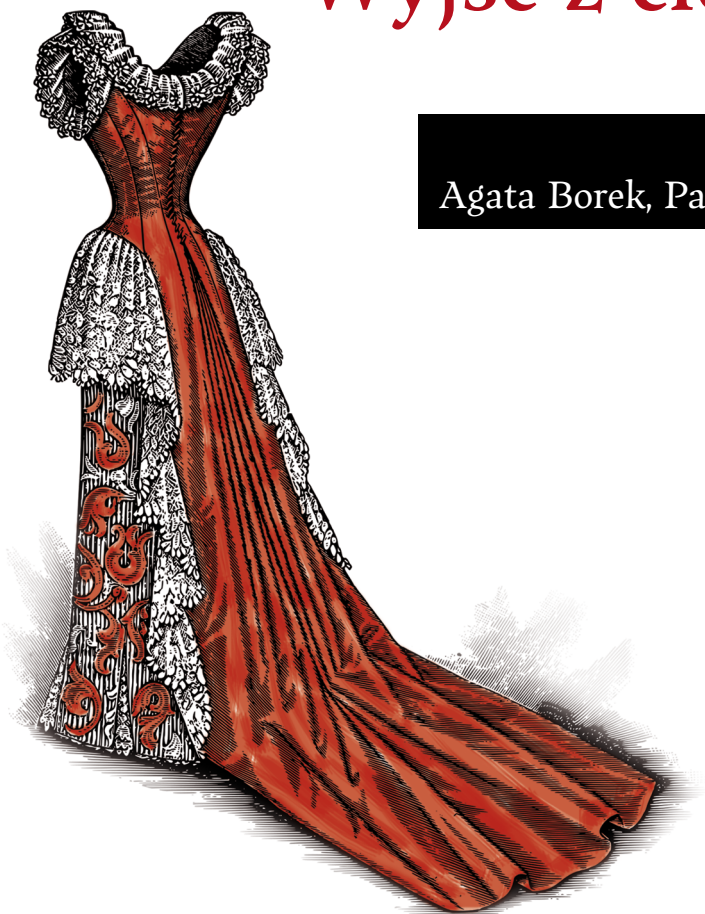


Kalliope

AUSTRIACZKI
W KULTURZE I SPOŁECZEŃSTWIE

Wyjść z cienia

Redakcja
Agata Borek, Paweł Meus



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Wyjść
z cienia

Wyjść z cienia

Redakcja
Agata Borek, Paweł Meus

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2025

Seria

Kalliope. Austriaczki w Kulturze i Społeczeństwie (1)

Redaktorzy serii

Agata Borek, Paweł Meus

Rada naukowa serii

Renata Dampc-Jarosz, Zbigniew Feliszewski,

Małgorzata Filipowicz, Arletta Szmorhun, Paweł Zarychta

Recenzentka tomu

Joanna Godlewicz-Adamiec

Publikacja pod patronatem Austriackiego Forum Kultury,
Ambasadora Austrii w Polsce Andreasa Stadlera, Konsulatu Republiki
Austrii w Katowicach – Konsula Republiki Austrii w Katowicach
Mirosława Bienioszka

Publikacja współfinansowana ze środków Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach oraz Austriackiego Forum Kultury

| austriackie | forum | kultury^{waw} | 60lat

 Ambasada
Austrii
Warszawa

 KONSULAT
REPUBLIKI AUSTRII
W KATOWICACH

Spis treści

Słowo wstępne	7
Aleksandra Bębenek, Patrycja Stolorz, Marie von Ebner-Eschenbach. <i>Od dramatu do sukcesu</i>	11
Monika Blidy, <i>Mistrzynie pejzażu. Pionierka malarstwa kobiecego Tina Blau</i> . . .	25
Jan Kubica, Maria Stona. <i>Pisarka i organizatorka salonów</i>	39
Michał Skop, Lina Loos. <i>Między kawiarnią, sceną a książkami</i>	55
Paweł Meus, Hildegard Burjan. <i>Polityk, społeczniczka, błogosławiona</i>	75
Agata Borek, <i>Życie w rytmie walca. Grete Wiesenthal – ucieleśnienie Terpsychory i kreatorka „nowej mowy ciała”</i>	97
Elwira Poleszczuk, „ <i>Gdybym wiedziała, że przez całe życie będę musiała mówić o tej przeklętej kuchni, nigdy bym jej nie wybudowała</i> ”. <i>Życie Margarete Schütte-Lihotzky</i>	117
Krzysztof Kłosowicz, <i>Między Wiedniem a Londynem. Literacka podróż śladami Hilde Spiel</i>	149
Michał Jakubski, Christine Lavant. <i>Poezja bólu i transcendencji</i>	173

Magdalena Popławska, <i>Marlen Haushofer. Meandry twórczości niespełnionej pisarki</i>	197
Marcin Szymczyński, <i>Słowo wobec traumy. Twórczość Ilse Aichinger</i>	213
Indeks nazw osobowych	231
Streszczenie	241
Summary	245

Słowo wstępne

W upalne dni cień stanowi schronienie przed uciążliwym żarem zbyt mocno świecącego słońca. Przynosi on wówczas rześki chłód i nie-rzadko daje wytchnienie zmęczonym upałem ludziom i zwierzętom. Jednak zbyt długie przebywanie w jego zasięgu prowadzi do nie-przyjemnego wychłodzenia, spowodowanego brakiem dostatecznej ilości światła. W chłodnym cieniu trudniej jest rozwijać się roślinom, spośród których jedynie nieliczne są w stanie wzrastać w niesprzyjających warunkach.

Analogicznie cień można odnieść do statusu kobiet, które przez wieki na scenie życia społecznego stały przeważnie poza najbardziej oświetlonymi punktami. Jako płeć uznawana za wrażliwszą mogły w ten sposób być chronione przed „spiekotą” brutalnego świata. Jednocześnie pozbawiano je jednak bezpośredniego dostępu do „światła” polityki i nauki, tym samym ograniczając im swobodę działania i przestrzeń rozwoju. Cień, w którym żyły kobiety, bardzo często ukrywał ich dokonania, a ich życiorysy czynił tajemnicą, co w konsekwencji skazywało je na zapomnienie i wymazanie ze społecznej świadomości.

Symbolem przeciwstawienia się niepamięci jest patronka niniejszej serii – Kalliope. W mitologii greckiej uchodziła za pierwszą spośród

dziewięciu muz, które były córkami bogini pamięci – Mnemosyne. Przypisywane jej atrybuty – rylce i tabliczka do pisania miały służyć tej muzie do utrwalania pamięci o ważnych czynach w formie pieśni bohaterских, którym patronowała (PARANDOWSKI 2022: 61–62). Razem z siostrami miała przekazywać w sztuce swoją boską wiedzę o nieśmiertelnej prawdzie (PODBIELSKI 1974: 14). Jej imię zaś jest tłumaczone jako „Pięknolica” (gr. *Καλλιόπη* od *καλός* – piękny i *ὤψ* – oblicze) (PARANDOWSKI 2022: 62), jak również jako Pięknogłosa (gr. *Καλλιόπη* od *καλός* – piękny i *ὤψ* – głos) (SKARSOULI 2006: 212).

W imieniu kobiet Kalliope mówi więc o ich bohaterских czynach, którymi zdobyły sobie na stałe miejsce w historii, a tym samym nieśmiertelną pamięć. Jej piękny głos nie pozwala zatonąć w odmętach dziejów sylwetkom tych kobiet, które rozślawiły Austrię na rozmaitych płaszczyznach, dlatego teksty niniejszego tomu włączają się w pieśń Kalliope i pozwalają wyjść z cienia wszystkim kobietom, których działalność zmieniła oblicze nie tylko Austrii, ale w wielu przypadkach całej Europy, a nawet świata. Te kobiety zasłużyły sobie na to, aby przypomnieć ich doniosłe osiągnięcia.

Inspiracją dla serii Kalliope. Austriaczki w Kulturze i Społeczeństwie, którą otwiera niniejszy tom, była wystawa „Kalliope Austria. Kobiety w społeczeństwie, kulturze i nauce”¹. Dzięki niej „słabej płci” pozostającej w cieniu został oddany pewnego rodzaju hołd. Możliwość eksploracji niezbadanych lub zapomnianych zakamarków kobiecej tożsamości niesie twórczą radość, którą pragniemy się podzielić z naszymi czytelnikami.

*Agata Borek
Paweł Meus*

¹ Projekt „Kalliope Austria. Kobiety w społeczeństwie, kulturze i nauce” opracował Manfred Thumberger. Wystawa pod auspicjami Austriackiego Forum Kultury gościła także w Katowicach, gdzie została dodatkowo objęta patronatem Konsula Honorowego Republiki Austrii w Katowicach.

Bibliografia

- PARANDOWSKI J., 2022: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Londyn 2022.
- PODBIELSKI H., 1974: *Posłannictwo poety w świetle prooimion Teogonii Hezjoda*. „Roczniki Humanistyczne”, t. 22, z. 3, s. 9–36.
- SKARSOULI P., 2006: *Calliope, a Muse apart: some remarks on the tradition of memory as a vehicle of oral justice*. „Oral Tradition”, vol. 21, issue 1, s. 210–228.

Aleksandra Bębenek
Patrycja Stolorz

Marie von Ebner-Eschenbach Od dramatu do sukcesu

Od dramatu do sukcesu to artykuł pokazujący, że osobiste tragedie i porażki bywają siłą prowadzącą nie do zguby, lecz do niebywałego sukcesu. Taki scenariusz napisało życie dla Marie von Ebner-Eschenbach, jednej z najwybitniejszych austriackich pisarek. Ta dzielna kobieta była przedstawicielką realizmu krytycznego, czemu dała wyraz w poruszanej problematyce. Kreśliła postaci kobiet, nie stroniąc od krytyki szlachty i tradycji. Była niezwykle obserwatorką życia na dworze i wsi, zwracając uwagę na jaskrawe różnice jego jakości w obu odsłonach. W pracach autorki często można doszukać się wątków autobiograficznych, a także motywu natury (STROKA 1973: 78–79; KŁAŃSKA 1991: 247).

Marie von Ebner-Eschenbach z domu von Dubsky urodziła się 13 września 1830 roku w zamku Zdislavice na Morawach, na terenie dzisiejszych Czech, jako druga córka barona Franza von Dubsky'ego oraz Marie Frein von Vockel. Ojciec poetki wywodził się z rodu staro-austriackiej szlachty katolickiej, natomiast jej matka, która zmarła dwa tygodnie po urodzeniu Marie, była protestantką pochodzącą z rodu północnogermańskiego. Po jej śmierci ojciec dziewczynki ożenił się jeszcze dwukrotnie. Poza swoją rodzoną siostrą Friderike, Marie miała także pięcioro przybranego rodzeństwa (EBNER-ESCHENBACH

1958b: 5–7; KOROTIN 2016: 645–646). Dzieciństwo nie było dla niej łaskawe. Mimo problemów zawsze pozostawała dzieckiem o pogodnym usposobieniu, które żyło w świecie swoich fantazji. Latem przebywała na zamku w Zdislavicach, natomiast zimy spędzała w Wiedniu, w którym później osiedliła się na stałe (IMWOLDE, WALTHER 2014). Jednak to pobyty na wsi wpłynęły na jej wrażliwość i przyczyniły się do tego, że zaczęła dostrzegać ogromną moc płynącą z natury. Służba wojskowa ojca przyszłej pisarki we wczesnych latach jego życia sprawiła, że odznaczał się on wysoką dyscypliną oraz surowością. Przełożyło się to na brak zrozumienia w stosunku do swoich dzieci, a zwłaszcza Marie, która była dziewczynką o bujnej wyobraźni. Ze względu na aktywność gospodarczą i polityczną, a także zarządzanie posiadłościami, Franz von Dubsky zaniedbywał wychowanie swoich dzieci, pozostawiając tę rolę guwernantkom. Głównym językiem, w którym Marie się z nimi porozumiewała, był francuski, uchodzący wówczas za obowiązkowy dla przedstawicieli stanu szlacheckiego. Dziewczynka знаła również ówczesny czeski (boheme), jednak ze względu na to, że był on uważany za język służby i robotników, nie używała go na co dzień. Większość guwernantek nie okazywała wobec niej żadnych uczuć. Jedną z nich, Hélène Hallé, była jednak wyjątkowa, gdyż przez swoje zamiłowanie do literatury niemieckojęzycznej nauczyła dziewczynkę tego języka, a tym samym otworzyła jej drzwi do przyszłej kariery. Późniejsza poetka bardzo przeżyła jej odejście z posiadłości (EBNER-ESCHENBACH 1958b: 13; TOEGEL 1997: 8–9):

Jej kochający sposób bycia był również łagodny i spokojny. Bez najmniejszego o to zabiegania zdobyła przychylność wszystkich domowników, nawet naszej zazdrosnej Pepinki. Obcowanie z nią sprawiało nam najczystsza przyjemność; nauka była formą lekkiej rozrywki (EBNER-ESCHENBACH 1958b: 27)¹.

¹ Tłumaczenia cytowanych fragmentów z publikacji niemieckojęzycznych pochodzą od autorek.

Marie von Ebner-Eschenbach już od najmłodszych lat interesowała się literaturą, sztuką oraz pisarstwem. Nie znajdowała jednak zrozumienia ani oparcia w rodzinie i najbliższych, którzy bardzo pragmatycznie postrzegali rzeczywistość i uważali jej zainteresowania za wymysły. Niemniej jednak jedna z macoch dziewczynki, Xaverine Kolowrat-Krakowsky, dostrzegła jej talent pisarski. Starła się ją wspierać oraz zabierała ją do wiedeńskiego Teatru Zamkowego (Burgtheater). Macocha doradzała jej, gdy ta potrzebowała pomocy przy swoich tekstach literackich, a do pisania w języku niemieckim zachęcał ją od początku Moritz, jej kuzyn, a przyszły mąż. Teatr był miejscem, w którym przyszła autorka nie tylko podziwiała grę aktorską, ale również czerpała wiedzę na temat różnych dzieł sztuki wybitnych dramatopisarzy, takich jak William Shakespeare, Friedrich Schiller czy Franz Grillparzer, którzy byli dla niej inspiracją. Dzięki regularnym wizytom w teatrze późniejsza pisarka rozwinęła swoje poczucie estetyki oraz wrażliwość, które mogła pogłębiać, zajmując się katalogowaniem książek biblioteki jej zmarłej babki (EBNER-ESCHENBACH 1958b: 126; KOROTIN 2016: 646; TOEGEL 1997: 13–16).

Wykonując owo zadanie, mogła poznać wybitne dzieła literatury niemieckojęzycznej, a w rezultacie zmieniła podejście do własnej twórczości i po raz pierwszy spojrzała na nią krytycznie. Utwierdziła się wtedy w przekonaniu, że jej dziecięce wiersze nie mogą równać się z twórczością tak wybitnych autorów:

Z wielkim apetytem pochłaniałam dramaty Szekspira, Racine’a, Corneille’a, Goethego, Kleista i żalowałam tylko, że moja biedna babcia nie posiadała ani jednego dzieła klasyków, w których Lessing zagłębiał się, gdy był w moim wieku (EBNER-ESCHENBACH 1958b: 129).

Zainspirowana lekturą utworów sławnych klasyków i europejskich realistów, takich jak Gottfried Keller, Iwan Turgieniew i Émile Zola, starannie pracowała nad doskonaleniem własnego warsztatu

pisarskiego (STROKA 1973: 78; TOEGEL 1997: 16). W młodym wieku podejmowała próby pisania sztuk scenicznych. Jej pierwszym dramatem był *Cinq-Mars*, którego jednak nigdy nie ukończyła. W 1847 roku jej macocha Xaverine Kolowrat-Krakowsky wysłała bez jej wiedzy do Franza Grillparzera niektóre z wierszy dziewczyny, aby poznać jego opinię. Ten docenił nadesłane wiersze, jednak stwierdził, że brak w nich dojrzałości. Jego słowa potwierdziła również pisarka i późniejsza przyjaciółka autorki, Betty Paoli². W tym samym roku von Ebner-Eschenbach zdecydowała się, że jej drogą literacką będą dramaty historyczne (STEINER 1994: 21–22; TOEGEL 1997: 17–18).

W wieku osiemnastu lat wyszła za mąż za swojego o piętnaście lat starszego kuzyna, Moritza von Ebnera-Eschenbacha, który był inżynierem, porucznikiem, a później uzyskał stopień marszałka (STROKA 1973: 78). Ponadto był bardzo wykształconym mężczyzną, który swoją wiedzę dzielił się z żoną. Po ślubie małżeństwo na krótko zamieszkało w Wiedniu, aby po dwóch latach przenieść się do Klosterbruck. Tam mąż spełniał się jako nauczyciel chemii i fizyki na Akademii Inżynierii Wojskowej (Militär-Ingenieur-Akademie). Żona nie czuła się jednak dobrze w gronie otaczających ją profesorów i pracowników akademickich. W 1856 roku para powróciła do Wiednia, a Marie znów znalazła się w otoczeniu literackich przyjaciół (IMWOLDE, WALTHER 2014; TOEGEL 1997: 19–22).

Pierwszym dziełem, które Marie von Ebner-Eschenbach opublikowała dla większego grona odbiorców, była krótka satyra *Aus*

2 Betty Paoli (1814–1894) – pod tym pseudonimem znana była pochodząca z Wiednia poetka, dziennikarka, tłumaczka i krytyczka teatralna Barbara Elisabeth Glück. Ważna postać wczesnego ruchu kobiecego, a także członkini honorowa Stowarzyszenia Pisarek i Artystek w Wiedniu (Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen). Została osobiście przedstawiona Marie von Ebner-Eschenbach przez Marie Kittl w 1847 roku; późniejsza przyjaciółka pisarki (Paoli Betty b.r.; TOEGEL 1997: 18).

*Franzensbad*³ (1858), która powstała we wspomnianym już Klosterbruck. Nie spotkała się ona jednak z przychylnymi opiniami krytyków. Dalsze próby pisania również nie przyniosły sukcesu (TOEGEL 1997: 21–22). W tym okresie próbowała swoich sił w tworzeniu dramatów. Do tych, które powstały w okresie kształtowania własnego stylu i dążenia do osiągnięcia uznania odbiorców, należą: *Maria Stuart in Schottland* (1860), *Die Veilchen* (1862), *Marie Roland* (1867), *Das Waldfräulein* (1873), *Männertreue* (1874) (IMWOLDE, WALTHER 2014). Po wielu rozczarowaniach, spowodowanych nieprzychylnym odbiorem jej dramatów von Ebner-Eschenbach postanowiła całkowicie z nich zrezygnować i obrać inną ścieżkę kariery pisarskiej (KOROTIN 2016: 646).

Lata siedemdziesiąte XIX wieku były dla Marie von Ebner-Eschenbach szczególnie trudne i bolesne. W tym okresie straciła wiele ważnych dla niej osób. Zmarli jej przyjaciele Friedrich Halm⁴ oraz Franz Grillparzer⁵. Kolejną dużą stratą była dla niej śmierć ojca. Po tych niełatwych chwilach pisarka wyjechała w 1873 roku do Szwajcarii, do uzdrowiska, które odwiedzała co roku z powodu towarzyszących

3 Satyra powstała w wyniku obserwacji bliskiego środowiska poetki. Jest krytyką austriackiej arystokracji i dotyczy problemu godności i szacunku wobec ludzi biednych. Jest kluczową pozycją dorobku pisarskiego, ponieważ to w niej po raz pierwszy zawarła motywy charakterystyczne dla jej twórczości. Marie von Ebner-Eschenbach nie wstydziła się swojego arystokratycznego pochodzenia, a jej dzieła miały przede wszystkim edukować (TOEGEL 1997: 20–22).

4 Friedrich Halm (1806–1871) – właściwie Eligius Franz Joseph Reichsfreiherr von Munch-Bellinghausen, urodzony w Krakowie. Prawnik, pisarz, dramaturg, bibliotekarz, reżyser teatralny. Doradca artystyczny i przyjaciel Marie von Ebner-Eschenbach (*Friedrich Halm* b.r.; TOEGEL 1997: 25).

5 Franz Grillparzer (1791–1872) – doktor prawa, dworski adwokat, dramatopisarz i prozaik, członek Wiedeńskiej Akademii Nauk (Österreichische Akademie der Wissenschaften), zdobywca wielu orderów. Gdy Marie von Ebner-Eschenbach wróciła w 1856 roku do Wiednia nawiązała ściślejsze przyjaźnie, należąc do kręgu literackiego. Przyjaźniła się między innymi z Grillparzerem, którego od zawsze ceniła, szanowała, a w młodości była pełna podziwu dla jego sztuk klasycznych. On natomiast służył jej radą w kwestiach literackich (PENKAŁA b.r. a; TOEGEL 1997: 16).

jej bóli związanych z nerwami twarzy. Tamtejsze pobyty działały na nią kojąco, a otaczająca ją natura pobudzała jej wyobraźnię i pomogła odkryć siebie na nowo. Lata siedemdziesiąte XIX wieku to również okres, w którym autorka coraz więcej uwagi poświęcała pisaniu prozy (TOEGEL 1997: 40–41). W 1875 zaczęła pracę nad dłuższym dziełem, jakim była powieść *Božena*⁶, którą ukończyła w 1876 roku (KOROTIN 2016: 646). Manuskrypt został przekazany Juliusowi Rodenbergowi⁷, który jednak postanowił nie wydawać *Boženy*. Ostatecznie dzieło zostało opublikowane w 1876 roku w wydawnictwie Cotta. Nie zyskało początkowo uznania, dopiero po śmierci von Ebner-Eschenbach zaczęto sprzedawać dużą liczbę egzemplarzy. Rodzina, w tym mąż, odnosiła się nieprzychylnie do jej twórczości, głównie ze względu na wcześniejsze niepowodzenia autorki. W przypadku *Boženy* nie było podobnie. Wspierali ją jednak przyjaciele, a opinia krytyków nie była negatywna (TOEGEL 1997: 45–47).

Już wcześniej odwodzono autorkę od skupiania się wyłącznie na dramatach, a doradzano, aby spróbowała swoich sił w pisaniu dzieł prozatorskich. (TOEGEL 1997: 42). W 1877 roku opowiadania *Ein Spätgeborner* (1875), *Chlodwig* (1875) oraz *Die Großmutter* (1874)⁸ zostały udostępnione do użytku ogólnego w jednej z bibliotek publicznych, co wpłynęło na rozpoznawalność autorki, która jednak nadal mocno wątpiła w swój talent pisarski. W 1877 roku zaczęła pracę nad humoreską *Die Freiherrn von Gamperlein*. Aż pięć wydawnictw ją odrzuciło, dopiero w 1881 roku wydania utworu podjęło się wydawnictwo

6 Dzieło opowiada o ludzkiej podłości i warunkach życia, które charakteryzowały lata czterdzieste i pięćdziesiąte XIX wieku (TOEGEL 1997: 20–21).

7 Julius Rodenberg (1831–1914) – pisarz, publicysta oraz dziennikarz, a także wydawca i redaktor „Dt. Rundschau”, który na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku stał się czołowym miesięcznikiem kulturalnym (FARZIN 2003).

8 Wydanie tych opowiadań było oficjalnym zerwaniem autorki z pisaniem dramatów, a tym samym przejściem na inną ścieżkę kariery pisarskiej.

Ebhardt. W 1883 roku Paul Heyse⁹ poprosił Marie von Ebner-Eschenbach o możliwość zamieszczenia humoreski w zbiorze *Neuer Deutscher Novellenschatz*, który jako redaktor właśnie przygotowywał. Od tego momentu między Paulem a Marie zawiązała się długoletnia przyjaźń. W 1881 roku wydawnictwo Ebhardt wydało zbiór opowiadań pisarki *Neue Erzählungen* (*Ein kleiner Roman; Die Freiherrn von Gemperlein; Lotti, die Uhrmacherin; Nach dem Tode*). Tym, które przyniosło jej szczególne uznanie, było *Nach dem Tode* (TOEGEL 1997: 51–53). W latach 1877 i 1878 zostały opublikowane pierwsze aforyzmy von Ebner-Eschenbach, które ta pisała już dużo wcześniej. Początkowo wydawnictwa odrzucały propozycję ich opublikowania, jednak w 1879 roku wydawnictwo Ebhardt wydało zbiór złotych myśli, *Aforyzmy* (*Aphorismen*), który liczył ich trzysta; trzecie, poszerzone wydanie książki ukazało się rok później i zawierało pięćset sentencji. Marie von Ebner-Eschenbach była jedną z nielicznych kobiet literatury niemieckojęzycznej, które odnajdywały się w sztuce pisania aforyzmów. To w nich wyrażał się jej światopogląd (*Marie von Ebner-Eschenbach* b.r.; STRELKA 1997: 183–184; TOEGEL 1997: 49–50).

Należy wspomnieć, że Marie von Ebner-Eschenbach pasjonowała się zegarmistrzostwem i przez lata tworzyła kolekcję zegarków. Jej zbiór liczył sto pięćdziesiąt egzemplarzy pochodzących z różnych epok. Obecnie są one wystawione w Muzeum Zegarów w Wiedniu (Uhrenmuseum). W 1879 roku ukończyła szkolenie u zegarmistrza Paula Hartla. Zarówno to doświadczenie, jak i jej głęboka pasja związana z zegarami, były podstawą do stworzenia kolejnego wielkiego dzieła *Lotti, die Uhrmacherin*, wydanego w czasopiśmie „Deutsche Rundschau”. Opowiadanie przyniosło jej duży rozgłos, a ona sama znalazła się w zacnym gronie autorów tworzących to czasopismo

⁹ Paul Heyse (1830–1914) – niemiecki pisarz, dramaturg, tłumacz i laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1910 roku (PENKALA b.r. b.).

(STEINER 1994: 113; TOEGEL 1997: 54; *Die Uhren* b.r.). W tym czasie powstał też zbiór opowiadań *Miterlebtes* (STRELKA 1997: 118).

W latach 1883 i 1886 ukazały się *Dorf- und Schlossgeschichten*, w których autorka zestawiała ze sobą świat wsi i dworu (STROKA 1973: 78–79). Doszukiwała się w tym porównaniu związku, który mógłby się stać podstawą reformy państwa austriackiego. Wieś była jej dobrze znana, gdyż jako dziecko obserwowała życie ludzi tam żyjących, a także była świadkiem przemocy, jaką wobec nich stosowano. W XIX wieku nastąpiły rewolucyjne zmiany w polityce austriackiej. W całej Europie zapanował liberalizm, który nie mógł odnieść sukcesu w Austrii z powodu wszechobecnej biurokracji i przywilejów przysługujących szlachcie. Rabacja galicyjska w 1864 roku zainspirowała von Ebner-Eschenbach do napisania między innymi opowiadań *Jakob Szela* i *Der Kreisphysikus*. W obu opowiadaniach, na tle powstania chłopskiego, von Ebner-Eschenbach ukazała walkę ludu galicyjskiego o prawa polityczne. Warto podkreślić, że chcąc pozostać wierną faktom historycznym, przed rozpoczęciem pracy nad tymi opowiadaniem pisarka przestudiowała historię Polski (STRELKA 1997: 154; TOEGEL 1997: 63–65). Kolejne warte uwagi utwory ze zbioru *Dorf- und Schlossgeschichten* to *Krambambuli*, *Er lasst die Hand küssen*, *Die Resel*, *Die Poesie des Unbewussten*, *Unverstandene auf dem Dorfe* i *Der gute Mond* (TOEGEL 1997: 67).

Jednym z ważniejszych dzieł von Ebner-Eschenbach była powieść *Das Gemeindegeld*, wydana w 1887 roku w czasopiśmie „Deutsche Rundschau”, a następnie w berlińskim wydawnictwie Paetel. Historia powstania tego utworu sięga wydarzeń, które autorka opisuje w swoim dzienniku, będąc na zamku Zdislawice. Pierwsze wzmianki o *Das Gemeindegeld* pojawiły się już w 1881 roku, co świadczy o tym, że pisarka potrzebowała wielu lat, aby uzupełnić powieść o najdrobniejsze szczegóły. Julius Rodenberg, któremu autorka wysłała tekst, przyznał, że jest to najpiękniejszy z jej dotychczasowych utworów. Krytycy oraz jej przyjaciele również wypowiadali się bardzo przychylnie na

jego temat (TOEGEL 1997: 73–75). *Das Gemeindekind* jest krytyką panującego na dworze i wsi sposobu wychowania dzieci, gdyż był on według autorki bardzo dla nich bezwzględny (STROKA 1973: 79). Rok po opublikowaniu utworu zaczęła pracę nad swoją kolejną powieścią – *Unsühnbar*, która spotkała się z różnym odbiorem. Na przykład profesor Erich Schmidt¹⁰ nieprzychylnie odniósł się do zbyt szybkiego rozwoju charakteru głównej postaci (TOEGEL 1997: 79–81).

Postać kobiety i kobieca psychika są częstym motywem wielu dzieł Marie von Ebner-Eschenbach, nie dziwi więc dobór tematów takich jak gwałt czy cudzołóstwo. Pomimo że autorka nie brała bezpośredniego udziału w ruchu wyzwolenia kobiet, to poprzez swoje dzieła okazywała swoje zrozumienie i wsparcie dla tej inicjatywy i związanych z nią społecznych postulatów. Utrzymywała również ścisły kontakt z działaczkami ruchu. Ponadto była członkinią Stowarzyszenia Pisarek i Artystek w Wiedniu (Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen) (STEINER 1994: 51–52; TOEGEL 1997: 90).

Nielatwo było cieszyć się sukcesem, gdy w ostatnich dziesięciu latach swojego życia pisarka zmagiała się z osobistymi tragediami. Odeszła jej przyjaciółka Betty Paoli, śmierć zabrała także męża jej bliskiej przyjaciółki Idy Fleischl¹¹, Karla, oraz ich syna Ernsta. Umarły również dwie osoby bliskie von Ebner-Eschenbach należące do kręgu literackiego, w którym się obracała – Louise von François oraz Marie

¹⁰ Erich Schmidt (1853–1913) – niemiecki filolog, historyk literatury, profesor uniwersytetów w Strasburgu, Wiedniu i Berlinie. Rektor berlińskiego uniwersytetu w latach 1909–1910. W latach osiemdziesiątych XIX wieku dyrektor weimarskiego Archiwum Goethego (Goethe-Archiv, później Goethe- und Schiller-Archiv). Odkrył *Urfaista*. Napisał wiele prac na temat Goethego. Opracował dwutomową biografię Gottholda Ephraima Lessinga. Zasłużył się jako wydawca pism pisarzy niemieckich. Jednym z jego uczniów był Eduard Spranger (UFERTINGER 2003: 1618–1621).

¹¹ Ida von Fleischl-Marxow (1824–1899) – urodzona w Monachium pisarka i dama salonowa. Została przedstawiona von Ebner-Eschenbach przez jej przyjaciółkę Betty Paoli w marcu 1866 roku. Stała się ona pisarce bardzo bliska, jako jedna z pierwszych czytała jej dzieła i podawała jej krytykę (*Fleischl Ida von* b.r.; TOEGEL 1997: 23).

Kittl. W niedługim czasie odszedł jej szwagier August Graf Kinsky, a wkrótce umarła jej ukochana siostra Friderike. 28 stycznia 1898 roku autorka pochowała swojego męża Moritza; po jego śmierci pojechała na zaproszenie Idy Fleischl do Rzymu, którą rok później również musiała pożegnać (STEINER 1994: 50–51; STRELKA 1997: 246; TOEGEL 1997: 90–92).

Dokładne opisy miejsc, które odwiedzała w Rzymie, świadczą o jej zachwycie tym miastem. Całe dni spędzała na wycieczkach w towarzystwie znajomych i swojej siostrzenicy Marianne Kinsky, chłonąc atmosferę Wiecznego Miasta, do którego bardzo często wracała po śmierci swojej przyjaciółki. Syn Idy Fleischl, Otto, pracujący w Rzymie jako lekarz, zapoznał Marie z wieloma przebywającymi tam niemieckimi i austriackimi pisarzami, naukowcami, z którymi spędzała czas na zwiedzaniu. Podczas pobytu w Rzymie autorka nie przestawała tworzyć. Skupiła się na pisaniu dwóch większych dzieł, *Agave* i *Meine Kinderjahre*. Przed napisaniem powieści *Agave* postanowiła, jeszcze przed wyjazdem do Rzymu, zatrzymać się we Florencji, aby poznać historię i kulturę owego miejsca. Nie potrafiła jednak w swoim dziele oddać atmosfery tego miasta. Nieprzychylna ocena Ferdinarda von Saara¹², jej przyjaciela i krytyka literackiego, nie spowodowała wycofania dzieła z procesu wydawniczego (KOROTIN 2016: 646; TOEGEL 1997: 97–101).

Osobiste tragedie, o których wspomniano, położyły się cieniem także na celebracji siedemdziesiątych urodzin pisarki, połączonych z wręczeniem jej nagrody za dotychczasowe osiągnięcia w dziedzinie sztuki i literatury (*Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst*). Uroczystość uświetniona została obecnością cesarza Franza Josepha. Autorka była drugą osobą w historii, która otrzymała

12 Ferdinand von Saar (1833–1906) – Marie von Ebner-Eschenbach poznała go w marcu 1867 roku. Podobnie jak Ida Fleischl stał się przyjacielem pisarki i krytykiem jej twórczości (TOEGEL 1997: 23).

wyróżnienie. Dodatkowo wręczono jej pismo z życzeniami podpisane przez dziesięć tysięcy kobiet, a także jej portret. W wiedeńskim Burgtheater zostały natomiast wystawione trzy sztuki von Ebner-Eschenbach: *Am Ende*, *Doktor Ritter* i *Ohne Liebe*. 11 października 1900 roku pisarce został nadany tytuł doktora *honoris causa* przez rektora Uniwersytetu Wiedeńskiego (Universität Wien), doktora Emila von Schrutkę-Rechtenstamma, oraz dziekana Wydziału Filozoficznego (Philosophische Fakultät), doktora Johannes Müllera (KOROTIN 2016: 647; STEINER 1994: 51–52; TOEGEL 1997: 93–95).

W 1905 roku w „Deutsche Rundschau” ukazała się autobiografia von Ebner-Eschenbach *Meine Kinderjahre*. Z punktu widzenia literaturoznawczego jest to ważny dokument historyczny, gdyż przybliży czytelnikom rozwój pisarstwa kobiet w XIX wieku. Ukazuje również sposób myślenia i postrzegania świata przez autorkę. Utwór zawiera wspomnienia z dzieciństwa, które obejmują pierwsze czternaście lat życia autorki. Problematyka jest skoncentrowana na wczesnych zainteresowaniach pisarstwem i trudnej relacji z ojcem. W książce ukazane są również trudności, niezrozumienie i brak możliwości samorealizacji, z którymi musiały się wówczas zmagać młode ambitne kobiety (STRELKA 1997: 239–240; TOEGEL 1997: 102–105).

Marie von Ebner-Eschenbach w ostatnich latach życia nadal intensywnie tworzyła. Prowadziła swoje życie tak jak wcześniej, między Zdislavicami a Wiedniem, gdzie mieszkała z siostrzenicą Marianne Kinsky. W tym czasie zaczęła porządkować swoje archiwum prac, z pomocą Helene Bucher, oraz opracowywać swoje wpisy do dziennika, który prowadziła od 1867 roku. Wśród ostatnich utworów autorki można znaleźć między innymi: *Altweibersommer*, *Aus einem zeitlosen Tagebuch*, *Genrebilder*, *Stille Welt*, *Der Herr Hofrat* oraz *Meine Erinnerungen an Grillparzer* (TOEGEL 1997: 107–109). Marie von Ebner-Eschenbach spisała historię wieloletniej przyjaźni z Franzem Grillparzerem w ostatnim z wymienionych dzieł. Po śmierci pisarza jego majątek trafił do jego rodziny, a jego dorobek literacki został

godnie upamiętniony. Ustanowiono nagrodę imienia Grillparzera przy Wiedeńskiej Akademii Nauk (Wiener Akademie der Wissenschaften), powołano Fundację Sióstr Fröhlich (Schwester-Fröhlich-Stiftung) oraz przekazano tantiemy z wystawiania jego dramatów wiedeńskiemu oddziałowi Fundacji Schillera (Deutsche Schillerstiftung). Była to niewątpliwie ważna postać w życiu pisarki (EBNER-ESCHENBACH 1956a: 31–32).

Osiemdziesiąte urodziny Marie Ebner-Eschenbach obchodzone były hucznie ze względu na jej rosnącą popularność. Rok wcześniej miała zaszczyt zostać mianowana honorową członkinią Fundacji Schillera, a w 1910 roku została przyjęta do Towarzystwa Goethego (Goethegesellschaft). Trzy miesiące później została odznaczona Orderem Elżbiety (Elisabeth-Orden)¹³ pierwszej klasy. Ponadto utworzono dokument podpisany przez pięciuset artystów, który ustanowił fundusz Marie von Ebner-Eschenbach Stiftung. Część środków Funduszu miała zostać przeznaczona na promowanie ważnych dzieł literackich. Sama autorka zdecydowała, że dochód z jej dzieł zostanie przekazany dla przytułku dla ubogich w Zdislavicach, a pieniądze ze sprzedaży części swojej cennej kolekcji zegarów oddała na utrzymanie przedszkola (TOEGEL 1997: 110).

Można odnieść wrażenie, że życie pisarki to pasmo przykrych wydarzeń, naznaczonych odejściami bliskich i znaczących dla niej osób – w 1911 roku zmarł jej brat Adolf, trzy lata później Paul Heyse, a także jej wieloletni przyjaciel i doradca artystyczny, wydawca „Deutsche Rundschau”, Julius Rodenberg. Przeżyła wówczas także śmierć siostry Julie i brata Viktora. Utrata bliskich osób i wydarzenia wojenne zachwiały i tak już słabym zdrowiem Marie. Wielu jej przyjaciół i członków rodziny pozostawało na froncie; ci, którzy nie walczyli,

13 Order Elżbiety (niem. Elisabeth-Orden) – nadawany w latach 1898–1918 przez Monarchię Habsburską, przyznawany kobietom, niezależnie od pochodzenia, wyznania i stanu cywilnego, za zasługi zawodowe lub w dziedzinie filantropii czy działalności kościelnej (MEYER 1906: 716).

czekali na doniesienia prasowe. Jej najmłodszy brat, Heinrich, został wzięty do włoskiej niewoli, a stan zdrowia jej bratanka Franza był niepewny. 21 grudnia 1915 roku poprosiła swojego zaprzyjaźnionego księdza o ostatnią spowiedź, a 17 lutego 1916 roku otrzymała ostatnie namaszczenie. Zmarła 12 marca 1916 roku w swoim wiedeńskim mieszkaniu. Jej zwłoki przewieziono do kościoła św. Szczepana w celu pobłogosławienia ciała, a następnie koleją do Zdislavic, gdzie została pochowana obok swojego męża w grobie rodzinnym (KOROTIN 2016: 646; TOEGEL 1997: 110–112).

Bibliografia

- EBNER-ESCHENBACH M. von, 1956a: *Meine Erinnerungen an Grillparzer*. W: J. KLEIN, Hrsg., *Erzählungen. Autobiographische Schriften*. München: Winkler.
- EBNER-ESCHENBACH M. von, 1956b: *Meine Kinderjahre*. W: J. KLEIN, Hrsg., *Erzählungen. Autobiographische Schriften*. München: Winkler.
- FARZIN S., 2003: *Rodenberg, Julius (seit 1855; eigentlich Julius Levy)*. W: *Neue deutsche Biographie*. Bd. 21, s. 694–695. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz106162.html#ndbcontent> [dostęp: 20.09.2024].
- Fleischl Ida von. *Salondame und Schriftstellerin*, b.r. <http://biografia.sabiado.at/fleischl-ida-von/> [dostęp: 20.09.2024].
- Friedrich Halm, b.r. *Wien Geschichte Wiki*. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Friedrich_Halm#tab=Personendaten [dostęp: 20.09.2024].
- IMWOLDE J., WALTHER L., 2014: *Marie von Ebner-Eschenbach 1830–1916*. LeMO. Lebendiges Museum Online. <https://www.dhm.de/lemo/biografie/marie-von-ebner-eschenbach> [dostęp: 15.10.2023].
- KŁAŃSKA M., 1991: *Daleko od Wiednia. Galicja w oczach pisarzy niemieckojęzycznych 1772–1918*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- KOROTIN I., Hrsg., 2016: *Ebner von Eschenbach Marie Freifrau von [...]*. W: *Biografia. Lexikon österreichischer Frauen*. Bd. 1: A–H. Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, s. 645–647. https://doi.org/10.26530/oapen_611232 [dostęp: 15.10.2023].

- Marie von Ebner-Eschenbach*, b.r. Wien Geschichte Wiki. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Marie_von_Ebner-Eschenbach [dostęp: 15.10.2023].
- MEYER J., 1906: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Paoli Betty. Lyrikerin, Journalistin und Übersetzerin*, b.r. Biografia. <http://biografia.sabiado.at/paoli-betty/> [dostęp: 20.09.2024].
- PENKALA R. b.r. a: *Franz Grillparzer*. Biografie niemieckie. <https://www.biografie-niemieckie.pl/grillparzer-franz> [dostęp: 20.09.2024].
- PENKALA R. b.r. b: *Paul Heyse*. Biografie niemieckie. <https://www.biografie-niemieckie.pl/paul-heyse> [dostęp: 22.09.2024].
- STEINER C., 1994: *Of reason and love: the life and works of Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916)*. Riverside, CA: Ariadne Press.
- STRELKA J., Hrsg., 1997: *Des Mitleids tiefe Liebesfähigkeit. Zum Werk der Marie von Ebner-Eschenbach*. Bd. 7. Bern – New York: Peter Lang.
- STROKA A., 1973: *Marie von Ebner-Eschnebach*. W: J. CHODERA, M. URBANOWICZ, red., *Mały słownik pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*. Red. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- TOEGEL E., 1997: *Marie von Ebner-Eschenbach. Leben und Werk*. Bern – New York: Peter Lang.
- UFERTINGER V., 2003: *Schmidt Erich*. W: Ch. KONIG, Hrsg., B. WAGENBAUR, Mitwirk., *Internationales Germanistenlexicon 1800–1950*. Bd. 3: R–Z. Bern – New York: De Gruyter, s. 1618–1621.
- Die Uhren der Marie von Ebner-Eschenbach*, b.r. Wien Museum. Online Sammlung. <https://sammlung.wienmuseum.at/alben/xnrbaaidzwbw5xp2-die-uhren-der-marie-von-ebner-eschenbach/> [dostęp: 15.10.2023].

Monika Blidy

Mistrzyni pejzażu Pionierka malarstwa kobiecego Tina Blau

Wiedeńska artystka Tina Blau (właśc. Regina Leopoldine Blau-Lang, ur. 15 listopada 1845, zm. 31 października 1916) uważana jest za prekursorkę tzw. nastrojowego impresjonizmu (niem. *österreichischer Stimmungsimpressionismus*) i zarazem za jedną z najważniejszych austriackich malarek przełomu XIX i XX wieku. Jej specjalnością był pejzaż, któremu pozostała wierna aż do końca życia, tworząc dziesiątki płócien obrazujących krajobrazy miejsc rodzinnych i tych kontemplantowanych w trakcie niezliczonych podróży po Europie. Jej życiorys stanowi wymowny przykład pełnej wyzwań drogi, jaką musiały pokonać ówczesne kobiety, by zaistnieć w świecie sztuki i zdobyć uznanie. Choć Tina Blau miała talent i wszelkie predyspozycje, by stać się cenioną artystką i zachować rozpoznawalność do dziś, jej twórczość była odbierana przede wszystkim przez pryzmat płci, co utrudniało jej artystyczny rozwój.

Wiedeń na przełomie XIX i XX wieku nie był miejscem przyjaznym artystkom. Kobiety owszem, stanowiły integralną część artystycznego świata, funkcjonowały w nim wszakże przede wszystkim jako muzy, modelki, wdzięczne obiekty estetycznego zachwyty i inspiracji dla światowej klasy malarzy takich jak Gustav Klimt czy Koloman Moser.

Nieliczne kobiety, które próbowały przełamać męską supremację na rynku sztuki i same stawały przed sztalugą, musiały samodzielnie przecierać szlaki, bez zaplecza w postaci zorganizowanej sieci wsparcia domów wystawienniczych czy organizacji artystycznych. Współzałożona przez wspomnianych artystów w 1897 roku Secesja Wiedeńska (Wiener Secession) i powstały trzy lata wcześniej związek artystów Hagenbund przyjmowały w tym czasie w swoje szeregi wyłącznie mężczyzn (MATZNER 2019), z kolei kryteria przyznania członkostwa w nie mniej prestiżowym wiedeńskim Künstlerhaus formalnie nie wykluczały kobiet, były jednak tak sformułowane, że w praktyce w ciągu pierwszych stu lat istnienia związku liczył on jedną (sic!) członkinię, Mathildę Esch (AICHELBURG b.r.). Równie istotny był odbiór społeczny. Jako że uzdolnione artystycznie kobiety tworzyły zazwyczaj w swoim gronie i dla siebie, fenomen „sztuki kobiecej” praktycznie nie funkcjonował w świadomości społecznej, a wszelkie przejawy artystycznej działalności kobiet powszechnie łączono z twórczością amatorską. Stąd też kobiety-malarki nie były postrzegane jako równoprawne konkurentki dla profesjonalnych malarzy, a ich twórczość nierzadko sprowadzano do hobbystycznego zajęcia, popołudniowej rozrywki dla zabicia czasu. Dobitym przykładem takiego podejścia jest fragment recenzji wystawy w Belwederze (Österreichische Galerie Belvedere, wówczas: Galeria Współczesna – Moderne Galerie), na której zaprezentowano obraz Tiny Blau:

W osobie Tiny Blau spotykamy po raz pierwszy kobietę-artystkę w Galerii Współczesnej. Dlaczego malujące i szkicujące kobiety spotykamy powszechnie, a kobiety-artystki tak rzadko? [...] Głównego powodu należy upatrywać w tym, iż kobietom, znacznie bardziej niż mężczyznom, brakuje siły, odwagi, inicjatywy, umiejętności kreowania niezależnej, indywidualnej wizji. A bez tego twórczość artystyczna jest niemożliwa. Pani Blau opuściła mury szkół i udała się na łono natury, by doświadczyć jej samodzielnie. Podczas gdy cały świat malował pejzaże schludnie i „na czysto” w domu, w pracowni,

a studium wykonane ołówkiem w plenerze służyło jedynie jako pomoc, Tina Blau odkryła to, co Francja i Szkocja odkryły wcześniej: kolorystyczne piękno prostych motywów, malowniczy urok pni starych wierzb, artystyczne znaczenie parku na Praterze. [Blau – M.B.] pielgrzymuje tam latem i zimą, gdy musi torować sobie drogę przez głęboki śnieg, tam pracuje w upale letniego dnia i zimą, kiedy palce drętwieją z zimna. Dlatego jej obrazy są świeże, prawdziwe, żywe (KRONFELD 1903, za HUSSLEIN-ARCO 2016: 7)¹.

Mimo że w roku wystawy, 1903, Tina Blau była już szerzej znana jako malarka i mogła poszczycić się odniesionymi sukcesami, zarówno w kontekście zdobytych wyróżnień, jak i sprzedaży swoich dzieł, autor recenzji Adolf Kronfeld odczytuje jej dorobek w pierwszym rzędzie poprzez pryzmat płci – sposób sformułowania pozornie pochlebnej opinii *de facto* umniejsza artystce, gdyż w miejsce rzetelnej i merytorycznej oceny zostaje jedynie „pozytywnie dostrzeżona” na tle rzeszy mało zdolnych koleżanek. Również docenienie przez krytyka nowatorskiego wówczas sposobu malowania w plenerze zostaje zniekształcone i częściowo unieważnione ukrytą między wierszami sugestią, że oto malarka zdobywa się na odwagę, zbiera siły, by – w domyśle: jak mężczyzna – stawiać czoła niepokodzie i zrezygnować z wygód. Z tego rodzaju „pozytywnym seksizmem” artystka będzie mierzyć się aż do śmierci i nawet w pośmiertnym wspomnieniu na pierwszy plan wybijać się będą pochwały skonstruowane na podstawie odniesień do mężczyzn: „gdy wystawiała swoje obrazy razem z kolegami, była bardziej surowa i męska niż oni sami” (TIETZE 1916, za FELLINGER 2016: 28), „w jej twórczości próżno szukać nawet śladu kobiecej czy wręcz pensjonarskiej ekspresji – Blau nie jest miękka, nie jest sentymentalna, nie jest nawet romantyczna” (nekrolog Tiny Blau [1916], za FELLINGER 2016: 28).

¹ Tłumaczenia wszystkich cytatów z tekstów niemieckojęzycznych na język polski są mojego autorstwa – M.B.

Wylaniający się z cytowanych recenzji obraz sytuacji artystek przełomu XIX i XX wieku, oparty na konglomeracie opresyjno-patriarchalnych fantazmatów i oczekiwań wobec kobiet, dopełniają kuriozalne z dzisiejszego punktu widzenia zasady, na mocy których odmawiano kobietom prawa do studiowania na wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (Akademie der bildenden Künste Wien). Uważano, że płeć żeńską w sposób naturalny cechują takie zalety jak cierpliwość, wytrwałość, subtelność i gracia, co w szczególny sposób miało predestynować artystycznie uzdolnione kobiety do specjalizowania się w motywach kwiatowych, ornamentach, malowania porcelany, a także tkania czy szycia dekoracyjnych tkanin. Klasyczne studia na kierunku malarskim pozostawały już poza zasięgiem kobiet, gdyż praktyczne ćwiczenia adeptów malarstwa obejmowały tradycyjnie studia anatomiczne i rysunek z modela, najczęściej w formie aktu. Mimo że przez płótna mistrzów secesji przewinęły się rzesze nagich kobiet, oglądanie nagiego męskiego ciała przez początkujące artystki-malarki było dla purytańskich wiedeńczyków nie do pomyślenia, gdyż „naruszyłoby to reguły przyzwoitości i dobrego niemieckiego obyczaju, gdyby w publicznej szkole dziewczęta malowały lub szkicowały z żywego modela, czy to we własnym towarzystwie, czy, co gorsza, w towarzystwie młodych mężczyzn” (EITELBERGER VON EDELBERG 1872, za SCHEMPER-SPARHOLZ 2019: 406).

Odwilż w skostniałych strukturach szkolnictwa akademickiego nastąpiła dopiero wraz z przyznaniem austriackim kobietom praw wyborczych w 1918 roku. Na fali tego wydarzenia stopniowo modyfikowano dostęp kobiet do edukacji, by ostatecznie pierwsze studentki mogły przekroczyć próg Akademii w semestrze zimowym 1920/1921 (por. KRAPF b.r.).

Urodzona siedemdziesiąt pięć lat wcześniej Tina Blau nie miała zatem formalnej możliwości podjęcia studiów malarskich w swojej ojczyźnie. Mogła jedynie liczyć na finansowe wsparcie swojego ojca, lekarza wojskowego Simona Blaua, dzięki któremu od czternastego

roku życia uczęszczała na prywatne lekcje rysunku do węgierskiego nauczyciela sztuki Antala Hanély'a, ucznia Ferdinanda Waldmüllera, a następnie do uznanego pejzażyisty Augusta Schaeffera, który zainspirował ją do tworzenia pierwszych prac w plenerze. Obok wskazówek udzielanych przez nauczycieli kluczowy wpływ na rozwój artystyczny Tiny Blau miały liczne podróże, które podejmowała początkowo w towarzystwie ojca, a następnie w grupie innych malarzy lub samodzielnie. W wieku dwudziestu trzech lat za pierwsze pieniądze zarobione ze sprzedaży swoich obrazów wyjechała do Monachium, gdzie ścieżka edukacji artystycznej była bardziej przyjazna kobietom niż w ówczesnej Austrii. W latach 1869–1873 pobierała nauki u cenionego profesora Wilhelma Lindenschmita (młodszego) oraz w Szkole Artystycznej dla Dziewcząt (Damenakademie München). W domu swojego mentora otworzyła małe atelier.

Po powrocie do Wiednia na przełomie 1873 i 1874 roku odnowiła znajomość z poznanym przed wyjazdem uzdolnionym malarzem Emilem Jakobem Schindlerem, z którym blisko współpracowała przez kolejne pięć lat i dzieliła pracownię na wiedeńskim Praterze. Współpraca artystów zaowocowała przede wszystkim zebraniem nowych wrażeń i doświadczeń, które pozwoliły Blau na stopniowe wypracowanie własnego stylu malarskiego. Wraz z Schindlerem artystka odbyła intensywne pobyty studyjne, początkowo w kraju, w niewielkiej miejscowości Fischamend nad Dunajem (1872), gdzie wraz z innymi adeptami malarstwa pracowała w plenerze, uważnie studiując grę światła i cienia w naturalnej scenerii okolicy, łagodnie poprzecinanej niewielkimi wzgórzami. Co istotne, w centrum zainteresowania młodych artystów stały nie tyle sam krajobraz i natura, ile miejsca, w których te spotykały się z człowiekiem i jego aktywnością (JESINA 2016: 13).

W tym okresie malarka szczególnie upodobała sobie jako motyw brzeg Dunaju, który w latach siedemdziesiątych XIX wieku był miejscem intensywnych prac regulujących koryto rzeki, co przełożyło się



Il. 1. Tina Blau, *Flisacy nad Cisą*, 1874, olej na desce

Fot. Johannes Stoll, Belvedere, Wiedeń.

na spójną tematycznie serię obrazów o podobnej kompozycji i pod zbliżonymi tytułami (il. 1). W tym okresie Blau preferuje szczególnie pracę w ostrym świetle słonecznym, koncentrując się na technicznych możliwościach oddania refleksów świetlnych na rozmaitych powierzchniach. Chętnie sięga przy tym po drewno jako podłoże malarskie, gdyż to lepiej pozwala oddać nierówność i surowy charakter przedstawianych detali krajobrazu: zbrylonej ziemi, gliniastych, podmokłych terenów czy wyboistych traktów, które stanowią swoisty zapis śladów działalności człowieka. Jednocześnie jej obrazy nabierają głębi, artystka intensywnie pracuje z perspektywą, testując różne punkty zbiegu. Ten sposób pracy Blau kontynuuje w kolejnym roku podczas pobytu w kolonii artystycznej w węgierskim Szolnok nad Cisą; w listach do przyjaciółki wspomina, że wyjazd ten miał ogromny wpływ na jej dalszy rozwój jako malarki (JESINA 2016: 13). Niewątpliwie oprócz możliwości dalszych studiów w plenerze ważną rolę odegrał sam fakt uczestniczenia w życiu malarskiej społeczności,

możliwość wymiany spostrzeżeń i otrzymania fachowej porady, na które nie mogła liczyć w rodzimym Wiedniu, gdyż, jak trafnie zauważa historyk sztuki Brian D. Barrett, kobiety-artystki mogły w tym czasie liczyć na „więcej akceptacji, wsparcia i bezpieczeństwa w wiejskich koloniach niż w zorganizowanych strukturach wielkomiejskich środowisk artystycznych” (BARRETT 2010, za JOHNSON 2016: 54).

W kolejną ważną dla jej twórczości podróż malarka wyrusza wraz z Schindlerem do Holandii, gdzie podziwia dzieła starych mistrzów takich jak Rembrandt van Rijn i Franz Hals, a przede wszystkim ulega fascynacji ówczesnym malarstwem pejzażowym reprezentowanym między innymi przez Jacoba Marisa i Petera Gabriëla, artystów należących do tzw. szkoły haskiej. Pozostając pod urokiem płócien z charakterystycznymi wiatrakami na tle dominującego, zachmurzonego nieba, Blau stwierdza w liście do rodziny, że „nieustannie niebieskie niebo potrafi zmęczyć tak samo jak nieustający deszcz” (BLAU [1875], za JESINA 2016: 14), co artystka natychmiast przekłada na tematykę i kolorystykę powstających w tym czasie obrazów: pochmurna pogoda wypiera ostre słońce, a paleta barw staje się



Il. 2. Tina Blau, *Ulica w Amsterdamie*,
1875, olej na desce

Fot. Johannes Stoll, Belvedere, Wiedeń.

przytłumiona. Blau odwiedza Holandię kilkakrotnie w kolejnych latach 1875–1907, chętnie portretując nie tylko rozległe krajobrazy, ale i przestrzenie miejskie, uliczki, kanały i porty. W tym okresie powstaje seria obrazów o charakterystycznej ciepłej i przydymionej kolorystyce, dominują ochry, umbra, czerwienie (il. 2).

Pokłosem podróży do Holandii jest też utrwalający się w twórczości malarki schemat kompozycyjny i coraz częściej powracający motyw: grupa postaci zaznaczona kilkoma mocnymi pociągnięciami pędzla, kobiety i mężczyźni, często w stroju regionalnym, sportretowani plecami do patrzącego, zmierzający w głąb obrazu (JESINA 2016: 17).

Kolejnym ważnym przystankiem w podróżach stały się dla Tiny Blau Włochy. Artystka wyrusza do słonecznej Italii latem i jesienią 1876 roku, a następnie w latach 1879, 1885 i 1902. Południowe światło sprawia, że malarka znów znacząco rozjaśnia paletę i chętnie powraca do motywów oświetlonych słońcem – pod wpływem zainteresowania architekturą antycznych Włoch na płótnach pojawiają się ujęcia z Forum Romanum i Wzgórza Palatyńskiego. Inaczej niż na pejzażach z lat siedemdziesiątych perspektywa jest skrócona na rzecz zaakcentowania pierwszego planu, na którym dominują przestrzenne formy zabytkowych budynków (il. 3).

Z Włoch artystka przywozi kolejny charakterystyczny dla niej detal: są to drobne i zarazem mocne akcenty kolorystyczne, najczęściej intensywne plamki czerwieni lub niebieskiego, które artystka umiejscawia w centralnych punktach obrazu, aby zainteresować patrzącego i skłonić go do podejścia bliżej (JESINA 2016: 21).

Miedzy kolejnymi podróżami początkiem lat osiemdziesiątych artystka nie ustaje w wysiłkach dalszego budowania kariery w ojczystej Austrii. Niestrudzenie wraca do parku na Praterze, aby obserwować go w różnych warunkach naturalnego oświetlenia. Bliskość własnego atelier zachęca artystkę do malowania bezpośrednio na miejscu, bez konieczności korzystania z roboczego szkicu, który malarze zabierali



Il. 3. Tina Blau, *Późne popołudnie na Wzgórzu Palatyńskim*, 1886, olej na desce
Fot. Johannes Stoll, Belvedere, Wiedeń.

zwyczajowo do pracowni i odwzorowywali na docelowym, wielkoformatowym podobrazii. Tina Blau odwrotnie: zabiera wyposażenie pracowni ze sobą. Jako że płótno i sztalugi są dużych gabarytów, a damski strój z końca XIX wieku znacznie krępuje ruchy, artystka transportuje je na kółkach: do historii przeszło już zdjęcie nieznanego autora, na którym Blau, ubrana w mieszczański strój, w eleganckim kapeluszu, z gracją pcha samodzielnie przerobiony wózek dziecięcy załadowany malarskimi utensyliami.

Mimo że sama nie miała możliwości podjęcia studiów na wiedeńskiej Akademii, Tina Blau doskonale знаła twórczość i styl biedermeier propagowany przez profesora Akademii Ferdinanda Waldmüllera (1793–1865). U Waldmüllera, którego jednym z ulubionych tematów był skądinąd również Prater, podpatrzyła szczególną drobiazgowość

w przedstawianiu szczegółów natury, zwłaszcza drzew: migoczących w słońcu liści, pojedynczych gałęzi czy chropowatej powierzchni kory. W cyklu obrazów artystki z lat osiemdziesiątych, tematycznie zogniskowanych wokół praterskiego parku, uwagę przykuwa owa skrupulatność, z jaką Blau maluje każde drzewo z osobna, jak gdyby było wszakże drugoplanowym, ale niemniej istotnym bohaterem.

W 1882 roku malarka zgłasza chęć udziału w I Międzynarodowej Wystawie Malarstwa w wiedeńskim Künstlerhaus (Erste Internationale Kunstausstellung im Künstlerhause), jednak komisja wystawieniicza ocenia obraz Blau mocno krytycznie: uznawane współcześnie za najważniejsze w jej dorobku płótno *Wiosna na Praterze* (*Frühling im Prater*, 1882; il. 4) jest zdaniem wiedeńskich ekspertów stanowczo za jasne i sprawia wrażenie „dziury w ścianie” (MATZNER 2016) – co z dzisiejszej perspektywy można uznać przewrotnie za komplement, gdyż w tradycji klasycznego malarstwa akademickiego, będącego głównym kierunkiem w sztuce XVII, XVIII i XIX wieku, obowiązywała ciemna, ograniczona paleta barw, w kontekście czego obraz Blau rzeczywiście stanowi swego rodzaju dziurę, wyrwę – w obowiązującym wówczas schemacie postrzegania i tworzenia. Obraz jest jasny i świeży, forma scala doświadczenia zebrane wcześniej w trakcie licznych podróży i plenerów malarskich, wyraźna jest także inspiracja obrazami Waldmüllera. Dzięki wstawiennictwu Hansa Markata obraz ostatecznie trafia na wystawę (MATZNER 2016), a kariera artystki nabiera rozpędu. Ambasador Francji po obejrzeniu dzieła poleca je na Salon Paryski (maj–czerwiec 1883), skąd malarka wraca z wyróżnieniem. Podczas pobytu w Paryżu Blau eksploruje świat francuskiego impresjonizmu, czego dowodem jest seria obrazów z Tuileries zdradzająca impresjonistyczne inklinacje.

W tym samym roku artystka wychodzi za monachijskiego malarza Heinricha Langa, specjalizującego się w scenach bitew i obrazach koni. Przed zawarciem małżeństwa malarka dokonuje konwersji z judaizmu na protestantyzm, z kolei po ceremonii, oprócz połączenia



Il. 4. Tina Blau, *Wiosna na Praterze*, 1882, olej na płótnie

Fot. Johannes Stoll, Belvedere, Wiedeń.

nazwiska panieńskiego z nazwiskiem męża urzędowo zmienia imię z nadanego jej przy urodzeniu „Regina” na imię, którym posługuje się na co dzień i pod którym jest znana: „Tina” (HOOP b.r.).

Aż do niespodziewanej śmierci męża w 1891 roku artystka mieszka w Monachium, nie tracąc jednak kontaktu z Wiedniem, gdzie cały czas funkcjonuje jej atelier. Niemniej wciąż większe sukcesy odnosi w Bawarii niż w Austrii. Po powrocie do Wiednia, gdzie u schyłku XIX wieku wrota Akademii Sztuk Pięknych nadal pozostają zamknięte dla kobiet, Tina Blau angażuje się w inicjatywę stworzenia niezależnej instytucji edukacyjnej dla aspirujących artystek-malarek. Wspólnie z działaczkami feministycznymi Olgą Prager, Rosą Mayreder i Ernestine Federn zakłada w 1897 roku Wyższą Szkołę Sztuki dla Kobiet i Dziewcząt (Kunstschule für Frauen und Mädchen), gdzie

wykłada do 1915 roku, prowadząc kursy malarstwa pejzażowego i martwej natury. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XIX wieku próbuje swoich sił na pierwszej indywidualnej wystawie w Wiedniu, ma jednak silną męską konkurencję w postaci wystawy Secesji Wiedeńskiej. Z pomocą przychodzi jej Rosa Mayreder, która publikując wówczas w periodyku „Magazin für Literatur” pod pseudonimem Franz Arnold, otrzymuje zlecenie recenzowania prac secesjonistów. Mayreder sprytnie przekuwa recenzję w krytykę, oskarżając Gustava Klimta o kopiowanie monachijskiego malarza Franza Stucka, i przekierowuje uwagę czytelników na wystawę Blau, podkreślając, że ta zasługuje na zdecydowanie większe zainteresowanie niż „reklamowani” secesjoniści (JOHNSON 2020: 30).

Mimo wsparcia środowisk kobiecych i odnoszenia znacznych sukcesów za granicą (choćby udział i wyróżnienia zdobyte na wystawach światowych w Paryżu w 1889 roku i Chicago w 1893 roku) Tina Blau pozostaje w swojej ojczyźnie w cieniu rodzimych malarzy, mimo że na poziomie warsztatu i estetyki dzieł w niczym im nie ustępuje. Idzie własną drogą, inicjując nowy ruch w austriackim malarstwie, nazwany później nastrojowym impresjonizmem. Mistrzowsko oddaje na płótnie światło, cień i wywoływaną przez nie atmosferę, jest malarką pogody. Podobnie jak francuscy impresjoniści opisuje językiem kolorów wrażenia zmysłowe, które są treścią samą w sobie i nie prowadzą do ukrytych sensów symbolicznych. Inaczej jednak niż w impresjonizmie jej obrazy nie rozsypują się w wirującą feerię barwnych plam, przeciwnie: Blau, czerpiąc z tradycji realizmu i estetyki biedermeier, uważnie studiuje każdy szczegół krajobrazu – nie ma tu miejsca na przypadek, przemyślany jest każdy detal.

Ojczysta Austria upomina się o swoją rodaczkę dość późno. Na cztery lata przed śmiercią malarki wiedeński Belweder nabywa kilka jej obrazów do swoich zbiorów, a w 1917 roku słynny Künstlerhaus prezentuje po raz pierwszy w swoich murach dorobek kobiety-artystki w formie dużej retrospektywnej wystawy – niestety już

pośmiertnej. Po śmierci Blau 31 października 1916 roku, odbywają się liczne uroczystości upamiętniające jej życie i twórczość, a w 1933 roku zostaje zorganizowana kolejna duża wystawa retrospektywna, tym razem w Volksgarten. Wzmoczone zainteresowanie dziełami Blau wkrótce potem brutalnie przekreśla reżim nacjonalistyczny, na fali którego w 1938 roku zmieniono nazwę ulicy nazwanej jej imieniem, obrazy jej autorstwa usunięto z galerii, a ona sama została dosłownie wymazana z historii sztuki austriackiej ze względu na swoje żydowskie korzenie.

Proces przywracania pamięci o Tinie Blau trwa nadal. Ważnym krokiem na drodze odzyskiwania należnego jej miejsca w panteonie austriackich twórców były wystawy w wiedeńskim Muzeum Żydowskim (Jüdisches Museum Wien) w 1996 roku i w 2016 roku w Belwederze, niemniej w świadomości rodaków artystka zdaje się nadal pozostawać na uboczu sceny artystycznej przełomu wieków, a poza granicami Austrii jej nazwisko jest wciąż mało rozpoznawalne.

Bibliografia

- AICHELBURG W., b.r.: *150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861–2011*. <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/die-kunstlerin/> [dostęp: 20.12.2023].
- FELLINGER M., 2016: *Tina Blau – zwischen Impressionismus und Biedermeier*. W: A. HUSSLEIN-ARCO, M. FELLINGER, Hrsg., *Tina Blau*. Wien: Belvedere, s. 25–46.
- HOOP A. von b.r.: *Tina Blau*. Fembio. Frauen Biographieforschung. <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/tina-blau/> [dostęp: 12.12.2023].
- HUSSLEIN-ARCO A., 2016: *Vorwort*. W: A. HUSSLEIN-ARCO, M. FELLINGER, Hrsg., *Tina Blau*. Wien: Belvedere, s. 7–10.
- JESINA C., 2016: *Reisen verändert die Sichtweise. Die spezifischen Lichtverhältnisse der Landschaft*. W: A. HUSSLEIN-ARCO, M. FELLINGER, Hrsg., *Tina Blau*. Wien: Belvedere, s. 11–24.

- JOHNSON J. M., 2016: *Malen an der Peripherie. Tina Blau und die Räume der Moderne*. W: A. HUSSLEIN-ARCO, M. FELLINGER, Hrsg., *Tina Blau*. Wien: Belvedere, s. 47–61.
- JOHNSON J. M., 2020: *Painting the margins: Tina Blau an the spaces of modernity*. „Woman's Art Journal”, vol. 41, no. 1, s. 30–38.
- KRAPF A., b.r.: *Zur Geschichte des Frauenstudiums an der Akademie der bildenden Künste Wien*. https://www.akbild.ac.at/de/universitaet/arbeitskreis-fur-gleichbehand-lungsfragen/copy_of_geschichte [dostęp: 12.12.2023].
- MATZNER A., 2016: *Tina Blau. Pionierin des österreichischen Stimmungsimpressionismus*. Art in Words. <https://artinwords.de/tina-blau/> [dostęp: 15.11.2023].
- MATZNER A., 2019: *Künstlerinnen in Wien von 1900 bis 1938. Stadt der Frauen*. Art in Words. <https://artinwords.de/kuenstlerinnen-in-wien-von-1900-bis-1938-stadt-der-frauen/> [dostęp: 11.12.2023].
- SCHEMPER-SPARHOLZ I., 2019: *Rudolf von Eitelberger und die bürgerliche Frauenbewegung*. W: E. KERNBAUER i in., Hrsg., *Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstgeschichte*. Böhlau: Böhlau Verlag, s. 393–411.

Jan Kubica

Maria Stona
Pisarka i organizatorka salonów*

Marie Scholz, z domu Stonawski, która jako powieściopisarka posługiwała się pseudonimem Maria Stona, jest jedną z zapomnianych dziś autorek. Znana jest w pewnym stopniu w kręgach germanistów specjalizujących się w literaturze śląskiej. Jej nazwisko zostało uwzględnione na przykład w szesnastym tomie *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert* (Słownik literatury niemieckiej. XX wiek), wielotomowej edycji, której pierwszym redaktorem był austriacki literaturoznawca i leksykograf Wilhelm Kosch (1879–1960) i której kolejne wydanie, w tym przypadku trzecie, pod redakcją Lutza Hagedtedta, ukazuje się od 1995 roku (HAGESTEDT 1996), oraz w trzytomowym leksykonie Franza Heiduka *Oberschlesisches Literatur-Lexikon* (Górnośląski leksykon literacki), części 3: Q–Z, wydanej w 2000 roku (HEIDUK 2000: 75–76). O Marii Stonie krótko wspomina niemiecki filolog rodem z Górnego Śląska Arno Lubos (1928–2006) w drugim tomie swojej *Geschichte der Literatur Schlesiens* (Historii literatury Śląska), wydanej w latach sześćdziesiątych XX stulecia (LUBOS 1967: 93).

* Artykuł jest publikowany po raz pierwszy, w tłumaczeniu z oryginału w języku niemieckim – przyp. red.

Z najnowszych publikacji warto odnotować obszerny biogram pisarki wraz z wykazem dzieł w leksykonie Suzanne Blumesberger *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen* (Leksykon austriackich autorów książek dla dzieci i młodzieży) z 2014 roku (BLUMESBERGER 2014: 1027–1030). W 1962 roku Fritz Eichler opublikował antologię prozy i wierszy Marii Stony, zatytułowaną *Dorfgestalten. Aus dem Vorfeld von Groß-Ostau* (Wiejskie postacie. U podnóża Wielkiej Ostawy), do której dodał krótką przedmowę z okazji setnych urodzin pisarki (STONA 1962).

W 1999 roku wydano opracowanie Pavla Šopáka *Maria Stonas Trzebowice [Trzebowitz]. Der Salon als ein Kulturzentrum in der Peripherie* (Trzebowice² Marii Stony. Salon jako centrum kultury na peryferiach) (ŠOPÁK 1999). Z 2011 roku należy wskazać na dwa teksty: pierwszym z nich jest artykuł publicystyczny o Marii Stonie Aleša Uhlířa *Slezský Výmar na trzebovickém zámku* (Śląski Weimar na trzebowickim zamku) (UHLÍŘ 2011a), który ukazał się w na łamach liberalno-lewicowego internetowego dziennika „Britské listy” (Brytyjskie arkusze), założonego w 1996 roku przez czeskiego anglistę i bohemicę, tłumacza i publicystę Jana Čulíka. Drugim jest krótki szkic tego samego autora *Osobnost. Spisovatelka Maria Stona... a její kulturní společnost na zámku v Trzebovicích* (Osobowość. Pisarka Maria Stona... i jej towarzystwo kulturalne na zamku w Trzebowicach) (UHLÍŘ 2011b), opublikowany na łamach pierwszego czeskiego internetowego dziennika „Neviditelný pes” (Niewidzialny pies), wydawanego przez publicystę i pisarza Ondřeja Neffa, który ukazuje się regularnie od kwietnia 1996 roku.

W języku niemieckim krótki szkic o życiu i twórczości Marii Stony ukazał się w 2002 roku w monografii *Deutsche Literatur der Zwischenkriegszeit im tschechischen Schlesien 1918–1938* (Literatura niemiecka okresu międzywojennego na czeskim Śląsku 1918–1938) autorstwa Ivana Stupka, germanisty z Ostawy (STUPEK 2002).

2 Strzebowitz, dzisiaj Trzebovice.

Jedyna dotychczas obszerna monografia Marii Stony, napisana przez przedstawiciela młodszego pokolenia czeskich historyków ze Śląskiego Uniwersytetu w Opawie, Martina Pelca, zatytułowana *Maria Stona und ihr Salon in Strzebowitz. Kultur am Rande der Monarchie, der Republik und des Kanons* (Maria Stona i jej salon w Trzebowicach. Kultura na skraju monarchii, republiki i kanonu), ukazała się w 2014 roku, jak dotąd jedynie w języku niemieckim. Pod koniec przedmowy w swojej pracy Pelc zaznacza, że jest to studium nie literacko-historyczne, lecz historyczne. W książce przedstawia Stonę nie jako pisarkę, ale jako osobowość i postać przebywającą w salonie literackim. Samym utworom nie poświęcił wiele miejsca, ale przynajmniej pobieżnie omawia je pod względem tematyki i treści. Opracowanie składa się z dwóch części: pierwsza, *Maria Stona i jej świat*, jest biografią autorki, a druga obejmuje korespondencję. W podsumowaniu pracy Pelc wskazuje, że jego zamierzeniem było przedstawienie Marii Stony jako autonomicznej osobowości artystycznej i kulturowo-historycznej (PELC 2014: 8, 294).

Z przedstawionego przeglądu publikacji jasno wynika, że Maria Stona była dotychczas traktowana i doceniana przede wszystkim jako organizatorka salonów i mediatorka kulturalna. Oprócz tego aspektu chciałbym spróbować prześledzić literacki profil Marii Stony i jej znaczenie w polu napięć między peryferiami: austriacko-śląską prowincją a centrum – Wiedniem.

Dzieciństwo i dorastanie

Choć Maria Stona urodziła się w trzebowickim zamku, nie pochodziła z rodziny szlacheckiej. Jej ojciec, Josef Stonawski (1823–1910), był właścicielem ziemskim i fabrykantem i pochodził z rolniczej rodziny ze Śląska Cieszyńskiego. Jej matka, Marie (1829–1890), była

córką właściciela majątku w Szobiszowicach³, położonego niedaleko Trzyńca, również na Śląsku Cieszyńskim. Oboje rodzice należeli do cieszyńskiej mniejszości protestanckiej. Ojciec Stony najpierw wydzierżawił zamek w Trzebowicach wraz z pozostałym majątkiem w Marcinowie⁴ od francuskiej arystokratycznej rodziny emigrantów z czasów rewolucji francuskiej, hrabiego Demblina, w 1854 roku, a kupił go w 1865 roku (PELC 2014: 14). Organizatorka salonów i pisarka będzie związana z tym miejscem wręcz nierozzerwalnie, ponieważ Maria Stona zmarła 30 marca 1944 roku w posiadłości w Trzebowicach.

Pierworodny syn Josefa i Marie, urodzony w 1849 roku Karl, zmarł w wieku sześciu lat. Młodszy syn, Gustav, urodził się w 1851 roku, zmarł w 1905 roku, pracował jako zarządca gospodarstwa poza Śląskiem. Trzecie i ostatnie dziecko małżeństwa urodziło się w 1861 roku, była to Marie Josephine Sophie Stonawski (PELC 2014: 15–16).

Niewiele wiadomo o dzieciństwie Stony. Można się domyślać, że Maria, główna bohaterka jej literackiego debiutu, ma cechy autobiograficzne autorki. Bawiła się z wiejskimi dziećmi, łowiła ryby w strumieniu i wspinała się na drzewa. Stona rzadko widywała ojca, który dbał o rodzinne interesy. W wolnym czasie w domu lubił czytać powieści historyczne Waltera Scotta.

Pozycja matki Stony odpowiadała typowemu wówczas „modelowi trzech K” – *Kirche, Küche, Kinder*, czyli „kościół, kuchnia, dzieci”. Poza najbliższymi członkami rodziny w życiu Marii Stony uczestniczyli krewni ze wschodniej części rejencji śląskiej i terenów Galicji – były to konserwatywne ciotki, które w jej listach i tekstach literackich charakteryzowane są w przeważającej mierze negatywnie. Pomimo nieszlacheckiego pochodzenia i tylko podstawowego wykształcenia matka dbała o rozwój córki, która była wychowywana przez guwernantkę, Valeskę Schliephacke, tak jak szlachcianka (por. PELC 2014: 15–16).

3 Schöbischowitz, dzisiaj Soběšovice.

4 Martinau, dzisiaj Martinov.

Przytoczony cytat z *Mein Leben* (1928) wyraźnie pokazuje, jak niezwykle inspirujące dla jej późniejszej kariery były lekcje prowadzone przez nauczycielkę:

Od 8 do 18 roku życia moje lekcje prowadziła znakomita nauczycielka, Valeska Schliephacke z Halberstadt. Miała ogromną, wszechstronną wiedzę i wyjątkowy umysł. Dziękuję jej niezmiennie; idąc za moim gorącym pragnieniem, latała już ze mną w czasie, kiedy inni uczniowie siedzieli jeszcze przy angielskiej gramatyce, kazała mi tłumaczyć brytyjskich poetów. To był warkoczący lot przez świat sztuki, który odbyłyśmy (STONA 1928: 49)⁵.

Małżeństwo i pierwsze publikacje

W 1881 roku Marie Stonawski wyszła za mąż za starszego o dziesięć lat wykształconego i zamożnego przedsiębiorcę, doktora prawa Alberta Scholza (1850–1905). Był on właścicielem cukrowni w Chropyni⁶ w powiecie Kromieryż⁶, która w rzeczywistości stanowiła niewielką część dużego przedsiębiorstwa przemysłowego założonego przez jego ojca Aloisa Scholza (1821–1883). Wcześniej był dyrektorem zakładów Kleinsche Eisenwerke w miejscowości Sobotín oraz zakładów górniczo-hutniczych Vítkovice w morawskiej Ostrawie (por. PELC 2014: 17–18).

Marie Scholz zamieszkała z mężem w Chropyni, gdzie rok później, w 1882 roku, urodziło się ich pierwsze dziecko, Helena Scholz (po mężu Żelezná; zm. 1974). Dwa lata później, w 1884 roku, na świat przyszedł Albert Scholz junior (zm. 1939). Rodzina mieszkała

⁵ Cytaty z publikacji obcojęzycznych podane w tłumaczeniu własnym autorów przekładu niniejszego artykułu – M.S., K.K.

⁶ Kremsier, dzisiaj Kroměříž w kraju zlínském w Czechach.

w Chropyni do 1888 roku, kiedy to, według Pelca, prawdopodobnie musiała opuścić miasto z powodu błędnej strategii biznesowej Alberta i przeniosła się do zamku w Trzebowicach, aby zamieszkać z ojcem Stony, Josefem. Dzięki jego wsparciu sytuacja ekonomiczna rodziny poprawiła się, a Albert Scholz pracował w administracji firmy Josefa Stonawskiego.

W 1887 roku utwory Marie Scholz po raz pierwszy ukazują się drukiem, część z nich pod pseudonimem Maria Stona; są to głównie wiersze i nowele. Za jej debiut uznaje się wiersze⁷, które ogłosiła w czasopiśmie „An der schönen blauen Donau” w 1887 roku. Jej pierwsza publikacja prozatorska – zbiór reportaży *Presto prestissimo. Eine Reise in 288 Stunden* (STONA 1887⁸), została wydana w tym samym roku, głównie dzięki zaangażowaniu austriackiego pisarza, filozofa i liberalnego posła Bartholomäusa von Carneriego (1821–1909), o czym ten pisał w liście do swego kolegi, fińskiego filozofa Andreasa Wilhelma Bolina (1835–1924) opatrzonym datą 21 lipca 1887 roku (JODL 1922: 49–50). Z inicjatywy von Carneriego po utwór sięgnął także niemiecki filozof, biolog i podróżnik Ernst Haeckel (1834–1919), zachwycając się twórczością Stony (JODL 1922: 67–70).

Oś fabuły wyznacza podróż po Szwajcarii, Tyrolu i Bawarii pierwszoosobowej narratorki, której towarzyszą szwagierka i córka. Tekst charakteryzuje wesoły, zabawny ton, zwłaszcza w opisach prozaicznych sytuacji podczas podróży pociągiem, takich jak poszukiwanie wolnego przedziału. Poetycka perspektywa zauważalna w warstwie pisarskiej Stony uwidacznia się również w opisach przyrody, wypełnionych romantycznym entuzjazmem i odpowiadającym mu patosem. Przykładem może być cytat:

7 Niektóre z nich ukazywały się w kolejnych latach (1926 i 1927 roku) między innymi w czasopiśmie „Jahrbuch der Section Bielitz-Biala des Beskiden-Vereins”.

8 Drugie wydanie ukazało się w 1890 roku jako *Erzählt und gesungen* (STONA 1890, s. 75–128).

Tak więc podróżowaliśmy przez piękną krainę Tyrolu, której góry wyróżniają się lojalnością, której mieszkańcy wyróżniają się burżuazją i spiczastymi kapeluszami. Aha, i żył tu wolny od gangów Andreas Hofer – stał dumnie na bastionie i – odmówił pokłonenia się kapeluszowi Hermanna Gessler! – Historyczny grunt trzęsie się pod moimi stopami, uciekam w krainę emocji. Tutaj Tyrolczyk i jego dziecko śpiewają nam. Szarotki i dzwonki wrzosowe rozkwitają w dur i moll na wszystkich fortepianach, a mleczarka jodluje ze swoimi krowami: „Na górskim pastwisku nie ma grzechu!” (STONA 1887: 88).

W innym fragmencie trudno ocenić, w jakim stopniu autorka chce jedynie rozbawić czytelnika swoim opisem nowo przybyłych do hotelowej jadalni turystów, a w jakim przede wszystkim daje upust własnym skrywanym stereotypowym uprzedzeniom: „Przy *table d'hôte* widzieliśmy najbardziej niesamowite fizjonomie i figury – Angielki i Francuzki, które wydawały się wygnane z ojczyzny z powodu swojej brzydoty” (STONA 1887: 95).

Podobnie w innej scenie, kiedy jedna z postaci udaje się do czytelnici wieczorową porą: „o kolacji udaliśmy się do czytelnicy z naszym towarzystwem, składającym się z angielskiej pary i Południowoafrykańczyka, z którym Anglik się zapoznał i który, ku naszemu zdumieniu, był czysto umyty i dobrze ubrany” (STONA 1887: 95).

Działalność literacka i organizacja salonów

Martin Pelc datuje początek ważnych kontaktów Marii Stony z europejskimi intelektualistami i artystami na przełom lat osiemnastych i dziewięćdziesiątych XIX wieku. Powstaje pytanie, w jaki sposób dotychczas mało znana pisarka była w stanie nawiązać takie znajomości. Pelc wskazuje, że mogło się to odbyć za pośrednictwem

rodziny męża Stony, Alberta Scholza. Jej teść bowiem, Alois Scholz, przez wiele lat prowadził udane interesy z Ritterem von Terschem w Šumperku, który prawdopodobnie pozostawał w bliskim kontakcie ze wspomnianym już Bartholomäusem von Carnerim. Trop ten prowadzi także do przedstawicieli północnomorawskiej rodziny przedsiębiorców Kleinów. W swoich szkicach Maria Stona wymienia nazwisko jednego z członków wpływowego rodu wśród gości przy stole von Carneriego (por. PELC 2014: 40–41). Dla Stony była to idealna okazja do zapoznania się z liberalną reprezentacją artystyczną, naukową i polityczną dawnej naddunajskiej monarchii cesarsko-królewskiej. Autor monografii o austriackiej pisarce wymienia osobistości okresu, do których bez wątpienia należą: przywołany już profesor z Jeny, Ernst Haeckel, który był wówczas uznanym darwinistą; austriacka pisarka i dziennikarka, w dodatku pierwsza kobieta wyróżniona Pokojową Nagrodą Nobla, Bertha von Suttner (1843–1914), pacyfistyczny publicysta i prozaik Adalbert Goldscheider (1848–1916), ukrywający się pod pseudonimem Balduin Groller, oraz przywódca ruchu syjonistycznego, żydowski ideolog Theodor Herzl (1860–1904).

Należy tu przytoczyć stwierdzenie zawarte w monografii Martina Pelca, ponieważ w jego ocenie kontakt z von Carnerim stanowił dla Stony niezwykle istotny impuls do zorganizowania salonu w Trzebowicach oraz rozpoczęcia nowej działalności, która pochłonęła ją bardziej niż okres produkcji literackiej:

Gdyby von Carneri nie istniał, być może nie byłoby trzebowickiego ośrodka kultury. A gdyby był, prawdopodobnie przybrałby zupełnie inną formę. Von Carneri jest łącznikiem między śląską prowincją a europejską kulturą wysoką, przy czym równocześnie był też nauczycielem Stony (PELC 2014: 40–41).

Relacja między von Carnerim a Stoną, mimo że zbudowana w wymiarze nauczyciel – uczeń, zdaniem Pelca, koncentrowała się wokół

zapoznajania wybranych gości trzebowickiego salonu z pismami von Carneriego, spośród których warto przywołać prace *Sittlichkeit und Darwinismus. Drei Bücher Ethik* (1871, Wiedeń: Wilhelm Braumüller) oraz *Der moderne Mensch. Versuche über Lebensführung* (1891, Bonn: Emil Strauß). Zostały one następnie dokładnie omówione przez poetę i prozaika Ludwiga Jacobowskiego (1868–1900), który poświęcił im szkic opublikowany w jednym z numerów czasopisma „Die Gesellschaft. Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst und Sozialpolitik”, kierowanym przez niego w latach 1898–1900⁹. Również austriacki filozof, twórca antropozofii, mistyk, ezoteryk i okultysta Rudolf Steiner (1861–1925), badacz spuścizny między innymi Goethego, będący częstym gościem w salonie Marii Stony, poświęcił von Carneriemu krótki szkic na łamach „Die Gesellschaft” (STEINER 1900).

Należy przypomnieć, że właśnie von Carneri był mocno zaangażowany w popularyzację wczesnej twórczości poetyckiej Marii Stony. To właśnie on zwrócił uwagę swoich uniwersyteckich kolegów Wilhelma Bolina i Ernsta Haeckela na jej debiutancki zbiór reportaży *Presto prestissimo*. W rezultacie Bolin podjął się zrecenzowania wspomnianej publikacji.

Warto również wspomnieć o jej bliskiej przyjaciółce austriackiej pisarce i poetce Marii Eugenie delle Grazie (1864–1931), która na przełomie wieków była równie popularna jak Maria Stona, przy czym twórczość żadnej z nich niestety nie została włączona do kanonu literackiego. Wiedeński literaturoznawca Werner Michler – zdaniem Pelca – zalicza twórczość Stony do literatury „trzeciej drogi”, której nie można sklasyfikować jako kategorii literatury domowej ani wiedeńskiego modernizmu (PELC 2014: 40–44).

Z kolei Fritz Eichler przypisuje poezji i prozie Stony cechy *Heimatdichtung* w przedmowie do tomu *Dorfgestalten. Aus dem Vorfeld von Groß-Ostrau*. Jej utwór prozatorski *Der Sträfling mit dem Rosenkranz*

9 Z kolei Stona jest autorką opracowania o Jacobowskim (zob. STONA 1901).

(1925, Wiedeń: Steyrermühl) przypomina mu „wielkiego Szwajcara Gottfrieda Kellera z przytulnym komfortem starego austriackiego stylu ze zdrowym realizmem [...], a więc w jego lekkiej sztuce narracyjnej” (STONA 1962: 5–6). Czeski germanista i literaturoznawca Ivan Stupek w bardzo podobny sposób komentuje wydany przez Fritza Eichlera zbiór prozy pisarki. Według niego „»wiejskie postacie« są zwykle opisywane realistycznie, co przynajmniej doprowadziło do ujawnienia różnorodności etnicznej, typów ludzi i różnych struktur gospodarczych tego regionu – Niemców, Czechów i Polaków” (STUPEK 2002: 60).

Z bibliograficznego obowiązku warto wskazać jeszcze wybrane utwory Stony, jak na przykład powieści *Der Rabenschrei. Roman einer Scheidung* (1907, Berlin: Hilger), *Rahel. Roman einer Mischehe* (1909, Drezno: Reißner), zbiór noweli śląskich *Mein Dorf Novellen und Skizzen aus Schlesien* (1908, Berlin-Lipsk: Hilger) wydany w serii Kürschners Bücherschatz pod numerem 604, nowele *O du spaßige Welt der Frauen!* (1924, Wiedeń: Steyrermühl-Verlag), *Mein lachendes Buch. 8 heitere Geschichten* (1932, Wiedeń: Grünfeld), antologię poezji *Der Liebe Gewalt. Neue Gedichte* (1938, Opawa: Heinz).

W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku pisarka współpracowała z wiodącymi regionalnymi i ponadregionalnymi pismami literackimi i kulturalnymi, spośród których warto wskazać na redagowany przez doktora Ezechiela Ziviera (1868–1925) i doktora Paula Knötela (1858–1934) miesięcznik „Oberschlesien. Monatsschrift zur Pflege der Kenntnis und Vertretung der Interessen Oberschlesiens” (GRÖSCHEL 1993: 120–121).

W leksykonach prasoznawczych periodyk określany jest jako regionalne czasopismo specjalistyczne, skoncentrowane wokół tematyki kulturalnej, jednak jego spektrum tematyczne obejmowało obok literatury i historii literatury, historii i historii sztuki, folkloru, krajoznawstwa i szkolnictwa, również zagadnienia takie jak przyroda i jej ochrona czy handel, przemysł i komunikacja. Lista

redaktorów i współpracowników czasopisma była długa i zawierała ok. czterdzieści nazwisk, przy czym większość z nich stanowili nauczyciele, zazwyczaj śląskich szkół, oraz wykładowcy uczelni. Do najbardziej znanych należeli urodzony w Bytomiu poeta i prozaik Bruno Arndt, pochodząca z okolic Olesna szlachcianka i pisarka Valeska von Bethusy-Huc, dyrektor szkoły w Berlinie i poeta ludowy Karl Klings czy Marie Scholz, właścicielka zamku i dóbr w pobliżu Ostrawy, tworząca pod pseudonimem Maria Stona (KRYŚ 2016: 107).

Maria Stona odwiedzała również inne wiedeńskie salony, które różniły się między sobą poziomem dyskursu literackiego czy chociażby wspomnianą oceną jakości dzieł piszących kobiet. Wybrane wiedeńskie salony pisarki i dziennikarki Berthy Zuckerkandl-Szeps (1864–1945), Almy Mahler-Werfel (1879–1964)¹⁰ czy zamożnych rodzin Wertheimsteinów, Gomperzów i Todesco były dla Stony niedostępne. Nie była również zainteresowana zaproszeniem do tych towarzystw, ponieważ – według Pelca – nie była zaznajomiona z omawianymi tam tematami. W opinii jej biografa uczęszczała do salonów drugiego rzędu, które „były nie mniej ważne, a ich skład był nie mniej dystyngowany” (PELC 2014: 46).

Stona była gościem w salonie austriackiej pisarki, poetki i dramatyzki Dory von Stockert-Meynert (1870–1947), gdzie spotykały się rzeźbiarka Molly Miller von Aichholz (1844–1887), pisarka Barbara Elisabeth Glück (1814–1894), ukrywająca się pod pseudonimem Betty Paoli, założycielka i liderka austriackiego ruchu kobiecego Marianne Hainisch (1839–1936), pisarka i redaktorka „Wiener Zeitung” Florentine Galliny (1845–1913), tworząca pod pseudonimem Bruno Walden. Stona była prawdopodobnie najczęstszym gościem salonu Idy von Gutmann (1847–1924). Maria Stona zorganizowała swój salon na podstawie doświadczenia zdobytego na wiedeńskich salonach.

¹⁰ Alma Mahler-Werfel była kolejno żoną kompozytora i dyrygenta Gustava Mahlera (1860–1911), architekta Waltera Gropiusa (1883–1969), pisarza Franza Werfela (1890–1945).

Jak wspomniano, początkowym impulsem był kontakt Stony z von Carnerim, na którego twórczość zwrócił jej uwagę Ludwig Jacobowski. Von Carnieri odwiedził Trzebowice po raz pierwszy w 1898 roku, a później dołączyli do niego inni goście, głównie przyjaciele Jacobowskiego, wspomniany już Rudolf Steiner, niemiecki uczony i historyk literatury Richard Maria Werner (1854–1913), literaci Anna Ritter (1865–1921), Martin Boelitz (1874–1918) oraz duński historyk literatury i pisarz Georg Brandes (1842–1927).

Innymi znaczącymi gośćmi oprócz Berthy von Suttner byli: założycielka jednego z głównych nurtów psychoanalizy Melanie Reizes Klein (1882–1960), szwajcarski malarz Augusto Giacometti (1877–1947), austriacki malarz Josef Edgar Kleinert (1859–1949), dramaturg Franz Theodor Csokor (1885–1969), historyk sztuki i pisarz Leopold Wolfgang Rochowanski (1888–1961), pisarz i pacyfista Rudolf Křiž, ukrywający się pod pseudonimem Rudolf Jeremias Kreutz (1876–1949), niemiecki aktor Ferdinand Gregori (1870–1928), austriacki pisarz Otto Hauser (1874–1932), niemiecka pisarka Annemarie von Nathusius (1874–1926) oraz dziennikarka Else Frobenius (1874–1952) (por. PELC 2014: 63, 70, 72, 73, 76, 77).

Martin Pelc, jak już wskazano, uznał Marię Stonę w swoim studium historycznym za autonomiczną osobowość artystyczną i kulturowo-historyczną. Dostępne w zasobach bibliotek cyfrowych artykuły prasowe z pierwszych dziesięcioleci XX wieku kierują uwagę na kolejny obszar jej zainteresowań, który tworzą literatura dla dzieci i młodzieży (zob. BLUMESBERGER, 2014: 1027–1030) oraz pieśni ludowe. Jak podaje redagowana w języku niemieckim gazeta „Sozialdemokrat. Zentralorgan der Deutschen sozialdemokratischen Arbeiterpartei in der Tschechoslowakischen Republik”, rozgłośnia radiowa w Ostrawie jesienią 1937 roku regularnie nadawała audycje zatytułowane „Maria Stona czyta własne utwory”, a w jednym z numerów dziennika informowano:

Nagrodę w dziedzinie sztuki niemieckiej otrzymała śląska poetka Maria Stona za twórczość poetycką przepełnioną miłością do regionu ostrawskiego i jego śląskiego pogórza, ale przede wszystkim za godne uznania tłumaczenia czeskich i słowackich pieśni ludowych na język niemiecki, które powstały w ostatnich latach (*Auch Ostrau* 1937: 6).

Skierowanie uwagi na – według Pelca – aspekt fascynacji Stony ludowością i regionalizmem, który zaznacza się w jej twórczości w drugiej i trzeciej dekadzie XX stulecia, nie zmienia jednak sposobu postrzegania autorki przez odbiorców, czytelników i krytyków literackich. Pozostaje przede wszystkim organizatorką salonów, która coraz częściej zwracała się ku poezji. Popularność przyniosły jej już w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku „melodyjne i płynące z serca wiersze, które młoda artystka przynosi ze swojego ogródka poetyckiego” (SCHRATTENTHAL 1892: 127–128) zebrane w tomie *Buch der Liebe* (1888, Wien: Carl Konegen) oraz równie życzliwie przyjęty zbiór pieśni *Erzählt und gesungen* (1890, Wien: Carl Konegen), o czym informowały między innymi berliński tygodnik „Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben” oraz wiedeński dziennik „Neue freie Presse” (STONA 1899: 168).

Tłumaczenie:

Krzysztof Kłosowicz, Michał Skop

Bibliografia

- Auch Ostrau ver leiht einen deutschen Preis*, 1937. „Sozialdemokrat”, Nr. 254, s. 6.
BLUMESBERGER S., 2014: *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen*. Bd. 2: L–Z. Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag.
GRÖSCHEL B., 1993: *Die Presse Oberschlesiens von den Anfängen bis zum Jahre 1945*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag.

- HAGESTEDT L., Hrsg., 1996: *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Biographisches und bibliographisches Handbuch*. Bd. 16: Schobel – Schwaiger. Berlin–Boston: De Gruyter.
- HEIDUK F., 2000: *Oberschlesisches Literatur-Lexikon*. T. 3: Q–Z. Heidelberg: Julian Paulus Palatina Verlag.
- JODL M., Hrsg., 1922: *Bartholomäus von Carneri's Briefwechsel mit Ernst Haeckel und Friedrich Jodl*. Leipzig: Koehler.
- KRYŚ M., 2016: *I wojna światowa oczami publicystów miesięcznika kulturalnego „Oberschlesien”*. W: G. B. SZEWCZYK, R. KACZMAREK, red.: *I wojna światowa na Śląsku. Historia – literatura – kultura*. Oświęcim: Napoleon V, Katowice: Instytut Badań Regionalnych Biblioteki Śląskiej, s. 107–115.
- LUBOS A., 1967, *Geschichte der Literatur Schlesiens*. Bd. 2. München: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn.
- PELC M., 2014: *Maria Stona und ihr Salon in Strzebowitz. Kultur am Rande der Monarchie, der Republik und des Kanons*. Opava: Schlesische Universität.
- SCHRATTENTHAL K., 1892: *Die deutsche Frauenlyrik unserer Tage. Mitgabe für Frauen und Töchter gebildeter Stände*. Leipzig: Verlag von Karl Naumburg.
- ŠOPÁK P., 1999: *Třebovice Marie Stony. Salon jako kulturní centrum na periférii*. W: H. LORENZOVÁ, T. PETRASOVÁ, vyd.: *Salony v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 18. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 12.–14. března 1998*. Praha: KLP, s. 125–133.
- STEINER R., 1900: *Bartholomäus Carneri, der Ethiker des Darwinismus*. „Die Gesellschaft. Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst und Sozialpolitik”, Bd. 4, H. 3, Dresden: Verlag der Gesellschaft, s. 452–461.
- STONA M., 1887: *Presto prestissimo. Eine Reise in 288 Stunden*. Wien: Carl Konegen.
- STONA M., 1888: *Buch der Liebe*. Wien: Carl Konegen.
- STONA M., 1890: *Erzählt und gesungen*. Wien: Carl Konegen, Berlin: G. Winckelmann, Leipzig: G. G. Schulze.
- STONA M., 1901: *Ludwig Jacobowski im Lichte des Lebens. Mit Beiträgen von Hermann Friedrich, Richard Maria Werner, Rudolf Steiner, Otto Reuter, Georg Brandes, A. K. T. Tielo, Paul Remer, Thekla Lingen, Anna Ritter, Martin Boelitz, u.a.* Breslau: S. Schottlaender.
- STONA M., 1928: *Mein Leben*. „Deutsche Heimat. Sudetendeutsche Monatshefte für Literatur, Kunst, Heimat und Volkskunde” Jg. 4, H. 1, Plan–Marienbad: Deutscher Buchverlag Hans Zirwick, s. 49–50.

- STONA M., 1962: *Dorfgestalten. Aus dem Vorfeld von Groß-Ostrau*. Ausgewählt, eingeleitet und herausgegeben von Fritz EICHLER. Heidelberg: Odertor-Verlag für Schriften aus dem Ostsudentenland.
- STUPEK I., 2002, *Deutsche Literatur der Zwischenkriegszeit im tschechischen Schlesien 1918–1938*. Šenov–Ostrava: Tilia [Filozofická Fakulta Ostravské Univerzity].
- UHLÍŘ A., 2011a: *Slezský Výmar na třebovickém zámku*. „Britské listy“, 17.01.2011. <https://legacy.blisty.cz/art/56729.html> [dostup: 24.03.2024].
- UHLÍŘ A., 2011b: *Osobnost. Spisovatelka Maria Stona... a její kulturní společnost na zámku v Třebovicích*. „Neviditelný pes“, 5.03.2011. https://neviditelnypes.lidovky.cz/kultura/osobnost-spisovatelka-maria-stona.A110304_125113_p_kultura_wag [dostup: 24.03.2024].

Michał Skop

Lina Loos
Między kawiarnią, sceną a książkami

Wiedeński pisarz i filmowiec Adolf Opel (1935–2018) w przedmowie do wznowienia książki *Das Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten* Liny Loos, kreśląc obraz austriackiej aktorki i kabarecistki, wskazuje na pewne paradoksy z jej biografii: „Nic, a może jednak wszystko zdawało się predestynować Karolinę Katharinę Obertimpfler, urodzoną w Wiedniu 9 października 1882 roku, do prowadzenia życia w niemal egzystencjalnej sprzeczności z otoczeniem” (OPEL 2015: 10)¹. Nasuwa się zatem pytanie o genezę antynomii wolności i konieczności, oczekiwań i realiów życia oraz przyczyn wewnętrznych konfliktów. Pierwszych przesłanek – zdaniem Opla – należałoby szukać w najbliższym otoczeniu. Rodzina od strony matki, Karoline Obertimpfler (1851–1922), z domu Ockermüller, wywodziła się z warstwy chłopskiej zamieszkującej Tyrol i Dolną Austrię. Z kolei ojciec, Karl Obertimpfler (1843–1927), był kupcem, który rozpoczął swoją karierę jako sprzedawca i właściciel sklepu kolonialnego. Okres dzieciństwa późniejsza aktorka wspomina następująco:

¹ Cytaty z publikacji obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – M.S.

Kiedy moja matka wyszła za mąż (1873), rodzice podarowali jej w prezencie ślubnym największe delikatesy w Wiedniu (Stalzer am Lichtensteg). Moi rodzice sprzedali je później pewnemu człowiekowi, który do dziś jest ich właścicielem.

My, dzieci, oczywiście myśleliśmy, że życie będzie się toczyć bez końca: migdały, rodzynki sultańskie, daktyle, gdzie okiem sięgnąć, w obfitości. Tak więc bajki o domku z piernika czy krainie mlekiem i miodem płynącej nie robiły na nas żadnego wrażenia.

Naszą tęsknotą było pozwolenie na swobodne chodzenie po ulicy bosymi stopami, chlapanie w kałużach tak, że błoto ściekało nam po palcach. Patrzyliśmy z zazdrością na szczęśliwe dzieci ulicy, a biedne dzieci patrzyły z zazdrością na nasze sklepowe witryny.

Ale takie jest życie, ciągle zmieniająca się tęsknota (OPEL 2015: 27–28).

W kolejnych latach ojciec został kierownikiem Café de l'Europe przy Stephansplatz. Kiedy w 1897 roku udało mu się nabyć lokal Grand Café Casa Piccola przy Mariahilfer Straße 1b, został przyjęty w poczet członków Wiedeńskiej Spółdzielni Producentów Kawy (Wiener Kaffeesiedergenosenschaft). Obertimpfler był również bliskim przyjacielem księgarza i literata Petera Altenberga (1859–1919), chętnie odwiedzającego Casa Piccola wraz z kręgiem swoich znajomych, który tworzyli między innymi dramaturg i prozaik Otto Erich Hartleben (1864–1905), architekt Adolf Loos (1870–1933), malarz i poeta Oskar Kokoschka (1886–1980).

Na zapleczu kawiarni oraz w życiu prywatnym jej właścicieli – jak podaje Opel – sprawy wyglądały inaczej, niż można by myśleć: „stary Obertimpfler”, jak nazywali go jowialnie stali klienci, był egoistycznym, zazdrosnym i władczy tyranem nie tylko wobec małżonki, ale także wobec swoich dzieci. Nieustannie narzekający na brak wsparcia ze strony najbliższych, osamotniony w podejmowaniu kluczowych decyzji biznesowych, które ostatecznie doprowadziły rodzinny interes do ruiny, odegrał niebagatelną rolę w surowym wychowaniu córek i syna. Atmosfera w rodzinnym domu sprawiła, że dorastająca Lina

skrywała tylko jedno pragnienie: uciec z tego artystycznego środowiska i – wykorzystując jedyną możliwość – schronić się w małżeństwie, aby wieść spokojne życie.

W przedmowie do *Das Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten* czytamy również, że małżeństwo właścicieli kawiarni zmieniło się w „tragiczną groteskę”, ponieważ Karl Obertimpfler coraz częściej przyjmował milczącą pozę, tylko po to, aby ukarać żonę za brak wsparcia w życiu zawodowym. W biografii Liny Loos odnajdujemy informację, że Karolina i Karl kontaktowali się ze sobą jedynie listownie i tylko wtedy, gdy było to nieuniknione, choć w prowadzonym wspólnie lokalu Grand Café Casa Piccola codziennie przesiadywali obok siebie i wspólnie doglądali interesów (OPEL 2015: 12). W krótkim rozdziale zatytułowanym *Mutter und der Erste Weltkrieg* ze zbioru *Gesammelte Schriften* Lina Loos dzieli się spostrzeżeniami o matce:

Matka była przeciwna wojnie. Nie interesowały ją szczegóły. Drobne pomyłki między tym, kto jest wrogiem, a kto przyjacielem, zdarzały jej się codziennie. W czasach pokoju za każdym razem, gdy cesarz przejeżdżał Mariahilfer Straße, stawiała przed kawiarnią i serdecznie go pozdrawiała. On już ją rozpoznawał i uprzejmie jej dziękował. Ale od wybuchu wojny nie wychodziła już przed lokal, nie wiem, czy cesarz to zauważył, w każdym razie był to jej sposób na demonstrację przeciwko wojnie (LOOS 2003: 54).

W maju 1918 roku Karl Obertimpfler musiał sprzedać lokal, a pozyskane fundusze i własne oszczędności niefortunnie zainwestował w obligacje wojenne, tracąc w krótkim czasie niemal wszystkie środki. Wojna, nieprzemyślane decyzje finansowe oraz prawdopodobnie także pogłębiające się pijaństwo Obertimpflera przyczyniły się do ostatecznego rozpadu rodziny. Utrata kawiarni przerwała ostatnią więź, która jeszcze łączyła małżonków. Karoline Obertimpfler zmarła w grudniu 1922 roku, jej mąż pięć lat później, w lutym 1927 roku.

Młoda Lina poszukiwała oparcia i autorytetu początkowo w rodzinie, Karlu (1874–1944) i Helene (1875–1908). Starszy o osiem lat brat Karl miał według woli rodziców zostać księdzem, lecz z powodu powtarzających się romansów z kobietami przyuczony został do zawodu ślusarza. Jako rzemieślnik nie osiągnął jednak zawodowego sukcesu, ale po latach, jako Karl Forest, stał się znanym w Berlinie i Wiedniu aktorem i reżyserem; w 1917 roku został zaangażowany do wiedeńskiego Teatru Ludowego (Volkstheater), później do Teatru w Josefstadt (Theater in der Josefstadt). Jak podają biografowie Liny Loos, drogę do dobrze zapowiadającej się kariery aktorskiej jej brata przekreśliły zamiłowanie do alkoholu i liczne romanse, które nieraz prowadziły do skandali. Aktor przechodził również częste załamania nerwowe, które musiał leczyć w uzdrowiskach. Jego pobyty w sanatoriach i szpitalach zakończyła aneksja Austrii w 1938 roku, a w 1944 roku, przebywając w domu opieki w wiedeńskiej dzielnicy Lainz, padł ofiarą wprowadzonego przez narodowych socjalistów programu eutanazji. Nic zatem dziwnego, że pozbawiona wsparcia ze strony rodziców i rodzeństwa Lina Loos sensu życia poszukiwała przede wszystkim w towarzystwie przesiadującym nie tylko w rodzinnym lokalu, ale także w innych wiedeńskich kawiarniach. O artystycznej i literackiej cyganerii czytamy w jednym z wielu opracowań:

Większa widoczność grup, które się tam spotykały, ułatwiała niedoszłemu członkowi identyfikację z kręgiem osób, do którego chciałby dołączyć. Wspomnienia i autobiografie wiedeńskich literatów, lekarzy i ludzi kultury wskazują, że *Stammtische* były mniej lub bardziej otwarte. Grupy ewoluowały i skupiały się wokół kluczowych postaci miejscowej cyganerii i z czasem podlegały transformacji, w miarę nawiązywania nowych kontaktów lub zrywania starych więzi (ASHBY 2013: 28).

Lina Loos została wciągnięta do kręgu pisarza Petera Altenberga (1859–1919) przez swoją starszą siostrę, pisarkę Helene Dülberg. Ruch

literacki Młody Wiedeń (Junges Wien), do którego należał Altenberg – obok Hugo von Hoffmansthal, Hermann Bahra i Arthura Schnitzlera – działał na wiele sposobów. Jego członkowie spotykali się między innymi w Grubencafé, Café Griensteidl, a później w Café Central, tworząc tzw. *Stammtisch* – stały krąg osób spotykających się w określonych kawiarniach, dopuszczających jednak przyjęcie kilku nowych członków.

Wiosną 1902 roku, również za sprawą jej siostry (która w 1908 roku zaginęła bez śladu, pozostawiając jedynie list z adnotacją o planowanym samobójstwie), doszło do spotkania Liny Obertimpfler z architektem Adolfem Loosem – oraz, co najważniejsze, do spontanicznej propozycji zawarcia małżeństwa, którą tego samego wieczoru, ku zaskoczeniu wszystkich obecnych, Lina natychmiast przyjęła. O tym, że do przyjęcia oświadczeń przyczyniła się należąca do Loosa papierosnica z rosyjskiej brzozy strącona przez nieuwagę przez młodą kobietę, mówi anegdota przywoływana we wspomnieniach artystki. Według Opla owo wydarzenie – potwierdzone przez uczestników spotkania: Petera Altenberga, Egona Friedella (1878–1938) i Karla Krausa (LOOS 1994: 296) – stanowi nieodłączną część legendy, która powstała wokół pary Liny i Adolfa Loosów. W przedmowie do *Das Buch ohne Titel* czytamy:

Być może Lina Obertimpfler czekała tylko na okazję, by pójść w ślady starszej siostry i opuścić dom. Niewątpliwie jednak wrażenie wywarł na niej starszy o dwanaście lat Loos, którego wzbudzającą zainteresowanie serię artykułów z okazji wystawy jubileuszowej cesarza w 1898 roku czytała w „Neue Freie Presse”. W tym samym czasie Obertimpfler ukończyła kurs aktorski w wiedeńskim konserwatorium – wbrew woli rodziców i być może za namową brata Karla, który wówczas był już związany z teatrami w Niemczech. W swoim życiu otrzymała kilka spontanicznych propozycji małżeńskich, których nie przyjęła, między innymi od Franza Lehára, wówczas wojkowego kapelmistrza. 21 lipca 1902 roku Lina Obertimpfler i Adolf

Loos pobrali się w Eisgrub [Lednice, przyp. M.S.] na Morawach, mimo obaw rodziców, którzy – jak się wkrótce okazało nie bez przyczyny – wątpili, czy Loos będzie w stanie utrzymać status młodej żony w sposób odpowiadający jego pozycji: był znany z tego, że żył ponad stan i rozrzutnie wydawał pieniądze – lukratywne kontrakty budowlane były w tamtych latach jeszcze rzadkością. Ich podróż poślubna przez Dalmację i Grecję do Turcji trwała pięć tygodni (LOOS 2003: 20).

Przedwczesna klęska związku trzydziestodwuletniego Adolfa z niespełna dwudziestoletnią Liną – zawartego w kościele p.w. św. Jakuba Starszego w lednickim pałacu należącym do rodziny Lichtensteinów, w którym wuj Adolfa był proboszczem (RUKSCHCIO, SCHACHEL 1982: 76) – wydawała się nieunikniona, ponieważ, zdaniem biografów, małżonek najwyraźniej dostrzegał w swojej pięknej, młodej żonie przede wszystkim „szlachetny materiał ludzki, który chciał nagiąć do swoich życzeń i żądań” (OPEL 2015: 16), a nie niezależną kobietę, która już na początku małżeństwa coraz wyraźniej domagała się uwzględniania swoich indywidualnych potrzeb czy praw. W książce *Wie man wird, was man ist. Lebens-Geschichten* (LOOS 1994) – opublikowanej w 1994 roku, której promocja odbyła się na Festiwalu Wiedeńskim w 1996 roku w budynku



Il. 1. Lina Loos, 1904 rok, fotografia Carla Pietznera (1853–1927)

Źródło: Lina Loos. Wikipedia. https://cs.wikipedia.org/wiki/Lina_Loos#/media/Soubor:Lina_Loos_1904.jpg [dostęp: 22.01.2025].

nazywanym Looshaus przy Michaelerplatz, zaprojektowanym przez Adolfa Loosa – Lina Loos przedstawiła niezbyt szczęśliwy obraz swojego życia zbudowanego w konstelacji postaci, spośród których Adolf i Lina Loosowie odgrywają pierwszoplanowe role; drugoplanowe można przyporządkować do pisarza i aktora Egona Friedella (1878–1938), poety i prozaika Franza Theodora Csokora (1885–1969) oraz Laury Beer (1883–1906), ekscentrycznej żony fizjologa i przyrodnika profesora Theodora Beera (1866–1919).

Specyfika wiedeńskiej bohemy, rola kobiety w ówczesnym społeczeństwie stanowią tematy bliskie Linie Loos i obecne w utworach, sztukach i szkicach, które wyszły spod jej pióra. Należą do nich tytuły zapomniane i nieznane szerszej publiczności, wspominane jedynie w artykułach Adolfa Opla – między innymi *Revolution*, *Im Pavillon*, *Die Geburt* (OPEL 2015: 16). Z kolei katalogi bibliotek i archiwów w krajach niemieckojęzycznych zawierają informację jedynie o dramacie *Mutter*, opublikowanym w 1921 roku w kierowanym przez Carla Friedricha Fleischera wiedeńskim wydawnictwie Gloriette-Verlag, o którym czytamy:

8 marca 1921 roku w Volkstheater w Wiedniu odbyła się premiera jej jednoaktówki *Mutter*, która ukazała się w wydaniu papierowym w Gloriette-Verlag. W formie i treści całkowicie oddanej założeniom koncepcji dramatu ekspresjonistycznego – i prawdopodobnie zainspirowanej przez [Franza Theodora – M.S.] Csokora, którego *Die rote Straße*, wystawiona przez doktora Rudolfa Beera [...] zapoczątkowała jego udaną karierę dramatopisarską (LOOS 2003: 26).

W kolejnych latach Lina i Adolf Loosowie przebywali niemal nieprzerwanie w posiadłości Theodora Beera i jego żony Laury w Clarens-Montreux nad Jeziorem Genewskim, kiedy to Adolf Loos realizował zlecenie przebudowy willi znanych nazywanej Villa Karma. To właśnie wówczas nastąpił kryzys w małżeństwie Liny i Adolfa spowodowany informacją o samobójstwie kochanka

Liny Loss, Heinza Langa (1885–1904). Lang, syn działaczki na rzecz praw kobiet Marie Lang i jej męża Edmunda, rozpoczął romans z Liną Loos w 1903 roku. Z retrospektywnego opisu wydarzeń Opla, zawartego w książkach *Wie man wird, was man ist. Lebens-Geschichten* oraz *Gesammelte Schriften*, wiemy, że Adolf Loos dowiedział się o tym związku z korespondencji, na którą przypadkowo natrafił, kiedy jego żona rozstała się z młodszym od niej adoratorem. Skonfundowany małżonek zwrócił się do ich wspólnego przyjaciela Petera Altenberga, który – według przekazu świadka tego zdarzenia Hugona von Hofmannsthala – udzielił mu następującej niezbyt przemyślanej porady: „Co powinienes zrobić? Zastrzelić się. Co zrobisz? Będziesz żył dalej. Chłodno i spokojnie. Bo jesteś tak tchórzliwy jak ja, tak tchórzliwy jak całe to pokolenie, pusty w środku kłamca, jak ja. Więc będziesz żył dalej” (LOOS 1994: 21–22). Treść rozmowy potwierdzają inne źródła, z których korzystają badacze zainteresowani relacją między Schnitzlerem a Altenbergiem – dzienniki lekarza oraz korespondencja między nimi, które początki sięgają 1893 roku.

Adolf Loos prawdopodobnie nigdy nie przebaczył swojej żonie. Najpierw wysłał ją w samotną podróż do wsi Kals w Tyrolu, następnie zorganizował jej pobyt w uzdrowisku w szwajcarskim Vevey nad Jeziołem Genewskim. Stamtąd Lina skierowała do Langa list z kolejną odmową i swoim zdjęciem, które dotarły do niego 27 sierpnia 1904 roku. Minutę po otrzymaniu tego listu – jak skrupulatnie poinformował Linę Loos zaprzyjaźniony z rodziną Langów wiedeński pisarz i publicysta Stefan Grossmann (1875–1935) – Heinz Lang zastrzelił się z rewolweru wojskowego w domku myśliwskim w Falling Sands Close w brytyjskim Kidderminster koło Birmingham. Znalaziono przy nim zdjęcie kochanki i niedokończoną odpowiedź na jej korespondencję (SCHWARTZ 2012: 439–440).

O skandalu i towarzyszących mu okolicznościach, w tym samobójstwie adoratora, nie tylko pisano na łamach wiedeńskiej prasy, ale też omawiano je na stołecznych salonach. W utworze *Das Wort*.

Tragikomödie in fünf Akten. Fragment Artur Schnitzler szczegółowo odtworzył wątek tragicznej śmierci kochanka Liny Loos, a także wskazał na najważniejsze wydarzenia z życia zaangażowanych w związek postaci. Obok portretu walczącego z chorobą alkoholową Petera Altenberga pojawia się wątek jego pobytu w sanatorium. Lina scharakteryzowana została przez Schnitzlera następująco: „Frau Zack to ładna, lalkowata postać z nowoczesnymi, niezrozumiałymi ideami, krążącymi między celowym szaleństwem a słodyczą”. Jej mąż Adolf jawi się jako „poważny, zagubiony i uczuciowy” architekt całkowicie oddany pracy zawodowej (ILLING 1967: 41). Główną osią fabuły utworu jest trudna kariera Liny Loos, od uwielbianej piękności wiedeńskiej sceny z początku wieku, przez muzę sławnych mężczyzn, takich jak Adolf Loos, Peter Altenberg, Egon Friedell, Franz Theodor Csokor, aż po skandalistkę i niewierną małżonkę, która wstrząsnęła „wiedeńską moralnością” (PULVIRENTI 2015: 65), kierując uwagę odbiorców na podwójne standardy zachowań uznawanych wówczas za etyczne, szczególnie w kręgach artystycznych. Dramat *Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten* został po raz pierwszy wystawiony dopiero w 1966 roku, w Theater in der Josefstadt, jednocześnie ukazując się drukiem w zbiorze wydanym przez Kurta Bergela (1911–2001) (SCHNITZLER 1966).

Dodajmy, że dopiero ponad pięćdziesiąt lat później, 10 marca 2017 roku, odbyła się premiera fabularnego filmu *Lina*², przedstawiającego wybrane wydarzenia z życia małżeństwa Liny i Adolfa Loosów w latach 1902–1905. W jednej z niewielu recenzji odnaleźć można trafne podsumowanie:

Istnieją różne formy dewaluowania kobiet i ich upodmiotowienia. Szczególnie subtelną formą jest gloryfikacja kobiety, „wyniesienie jej do nieba” w taki sposób, że znika ona za męską fantazją pożądania.

2 Film produkcji austriackiej, reżyseria Walter Wehmeyer, w rolach głównych Sarah Born, Johannes Schüchner.

Adolf Loos, okrzyknięty około 1900 roku najważniejszym architektem okresu modernizmu, opanował tę sztukę szczególnie dobrze – o czym świadczą listy do jego żony Liny. Tym bardziej cieszy, gdy dzięki filmowi Lina wychodzi z cienia Adolfa.

Peter Altenberg obdarzył ją czułością, Joseph Roth podarował jej książkę, mogła rozmawiać o literaturze z Egonem Friedellem i Franzem Theodorem Csokorem oraz prowadzić, jak w ekranizacji powieści Vicki Baum, *Grand Hotel*: Studentka aktorstwa Lina, z domu Obertimpfler, córka właściciela kawiarni przy Mariahilfer StraÙe w Wiedniu okresu fin de si cle'u. Jej spotkanie z pierwszym m czczyzn  jej życia, Adolfem Loosem, bylo niezwykle, świadczyło zarówno o ekstrawagancji kontrowersyjnego wówczas architekta, jak i o spontaniczności m łodej aktorki. Kulminacj  bylo  łożenie propozycji zawarcia małżeństwa dziewcz tnastolatce przez starszego o dwanaście lat m czczyzn . Małżeństwo bylo nieszczęśliwe i zakończyło się dopiero dwa lata później skandalem towarzyskim, zobrazowanym literacko przez Arthura Schnitzlera. Austriacki film *Lina* opowiada, w jaki sposób Lina Obertimpfler stała się Lin  Loos. Szkoda tylko, że niskobudżetowy film zosta  zrealizowany w ciągu zaledwie czternastu dni, co widoczne jest co najmniej w kilku scenach. Mimo to film jest wart obejrzenia – ze wzg du na jego tematyk  (FLOSSMANN 2017).

Sięgając do opublikowanych wybranych dzienników i notatników krytyka literackiego i pisarza Hermanna Bahra (1863–1934) z lat 1884–1904, natrafiamy na anegdot  związaną z Altenbergiem. Otóż w sierpniu 1904 roku grupa przyjaciół zainicjowała spotkanie, podczas którego omawiano – w dodatku w jego obecności – sposoby pomocy schorowanemu ksi garzowi i literatowi: „Trzeba dzia a , trzeba p m c Peterowi Altenbergowi, on zaraz umrze!”. Wtem podeksytowana Lina Loos zerwała się z miejsca, wykrzykując: „Niech umrze samotny i nieszczęśliwy. To takie wzruszając p kne”. Co Altenberg skwitowa  pełen furii: „Nie chcąc by  p kny, chyba zwariowałaś, nie chcąc by  wzruszający, chcąc by  zdrowy, chcąc  y c” (BAHR 1987: 197).

14 sierpnia 1904 roku Lina Loos – jako Karoline Loos – debiutowała w „Neues Wiener Tagblatt” artykułem *Vandalen (Der Brief einer Dame)*. Punkt wyjścia jej rozważań stanowiło doniesienie prasowe z Anglii, w którym informowano o ścięciu drzewa zasadzonego przez Shakespeare’a. Tekst Karoline Loos to właściwie korespondencja z jednodniowej podróży do Eger adresowana do męża, który zafascynowany treścią listu, przede wszystkim opisem zabytków, w tym między innymi kościoła z XII wieku, manufaktury cynowej zastawy, miejsca śmierci Albrechta von Wallensteina, przesłał go do gazety w celu opublikowania.

Pani Karoline Loos, żona znanego wiedeńskiego architekta i pisarza pana Adolfa Loosa, napisała po wizycie w Egerze list do męża z Franciszkowych Łaźni, który zasługuje na upublicznienie. Życzliwości pana Adolfa Loosa zawdzięczamy to, że możemy podzielić się tym ciekawym dokumentem z naszymi czytelnikami (LOOS 1904: 8).

Jak podkreśla Opel w ten właśnie sposób Adolf Loos pchnął żonę w kierunku kariery publicystycznej i pisarskiej. W tym samym roku wydała krótki zeszyt aforyzmów, wyraźnie zainspirowana twórczością Petera Altenberga oraz Oscara Wilde’a, którego dowcipne teksty kopiowała ręcznie i przechowywała razem z innymi *Leseblüten* (kwiatami do czytania) (LOOS 2003: 23).

Jesienią 1904 roku dla Liny Loos rozpoczęły się lata zawodowej wędrówki – oczywiście można przypuszczać, że chciała nabrać dystansu do wydarzeń, które wywołały w niej ból i cierpienie, a w kręgu wiedeńskiej bohemy dostarczały tematu plotek. Ukończone studia aktorskie pomogły jej podjąć decyzję o opuszczeniu Austrii, a angaż w kierowanym przez Heinricha Conrieda (1855–1909) niemieckojęzycznym Irving Place Theatre na nowojorskim Manhattanie nadzedeł we właściwym momencie. O okresie tym aktorka wspomina:

Moim pierwszym dyrektorem był Heinrich Conried: prezydent i dyrektor Metropolitan Opera i Irving Place Theater w Nowym Jorku. Uwielbiał pieniądze i był geniuszem finansowym. Wyemigrował z Austrii do Ameryki, a po latach wyrzeczeń i ciężkiej pracy zyskał uznanie i posadę, mimo że – jak sam mówił – „rozumiał tyle co koń o muzyce”! (LOOS 2015: 89).

Lina Loos 18 stycznia 1905 roku opuściła Europę na pokładzie statku M. S. Deutschland, w Genui otrzymała ostatni list od Adolfa Loosa, który być może wciąż liczył na jej powrót, oraz list gratulacyjny od Laury Beer.

W Stanach Zjednoczonych debiutowała 15 marca 1905 roku pod pseudonimem Carry Lind w roli Luise w *Intrydze i miłości* Schillera, zapewniając sobie uznanie wśród krytyków prasowych i publiczności. Pobyt w Ameryce nie trwał jednak długo, Lina Loos po kilku miesiącach powróciła do Europy, a zmieniając pseudonimy sceniczne, występowała jako kabarecistka i aktorka w teatrach w Lipsku (Krystallpalast) i Petersburgu (Teatr Aleksandryjski) (GADZINSKI 2015: 169).

Jeszcze w tym samym roku otrzymała angaż w nowo otwartym Wiedeńskim Kabarecie Nietoperz (Wiener Kabarett Fledermaus). Kolejne miesiące były dla niej owocne nie tylko na polu aktorskim, ale także w życiu prywatnym. Orzeczony za obopólną zgodą rozwód został sądownie potwierdzony 19 czerwca 1905 roku. Jednak jej związki z byłym mężem nie kończą się w nowym miejscu zamieszkania, ponieważ Lina Loos przeprowadziła się do mieszkania przy Sieversinger StraÙe 107, zaprojektowanego i urzãdzonego przez współpracownika Adolfa Loosa, architekta Ernsta Epsteina (1881–1938) – późniejszego kierownika budowy wspomnianego Looshaus oraz siedziby zarzãdu Towarzystwa Ubezpieczeniowego Phönix (Phönix-Versicherung) przy Otto-Wagner-Platz (LOOS 2003: 24).

Aktorka często zmieniała teatralne angaÙe, przewlekła choroba płuc, z którą borykała się po powrocie z Ameryki, powodowała wielokrotne przerwy w występach na scenie. Na poczãtku 1907 roku

była zmuszona spędzić kilka miesięcy w sanatorium Schwarzeck w Schwarzwaldzie. Ale już w październiku tegoż roku stała się jedną z gwiazd Wiener Kabarett Fledermaus. W 1908 roku, w drugim roku istnienia placówki założonej przez Wiener Werkstätte, otrzymała etat jako kabarecistka i recytatorka, uczestniczyła również wraz z Egonem Friedellem w gościnnych występach na scenach w Niemczech, prezentując między innymi satyry i skecze o Goethem napisane przez Egona Friedella i Alfreda Polgara (GADZINSKI 2015: 169).

Dwa lata później została zatrudniona w kabarecie Linden w Berlinie a – już podczas pierwszej wojny światowej – w kabarecie Simplicissimus w Wiedniu. W okresie tym występowała najczęściej pod pseudonimem scenicznym Lina Vetter, który – jak podkreśla wydawca jej dzieł Adolf Opel – wskazuje na pojawienie się nowego mężczyzny w jej życiu, z którym się wówczas związała.

Do grona najbliższych osób i przyjaciół aktorki należeli w tym czasie doktor Herbert Fries, młody prawnik, który podobnie jak ona mieszkał przy Sieveringer Straße, oraz literat, wspominany już Franz Theodor Csokor. Kilka tygodni po wybuchu pierwszej wojny światowej Fries został wysłany na front wschodni i zginął w pierwszym roku wojny. Kiedy Csokor, jej oddany przyjaciel, podczas wyjazdu z Polski do Rumunii w czasie drugiej wojny światowej przejeżdżał przez Rawę Ruską – miejsce, w którym zginął Fries – nie omieszkał



Il. 2. Plakat kabaretu Linden z wizerunkiem

Liny Loos, 1913 rok, litografia Jo Steinera

Źródło: Lina Loos. Wikipedia. https://cs.wikipedia.org/wiki/Lina_Loos#/media/Soubor:Linden-Cabaret_-_Lina_Loos,_1913.jpg [dostęp: 22.01.2025].

napisać stamtąd do Liny i wspomnieć jej zmarłego wielbiciela (LOOS 2003: 24).

Csokor zupełnie inaczej pisał do niej w latach trzydziestych XX wieku, kreując swój wizerunek jako emigranta i sytuując siebie wśród innych literatów-wygnañców, których układał na własnej skali oddziaływania twórczości literackiej (EVELEIN 2014: 92). W liście do Liny Loos, datowanym na lipiec 1934 roku, siedząc w Café de France w Nicei, Csokor oceniał stałych bywalców lokalu:

Teraz, ku wieczorowi, upiornie pulchny z szarożółtą brodą marynarza Heinrich Mann wydaje się niezwykle postarzały, w przeciwieństwie do swojego brata Thomasa, którego emigracja zdaje się odmładzać, sądząc po zdjęciu w „Schweizer Zeitung”. Emigracja, muszę ci powiedzieć, jakoś mnie pociąga. Bynajmniej nie dlatego, że dwie moje sztuki o niej traktują, ale dlatego, że z powodu mojej względnej osiadłości odczuwam ogromną satysfakcję w byciu zdanym jedynie na siebie, z biurkiem jako moim domem! (CSOKOR 1977: 69).

Przyjaźń Liny Loos i Franza Theodora Csokora ma jeszcze inny wymiar. Jak podkreśla Marcin Marek w swojej dysertacji *Franz Theodor Csokor, Polska i Polacy w kontekście życia, relacji międzynarodowych, dorobku twórczego i recepcji pisarza w Polsce*, wiosną 1927 roku Csokor postanowił dokończyć inscenizację sztuki Georga Büchnera *Woyzeck*, którą wystawiono 16 lutego 1928 roku w Raimund Theater w Wiedniu. Zainspirowany pracą nad przedstawieniem Csokor napisał dramat, którego głównym bohaterem jest Büchner. Utwór ten, dedykowany Linie Loos, ukazał się w 1929 roku w Paul Zsolnay Verlag z siedzibą w Berlinie i Wiedniu jako *Gesellschaft der Menschenrechte* i został opatrzonej podtytułem *Stück um Georg Büchner*. Sztuka zebrala pozytywne recenzje i wystawiana była między innymi w Monachium, Wiedniu, Berlinie, Weimarze i Lipsku (MAREK 2021: 76).

Lina Loos spędziła ostatnie lata przed wybuchem pierwszej wojny światowej niemal wyłącznie w Wiedniu, dzieląc czas między

mieszkaniami na przedmieściach w dzielnicy Sievering a teatrem, w którym obsadzano ją jedynie w drugoplanowych rolach. Bywała w kawiarniach a czasem przesiadywała, wraz z Csokorem lub Friedellem, w literackich i towarzyskich salonach. Jesienią 1927 roku odbyła krótką podróż do Berlina, aby odwiedzić aktorkę Margarethe Köppke (1902–1930), która weszła do jej najbardziej intymnego kręgu przyjaciół. W 1930 roku niestabilna psychicznie młoda kobieta, będąc u progu wielkiej kariery teatralnej, zmarła śmiercią samobójczą. W tym czasie rozwinęła się również przyjaźń na całe życie Liny Loos z Kerstin Strindberg (1813–1956), córką Augusta Strindberga i austriackiej pisarki Marii Friederike Uhl (1872–1943), która w czasie wojny dostarczała jej paczki żywnościowe i lekarstwa ze Szwecji. Kolejna bliska jej osoba to Leopoldine Rüther, urzędniczka w Austriackich Zakładach Tytoniowych (Österreichische Tabakregie), która opiekowała się Liną Loos w ostatnich latach życia i została przez nią wyznaczona na spadkobierczynię i zarządczynię jej majątku. Dodajmy, że wraz z Csokorem w 1966 roku wydała zbiór listów *Du silberne Dame Du. Briefe von und an Lina Loos*, zawierający między innymi korespondencję z węgierskim kompozytorem operetkowym Franzem Lehárem (1870–1948) – mężczyzną, którego oświadczyły Lina Loos kilka lat wcześniej odrzuciła (OPEL 2015: 21).

Do lat trzydziestych XX wieku Lina Loos tworzyła bez powodzenia krótkie utwory sceniczne, a w 1937 roku wraz z doświadczonym aktorem filmowym Rudolfem Forsterem (niezapomnianym w roli Mackiego Messera z filmu z 1931 roku *Die Dreigroschenoper* (Opera za trzy grosze), w reżyserii Georga Wilhelma Pabsta) napisała obszerny scenariusz do filmu dźwiękowego *Schau in die Ewigkeit. Legende vom inneren Licht* (Spojrzenie w wieczność. Legenda o wewnętrznym świetle). Projekt ten nie został jednak ukończony mimo finansowego zaangażowania autorki Loos w jego realizację (GÜRTLER, SCHMID-BORTENSCHLAGER 2002: 50).

Z kolei jej opowiadania i felietony, które w latach 1927–1943 ukazywały się w cotygodniowym wydaniu „Neues Wiener Tagblatt”, cieszyły się dużym zainteresowaniem i były dobrze przyjmowane przez krytyków i czytelników. Już na początku lat trzydziestych Csoikor zaproponował jej, by najlepsze z tych tekstów zebrać w tomie, ponieważ uważał je za zbyt dobre, aby drukować je wyłącznie w gazetach codziennych. Dopiero w 1947 roku, wraz z wydaniem *Das Buch ohne Titel*, pomysł ten został zrealizowany.

Przyłączenie Austrii do Trzeciej Rzeszy oraz samobójcza śmierć przyjaciela Egon Friedella, który 16 marca 1933 roku rzucił się z okna, kiedy bojówkarze SA³ wdarli się do jego mieszkania, spowodowały, że Lina Loos nie pojawiała się już publicznie na wiedeńskich scenach, w kawiarniach czy salonach literackich. W tym samym roku, 23 sierpnia 1933 roku, w sanatorium Kalksburg koło Wiednia, umarł jej były mąż Adolf, przebywający tam i przykutym do wózka inwalidzkiego wskutek wylewu, którego doznał w 1932 roku w drodze powrotnej z Pragi.

W ostatnich latach życia, poczynwszy od 1937 roku, Lina Loos zajmowała się przede wszystkim przygotowaniem obszernego dzieła filozoficznego zatytułowanego *Primitive Vorstellungen einer Frau vom Anfang bis zum Ende alles irdischen Geschehens*. W pracy tej, zadeedykowanej swojej partnerce, Leopoldinie Rüther, w kilkunastu rozdziałach kreśli i wyjaśnia między innymi zagadnienia takie jak bezruch i ruch, pola mocy, wynaturzenia komórek, droga do Boga. Cytaty biblijne, wiersze przepełnione symbolizmem, szkice dramatyczne i kolorowe schematyczne rysunki uzupełniają nieukończzone dzieło (OPEL 2015: 22).

3 Sturmabteilungen (SA) der NSDAP, Oddziały Szturmowe Narodowosocjalistycznej Niemieckiej Partii Robotników powstałe w 1920 roku do ochrony zgromadzeń partyjnych; obok Schutzstaffel (SS), Eskadry Ochrony, powstałej w 1924 roku, najważniejsze bojówki paramilitarne Trzeciej Rzeszy.

Po 1945 roku zaczęła znowu pisać, głównie w dzienniku „Österreichische Tageszeitung” i w komunistycznym piśmie „Stimme der Frau”. Zawarte w nich opowiadania i teksty z pewnością zaskoczyły jej dotychczasowych odbiorców. Loos dała się poznać jako zaangażowana politycznie aktywistka i bojowniczką ruchu feministycznego, która ponadto po raz pierwszy w życiu podjęła się funkcji publicznej, piastując stanowisko wiceprzewodniczącej Związku Demokratycznych Kobiet (Bund Demokratischer Frauen), należąc również do Austriackiej Rady Pokoju (Österreichischer Friedensrat). Publicznie wyznała – jak wskazuje Opel – że dopiero wówczas znalazła zadanie, które jej odpowiadało i którego sensu poszukiwała całe życie (LOOS 2003: 243).

W 1947 roku ukazała się książka *Das Buch ohne Titel*, jedyna publikacja Liny Loos wydana za jej życia. Uzupełnieniem jest wybór korespondencji aktorki zebrany w tomie *Du silberne Dame Du*, wydanym w tym samym roku (wznowienie w 2016 roku).

W jednej z recenzji tomu z wiedeńskiego dziennika „Der Standard” czytamy:

Książka zawiera więc pełne emocji listy od Petera Altenberga, Alfreda Polgara, Josepha Rotha, Franza Theodora Csokora i wielu innych. Wśród przyjaciół i wielbicieli są także kobiety. Else Lasker-Schüler pragnie nakreślić jej literacki portret, Berta Zuckerkandl zaprasza ją do swojego słynnego salonu, wybitna tancerka Grete Wiesenthal składa gratulacje z okazji wydania *Das Buch ohne Titel*. Dzieło to, zbiór opowiadań, esejów i wspomnień pisanych dla gazet codziennych i czasopism w latach przedwojennych, ukazało się po raz pierwszy w 1947 roku, jako jedyne za jej życia (PAAR 2016: 3).

Lina Loos zmarła 6 czerwca 1950 roku po długiej chorobie, w Wiedeńskim Szpitalu Ogólnym (Wiener Allgemeines Krankenhaus), do którego skierował ją wbrew jej woli lekarz rodzinny. 10 czerwca 1950 roku została pochowana na cmentarzu Sieveringer Friedhof.

Bibliografia

- ASHBY Ch., 2013: *The cafés of Vienna: space and sociability*. W: CH. ASHBY, T. GRONBERG, S. SHAW-MILLER, eds.: *The Viennese café and fin-de-siècle culture*. New York – Oxford: Berghahn Books, s. 9–31.
- BAHR H., 1987: *Prophet der Moderne. Tagebücher, 1888–1904*. Ausgewählt und kommentiert von R. FARKAS. Wien–Graz–Köln: Böhlau.
- CSOKOR F. T., 1977: *An Lina Loos*. W: M. WINKLER Hrsg.: *Deutsche Literatur im Exil 1933–1945*. Stuttgart: Reclam, s. 69–70.
- EVELEIN J. F., 2014: *Literary exiles from Nazi Germany: exemplarity and the search for meaning*. Camden House: Boydell & Brewer.
- FLOSSMANN G., 2017: „Lina“: Geborene Obertimpfler, verheiratete Loos. Kurier, 09.03.2017. <https://kurier.at/kultur/lina-geborene-obertimpfler-verheiratete-loos/250.680.510> [dostęp: 28.03.2023].
- GADZINSKI A., 2015: *Kalliope Austria. Frauen in Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft*. Wien: Bundesministerium für Europa, Integration und Äußeres – Kulturpolitische Sektion.
- GÜRTLER Ch., SCHMID-BORTENSCHLAGER S., 2002: *Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918–1945. Fünfzehn Porträts und Texte*. Salzburg – Wien – Frankfurt am Main: Residenz Verlag.
- ILLING H. A., 1967: *Arthur Schnitzler, Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten. Fragment (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966)*. „Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association”, vol. 6, no. 2, s. 41–43.
- LOOS K. [właśc. L.], 1904: *Vandalen (Der Brief einer Dame)*. „Neues Wiener Tagblatt”, Nr. 225, s. 8.
- LOOS L., 1994: *Wie man wird, was man ist. Lebens-Geschichten*. Hrsg. A. OPEL. Wien: Deuticke.
- LOOS L., 2003: *Lina Loos. Gesammelte Schriften*. Hrsg. A. OPEL. Wien–Klosterneuburg: Va Bene.
- LOOS L.: *Das Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten*. Herausgegeben und mit einem Vorwort von A. OPEL. Wien: Atelier.
- MAREK M., 2021: *Franz Theodor Csokor. Polska i Polacy w kontekście życia, relacji międzynarodowych, dorobku twórczego i recepcji pisarza w Polsce* [praca doktorska]. Prom. E. JAROSZ-SIENKIEWICZ. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny. <https://wfil.uwr.edu.pl/wp-content/uploads/sites/171/2022/05/PRACA-DOKTORSKA-MARCIN-MAREK-31-05-2020.pdf> [dostęp: 18.03.2023].

- OPEL A., 2015: *Vorwort des Herausgebers*. W: LOOS L.: *Das Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten*. Herausgegeben und mit einem Vorwort von A. OPEL. Wien: Atelier, s. 9–28.
- PAAR T., 2016: *Lina Loos: Die Vielgeliebte*. Der Standard, 26.04.2016. <https://www.derstandard.at/story/2000035683660/lina-loos-die-vielgeliebte> [dostęp: 28.03.2023].
- PULVIRENTI G., 2015: *Die „unerfüllt gebliebene Sehnsucht“ der „Lebenskünstlerin“ Lina Loos*. „Studia theodisca“, Nr. 22, s. 63–77.
- RUKSCHCIO B., SCHACHEL R., 1982: *Adolf Loos. Leben und Werk*. Salzburg–Wien: Residenz Verlag.
- SCHNITZLER A., 1966: *Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten. Fragment. Aus dem Nachlass herausgegeben und eingeleitet von Kurt Bergel*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- SCHWARTZ F. J., 2012: *Architecture and crime: Adolf Loos and the culture of the “case”*. „The Art Bulletin“, No. 94, z. 3, s. 437–457.

Paweł Meus

Hildegard Burjan Polityk, społeczniczka, błogosławiona

Gdy 30 stycznia 1883 roku w pruskim Görlitz w rodzinie żydowskiego kupca Abrahama Adolfa Freunda (1842–1905) i jego żony Berty z domu Sochaczewskiej (1853–1917) na świat przychodzi ich druga córka – Hildegard Lea (SOHN-KRONTHALER 2015), nikt nie przypuszcza, że dziewczynka w przyszłości zostanie austriacką polityk, społeczniczką, której inicjatywa będzie oddziaływać w różnych częściach świata, a już tym bardziej błogosławioną Kościoła katolickiego. Pięćdziesięcioletnie życie bardzo aktywnej na wielu płaszczyznach kobiety może jednak świadczyć o nieoczekiwanym biegu zdarzeń, które kształtują człowieka i stawiają go przed nieoczywistymi wyborami. Decyzje Hildegard Burjan wypływały z jej nieustannej potrzeby pomocy innym, którą zawarła w swoim motcie życiowym: „W każdym momencie czuję się jakoś odpowiedzialna za rozmaity smutek, który ma miejsce na świecie” (BURJAN za SCHÖDL 2012: 60)¹. Chęć pełnego skupienia swojej aktywności na poprawie losu drugiego człowieka, szczególnie ubogiego, nieporadnego czy ograniczonego zależnościami społeczno-ekonomicznymi, musiała być wpisana w osobowość Burjan,

¹ Wszystkie tłumaczenia w tekście pochodzą od autora.

dążącej do ofiarowania szeroko pojmowanego dobra wszystkim potrzebującym. Jednocześnie starała się nieustrudzenie owo dobro definiować i odkrywać jego źródło. Spojrzenie na życiorys Hildegard Burjan powinno umożliwić zrozumienie jej bardzo często trudnych i obciążających w świetle logiki danej chwili kroków oraz obranych dróg publicznej i duchowej samorealizacji. Ponadto bez wątpienia wskaże ono, jak ta zaangażowana aktywistka zapisała się w historii Austrii.

Pierwsze dwanaście lat życia Hildegard spędziła na Śląsku, gdzie w rodzinnym Görlitz dorastała w środowisku mieszczańskim należącym do klasy średniej. Jej rodzina, pomimo żydowskiego pochodzenia, nie wykształciła w córkach więzów z religią przodków (KRENDELSBERGER 2019: 7–8), lecz przede wszystkim kładła nacisk na racjonalne ich wychowanie. Starszej Alice (1879–1963) i młodszej Hildegard wpajano wartości liberalnego humanizmu charakterystyczne dla końca XIX wieku. Szczególną rolę w formowaniu osobowości obu siostr miały odgrywać szacunek do drugiego człowieka, sprawiedliwość i zmysł odpowiedzialności. W rodzinie Freundów niemalą wagę przykładano również do wykształcenia (SCHÖDL 2012: 60–61). Według relacji Hildegard była bardzo żywym dzieckiem, otwartym przede wszystkim na niezauważanych i odmiennych. Miała także wymyślać wiele zabaw i wykazywać talent oratorski. Za pierwszą działalność charytatywną można uznać jej cotygodniowe wizyty w miejskim zakładzie dla obłąkanych, gdzie czytała podopiecznym (DERNDARSKY 2011a: 63). Jeszcze w Görlitz Hildegard uczęszczała do szkoły podstawowej, lecz dalszą naukę kontynuowała w Berlinie, do którego rodzina przeprowadziła się w 1895 roku ze względu na aktywność zawodową ojca (HONKA 2005: 33). Tam wraz z siostrą uczęszczała do szkoły średniej – żeńskiego Charlottenlyzeum (SCHÖDL 2012: 61). Działalność zawodowa głowy rodziny skutkowała w 1899 roku przeprowadzką do Zurychu (HONKA 2005: 33).

W 1903 roku Hildegard zdała maturę w Bazylei, po której podjęła studia na uniwersytecie w Zurychu (KRENDELSBERGER 2019: 8).

Studiując germanistykę, wykazywała jednocześnie zainteresowanie filozofią, którą wykładali Robert Saitschik, w ramach kultury filozofii, i Friedrich Wilhelm Foerster, zajmujący się pedagogiką moralną. Obaj naukowcy pomimo braku więzi ze wspólnotą kościoła podkreślali swoje religijne przekonania (SCHÖDL 2012: 61). Stali się oni dla poszukującej duchowego umocnienia studentki drogowskazami na drodze do jej późniejszej działalności charytatywnej, opartej na chrześcijańskich wartościach. Pierwszy z nich zainteresował ją postacią Jezusa Chrystusa, zaś drugi – swoją koncepcją społeczną (SCHÖDL 2008: 18–19). Rozwój naukowy i duchowy szedł podczas studiów w parze z realnymi działaniami, ponieważ zatroskana o los niezdolnych, a potrzebujących kolegów Hildegard założyła specjalny fundusz (SCHÖDL 2012: 60). W wyniku doświadczeń z tego okresu i refleksji, że spełnienie się w życiu zależy od związania go z Bogiem, pojawiła się w niej potrzeba określenia własnych celów i planów (KRENDELSBERGER 2019: 9).

Podczas studiów w Zurychu Hildegard poznała studenta kierunków technicznych – Alexandra Burjana (1883–1973). Młody Węgier podobnie jak ona pochodził z bezwyznaniowej rodziny, która jednak miała żydowskie korzenie. Para wzięła ślub 2 maja 1907 roku i zamieszkała w Berlinie (KRENDELSBERGER 2019: 9). W lutym 1908 roku Hildegard Burjan złożyła egzamin doktorski na uniwersytecie w Zurychu (DERNDARSKY 2011a: 63). Plany kontynuacji kariery naukowej i szczęście małżeńskie przerwała nagła choroba. Na początku października 1908 roku Burjan trafiła z ostrą kolką nerkową do berlińskiego Szpitala św. Jadwigi (St. Hedwig-Krankenhaus), gdzie pomimo licznych zabiegów operacyjnych jej stan nieustannie się pogarszał. Lekarze zaczęli nawet oswajać młodego męża z bardzo prawdopodobną śmiercią żony (SCHÖDL 2012: 61). Szczególnie ciężki okres nastąpił w Wielkim Tygodniu 1909 roku, kiedy lekarze mogli już tylko podawać beznadziejnie chorej morfinę w celu uśmierzania bólu. Najgorszym dniem miała być Wielka Sobota, gdy

Burjan miała otrzeć się o śmierć. Nieoczekiwana zmiana nastąpiła jednak już następnego dnia, czyli w Niedzielę Wielkanocną 11 kwietnia 1909 roku. Wtedy u wyczerpanej chorobą widoczne były oznaki nagłej poprawy – zaczęła się goić otwarta rana i ustępowała gorączka. Choć skutki choroby pozostawiły nieodwracalne ślady w organizmie, które Burjan odczuwała przez całe życie, niebywale szybko odzyskała siły (KRENDELSBERGER 2019: 9–10). Po siedmiu miesiącach terapii i dwutygodniowym okresie rekonwalescencji, który miał miejsce po nagłym ozdrowieniu, uznanym od razu przez personel medyczny za cud, mogła opuścić szpital (HONKA 2005: 33).

Po przebytej chorobie Hildegard Burjan zaczęła analizować czas od momentu przybycia do Berlina, który wypełniony był poszukiwaniami i przemyśleniami związanymi z wiarą. W ich następstwie postanowiła zostać katoliczką (HONKA 2005: 33). Głównym powodem nagłego olśnienia była konstatacja, że to właśnie Bóg prowadził ją w czasie choroby i w jej następstwie dał jej siłę, żeby uwierzyć. Dodatkowy wpływ na ostateczną decyzję Burjan miała postawa opiekujących się nią w szpitalu siostr boromeuszek (KRENDELSBERGER 2019: 10). Ich aktywna służba w imię Boże okazała się dla niej bardziej przekonująca niż dotychczasowe rozważania i intelektualne dociekania podczas studiów, o czym może świadczyć następujące wyznanie Burjan:

Czegoś takiego jak te siostry nie może sam z siebie dokonać zwykły, pozostawiony samemu sobie człowiek. Foerster i Saitschik nie potrafili mnie przekonać, ale teraz przeżyłam działanie łaski, więc już nic nie może mnie zatrzymać (BURJAN, za KRENDELSBERGER 2019: 10).

Rok 1909 stanowił w biografii aktywnej kobiety moment zwrotny, gdyż od tej chwili zaczął się trwający już do końca jej życia nowy etap. Kierowała się w nim w pierwszej linii chrześcijańskimi wartościami, co zdają się potwierdzać następujące słowa: „Zdecydowałam się

wierzyć, jak Bóg naucza przez swój Kościół, dlatego właśnie wierzę, a nie wiem...” (BURJAN, za SCHÖDL 2012: 60). Postawa zaufania wobec Boga i ufność w słuszność swoich decyzji jako odczytanie jego woli stały się kołem zamachowym wszelkiej aktywności Burjan, która darowane po chorobie życie postanowiła oddać Bogu i ofiarować w służbie ludziom (HONKA 2005: 33). Chciała przede wszystkim działać, a nie dociekać, dlatego zrezygnowała także z dalszej kariery naukowej.

Wyraźnym znakiem otwarcia nowego rozdziału w życiu Burjan było przyjęcie przez nią sakramentu chrztu świętego, co nastąpiło 11 sierpnia 1909 roku jeszcze w Berlinie. Jesienią tego samego roku dopełniło się ono przestrzennie, gdy małżeństwo Burjanów przeprowadziło się do Wiednia (SCHÖDL 2012: 61). Tam Alexander Burjan, który z wykształcenia był inżynierem, otrzymał posadę dyrektora generalnego w Austriackiej Fabryce Telefonów (Österreichische Telefonfabriks-Aktiengesellschaft), a swoją karierę na stałe związał z branżą radiofoniczną, w której działał później jako przemysłowiec oraz członek zarządu pierwszego nadawcy radiowego w Austrii – Radio Verkehrs-Aktiengesellschaft² (SCHEIDL 2017). Dobrze płatna praca Burjana oraz nowatorski charakter branży zapewniły mu, a tym samym jego żonie, wysoką pozycję wśród wiedeńskiej elity. Dla Hildegard Burjan aktywność zawodowa jej męża stanowiła bezpieczeństwo finansowe, a po podjęciu działalności społecznej pomagała w nawiązywaniu pożytecznych kontaktów. Jednocześnie była dużym zobowiązaniem, ponieważ musiała wspierać męża w obowiązkach towarzyskich i sama wywiązywać się z roli gospodyni podczas różnego rodzaju przyjęć (KRENDELSBERGER 2019: 12). W momencie przeprowadzki Burjan większą wagę przywiązywała jednak do możliwości zaangażowania się w katolickim środowisku Wiednia, co bez wątpienia jej się udało.

2 Spółka radiowa Radio Verkehrs-Aktiengesellschaft (w skrócie RAVAG) powstała w 1924 roku, a jej głównym twórcą i pierwszym dyrektorem był wiedeński prawnik Oskar Czeija (1887–1958). Od 1953 roku funkcjonuje pod nazwą Österreichischer Rundfunk (ORF) jako austriacki nadawca publiczny.

Dzięki listowi polecającemu od księdza Franza Rauterkusa – jezuity, który ją ochrzcił – trafiła do wspólnoty zajmującej się sprawami społecznymi w myśl nauczania papieża Leona XIII, zawartego w encyklice *Rerum Novarum* (SCHÖDL 2012: 61).

W Święta Bożego Narodzenia 1909 roku Burjan mogła cieszyć się z mężem nowiną, że jest w ciąży z ich jedynym dzieckiem. Na początkowej radości położyło się jednak cieniem zagrożenie życia przyszłej matki (por. DERNDARSKY 2011a: 63). Ze względu na zdiagnozowane poważne wewnętrzne zrosty w organizmie lekarze odradzali jej beznadziejną z medycznego punktu widzenia ciążę i skłaniali ją do jej przerwania. Burjan jednak uznała tę trudną sytuację za pierwszą próbę, podczas której w pełni powinna zaufać Bogu i stanowczo sprzeciwiła się aborcji. Nieugięta i pełna zawierzenia postawa doprowadziła 27 sierpnia 1910 roku do narodzin córki Elisabeth, zwanej Lisą (SCHÖDL 2012: 61). Poród był wyjątkowo trudny, ponieważ w jego trakcie u Hildegard nastąpił wylew krwi do mózgu, a lekarze musieli walczyć o jej życie. Po trwającej sześć tygodni rekonwalescencji Burjan mogła opuścić klinikę. Wówczas odbył się chrzest jej córki. Podczas tej uroczystości został ochrzczony również Alexander Burjan, który zdecydował się przejść na katolicyzm (DERNDARSKY 2011a: 63).

Od przybycia do Wiednia Burjan skupiała swoją uwagę na kwestiach społecznych, które w jednej z większych europejskich metropolii odzwierciedlały duże dysproporcje ówczesnego świata. Wiedeń jako centrum polityczno-kulturalne monarchii Habsburgów mógł się wprawdzie poszczycić piękną architekturą, licznymi organizacjami przyczyniającymi się do rozwoju nauki i sztuki oraz kwitnącym życiem towarzyskim, lecz wszystko to składało się na codzienność zamożniejszych warstw społecznych, w tym w przeważającej mierze mieszczaństwa, do którego należała rodzina Hildegard Burjan. Istniała jednak także przeciwna przestrzeń, która była naznaczona biedą oraz brakiem możliwości rozwoju i samodzielnej poprawy sytuacji przez ludzi w niej żyjących. Do owego świata nędzy zaliczali się przede

wszystkim robotnicy, żyjący w pożałowania godnych warunkach, oraz mali przedsiębiorcy, którzy ledwo zarabiali na najbardziej podstawowe potrzeby. Ogromna przepaść między tymi dwoma światami utwierdziła Burjan w przekonaniu, że musi się zaangażować na rzecz potrzebujących, aby pomóc im polepszyć ich byt, a tym samym zapobiec rosnącemu rozgoryczeniu najuboższych z powodu ich niesprawiedliwego społecznego położenia (KRENDELSBERGER 2019: 17). Jeszcze w 1910 roku podjęła współpracę z Katolicką Organizacją Kobiet Dolnej Austrii (Katholische Frauenorganisation Niederösterreichs) i w szczególności sposób skoncentrowała się na katolickich pracownikach (SOHN-KRONTHALER 2015).

Konfrontując się z bliską z niedostatkiem ludzi z najniższych szczebli drabiny społecznej, Burjan postanowiła się mocniej zaangażować i wypracowała koncepcję wpisującą się w trend zwany dziś pomocą w celu samopomocy (niem. *Hilfe zur Selbsthilfe*), która polegała na wizytach u potrzebujących i uświadamianiu im ich praw (KRENDELSBERGER 2019: 18). Wiele kobiet z dobrze sytuowanych rodzin chętnie włączało się w inicjatywy Burjan (DERNDARSKY 2011a: 63), która według relacji ówczesnych świadków potrafiła je przekonać dzięki swojemu talentowi oratorskiemu i inteligencji. Społeczniczki zgromadzone wokół Burjan działały głównie wśród żyjących w nędzy pracownic fabryki cegieł, która znajdowała się w wiedeńskiej dzielnicy przemysłowej Favoriten, oraz chałupniczek, które mobilizowały do pomysłowego zaangażowania społeczno-politycznego w celu walki o lepszy byt. Burjan była zdania, że dotychczasowa dobroczynność polegająca na datkach w formie jałmużny jest niewystarczająca i potrzebne są strukturalne zmiany (por. SCHEIDL 2017). Dalekowzroczność jej idei najlepiej opisują następujące słowa: „Pieniędźmi lub drobniągami nie pomoże się człowiekowi. Należy go od samego początku postawić na nogi i wzbudzić w nim na nowo pełne przekonanie: Jestem kimś i potrafię coś osiągnąć” (BURJAN, za KRENDELSBERGER 2019: 16).

Obserwacja i analiza sytuacji życiowej chałupniczek, które pracowały w tragicznych warunkach i były wykorzystywane przez stosowanie mechanizmu presji płacowej, skłoniły Burjan do założenia w Wiedniu 13 grudnia 1912 roku Stowarzyszenia Chrześcijańskich Chałupniczek (Verein der Christlichen Heimarbeiterinnen) (SCHÖDL 2012: 62). Głównym zadaniem utworzonego związku było organizowanie zamówień i rezygnacja z pośredników dla chałupniczek, dzięki czemu te mogły uzyskać wyższe wynagrodzenia. Dodatkowo zrzeszone w organizacji kobiety miały zapewnione zasiłki porodowe, chorobowe i na wypadek śmierci, a także ochronę prawną i możliwość podnoszenia swoich kwalifikacji (FIEJDASZ 2013: 52). Choć Burjan była przekonana o słuszności swoich działań, to jednak nachodziły ją wątpliwości, które zawsze przezwyciężała swoją ufnością w Boże wsparcie. Jeden z rzadkich momentów zawahania pokazuje jej następująca refleksja:

Mogłabym przecież wieść najpiękniejsze życie towarzyskie, być wielką damą, która mogłaby pozwolić sobie na wszelki luksus i najwspanialsze podróże, a biegam z kolei wkoło jak żebraczka, aż z bólu i wyczerpania już nic więcej nie mogę [...]. Czasami nie omieszkam się sama siebie spytać, czy to wszystko nie jest błazenadą z mojej strony i nie okaże się na końcu złudzeniem [...]. Przecież ma się tylko jedno życie do przeżycia (BURJAN, za DERNDARSKY 2011b: 66).

Poczynione do tej pory kroki były w ocenie aktywnej działaczki jedynie małą częścią na drodze do poprawy losu pracujących ponad siły chałupniczek, które stanowiły centrum jej społecznej misji. Z tego powodu 16 kwietnia 1914 roku Burjan wzięła udział w drugim Austriackim Katolickim Dniu Kobiet (Österreichischer Katholischer Frauentag), podczas którego wygłosiła referat, postulując niezwłoczne regulacje prawne statusu grupy zawodowej, jaką stanowiły chałupniczki. Dzięki swojemu talentowi retorycznemu potrafiła doskonale naświetlić problematyczne położenie owych kobiet oraz zmobilizować je do zrzeszenia się w jedną organizację (SCHÖDL 2012: 62).

Ponadto w swoim wystąpieniu zwróciła także uwagę na pracę dzieci, które nierzadko musiały pracować po czternaście godzin dziennie, z reguły od szóstego roku życia, w różnych gałęziach gospodarki jako tzw. tania siła robocza. Odnosząc się do praw dzieci podkreśliła, że te już istniejące powinny być kontrolowane, a nie stanowić jedynie sztucznych zapisów. Rekcją na referat było entuzjastyczne obwołanie Hildegard Burjan „matką chałupniczek z Wiednia” (niem. *Heimarbeiterinnenmutter von Wien*) (KRENDELSBERGER 2019: 19).

Po wybuchu pierwszej wojny światowej Burjan skupiła się na pomocy szczególnie tym kobietom, które z powodu powołania mężczyzn do wojska znalazły się w trudnej sytuacji. Najczęściej były to matki z dziećmi pozostawione bez wystarczających środków do życia (SCHÖDL 2012: 62). Organizowała dla nich szwalnie, za pracę w których mogły się utrzymać, a także powołała centralny punkt zatrudnienia (FIEJDASZ 2013: 52). Niebawem talent logistyczno-przedsiębiorczy w trudnych czasach wojny potrafiła idealnie wykorzystać, gdy pozyskiwała sponsorów i przeprowadzała masowe zakupy artykułów spożywczych dla potrzebujących. Jedną z najbardziej pomocnych inicjatyw była specjalna akcja wsparcia cierpiącej głód ludności Rudaw (KRENDELSBERGER 2019: 19). Hildegard zaangażowała się równocześnie w prowadzoną przez Bertę Weiskirchner³ Wiedeńską Akcję Pomocy Kobiet (Wiener Frauen-Hilfsaktion). Dodatkowo była współorganizatorką powstałego w Wiedniu w 1915 roku Stowarzyszenia Opieki Społecznej dla Bezrobotnych Kobiet i Dziewcząt (Verein Soziale Fürsorge für Erwerbslose Frauen und Mädchen), które później określane było Pomocą Społeczną (Soziale Hilfe), oraz utworzonej na przełomie 1917 i 1918 roku Centrali Społecznej (Soziale Zentralstelle), która zrzeszała około dwanaście tysięcy kobiet i dziewcząt, aby

3 Berta Weiskirchner (1865–1934) była żoną burmistrza Wiednia – Richarda Weiskirchnera (1861–1926), który pełnił urząd w latach 1912–1919. Podczas pierwszej wojny światowej podejmowała wiele inicjatyw mających pomóc najuboższym. (por. lista burmistrzów Wiednia na oficjalnej stronie miasta: *Wiener Bürgermeister* b.r.).

chronić i reprezentować wspólne interesy chrześcijańskich robotnic. W 1917 roku założyła Związek Katolickich Robotnic Rzeszy (Reichsverband Katholischer Arbeiterfrauen), którym również kierowała (SOHN-KRONTHALER 2015).

Niestrudzenie zabiegała o godne życie pracujących kobiet, czemu dała wyraz podczas pierwszego Chrześcijańsko-Niemieckiego Dnia Kobiet (Christlich-Deutscher Frauentag) w 1917 roku. Wówczas wystąpiła z referatem, w którym domagała się równych płac dla kobiet za tę samą pracę (SCHÖDL 2012: 62). Swoje postulaty powtórzyła również, organizując w maju 1918 roku w Wiedniu pierwszy Katolicki Dzień Robotnic (Katholischer Arbeiterinnentag). Wskutek dotychczasowych działań stała się jedną ze współinicjatorek ustawy o chałupnikach (niem. *Heimarbeitergesetz*) z 1918 roku. Jesienią tegoż roku przy wsparciu księdza Ignaza Scipla⁴, którego poznała podczas jednej z konferencji w 1917 roku, i księdza Augusta Schauerhofera⁵ powstały załączki wspólnoty Caritas Socialis (CS), która stała się dziełem życia Hildegard Burjan (SOHN-KRONTHALER 2015).

Pod koniec pierwszej wojny światowej Hildegard dostrzegала zaistniałe w jej wyniku zmiany roli społecznej kobiet, a przede wszystkim przejście przez nie wielu zadań dotychczas przypisywanych wyłącznie mężczyznom. Z tym zjawiskiem wiązała potrzebę sprawiedliwego docenienia pracy kobiet i tworzenia możliwości poszerzania przez nie kompetencji zawodowych. Mimo że środowisko Austriackiej Partii Chrześcijańsko-Społecznej (Christlichsoziale Partei Österreichs) było bardzo konserwatywne i tworzyli je mężczyźni, na postulaty Burjan i jej odważną i nieugiętą postawę zwrócili uwagę przywódcy tej partii, co wiązało się z nowym etapem w życiu społeczniczki

4 Ignaz Seipel (1876–1932) – duchowny katolicki, teolog i polityk. Znany głównie jako działacz Austriackiej Partii Chrześcijańsko-Społecznej, a przede wszystkim kanclerz Austrii w latach 1922–1924 oraz 1926–1929.

5 August Schauerhofer (1872–1928) – duchowny katolicki i polityk, który udzielał się głównie jako duszpasterz robotników.

(KRENDELSBERGER 2019: 19). Burjan, jako żona znaczącego dyrektora, a przede wszystkim społeczna aktywistka współtworząca wiedeńską elitę, funkcjonowała wśród licznych wpływowych ludzi, których nie- rzadko podejmowała we własnym domu. Poczynione na salonach sto- licy państwa Habsburgów znajomości oraz nawiązane na zjazdach kobiet kontakty (KRENDELSBERGER 2019: 12), a przede wszystkim dające kobietom równe prawa wyborcze regulacje prawne zaowo- cowały propozycjami podjęcia przez Burjan aktywności politycznej (KRENDELSBERGER 2019: 24).

Po mającym miejsce 24 listopada 1918 roku pierwszym politycz- nym zgromadzeniu katolickich kobiet, które Burjan prowadziła jako przewodniczącą, powzięła decyzję o pierwszych krokach w świecie polityki (KRENDELSBERGER 2019: 24). Na początku grudnia tegoż roku powołała w Wiedniu polityczne Stowarzyszenie Praw Kobiet (Verein Frauenrecht) i zaczęła wydawać własne czasopismo „Frauen- arbeit und Frauenrecht” (Praca kobiet i prawo kobiet). W tym samym czasie została powołana przez burmistrza Wiednia – Richarda Weis- kirchnera do rady miasta (SOHN-KRONTHALER 2015). Burjan pełniła ten urząd od 3 grudnia 1918 roku, będąc jednocześnie zastępcą prze- wodniczącego Partii Chrześcijańsko-Społecznej – Leopolda Kunscha- ka⁶ (KRENDELSBERGER 2019: 19). Po wahaniach Burjan postanowiła kandydować do tworzącego się austriacko-niemieckiego Zgromadze- nia Narodowego (Volksversammlung) w wyborach parlamentarnych (HONKA 2005: 34). Na temat możliwości włączenia się kobiet w życie polityczne wyrażała się w następujący sposób:

6 Leopold Kunschak (1871–1953) – działacz robotniczy, w 1892 roku założył Chrześ- cijańsko-Społeczne Stowarzyszenie Robotników (Christlichsozialer Arbeiterverein), w latach 1904–1934 członek rady miejskiej Wiednia, w 1945 roku przewodniczący Austriackiej Partii Ludowej (Österreichische Volkspartei) i zastępca burmistrza Wiednia, w latach 1945–1953 przewodniczący Rady Narodowej (Nationalrat) w austriackim parlamencie.

My kobiety wnosimy w tę pracę kochające, matczyne kobiece serce, [...] ale również nasz zdrowy zmysł rozumienia domu, który traktuje rzeczy konkretnie i praktycznie, który nie zatracą się w abstrakcyjnych drobiazgowościach i często potrafi przezwyciężyć trudności, przed którymi ustępuje rozum najrozsądniejszych mężczyzn. Im więcej kobiet w publicznej działalności zachowuje swoją kobiecą naturę, tym bardziej będą one pracować dla błogosławieństwa dobrostanu ogółu. Kobiety powinny w całej swojej pracy, swoim kręgu zainteresowań, swojej samodzielnej działalności być dopełnieniem mężczyzn (BURJAN 1919: 1).

Swoją mandat Burjan sprawowała od marca 1919 roku i już w dniu zaprzysiężenia miała zgłosić z sukcesem pierwszy projekt (DERNDARSKY 2011a: 64). W gronie stu pięćdziesięciu dziewięciu ówczesnych posłów była obok siedmiu posłanek ze stronnictwa socjaldemokratycznego jedyną kobietą reprezentującą stronnictwo chrześcijańsko-społeczne. Mimo to podejmowała trud, aby jak najefektywniej wykorzystać swoją obecność w parlamencie, co potwierdziło jej pierwsze wystąpienie 12 marca 1919 roku (KRENDELSBERGER 2019: 26). Jak przyznawała zaraz po wyborze, zależało jej, aby rzetelną i transparentną pracą osadzoną na rozsądku ponad osobistymi kwestiami zatroszczyć się w parlamentarnym sporze o godność kobiet (BURJAN 1919: 1). W czasie niespełna dwuletniej aktywności poselskiej Burjan wyszła z kilkoma inicjatywami, do których należały: wniosek o rozszerzenie ochrony matek i niemowląt ze strony państwa, wniosek o utworzenie przez kasę chorych instytucji opiekunek domowych dla pracownic, wniosek o rozbudowę kształcenia i doskonalenia się zawodowego kobiet, a także wniosek o zwiększenie budżetu na kształcenie dziewcząt oraz równouprawnienie mężczyzn i kobiet w służbie publicznej. Jedną z ważniejszych zasług Burjan było uchwalenie ustawy o pomocach domowych (niem. *Hausgehilfennengesetz*), dzięki której po raz pierwszy wprowadzono regulacje prawne gwarantujące określone warunki pracy i wynagrodzenia dla tej grupy zawodowej. Na uwagę zasługuje

fakt, że te korzystne regulacje zostały przyjęte, ponieważ Burjan udało się doprowadzić ponad sporami ideologicznymi do ponadpartyjnego porozumienia (KRENDELSBERGER 2019: 26–27). W 1920 roku Burjan niespodziewanie wycofała się z życia politycznego, nie startując w nowych wyborach (HONKA 2005: 35). Decyzja ta mogła wydawać się niezrozumiała, tym bardziej że wysoce prawdopodobna była możliwość objęcia przez nią teki ministra ds. społecznych. Głównym powodem zakończenia aktywności parlamentarnej miała być chęć założenia żeńskiego zakonu skupionego na pracy społecznej (DERNDARSKY 2011a: 64). Swoją decyzję przed kierownictwem partii uzasadniała jednak przede wszystkim złym stanem zdrowia, a także brakiem czasu spowodowanym aktywnością polityczną, który uniemożliwiał jej pełnienie obowiązków żony i matki, oraz dyscypliną partyjną, z którą z powodu swoich chrześcijańskich przekonań nie mogła się w pełni identyfikować. Na rezygnację z polityki miał także wpływ antysemityzm, odczuwalny wewnątrz partii, jak również w ławach parlamentarnych, który dostrzegała, jednak nie mówiła o nim głośno (KRENDELSBERGER 2019: 27).

Głównym zadaniem w życiu Burjan stało się odtąd prowadzenie założonego oficjalnie w październiku 1919 roku zgromadzenia zakonnego (HONKA 2005: 35), w które przy wsparciu kardynała Friedricha Gustava Piffła⁷, a następnie księdza Ignaza Scipla zostało przekształcone stowarzyszenie Caritas Socialis. Nowością w koncepcji Burjan była rezygnacja z typowej formy życia klasztornej przy zachowaniu rad ewangelicznych, dlatego siostry ślubowały posłuszeństwo, ubóstwo i życie w czystości. Wyjątek w stosunku do klasycznych zakonów stanowiła również możliwość dana Burjan, że jako mężatka posiadająca dziecko mogła zostać pierwszą przełożoną założonej

7 Friedrich Gustav Piffel (1864–1932) – duchowny katolicki, kanonik regularny św. Augustyna, w latach 1913–1932 arcybiskup Wiednia, w 1914 roku otrzymał kapelusze kardynalski. W swojej posłudze wspierał nowatorskie formy duszpasterstwa.

przez siebie wspólnoty zakonnej (DERNDARSKY 2011a: 64). Ona też ułożyła formułę składanego przez zakonnice ślubu. Zgromadzenie cieszyło się od samego początku zainteresowaniem, a obszarem jego działalności w pierwszej linii stała się opieka nad młodzieżą i zagrożonymi społecznie. O tym rodzaju aktywności Burjan wypowiadała się w następujący sposób: „Pracować społecznie znaczy także zapobiegać, znaczy umieć przezwyciężać chrześcijańską miłością i współczującym sercem przepaści, które powstają wewnątrz społeczeństwa” (BURJAN, za KRENDELSBERGER 2019: 36).

Siostry w Caritas Socialis, którego nazwa oparta została na fragmencie listu św. Pawła do Koryntian, będącym jednocześnie mottem wspólnoty: „Caritas Christi urget nos” (2 Kor 5,14; „Miłość Chrystusa przynagła nas”), miały poświęcić się całkowicie służbie bliźniemu. Polegało to na bliskim wnikięciu w świat potrzebujących przy jednoczesnej dbałości o sferę duchową. Miłość Boża miała być przekazywana przez służbę pośród ludzi, czego podstawę miała stanowić innowacyjna forma wspólnoty, która nie skupiała się wewnątrz klasztoru, ale wokół problemów w społeczeństwie (KRENDELSBERGER 2019: 30–31). Sama Hildegard przyjmowała w szeregi siostr „ludzi dostrzegających wielką, skomplikowaną nędzę, pojmovaną jedynie przez tych, którzy w życiu, zewnątrz i wewnątrz, są wolni” (BURJAN, za KRENDELSBERGER 2019: 39).

Jako głęboko wierząca katoliczka zawierzyła wszystkie swoje inicjatywy Bogu, o czym mogą świadczyć jej następujące słowa: „Musimy być w pełni przeniknięci świadomością, że nie możemy uczynić zupełnie nic bez łaski” (BURJAN, za DERNDARSKY 2011b: 65). Ufność w Bożą łaskę była źródłem jej nieustannej siły, gdy przez ponad dwadzieścia lat swego aktywnego życia znosiła nieustanne bóle. Wskutek operacji przebytej w młodości kondycja jej organizmu pozostawiała wiele do życzenia. Mimo to Burjan wykazywała gotowość świadomego przyjęcia cierpienia i ofiarowania go Bogu przez zawierzenie. Nie czekała bowiem na wyzdrowienie i powrót do pełni sił, ale świadomie

zaufała Bogu, z którego łaską chciała współpracować (DERNDARSKY 2011b: 65). Ta postawa odbijała się w jej działalności, gdy wykorzystywała wszelki zapał, który uważała za Boży dar. Potwierdzać mogą to następujące słowa z jednego z jej listów: „Nasza mądrość i siła szybko by się skończyły, a każde zadanie wydawałoby się nam niemożliwe” (BURJAN, za DERNDARSKY 2011b: 65).

Zaufawszy Bogu, Burjan rozwijała misję zgromadzenia Caritas Socialis, które prężnie działało. Przejęło ono opiekę nad domami dla niemoralnie prowadzących się kobiet i dziewcząt w dzielnicy Wiednia Hütteldorf i podwiedeńskim Kolsterneuburgu oraz wybudowało taki ośrodek we włączonym pod koniec lat trzydziestych XX wieku w obręb Wiednia Essling (DERNDARSKY 2011a: 64). W 1924 roku Burjan doprowadziła do otwarcia schroniska dla matek z dziećmi (niem. *Mutter-Kind-Heim*). Stworzenie placówki skoncentrowanej na pomocy kobietom stanu wolnego, które miały dzieci, było w ówczesnych czasach bardzo odważnym krokiem, ponieważ w centrum wsparcia znalazły się osoby społecznie potępiane. Hildegard chciała jednak umożliwić im naukę aprobowanych społecznie zachowań. W ramach działalności Caritas Socialis reaktywowano tzw. misję dworcową (niem. *Bahnhofsmission*), której celem była pomoc najuboższym i bezdomnym, oraz organizowano miejsca noclegowe dla bezdomnych kobiet, co było szczególnie ważne w czasie panującego wówczas wielkiego bezrobocia. Burjan posiadała zdolność przekonywania, którą wzmacniała swoją wytrwałą nieustępliwością, przez co pozyskiwała państwowe organizacje do wsparcia finansowego swoich projektów (KRENDELSBERGER 2019: 33–34). Burjan doprowadziła także do połączenia piętnastu stowarzyszeń katolickich we wspólny Komitet Ochrony Dziewcząt (Komitee für Mädchenschutz). Wspólnota utworzyła również dom dziecka w Kalksburgu pod Wiedniem oraz przejęła policyjny ośrodek dla młodzieży w Wiedniu i ośrodek dla psychicznie chorych dziewcząt w Pirawarth. Bliski sercu wiedeńskiej aktywistki był innowacyjny projekt „Opieka rodzinna” („Familienpflege”), w ramach

którego siostry z Caritas Socialis pomagały rodzinom w rozwiązywaniu bieżących problemów. Spotkał się on jednak ze sceptycyzmem w Wiedniu (DERNDARSKY 2011a: 64). W 1926 roku Caritas Socialis rozszerzyło swoją działalność poza granice Austrii, tworząc placówki w Berlinie i Monachium. Podjęło również pracę na terenie Czechosłowacji, gdzie dużą popularnością cieszył się projekt „Opieka rodzinna” (KRENDELSBERGER 2019: 33–34).

Niestety nie wszystkie obszary w życiu Burjan przynosiły widoczne sukcesy. Pomimo akceptacji podejmowanych licznych akcji i wyrozumiałości ze strony męża ich córka nie pogodziła się z ponadprzeciętnym zaangażowaniem matki w życie społeczne. Kwestie wychowania i relacji Burjan ze swoim jedynym dzieckiem najprecyzyjniej zdaje się wyrażać krótkie stwierdzenie: „W sprawie Lisy zawiodłam!” (BURJAN, za DERNDARSKY 2011c: 71). W wieku sześciu lat Elisabeth została posłana do szkoły z internatem. Rodzice odwiedzali swoją jedynaczkę rzadko, co było dla niej powodem cierpienia. Dodatkowo Hildegard Burjan, ze względu na stan zdrowia i podjęte zobowiązania, nie udało się uczestniczyć ani w pierwszej komunii, ani też w bierzmowaniu Elisabeth. Córka była, zapewne czując brak dostatecznego zainteresowania ze strony rodziców, „trudnym dzieckiem”, dlatego gdy weszła w okres dojrzewania Hildegard Burjan postanowiła poświęcić jej więcej czasu, lecz okazało się, że było już za późno. Matka wprowadziła córkę na wiedeńskie salony, aby ta mogła znaleźć odpowiedniego męża. Hildegard Burjan nie zaakceptowała jednak wybranka córki, co było powodem starć między Hildegard i Elisabeth, a także spazmów u Elisabeth. Dominujący charakter Burjan sprawił, że zaranżowała córce małżeństwo. Elisabeth nie sprzeciwiła się decyzji matki i mimo że tego nie chciała, zgodziła się na ślub, który odbył się w październiku 1930 roku. Związek nie trwał jednak długo, gdyż po pięciu miesiącach się rozpadł. Elisabeth nie wyszła ponownie za mąż i poświęciła się karierze za granicą, gdzie była tłumaczką (DERNDARSKY 2011c: 71).

Z biegiem czasu stan zdrowia Hildegard Burjan się pogarszał. 5 maja 1933 roku śmiertelnie chora została przyjęta na prywatnej audiencji przez papieża Piusa XI, aby uzyskać zgodę na budowę kościoła. Inicjatywa ta, na którą władze austriackie patrzyły nieprzychylnie, była jej ostatnim przedsięwzięciem (DERNDARSKY 2011a: 63). Zaprojektowany przez Clemensa Holzmeistera⁸ kościół miał upamiętnić ważną austriacką osobowość i współpracownika działaczki – księdza Ignaza Seipla. Pomimo zapaści gospodarczej w kraju i wynikającego z niej braku środków oraz odbierającej ostatnie siły choroby Burjan pozyskała potrzebne fundusze. Wierząc, że działa w dobrej sprawie i ma wsparcie Boga, wykorzystwała wszystkie dostępne możliwości. Zorganizowała loterię i zbiórki niedzielne w diecezji wiedeńskiej. Gdy te kroki okazały się niewystarczające, podjęła się zbiórki po domach. Znalazła nawet wsparcie u ówczesnego burmistrza Wiednia, Karla Seitza⁹, który wywodził się z przeciwnego środowiska politycznego. Siła przekonywania Burjan była tak duża, że pomógł on jej wbrew oporowi członków swojej partii zasiadających w radzie miasta. Budowa kościoła ruszyła 30 lipca 1933 roku w wiedeńskiej dzielnicy Fünfhaus. Hildegard Burjan nie mogła się jednak cieszyć rozpoczęciem realizacji tego projektu. 7 czerwca trafiła bowiem do szpitala, gdzie po trzech dniach usunięto jej nerkę, a rokowania dotyczące pozostałych organów, szczególnie jelita, były beznadziejne. Umarła 11 czerwca 1933 roku w Wiedniu (DERNDARSKY 2011a: 63) w wieku pięćdziesięciu lat.

8 Clemens Holzmeister (1886–1983) – jeden z najsłynniejszych austriackich architektów, którego projekty znane są na całym świecie, a dorobek obejmuje ponad siedemset prac. Studiował na Politechnice Wiedeńskiej (Technische Universität Wien) pod kierunkiem Maxa von Ferstela i Siegfrieda Simony'ego. Był nauczycielem między innymi w Państwowej Szkole Przemysłowej w Innsbrucku (Staatsgewerbeschule in Innsbruck) i Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu (Akademie der bildenden Künste Wien).

9 Karl Seitz (1869–1950) – austriacki polityk, parlamentarzysta, przewodniczący Socjaldemokratycznej Partii Austrii (Sozialdemokratische Partei Österreichs), przewodniczący austriacko-niemieckiego Zgromadzenia Narodowego, w latach 1923–1934 burmistrz Wiednia.

Krótko po śmierci Hildegard Burjan sytuacja w Austrii, szczególnie polityczna, uległa pogorszeniu. Chcąc ratować życie, jej mąż musiał opuścić kraj w 1938 roku i wyjechać do Brazylii. Po drugiej wojnie światowej Alexander Burjan powrócił do Wiednia, gdzie zmarł w 1973 roku. Elisabeth Burjan mieszkała od 1934 roku w Londynie, a następnie w Waszyngtonie. Poświęciła się służbie dyplomatycznej, po której zakończeniu zaangażowała się jako tłumaczka w Watykanie (Hildegard Burjan 2022). Do końca długiego życia miała z jednej strony być bardzo dumna z matki, z drugiej zaś mierzyć się z jej wielkością. Elisabeth zmarła w 2005 roku w Rzymie (por. SCHEIDL 2017).

Dzieło życia Hildegard Burjan trwa jednak mimo upływu czasu i zmieniającej się rzeczywistości. W 1936 roku Caritas Socialis stało się organizacją prawa diecezjalnego, zaś w 1960 roku organizacją prawa papieskiego (KRENDELSBERGER 2019: 34). Po zagarnięciu Austrii przez Trzecią Rzeszę w 1938 roku zgromadzenie działało przede wszystkim wewnątrz Kościoła katolickiego. Siostry pracowały w lazaretach i świadczyły pomoc dla uciekinierów oraz ukrywających się cywilów i członków ruchu oporu. Od 1940 roku siostry włączyły się również w Arcybiskupie Centrum Wsparcia Niearyjskich Katolików w Wiedniu (Erzbischöfliche Hilfsstelle für nichtarische Katholiken in Wien). Po drugiej wojnie światowej sprawowały opiekę nad uchodźcami, przesiedleńcami i powracającymi z frontu żołnierzami. Ze względów politycznych zgromadzenie zrezygnowało zaraz po wojnie z placówek w Niemczech i Czechosłowacji. W 1948 roku Caritas Socialis podjęło działalność w Południowym Tyrolu i Bawarii, a także w Rzymie, Betlejem i Brazylii. W Austrii siostry przez długie lata prowadziły dom rekolekcyjno-wypoczynkowy i współpracowały w ramach Wikariatu ds. Duszpasterstwa Młodzieży Archidiecezji Wiedeńskiej (Vikariatsjugendseelsorgern der Erzdiözese Wien). Ważniejszymi inicjatywami zagranicznymi zgromadzenia były praca z dziećmi na wsi (niem. *Kinderdorfarbeit*), realizowana przez siedemnaście lat w Betlejem, oraz misja dworcowa w Monachium, funkcjonująca przez

sześćdziesiąt lat. Obecnie duże znaczenie odgrywają zadania prowadzone w Brazylii, gdzie zgromadzenie wspiera najuboższe warstwy społeczne. Do podstawowych obszarów działalności Caritas Socialis w Austrii należą: opieka nad chorymi i potrzebującymi, wsparcie kobiet w ciąży i matek samotnie wychowujących dzieci, które są w kryzysowych sytuacjach, a także pomoc rodzinom i osobom samotnym. Ponadto siostry włączają się w kształcenie dorosłych, zapewniają duchowe wsparcie oraz organizują rekolekcje i pracują w parafiach (por. KRENDELSBERGER 2019: 39–41).

Hildegard Burjan zapisała się jako wybitny człowiek w pamięci Wiedeńczyków i Austriaków. Świadczyć może o tym emisja znaczka pocztowego, którym uczczono setną rocznicę jej urodzin (HONKA 2005: 36). Rok później jej imieniem nazwano plac znajdujący się bezpośrednio przed kościołem Chrystusa Króla, którego budowy była inicjatorką (Hildegard Burjan 2022). Od 2005 roku fundowana jest co dwa lata nagroda im. Hildegard Burjan. W tym samym roku przeniesiono szczątki niestrudzonej aktywistki do kaplicy w domu generalnym Caritas Socialis w Wiedniu (SOHN-KRONTHALER 2015). Panująca opinia o świętości życia Hildegard Burjan sprawiła, że w 1963 roku rozpoczęto starania o jej beatyfikację. W marcu 2006 roku eksperckie gremia kościelne orzekły, że Hildegard Burjan „osiągnęła szczyt w praktykowaniu cnót teologicznych i kardynalnych” (FIEJDASZ 2013: 53), na skutek czego papież Benedykt XVI polecił promulgować dekret o heroiczności jej cnót, w którym podkreślono praktykowanie przez Burjan cnót teologicznych wobec Boga i ludzi oraz cnót kardynalnych łączących się z heroizmem (FIEJDASZ 2013: 53). 7 czerwca 2011 roku Kolegium Kardynalskie uznało za cud umożliwiający ogłoszenie Hildegard błogosławioną uzdrowienie kobiety, która w wyniku licznych operacji nie mogła urodzić dziecka, jednak za wstawiennictwem Hildegard Burjan urodziła troje zdrowych dzieci, czego medycznie nie potrafiąno wyjaśnić. W następstwie tej decyzji papież Benedykt XVI ogłosił 27 czerwca 2011 roku dekret o beatyfikacji Hildegard Burjan, której

w jego imieniu dokonał 29 stycznia 2012 roku w wiedeńskiej katedrze św. Szczepana kardynał Angelo Amato. Liturgiczne wspomnienie bł. Hildegard Burjan obchodzone jest 12 czerwca (por. *Hildegard Burjan* 2022). Włączenie Hildegard Burjan do grona błogosławionych – szczęśliwych, stanowiło również potwierdzenie sensu jej życia, które zawierała Bogu i oddała w służbie drugiemu człowiekowi.

Bibliografia

- BURJAN H., 1919: *Die Frauen und die Nationalversammlung*. „Morgenblatt. Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk”, Jg. 26, Nr. 86, Wien, den 20. Februar, s. 1.
- [DERNDARSKY A.] P. [ojciec] ANDRÉ, 2011a: *Großer Einsatz, tiefes Vertrauen. Alles geben und alles erwarten*. „Kalasantinerblätter. Religiös-soziale Quartalschrift der Kalasantinerkongregation”, Nr. 4, s. 63–64.
- [DERNDARSKY A.] P. [ojciec] ANDRÉ, 2011b: *Voraussetzungen für Erneuerung ohne Gewalt: Gottvertrauen und Leidensbereitschaft*. „Kalasantinerblätter. Religiös-soziale Quartalschrift der Kalasantinerkongregation”, Nr. 4, s. 65–66.
- [DERNDARSKY A.] P. [ojciec] ANDRÉ, 2011c: *Wo Geben nicht mehr möglich war, ging Vertrauen verloren: Der Wernutstropfen*. „Kalasantinerblätter. Religiös-soziale Quartalschrift der Kalasantinerkongregation”, Nr. 4, s. 71.
- FIEJDASZ L., 2013: *Wzory odpowiedzialności społecznej w polityce*. „Teka Komisji Prawniczej”, vol. 6, s. 48–59. <https://doi.org/10.32084/tkp.6289>.
- Hildegard Burjan*, 2022: Austria-Forum. https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Hildegard_Burjan [dostęp: 30.12.2023].
- HONKA N., 2005: *Burjan Hildegard Lea*. W: J. ROSTROPOWICZ, red., *Ślęzacy od czasów najdawniejszych do współczesności*. Lubowice–Opole: Górnośląskie Centrum Kultury i Spotkań im. Eichendorffa w Lubowicach, s. 33–36.
- [KRENDELSBERGER S.], 2019: *Hildegard Burjan. Mit Spannungen leben. Biographie*. [Wien: Schwesterngemeinschaft Caritas Socialis].
- SCHEIDL H. W., 2017: *Zwei Kämpferinnen für die Frauen*. Die Presse. <https://www.diepresse.com/5181714/zwei-kaempferinnen-fuer-die-frauen> [dostęp: 30.12.2023].

- SCHÖDL I., 2008: *Hildegard Burjan. Frau zwischen Politik und Kirche*. Wien: Wiener Dom-Verlag.
- SCHÖDL I., 2012: *Frauenrechtlerin – Sozialpolitikerin – Ordensgründerin. Die neue Selige Hildegard Burjan (1883–1933)*. „Stimmen der Zeit“, H. 1, s. 60–63.
- SOHN-KRONTHALER M., 2015: *Burjan, Hildegard; geb. Freund (1883–1933), Politikerin und Ordensgründerin*. W: *Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815* (2. überarbeitete Auflage – online). https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_B/Burjan_Hildegard_1883_1933.xml [dostęp: 30.12.2023].
- Wiener Bürgermeister – Lebens- und Funktionsdaten (seit 1282), b.r. Stadt Wien. <https://www.wien.gv.at/kultur/archiv/politik/bgmbio.html> [dostęp: 30.12.2023].

Agata Borek

Życie w rytmie walca Grete Wiesenthal – ucieleśnienie Terpsychory i kreatorka „nowej mowy ciała”

Anioł w zwiewnej sukni, niczym motyl rozpościerający w ekstazie tanecznej swoje delikatne skrzydła, nieskrępowany sztywnymi ruchami – tak była często przedstawiana Grete, a właściwie Margarethe Maria Anna Wiesenthal, prekursorka nowego stylu tańca na przełomie wieków, której życie całkowicie naznaczone było rozwojem artystycznym. Grete Wiesenthal – można by stwierdzić kobieta renesansu – tancerka, choreografka, aktorka pantomimy, nauczycielka tańca, twórczyni własnej techniki tanecznej, gospodyni salonu i autorka książek, żyjąca i działająca w Wiedniu, który nie bez przyczyny nazywany jest do dziś królestwem walca. Zasłynęła, wraz z siostrami, nietuzinkową interpretacją *Donauwalzer*, czyli *An der schönen blauen Donau* (*Nad pięknym modrym Dunajem*) Johanna Straussa. Swoimi aranżacjami tanecznymi wtopiła się w klimat miasta będącego centrum nowego i jakże kontrowersyjnego stylu, jakim była secesja.

Dzieciństwo

Ta niezwykle utalentowana tancerka urodziła się 9 grudnia 1885 roku w Wiedniu i tamże zmarła 22 czerwca 1970 (KOROTIN 2016: 3537). Była najstarszym spośród siedmiorga dzieci Franza Wiesenthala, malarza, i Rosy Wiesenthal, pianistki. Wzrastała w atmosferze domu różniącego się od tradycyjnych rodzinnych domów w Wiedniu.

Nigdy nie widziałam domu jak ten, w którym rodzeństwo gromadziło się wokół rodziców przekonane, że nie istnieje piękniejsze miejsce niż to tutaj. Te rozpieszczone, uroczę stworzenia prześcigały się w radosnym wyrażaniu tego, jak wspaniale smakują kawa i ciasto mamy i jakie to cudowne uczucie móc siedzieć przy dużym stole z tatą i mamą¹ (FIEDLER / LANG 1985, za MUNDORF 2008: 19).

W owym domu przepełnionym gwarem małych pociech, wychowywanych w szacunku dla sztuki, przede wszystkim muzyki, prowadzonym silną ręką kobiety – matki Grety, która zrezygnowała z działalności zawodowej i poświęciła się tworzeniu ogniska domowego; ojciec, wyniesiony przez Margarethe na piedestał, czemu dała wyraz w swojej powieści *Iffi*, był sprawnym dyrygentem prowadzącym niezwykle czule swój chór w dosłownym i przenośnym znaczeniu (MUNDORF 2008: 17), wyzwalając w małej Grete pierwotny instynkt wyrażania siebie w tańcu, który jej towarzyszył przez całe życie.

Przeprowadzka do Hietzing (Reichgasse 4) w 1891 roku była znaczącym punktem w życiu rodziny. Nie tylko dlatego, że dała jej szansę na czerpanie radości z natury, ale również – co było istotnym dla dalszej ścieżki rozwoju Margarethe – pozwoliła poznać sąsiadkę Minnę Rathner, ówczesną wiedeńską baletmistrzynię, która obserwując talent dziewczynki, nakłoniła jej rodziców do wspierania córki w rozwijaniu zdolności tanecznych, między innymi przez kształcenie

¹ Cytaty z publikacji obcojęzycznych podane w tłumaczeniu własnym autorki.

w szkole baletowej (HOFBAUER 2009: 13). Grete Wiesenthal wspominała swoje pierwsze taneczne występy tak:

Tańczyłam przed wszystkimi. Nikt nie mógł czuć się pewnie przed moją obsesją taneczną. Gdy przychodzili goście, pojawiałam się z welonem i tańczyłam. Tańczyłam w ogrodzie, tańczyłam w domach sąsiadów. Trudno było nie zauważyć, że urodziłam się, by tańczyć (WIESENTHAL 1947, za PREIS 2009: 265).

W szkole baletowej Opery Dworskiej (Hofoper, obecnie: Opera Wiedeńska) w Wiedniu adeptka Margarethe uczyła się baletu klasycznego. Możliwie trenowała figury baletowe, chociaż takie treningi ograniczały znacznie przestrzeń, w której mogła wykorzystywać swój niekwestionowany talent taneczny. Mała Grete nie skarżyła się, w tych nieprzystających do jej charyzmy monotonicznych ćwiczeniach widziała bowiem szansę osiągnięcia celu, jakim było stanie się wielką tancerką (MUNDORF 2008: 24).



Il. 1. Grete Wiesenthal, taniec do Koncertu fortepianowego G-dur Ludwiga van Beethovena, op. 58, 1907

Fot. Atelier Stiegler, Massard, Wien Museum, Grete Wiesenthal tanzt das Klavierkonzert G-Dur von Ludwig v. Beethoven, op. 58, 1907.

W wieku piętnastu lat Grete Wiesenthal tańczyła w *corps de ballet*² Baletu Opery Dworskiej (Hofopernballett) w Wiedniu, razem ze swoją siostrą Elszą zajmowała miejsce w ostatnim rzędzie, mając nadzieję, że talentem i nieustającą pracą wytańczy sobie miejsce w pierwszym rzędzie grupy. Było to tym trudniejsze, że jej umiejętności taneczne i wysiłek nie były doceniane przez baletmistrza Josefa Hassreitera, który deprecjonował osiągnięcia Grete i Elsy, uznając je nawet za uciążliwe, a nieopanowany i naiwny entuzjazm siostr dla tańca postrzegał jako prowokację (MUNDORF 2008: 24). Gustaw Mahler, ówczesny dyrektor Opery Wiedeńskiej, inaczej oceniał poczynania siostr, zwłaszcza Grete. Nie zważając na konwenanse hierarchiczne, którym hołdował Hassreiter, obsadził w głównej roli – zamiast uznanej, doświadczonej wiedeńskiej artystki o konkretnych kształtach – wątłej budowy pospolitą początkującą tancerkę, koryfejkę³ – Margarethe. Mimo ciągłych nieporozumień z baletmistrem Grete nie poddała się (HUBER-WIESENTHAL 1934: 108–111). Odeszła z opery i wraz z siostrami Elszą i Bertą obrała nową, niezależną ścieżkę kariery, zakładając grupę taneczną.

Debiut

Siostry Wiesenthal debiutowały w styczniu 1908 roku w kabarecie Warsztatów Wiedeńskich Nietoperz (Fledermaus)⁴, będącym

2 *corps de ballet* – „zespół tancerzy (bez solistów) danego teatru (oper, baletu)” (*corps de ballet* b.r.).

3 Koryfejka to tancerka nie będąca jeszcze solistką, ale nie występująca już w *corps de ballet* (Hierarchia w zespole baletowym b.r.).

4 Warsztaty Wiedeńskie (Wiener Werkstätte) to założone przez Josefa Hoffmanna i Kolomana Mosera stowarzyszenie propagujące sztukę użytkową i nadające jej rangę sztuki, jaką niewątpliwie były malarstwo czy architektura. Wytwarzane w latach działalności owego

eksperymentalną przestrzenią dla sztuk plastycznych, sztuki użytkowej czy wizualnej. Ich występ zakończył się entuzjastycznymi owacjami na stojąco (WITZMANN 1986: 13). Dał niewątpliwie asumpt do tworzenia nowatorskich aranżacji utworów tanecznych. Taki przełomowy sukces otworzył przed siostrami drogę na sceny w teatrach zagranicznych. Max Reinhardt zaangażował je w Berlinie, gościły na występach w Hanowerze, Petersburgu, Pradze, Budapeszcie, Frankfurtu, Kolonii, Dreźnie czy Monachium (MUNDORF 2008: 13).

Rok 1910 był dla Grete Wiesenthal przełomowy. W tymże roku poślubiła Erwina Langa, uznanego już wówczas austriackiego malarza i grafika, portrecistę i rzeźbiarza, a następnie opuściła grupę taneczną współtworzoną z siostrami, aby poświęcić się karierze solowej. Siostry tańczyły dalej – najpierw we dwie, do 1917 roku, a później zaprosiły do współpracy najmłodszą, Martę, i występowały wspólnie do 1926 roku. Erwin Lang, spokrewniony z partnerem zawodowym Margarethe, Hugo von Hofmannsthałem, wykorzystując swoje talenty artystyczne, projektował dla Wiesenthal suknie do tańca, współtworzył dekoracje występów pantomimicznych, a nawet uwiecznił w szkicach opracowywane przez nią figury taneczne, dokumentując tak trudną do utrwalenia twórczość żony (PRENNER 1950: 58–59). Małżeństwo jednak nie przetrwało. W 1923 roku Wiesenthal wyszła ponownie za mąż, za szwedzkiego lekarza Nilsa Silverskiölda, i po przeprowadzce do Szwecji występowała na tamtejszych scenach.

stowarzyszenia, to jest 1903–1932, przedmioty użytkowe miały być przeznaczone dla masowego odbiorcy. Szybko jednak się okazało, że wysoka wartość artystyczna znalazła odzwierciedlenie w wysokiej cenie, czyniąc je tym samym niedostępnymi dla klienta o przeciętnej zasobności portfela.

Życie to taneczne *pas*

Sztuka – a niewątpliwie do niej należy taniec – jest zwierciadłem epoki, odbijającym jej atmosferę i przestrzeń relacji społeczno-politycznych, gospodarczych i kulturalnych. Tętniący życiem Wiedeń przełomu wieków, chłonący jak gąbka wszelkie nowe trendy, nie oparł się postępującemu przekształcaniu stylu życia, obyczajów czy form rozrywek i stał się ośrodkiem promującym nowe podejście do sztuki tanecznej. Wraz z rosnącą popularnością i wprowadzeniem innowacyjności w wykonywaniu tańca, na znaczeniu zaczęły zyskiwać artystki obdarowane charyzmą i pragnące zwrócić uwagę na odmienne postrzeganie ruchu oraz jego swobodę, co jest tym bardziej istotne, że wcześniej kobietom trudno było eksponować indywidualne potrzeby, nawet artystyczne.

Dlaczego taniec jest sztuką? – pyta Aleksandra Głos, wskazując na podejście Platona, dla którego taniec to forma spartańskiej gimnastyki, czy Hegla, widzącego w tańcu formę zbyt rozrywkową i dionizyjską, aby móc zaliczyć go do kanonu sztuki wysokiej. Jedynie balet klasyczny, z jego dworską etykietą i francuskim reżimem formalnym, mógł być uznany za wyjątek. Koncentrując się na roli tańca, Głos podkreśla, że posiada on wartość nie tylko poznawczą, ale też kulturową i społeczną (GŁOS 2018). Nie bez znaczenia pozostaje to, że na początku XX wieku na popularności zaczął zyskiwać taniec niesalonowy, dzięki któremu wykonujący go artysta mógł wykorzystywać coraz szersze ramy interpretacyjne w wyrażaniu ludzkich emocji. Czyżby Wiesenthal antycypowała podejście współczesnych badaczy materii tańca, stając się bądź to demiurgiem spektaklu, tworzącym choreografię i panującym nad tym, co się dzieje na scenie, bądź wykończynią prowadzącą narrację cielesną całą sobą, która stosuje język

tańca podobny językowi nazywanemu dziś Gaga⁵, zyskuje poprzez niego świadomość samej siebie i sprawia, że jej niewerbalny przekaz jest rozumiany przez szersze grono odbiorców?

Zerwanie z rygiem klasycznego baletu

Taniec wykreowany na przełomie wieków XIX i XX stanowił swego rodzaju przeciwieństwo baletu klasycznego, mającego charakter przedstawiania ciągu majestatycznych póz luźniej ze sobą związanych. Niewątpliwym punktem zwrotnym w postrzeganiu tańca był występ Isadory Duncan⁶, amerykańskiej tancerki, w Wiedniu w 1902 roku. To ona zrzuciła baletki i klasyczną białą paczkę⁷, zastępując ją zwiewną grecką tuniką. Tańczyła bosą i z rozpuszczonymi włosami, poprzetykanymi czerwonymi kwiatami. Wspomnieć należy jej inspirację francuską choreografką i aktorką Loïe Fuller. Dzięki niej Duncan wydobyla z tańca to, co bazuje na pierwotnym, autentycznym przeżyciu i licznych odniesieniach do natury (NOWAKOWSKA 2018).

Wspomniany wcześniej taniec nowoczesny, zwany inaczej *modern dance*, był tańcem, podczas którego artystki wykonywały naturalne, niczym nie skrępowane, perfekcyjnie przemyślane ruchy ciała. Nie oznaczało to jednak pełnej swobody na scenie. Przeciwnie, występ

5 Gaga jest zdefiniowaną przez izraelskiego choreografa Ohada Naharina współczesną metodą ruchu, prowadzącą do rozbudzenia wyobraźni i zmysłów oraz poznania możliwości swojego ciała poprzez wykonywanie ruchów obrazujących pewne metafory.

6 Isadora Duncan (ur. 1877 lub 1878, zm. 1927) – amerykańska tancerka, reformatorka tańca nowoczesnego.

7 Paczka – spódnica wykonana z lekkiego i zwiewnego tiulu. Paczka romantyczna to spódnica sięgająca za kolana tancerki, wykonana z kilku warstw tiulu lub muszliny; paczka klasyczna to krótka, sztywno sterząca spódniczka, wykonana zazwyczaj z od trzech do sześciu warstw tiulu (*Wszystko, co powinnaś wiedzieć* b.r.).

podlegały ściśle określonym regułom i strategiom obowiązującym na deskach teatrów.

Na założeniach tańca ekspresyjnego (*Ausdruckstanz*) Grete Wiesenthal oparła swoją technikę, wprowadzając „nową mowę ciała”⁸. Już na początku kariery, podczas występów razem z siostrami we wspomnianym kabarecie Nietoperz, złamała szablonowe podejście do tańca. Reingard Witzmann wspomina nawet o epokowym wydarzeniu w austriackiej historii tańca, które obserwowali i podziwiali obecni podczas wydarzenia artyści, jak Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Hoffmann czy Hugo von Hofmannsthal, z którym Wiesenthal współpracowała później przy innych projektach artystycznych (WITZMANN 1986: 13). Mówi się o przełomowym znaczeniu, gdyż siostry Wiesenthal w numerze finałowym – w długich zwiewnych jasnozielonych sukniach z gazy i w wiankach kwiatowych na głowach – zastosowały odmienną od dotychczasowej technikę taneczną, polegającą na swobodnym wykonywaniu posuwistych i kołyszących ruchów, a także podskoków, dając wyraz „wewnętrznej młodości i pasji życia” (MALMBERG 1961, za WITZMANN 1986: 13), co nie korespondowało z rygorystycznym kanonem tańca tradycyjnego, a wpisywało się w założenia krystalizującego się nowego ruchu zwanego secesją.

Droga do występów siostr w wspomnianym wcześniej kabarecie prowadziła początkowo przez prywatne pokazy przed małym gronem rodziny i przyjaciół w pawilonie ogrodowym w Hietzing. Z czasem postanowiły, wspierane przez męża jednej z nich, Rudolfa Hubera-Wiesenthala⁹, urządzić publiczny pokaz swojego kunsztu tanecznego. W tym celu skorzystały z zaproszenia Rudolfa do przedstawienia swojego projektu w atelier malarza, gdzie mogły być podziwiane między

8 Określenie zaczerpnięte z tytułu publikacji Reingarda Witzmanna (WITZMANN 1986).

9 Rudolf Huber-Wiesenthal (1884–1983) – mąż siostry, Elsy. Malarz i pisarz, działający do 1938 roku w Wiedniu, a później tworzący w Szwajcarii (*Rudolf Huber-Wiesenthal* b.r.).

innymi przez artystów owego czasu, jak pisarz Otto Stoessl, malarz Erwin Lang, kompozytor pieśni Paul Deutsch czy kompozytor Harry Löwy-Hartmann. Tu zaprezentowały swój pierwszy program taneczny oparty na utworach: *Walc Des-dur* Chopina, *Donauwalzer* Straussa, *Andante* i *Allegretto* do muzyki Beethovena, kilka tańców do *Karnawału* Schumanna, walca Schuberta i Lannera oraz gawota z opery *Manon* Masseneta (HOFBAUER 2009: 16). Nie bez znaczenia były wizyty na pokazach tanecznych dyrektora Opery Dworskiej, Alfreda Rollera, który razem z Gustawem Mahlerem postanowił powierzyć Wiesenthal rolę Fenelli, niemej siostry Masaniella, w operze *Niema z Portici* (muzyka Daniel Auber, libretto Eugène Scribe), stwarzając możliwość wizualizacji uczuć dziewczyny przez ruch (HOFBAUER 2009: 15).

W wachlarzu zainteresowań Wiesenthal znalazły się projekty choreograficzne przeznaczone dla walca. Artystka pragnęła bowiem jego nobilitacji, tzn. uczynienia go elementem sztuki wysokiej i nadania mu silnej pozycji w świecie tańca (WITZMANN 1986: 14). Jemu poświęciła całe życie, a jednocześnie, dywersyfikując swoje umiejętności, realizowała się w innych dziedzinach sztuki.

Dlaczego skupiła swoją całą uwagę na walcu? Korzenie walca sięgają średniowiecza i twórczości jednego z najpopularniejszych niemieckojęzycznych lirycznych poetów Neidharta von Reuentala, w którego pieśniach dworskich można dosłuchać się swoistego rytmu typowego dla walca. Jeszcze wyraźniej można wyczuć rytm walca w pochodzącej z XVII wieku pieśni *O du lieber Augustin*, do której tańczono tzw. *Dreher*, czyli taniec obracany. Jednak za najbardziej zbliżony do walca uznawany jest bezpośredni jego poprzednik, wywodzący się z południowych Niemiec *ländler* – *Ländler*. Tańczy się go w parach, wykonując obroty w niezbyt szybkim tempie bez zachowania odpowiedniego dystansu między partnerami (HAID b.r.). W wersji uszlachetnionej i dostosowanej do obowiązującego ówczesnie stylu stał się walcem – ulubionym tańcem, który wyparł z salonów ceremonialnego menueta (PRENNER 1950: 134). Światowy zasięg zyskała



Il. 2. Grete Wiesenthal w *Donauwalzer*
Johanna Straussa, 1908

Źródło: Grete Wiesenthal tančí Straussův valčík... https://cs.wikipedia.org/wiki/Grete_Wiesenthal#/media/Soubor:Grete_Wiesenthal_Donauwalzer_1908.jpg
[dostęp: 27.09.2024].

muzyka w rytmie walca w 1776 roku, której wykonanie można było podziwiać w wystawianej w Wiedniu operze *Una cosa rara* Vicente Martíneza y Solera, kompozytora wówczas tak popularnego jak Mozart. Urzekający występ – jak wspomina Ingeborg Prenner – stworzył podwaliny do wykreowania raczej nie walca *sensu stricto*, lecz utworu będącego pewnego rodzaju mariażem powolnego, pełnego finezyjnych, zawijanych ruchów dostojnego dworskiego menueta z ludowym tupanym i pełnym podskoków tańcem, jakim jest ländler. Z takim wykonaniem walca identyfikowała się Grete Wiesenthal. Rozsławiony i wyniesiony do rangi muzycznej formy sztuki przez Haydna, Mozarta, Beethovena, Webera czy Schuberta

walc stał się pod koniec XVIII wieku symbolem budzącego się mieszczaństwa, zrywającego z dworskimi konwenansami, a jego twórcy, spośród których najbardziej znanym, a nawet okrzykniętym królem walca był Johann Strauss, autor bodaj najbardziej rozpoznawalnego utworu w metrum na trzy czwarte, coraz częściej akcentowali walory nie jedynie muzyczne, ale także taneczne, zwracając uwagę na zmiany społeczne. Walc *Nad pięknym modrym Dunajem*, o którym mowa, z entuzjazmem przyjęty przez wiedeńczyków, stał się ich hymnem. I to właśnie do niego Wiesenthal rozpisała choreografię, utożsamiając

go nie tylko z taneczną formą, lecz także – a może przede wszystkim – z muzyczno-taneczną treścią (PRENNER 1950: 137). Taniec to wielka pasja Grete Wiesenthal. Niezależnie od tego, z jaką formą tańca artystka miała do czynienia, traktowała go z niewątpliwym profesjonalizmem. Nie stroniła nawet od tych uchodzących za łejsze. Nasuwa się zatem pytanie, jaką tancerką była Wiesenthal – baletmistrzynią, tancerką tańca nowoczesnego czy tancerką *variété* (HOFBAUER 2009: 35–77)? W odróżnieniu od między innymi swojej siostry Elsy i światowej sławy Isadory Duncan, Wiesenthal nie zakwestionowała sztuki *variété*. Zwłaszcza, że impresario sióstr Wiesenthal, Adolf Menkes, wywodził się z tejsze i był silnie z nią związany. Gdy tańczyła, Wiesenthal była postrzegana nie jako atrakcja czy numer programu, ale jako zjawisko, gdyż jej występy posiadały wysoki etyczny poziom (PRENNER 1950: 52–53).

Język tańca Grete Wiesenthal

Technika taneczna opracowana przez Grete Wiesenthal wynikała z właściwej dla niej ekstazy tanecznej oraz znakomitej muzykalności, a nie z ćwiczeń gimnastycznych, folkloru czy inspiracji greckim ideałem – stwierdza Maria Josefa Schaffgotsch (SCHAFFGOTSCH 1985: 21). Twórczość taneczna Wiesenthal dedykowana była kobietom – profesjonalnym tancerkom; mężczyźni – tancerze uchodzili, zgodnie z jej założeniami, jedynie za ich partnerów mających wkomponować się w spektakl ruchów tanecznych kobiety. Wyróżnikiem stylu i techniki tanecznej artystki były między innymi podskoki oraz kołysanie się, czyniące jej mowę ciała znaną na świecie.

Nauka techniki stworzonej przez Wiesenthal, uznanej za swoisty austriacki klejnot, była oparta na czterech elementach: ćwiczenia równowagi, skręty ciała typowe dla walca, specyficzne obroty,

specyficzne podskoki (SCHAFFGOTSCH 1985: 21). Jednak chyba najbardziej rozpoznawalnym elementem stylu „królowej walca” stały się figury, w których ciało tancerki przybierało pozycję niemal horyzontalną. Ponadto wyróżnikiem jej stylu były złożone, rozpoczynające się od głębokiego skłonu obroty, wykonywane coraz bardziej dynamicznie¹⁰.

Podstawowym celem Wiesenthal była transpozycja klasycznego pierwiastka statycznego w tańcu na dynamiczne sekwencje ruchów nawiązujących do pełnych wdzięku zakręconych linii tak charakterystycznych dla okresu secesji. Związku artystki z tym stylem – i tym samym duchem epoki – dopatrzeć się można w podobieństwie figur tanecznych do póż postaci przedstawianych na obrazach, szczególnie Ferdinanda Hodlera (OBERZAUCHER-SCHÜLLER 2009: 94–102). Spoglądając na zdjęcia Grete Wiesenthal wirującej z gracją, powabem, giętkością, lekkością i subtelnością motyla, nie można się oprzeć wrażeniu, że była to „uczenica Terpsychory”, bogini tańca (GŁOS 2018). Spektakularny wygląd tancerki, ubranej w długie, zwiewne sukienki, w butach do tańca, pozwala sformułować stwierdzenie, że swoją mową ciała – a do historii przeszła dzięki wykonywanym z wielką maestrią ruchom posuwistym, kołyszącym i falującym w takt walca *Nad pięknym modrym Dunajem* – wyrażała nie tylko siebie, lecz także trendy epoki. Postrzegając taniec jako dzieło sztuki, należy zwrócić uwagę na ten właśnie element dopełniający całość, mianowicie kostium, który układa się odpowiednio do ruchów tancerki, zaznacza kolejne fazy ruchu, podkreśla charakter jego odtwórczyni, tworząc pewnego rodzaju iluzję (PRENNER 1950: 145), i tym samym stanowi wraz z osobowością artystki peny jej wizerunek.

10 Dokładny opis figur tanecznych zaczerpniętych z techniki tanecznej Grete Wiesenthal prezentuje Susanne Mundorf w publikacji *Grete Wiesenthal. Renaissance einer Tanzform* (MUNDORF 2008).

Aktorka pantomimy

Podkreśla się, że w interpretacjach Grete Wiesenthal dominuje pierwiastek liryczny, nie bez znaczenia jednak pozostaje element dramatyczny, czemu dała wyraz w rolach pantomimicznych (PRENNER 1950: 149), które odtwarzała z niezwykle pietyzmem. Znajomość z Hugo von Hofmannstahlem zaowocowała wejściem w obszar, który znaczył dla niej więcej niżli przedstawianie pewnych konwencjonalnych gestów czy symboli, jak w przypadku języka migowego z muzyką w tle. Sztuka pantomimy była dla niej konsekwentnym układem gestów i pozycji, wyrażających jakąś historię, akcję, co wyeksponowała w spektaklach *Amor und Psyche* czy *Das fremde Mädchen* wystawionych w Berlinie (FIEDLER 1986: 23). Dla Hofmannstahla taka forma sztuki oznaczała odejście od słowa mówionego, którego obfitością i dominacją nad rzeczami – jak sam twierdził – społeczeństwo było już zmęczone. Dlatego zwrócił się ku formom, które nie opierały się na przekazie werbalnym (MUNDORF 2008: 42). Grete Wiesenthal próbowała pantomimy już wcześniej. W roku 1907 wcieliła się w rolę w *Die Tänzerin und die Marionette* Maxa Mella. Choć był to występ raczej amatorski, to zyskała uznanie publiczności, „brylując gracją i doskonałą mimiką” (*Gartenfest in Weigl's Dreherpark* 1907: 9). „Wiener Allgemeine Zeitung” donosił: „Najpiękniejszym elementem uroczystości była pantomima *Die Tänzerin und die Marionette* Maxa Mella, muzyka Rudolfa Brauna, prezentowana w większości przez amatorów. Paniienka Grete Wiesenthal tańczyła, budząc największy zachwyt wszystkich obecnych” (TAGESBERICHT 1907: 2).

Niebывały sukces wspomnianej pantomimy skłonił młodych artystów do wystawienia kolejnych dzieł z obsadą Grete i Elsy Wiesenthal w obiektach, na których miejscu znajduje się obecnie Wiener Konzerthaus. Brawurowo odtworzywszy role w utworach *Der Geburtstag der Infantin* Franza Schrekera, według opowiadania Oscara Wilde'a,

Der silberne Schleier Maxa Mella i ponownie wystawionej *Die Tänzerin und die Marionette* (PRENNER 1950: 5), Grete Wiesenthal triumfalnie zebrała zasłużone laury. Jeszcze w roku 1910 wystąpiła w tytułowej roli w nowej pantomimie *Sumurun* Friedricha Freksa i sama zapowiedziała jako sztukę, w której ruchy całego ciała miałyby opowiadać historię (FIEDLER 1986: 24), a w 1916 roku odbyła się prapremiera pantomimy *Die Biene* Hugo von Hofmannsthala. Odkrywszy w sobie potencjał, doskonaliła warsztat pantomimiczny przez wiele lat, opracowując analizy podobne do skryptów filmowych i tym samym torując sobie drogę do kina niemego. Nie wszyscy jednak wyrażali aprobatę dla jej decyzji porzucenia tańca dla występów aktorskich. Nieodżałowaną wydawała się odmowa (prawdopodobnie z przyczyn zaistnienia choroby) występów w prestiżowej grupie *Les Ballets Russes*¹¹ na korzyść występów na deskach teatrów (MUNDORF 2008: 47).

„Predystynowana do bycia gwiazdą filmową”?¹²

Niestety wykonanie utworu tanecznego jest niepowtarzalne, a jedynym środkiem, dzięki któremu można go utrwalić, są kadry filmowe (PRENNER 1950: 5). Plastyczność w wyrazie, „[...] linia, kolor, rytm, ruch, wszystko tworzy jednolitość o najwyższej artystycznej

¹¹ *Les Ballets Russes* – międzynarodowy zespół baletowy działający w latach 1909–1929, założony i kierowany przez Siergieja Diagilewa; początkowo miał charakter corocznej sezonowej, objazdowej imprezy baletowej, od 1911 roku stanowił samoistny zespół, z siedzibą w Monte Carlo; dzięki udziałowi wybitnych tancerzy (Tamary Karsawiny, Wacława Niżyńskiego), choreografów (Michała Fokina, Leonida Miasina, Bronisławy Niżyńskiej, Georga Balanchine’a), kompozytorów (Igora Strawińskiego, Siergieja Prokofjewa, Maurice’a Ravela) i scenografów (Léona Baksta, Aleksandra Benoisa) ukształtował sztukę baletową o nowatorskiej tematyce i nowatorskim stylu widowisk, awangardowych muzyce i oprawie plastycznej (*Ballets Russes, Les b.r.*).

¹² FIEDLER 1986: 23.

doskonałości. Cudownym byłoby kinematograficzne uwiecznienie tych tańców; byłoby to także niewyczerpaną kopalnią motywów dla malarzy” (FIEDLER 1986: 24). Grete Wiesenthal próbowała wykorzystać swoje umiejętności aktorskie, przyjmując role w filmach w reżyserii niemieckiego twórcy Stellana Rye’a *Kadra Safa*, *Erlkönigs Tochter* i *Die goldene Fliege*. Film niemy spełniał oczekiwania artystki, stał się przestrzenią łączącą ruch, taniec i mimikę. W filmach dźwiękowych – poza jednym (*Gefesselte Phantasie* Ferdinanda Raimunda) – nie wystąpiła (MUNDORF 2008: 48). Wiesenthal zagrała role w czterech filmach niemych, realizując się jako tancerka i aktorka, ugruntowując tym samym pozycję tzw. *Künstlerfilm*, czyli filmu tworzonego przez artystów, którzy wcześniej odnieśli sukces w innych dziedzinach sztuki.

Wydaje się, że obie tendencje [taniec i teatr – A.B.] nigdzie indziej nie łączyły się w tak wyraźnym stopniu, jak w działalności Grete Wiesenthal na rzecz filmu. Nie tylko w tych trzech czy czterech filmach niemych, które zostały nakręcone z udziałem Grete i jej dotyczyły, ale znalazły wyraz w nurcie zmierzającym do powstania tzw. *Künstlerfilm* (FIEDLER 1986: 23).

Nauczycielka

Potencjał artystyczny twórczości Grete Wiesenthal był tak znaczący, że nie można by było nie podzielić się nim z młodszymi pokoleniami. Mając na uwadze swoją spuściznę, Wiesenthal założyła w 1919 roku szkołę tańca w prestiżowej dzielnicy Hohe Warte w Wiedniu. Szanowana pedagoga tak deklarowała: „Nadszedł czas, abym oddała młodym do dyspozycji układy tanecznych ćwiczeń, doskonałe na podstawie coraz większych wymagań, które utrzymywały moją fantazję taneczną w formie” (FIEDLER / LANG 1985: 147, za MUNDORF 2008: 49).

Szkoła tańca nie była jedynym miejscem, w którym Wiesenthal przekazywała zasady swojego kunsztu tanecznego młodym. Po powrocie z gościnnych występów na Broadwayu od roku 1934 była wykładowczynią w Wiedeńskiej Akademii Muzycznej i Sztuk Wizualnych (Akademie für Musik und darstellende Kunst), prowadziła kurs mistrzowski tańca artystycznego. Równocześnie rozwijała karierę solową i prowadziła swoją szkołę tańca. Występowała między innymi z uznanym już wówczas Tonim Birkmeierem. Niestety pod koniec lat trzydziestych XX wieku ograniczyła znacznie działalność taneczną. Ostatni występ solowy dała w wiedeńskim Hofburgu w styczniu 1938 roku, a ostatni występ jej grupy tanecznej odbył się w marcu 1939 roku. Ograniczenie własnej działalności w okresie wojennym mogło być wynikiem przyjęcia przez uznaną tancerkę zleceń z różnych zewnętrznych organizacji kultury. Chcąc związać wysokiej rangi profesorkę tańca o popularnym nazwisku z akademią, zdecydowano się polepszyć jej warunki zatrudnienia (PREIS 2009: 268). Z tańcem nierozzerwalnie jest związana choreografia, której artystka poświęciła się już we wcześniejszym okresie, ale dopiero w 1930 roku, kiedy rozpoczęła współpracę z największym europejskim festiwalem muzyki i teatru o nazwie Salzburger Festspiele¹³, w pełni wykorzystywała swój kunszt. Współpracowała przy choreografii między innymi do sztuki Hofmannsthala *Jedermann*. W 1945 roku objęła prowadzenie kształcenia tanecznego w akademii i założyła nową grupę taneczną.

13 Salzburger Festspiele – międzynarodowy festiwal kulturalny zorganizowany po raz pierwszy w roku 1920 między innymi przez znanego austriackiego reżysera Maxa Reinhardta i dramaturga Hugona von Hofmannsthala. Historię festiwalu tworzyli przez kolejne dziesięciolecia znamienici dyrektorzy artystyczni, z Herbertem von Karajanem na czele.

Salon Grete Wiesenthal

Tradycja tworzenia salonów jako instytucji w Austrii sięga XVIII wieku (ACKERL 1996: 695). Niezwykle modne stały się salony takich sławnych kobiet, jak Fanny von Arnstein, Alma Mahler-Werfel, Berta Zuckerkandl. Do tego niezwykle grona dołączyła Grete Wiesenthal. W 1930 roku zaaranżowała swój salon o charakterze kulturalnym i politycznym, stanowiący centrum skupiające życie społeczne i intelektualne, i prowadziła go do końca lat sześćdziesiątych. Ilu i jak arcyciekawych i trudnych zarazem tematów do rozważań dostarczał ten okres, potwierdza historia. Salon, urządzony przez architekta Otto Niedermosera¹⁴, znajdował się w Wiedniu przy Modenapark 6. Był raczej czymś w rodzaju reprezentacyjnej rezydencji niżli lokalu mieszkalnego. Goście podejmowani byli w wielkim pomieszczeniu z jasnoszarymi, gęsto drapowanymi zasłonami z jedwabiu. Wyrazu dodawał mu rzucający się w oczy – między innymi dzięki zastosowaniu przez autora, Wilhelma Müllera-Hofmanna, wyrazistych kolorów – obraz o tematyce biblijnej, nadając pomieszczeniu sakralnej godności. Z teatralną dostojnością zdawały się zapraszać do salonu dwie rzeźby ustawione między kompletami mebli – popiersie Buddy i figura szczupłego efeba¹⁵. Taka aranżacja wnętrza nie dziwi, gdyż architekt był z wykształcenia między innymi scenografem (DUBROVIC 1986: 31). Tym, co odróżniało salon Wiesenthal od innych działających wówczas, była gospodyni osnuta aurą kobiecego wdzięku i zdolności skupiania wokół siebie niezwykle ludzi, bawienia towarzystwa, do którego zaliczali się artyści i inne osobistości ówczesnego Wiednia. Ponadto salon był ostoją dla osób stanowiących zagrożenie polityczne

¹⁴ Otto Niedermoser (1903–1976) – austriacki architekt, scenograf i wykładowca w szkole wyższej (Otto Niedermoser b.r.).

¹⁵ Efeb – „1. w starożytnej Grecji: pełnoletni młodzieniec będący eilem efebii, 2. młodzieniec odznaczający się harmonijną budową ciała” (efeb b.r.).

dla ówczesnych władz (HERRBERGER, WAGNER 2002: 40). Intymna aranżacja salonu i silnie zaakcentowana osobowość gospodyni ujmowały przybywających gości, wśród których znaleźli się Hugo von Hofmannsthal, Max Mell, Carl Zuckmayer, Stefan Zweig i wiele innych ważnych postaci.

Barwne życie Wiesenthal znalazło odzwierciedlenie w napisanych przez nią książkach *Iffi. Roman einer Tänzerin*, *Die ersten Schritte* i *Der Aufstieg: aus dem Leben einer Tänzerin*. Jak widać, zjawiskowa Grete Wiesenthal nie bała się wyzwań i realizowała się w różnych przestrzeniach sztuki, stanowiąc przykład dla swoich uczniów.

Bibliografia

- ACKERL I., 1996: *Wiener Salonkultur um die Jahrhundertwende. Ein Versuch*. W: J. NAUTZ, R. VAHRENKAMP, Hrsg., *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien–Köln–Graz: Böhlau, s. 694–709.
- Ballets Russes, Les*, b.r. Encyklopedia PWN. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Ballets-Russes-Les;3873728.html> [dostęp: 25.02.2024].
- corps de ballet*, b.r. Encyklopedia PWN. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/corps-de-ballet;3887819> [dostęp: 4.01.2024].
- DUBROVIC M., 1986: *Kultur und Politik im Salon Grete Wiesenthal*. W: R. WITZMANN, Hrsg., *Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz*. Katalog zur Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 94. Sonderausstellung 18. Mai 1985 bis 23. Februar 1986. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, s. 31–36.
- efeb*, b.r. Słownik Języka Polskiego PWN. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/efeb.html> [dostęp: 28.02.2024].
- FIEDLER L. M., 1986: „Zum Filmstar prädestiniert“? *Grete Wiesenthal und der frühe Stummfilm*. W: R. WITZMANN, Hrsg., *Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz*. Katalog zur Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 94. Sonderausstellung 18. Mai 1985 bis 23. Februar 1986. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, s. 23–27.

- Gartenfest in Weigls Dreherpark*, 1907, „Neues Wiener Tagblatt”, Wien, 7 Juni, s. 9. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19070607&seite=9&zoom=33> [dostęp: 25.02.2024].
- GŁOS A., 2018: *Lekcje Terpsychory*. Filozofia w Praktyce. <https://filozofiawpraktyce.pl/lekcje-terpsychory/> [dostęp: 4.01.2024].
- HAID G., b.r.: *Ländler, Begriff und Umfeld*. MGG Online. Hrsg. L. LÜTTEKEN. <https://www.mgg-online.com/articles/mgg15617/1.0/id-30261a53-7692-3300-8b93-5ec31d528408> [dostęp: 11.02.2025].
- HERRBERG H., WAGNER H., 2002: *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*. Berlin: Ebersbach.
- Hierarchia w zespole baletowym*, b.r. Arabesque. https://arabesque.pl/blog/40_hierarchia-w-zespole-baletowym.html [dostęp: 16.03.2024].
- HOFBAUER V., 2009: *Grete Wiesenenthal – eine Varietétänzerin? Die Auftritte der Tänzerin in Wiener Kabarets und Varietés anhand von drei Beispielen*. Wien: Diplomarbeit.
- HUBER-WIESENTHAL R., 1934: *Die Schwestern Wiesenenthal*. Wien: Saturn-Verlag.
- KOROTIN I., Hrsg., 2016a: *Biografia. Lexikon österreichischer Frauen*. Bd. 3: P–Z. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, s. 3537–3538.
- MUNDORF S., 2008: *Grete Wiesenenthal. Renaissance einer Tanzform*. Seefeld: Wiesenenthal-Projektgruppe.
- NOWAKOWSKA M., 2018: *Bogini tańca Isadora Duncan*. Niezła Sztuka. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/bogini-tanca-isadora-duncan/> [dostęp: 6.02.2024].
- OBERZAUCHER-SCHÜLLER G., 2009: *Der Tanz der Grete Wiesenenthal oder Bewegung in Zeit und Ort*. W: BRANDSTETTER G., OBERZAUCHER-SCHÜLLER G., Hrsg., *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenenthal*. München: K. Kieser Verlag, s. 87–102.
- Otto Niedermoser*, b.r. Werkbundsiedlung Wien. <https://www.werkbundsiedlung-wien.at/pl/biografie/otto-niedermoser> [dostęp: 4.01.2024].
- PREIS B., 2009: *Weibliche Lehrkräfte und Schülerinnen der Reichshochschule für Musik in Wien 1938–1945. Studien – Berufsentwicklung – Emigration* [rozprawa doktorska]. Betreuerin M. SAARY. Wien: Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät.
- PRENNER I., 1950: *Grete Wiesenenthal. Die Begründerin eines neuen Tanzstils* [rozprawa doktorska]. Wien: Universität Wien, Philosophische Fakultät.
- Rudolf Huber-Wiesenenthal*, b.r. Research portal by SIK-ISEA. <https://recherche.sik-isa.ch/en/everything/in/sikart/actor/list?o.o.type=actor&o.o.q=Huber-Wiesenenthal%20&o.type=actor> [dostęp: 20.02.2024].

- SCHAFFGOTSCH M. J., 1986: *Aus der Ekstase geboren. Anmerkung zur Technik Grete Wiesenthals*. W: R. WITZMANN, Hrsg.: *Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz*. Katalog zur Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 94. Sonderausstellung 18. Mai 1985 bis 23. Februar 1986. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, s. 21–22.
- Tagesbericht, *Ein künstlerisches Gartenfest*, „Wiener Allgemeine Zeitung“, 7. Juni, s. 2. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=19070607&seite=2&zoom=43&query=%22Wiener%22%2B%22Allgemeine%22%2B%22Zeitung%22&ref=anno-search> [dostęp: 25.02.2024].
- WITZMANN R., 1986, *Grete Wiesenthal – Eine Wiener Tänzerin*. W: R. WITZMANN, Hrsg.: *Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz*. Katalog zur Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 94. Sonderausstellung 18. Mai 1985 bis 23. Februar 1986. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, s. 13–20.
- Wszystko, co powinnaś wiedzieć o paczkach baletowych, b.r. Arabesque. <https://arabesque.pl/blog/25-wszystko-o-paczkach-baletowych.html> [dostęp: 5.02.2024].

Elwira Poleszczuk

„Gdybym wiedziała, że przez całe życie
będę musiała mówić o tej przeklętej kuchni,
nigdy bym jej nie wybudowała”^{*}
Życie Margarete Schütte-Lihotzky

Margarete Schütte-Lihotzky, „mimo, że niechętnie pisała i chciała tylko budować”^m (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 10), jest autorką dwóch książek autobiograficznych. Są to wydane w 1985 roku *Erinnerungen aus dem Widerstand 1938–1945* (Wspomnienia z ruchu oporu 1938–1945) (SCHÜTTE-LIHOTZKY 1985) oraz wydane po jej śmierci w 2004 roku wspomnienia *Warum ich Architektin wurde* (Dlaczego zostałam architektką) (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019). Początkowo napisanie artykułu o jej życiu i działalności, zawodowej i w ruchu oporu, wydawało się więc zadaniem stosunkowo łatwym. Autobiografie są zazwyczaj nie tylko źródłem informacji o faktach, lecz także świadectwem intencji, bodźców i myśli, które pozwalają zbliżyć się do ich autora lub autorki, zrozumieć ją, poznać charakter, by móc ją przedstawić nie tylko przez pryzmat pozostawionego dziedzictwa. Jednak Margarete Schütte-Lihotzky niewiele zdradza o sobie samej, o wiele więcej natomiast o ludziach, dzięki którym wybrała swój zawód, architektach,

^{*} HORNCastle 2019: 73.

¹ Wszystkie tłumaczenia cytatów, tytułów książek i publikacji, jeśli nie podano inaczej, pochodzą od autorki.

z którymi pracowała, projektując domy i osiedla, aktywistach, z którymi działała w ruchu oporu w czasie wojny. Poświęca dużo miejsca ludziom, dla których projektowała, oraz samej architekturze. Po lekturze obydwu książek trudno stworzyć przejrzysty, chronologiczny obraz jej życia, niewiele dowiedzieć się można o jej rodzinie, dzieciństwie, małżeństwie czy o zdobytych nagrodach i wyróżnieniach. Przede wszystkim bowiem Schütte-Lihotzky czuła się architektką.

Początek

Margarete Schütte-Lihotzky urodziła się 23 stycznia 1897 roku w Wiedniu. Jej przodkowie służyli monarchii, pradziadek, Gustaw Lihotzky, był burmistrzem Czerniowic, miasta w północnej Bukowinie nad Prutem, która obecnie stanowi południowo-zachodni region Ukrainy, ale pod koniec XIX wieku była częścią monarchii austro-węgierskiej. Dziadek był początkowo sędzią w Czerniowicach, potem przeniósł się do Wiednia i pracował jako urzędnik państwowy, uhonorowany Orderem Leopolda². Rodzina matki, Julie Lihotzky z domu Bode, również zapisała się na kartach historii, wywodził się z niej Wilhelm von Bode, historyk sztuki i współautor idei wspólnego muzealnictwa, a ojciec matki Rudolf Bode był dyrektorem pierwszej wiedeńskiej spółki budowlanej i został wyróżniony Orderem Franciszka Józefa³.

2 Austriacko-Cesarski Order Leopolda (niem. Österreichisch-Kaiserlicher Leopold-Orden) – order nadawany od 1808 do 1918 roku za zasługi cywilne, a od 1860 roku również za wojskowe.

3 Pełna nazwa to Cesarski Austriacki Order Franciszka Józefa (niem. Kaiserlich-Österreichischer Franz Joseph-Orden) – odznaczenie przyznawane za zasługi cywilne i wojenne, nadawane od 1849 do 1918 roku.

Przyszła architektka wywodziła się zatem z dobrze wykształconej rodziny mieszczańskiej, dzieciństwo spędziła w domu dziadka Bode w Wiedniu, w którym pielęgnowano kulturę schyłku monarchii. Atmosfera daleka jednak była od tradycjonalistycznej czy konserwatywnej; jej rodzice byli liberałami, oddanymi idei społecznoścowej, co wywarło ogromny wpływ na poglądy, a przez to życie ich córki. Wzorem dla Margarete mogła być mama, o zdecydowanych pacyfistycznych poglądach, działająca w organizacjach kobiecych, a w czasie pierwszej wojny światowej zaangażowana w pracę w Czerwonym Krzyżu. Pogodne nastawienie do życia odziedziczyła być może po ojcu, dobrze płatnym urzędniku administracji miejskiej, który po upadku monarchii stracił pracę i w wieku sześćdziesięciu dwóch lat został przedstawicielem handlowym, co zmusiło rodzinę do sprzedaży domu i przeniesienia się do skromniejszego mieszkania. Zmiana statusu społecznego nie załamała go jednak, twierdził, że praca urzędnika była nudna i dopiero jako przedstawiciel mógł mieć bliższy kontakt z ludźmi. Potrzeba kontaktu z drugim człowiekiem, poznania jego potrzeb widoczna będzie później w pracy zawodowej jego córki.

Schütte-Lihotzky nie odebrała typowego mieszczańskiego wykształcenia w prywatnej szkole dla dziewcząt, uczęszczała do szkół publicznych. Nie chciała zostać nauczycielką, jak jej cztery lata starsza siostra Adele, rodzice pozwolili jej więc przez rok pobierać prywatne lekcje rysunku, dzięki którym poznała podstawowe techniki malarские. Ponieważ okazała się utalentowaną portrecistką, postanowiła podjąć naukę w Szkole Rzemiosła Artystycznego (Hochschule für angewandte Kunst; obecnie Uniwersytet Sztuki Stosowanej). Jej rodzice jednak, świadomi trudności, jakie napotykały kobiety w kreatywnych zawodach związanych ze sztuką, literaturą czy muzyką, w których pozwalano im jedynie na rolę muzy, nie twórczyni, zaproponowali jej dwuletnią naukę w Cesarsko-Królewskim Zakładzie Graficznym (Graphische Lehr- und Versuchsanstalt). Najbardziej pociągał ją rysunek techniczny i jego precyzja. W 1915 roku podeszła

do egzaminów do Szkoły Rzemiosła Artystycznego. Konkurencja była ogromna, o jedno miejsce starało się pięciu kandydatów. Zadaniem egzaminacyjnym było narysowanie altany ogrodowej:

Bezradnie gryzłam ołówek. [...] Dwustu ludzi rysowało i malowało z zapalem. W końcu i ja narysowałam cieniowany, perspektywiczny projekt altany, chociaż nie miałam pojęcia o perspektywie. Rozejrzałam się i wydało mi się, że wszyscy inni stworzyli lepsze i ładniejsze altanki (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 19).

Tym większe było jej zdumienie, gdy kilka dni później zobaczyła swoje nazwisko na liście przyjętych.

Nauka w szkole trwała pięć lat, trzy pierwsze stanowiły etap przygotowawczy, dwa końcowe były poświęcone nauce zawodu. Do wyboru były między innymi rzeźba, ceramika, architektura, tekstylia, moda. Początkowo Schütte-Lihotzky chciała zająć się ilustracją. Wykładowcami były takie sławy jak Oskar Kokoschka, Kolo Moser czy Bertold Löffler. Jednak największy wpływ na Margarete miał Oskar Strnad. To on sprawił, że postanowiła zająć się architekturą. W swoich wspomnieniach opisuje z detalami jego wykłady, musiały więc wywrzeć na niej ogromne wrażenie:

[Był człowiekiem – E.P.] pełnym fantazji, pełnym pomysłów, ponadprzeciętnie uzdolnionym w dziedzinie rysunku, wrażliwym, muzycznym, dobrze wykształconym, a ponadto był wspaniałym nauczycielem. [...] Gdybym nie była w jego klasie przygotowawczej, nie wpadłabym na pomysł, żeby zostać architektką. Przede wszystkim jednak byłabym innym człowiekiem. I nie mówię tego tylko o sobie, podobnie myślał jego byli uczniowie i jest to chyba najlepsza pochwała dla nauczyciela (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 20).

Już w trakcie studiów Strnad powierzał jej wykonanie początkowo prostych, później coraz bardziej wymagających projektów. Jej pierwszym zadaniem była kasetka na biżuterię, która została skrytykowana

przez nauczyciela z powodu nadmiaru szufladek, schowków i ozdób. Najważniejsza bowiem, jego zdaniem, była prostota formy i funkcjonalność zarówno przedmiotów użytku codziennego, jak i mieszkań, a nawet całych miast. Oprócz formy i funkcjonalności istotne znaczenie miały również dostępne techniki wykonania, materiały i warunki społeczno-gospodarcze. Późniejsze projekty Schütte-Lihotzky są dowodem, że dobrze zapamiętała słowa nauczyciela i mentora, dostrzegającego jej potencjał, i który jeszcze w trakcie studiów, w 1917 roku, zachęcił ją do udziału w konkursie na zaprojektowanie mieszkania robotniczego. Za projekt kuchni została wyróżniona Nagrodą Maxa Mauthnera⁴.

Po studiach, które ukończyła w lecie 1918 roku, jako pierwsza kobieta pracująca jako architektka, Strnad zatrudnił ją w charakterze asystentki w swoim biurze architektonicznym. Powierzono mu wtedy zaprojektowanie teatru dla Maxa Reinhardta⁵, a zadaniem Schütte-Lihotzky było opracowanie projektów mentora. Kolejny projekt miał jeszcze więcej rozmachu. Gdy po zakończeniu wojny narastała potrzeba uhonorowania bohaterów wojennych, Strnad zaproponował, by zamiast tysięcy pomników, porzucanych po całej Austrii, stworzyć budynek, w którym znajdowałyby się sale koncertowe, muzea, biblioteki i pokoje klubowe. Miał to być olbrzymi budynek w kształcie wieży z wewnętrzną rampą, po której wspinając się, zwiedzający miał poznawać historię od prawieków po czasy współczesne. Budynek miał służyć żyjącym i w ten sposób upamiętniać poległych. Projekt ten nigdy nie powstał, jednak Schütte-Lihotzky, która zaprojektowała zadaszone krużganki, w założeniu ciche i spokojne, gdzie można odpoczywać z dala od ludzkich oczu, otrzymała Nagrodę Lobmeyera (Lobmeyr-Preis), o czym wspomina w swojej biografii, i jak zapewnia,

4 Max Mauthner (1838–1902) był austriackim fabrykantem, politykiem i kuratorem Cesarsko-Królewskiego Muzeum Sztuki i Przemysłu.

5 Max Reinhardt (1873–1943) to austriacki autor i reżyser teatralny i filmowy, producent i założyciel teatrów, tzw. Scen Reinhardta.

to dlatego, że „była pierwszą kobietą, która otrzymała tę nagrodę” (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 27).

Ponownie wyróżniona została dwa lata później, gdy wzięła udział w organizowanym przez miasto Wiedeń konkursie na zaprojektowanie ogródków działkowych i osiedla. Jej kolega zajął się podziałem parceli, Schütte-Lihotzky miała zaprojektować wszystkie budynki, od altany ogrodowej po domy mieszkalne, budynki klubowe i warsztaty. Ich projekt został nagrodzony i wystawiony w ratuszu. Prace były zaszyfrowane i dopiero po przyznaniu nagród komisja poznała tożsamość architektów. Pierwszym zaskoczeniem było odkrycie, że wśród projektantów znalazła się kobieta. Skłoniło to jurorów do wytypowania projektu jedynej architektki. Ich wybór padł na propozycję romantycznie zdobionych budynków z kiczowato zarysowaną perspektywą i z mottem „powrotu do natury”. Tymczasem Schütte-Lihotzky wykorzystwała drewniane standaryzowane prefabrykaty budowlane, możliwe do masowej, taniej i szybkiej produkcji. To przeżyło szalę na jej korzyść, w uzasadnieniu przyznania nagrody jej projektowi napisano:

[...] główną zaletą projektu było zastosowanie materiałów, które pod kątem technicznym i architektonicznym stanowią najlepsze rozwiązanie wśród prac wszystkich innych uczestników. [...] Jednak nikt z jurorów nie podejrzewał kobiety o najbardziej racjonalne rozwiązanie (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 42).

Jak już bowiem wspomniano, początek XX wieku nie był łaskawy dla kobiet chcących się realizować w dziedzinie architektury. Początkowo ograniczały je, niezależnie od preferencji zawodowych, przypisane i narzucone im role żony i matki, a architektki – dodatkowo strój, utrudniający poruszanie się na budowie⁶. Gdy ostatecz-

6 Z podobną sytuacją spotkała się fizyczka Lise Meitner, której nie pozwalano wchodzić do laboratorium, ponieważ „obecność [w nim – E.P.] kobiety jest bardzo niebezpieczna, gdyż

nie dopuszczono je do szkół, narażone były na niestosowne uwagi wykładowców. Tak było w przypadku Schütte-Lihotzky, w Szkole Rzemiosła Artystycznego, gdzie oprócz wspierających, postępowych nauczycieli, wykładali również tacy, którzy przyjmowali kobiety tylko do klasy mody, gdyż „tak czy tak wyjdą za mąż i porzucą architekturę, więc szkoda trudu” (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 29). Podobne uwagi adeptki architektury mogą usłyszeć zresztą do dziś. Jeszcze na początku XXI wieku niektórzy wykładowcy pozwalali sobie na pogardliwe uwagi: „Dobrze, że kobiety studiują architekturę. Przynajmniej będą umiały dziecku wybrać ładny berecik” (TWARDOCH 2022: 7), czy jeszcze bardziej oburzający dopisek w rozprawie habilitacyjnej poświęconej mieszkalnictwu, w której pod zdaniem „jako architektce szkoda mi budynku, który z powodu dodanych balkonów stracił zabytkowy charakter, ale jako urbanistka cieszę się, że w śródmieściu będzie więcej mieszkań [...], szanowany pan profesor dopisał uwagę: a jako kobieta boję się, że balkon trzeba będzie sprzątać” (TWARDOCH 2022: 13). Siła kobiet leży zapewne w ich niezłomności, gdyż mimo podobnych uwag liczba studentek architektury stopniowo wzrastała, by obecnie przewyższyć liczbę studentów mężczyzn, która to tendencja zauważalna jest nie tylko w Europie, ale i w Stanach Zjednoczonych (TWARDOCH 2022: 35).

Architektkom zarzucano wreszcie, że tworzyły architekturę kobicą i wątlą i ograniczano ich zakres projektowania do kwestii kuchennych bądź dziecięcych, co widoczne jest też w dorobku Schütte-Lihotzky. Wypominano im, że za bardzo starały się spełniać życzenia klientów, dla których projektowały, doceniano natomiast indywidualizm i wizjonerstwo projektantów, demiurgów roszczących sobie prawo do kreowania świata według własnych wyobrażeń, nie liczących

może ona zbliżyć się za bardzo do palnika Bunsena, od którego mogą zapalić się jej włosy” (POSPIESZNY 2016: 78), natomiast podróżniczka Ida Pfeiffer udowodniła, że nawet w niewygodnej sukni można przemierzać kontynenty (POLESZCZUK 2019: 29–48).

się z potrzebami ludzi (TWARDOCH 2022: 65, 85). Do historii przeszli wielcy architekci jak Adolf Loos, Le Corbusier czy Frank Lloyd Wright. Margarete krytykowała jednak podobny indywidualizm, twierdząc, że tylko działanie na rzecz większej całości i wspólnych celów nadaje sens projektowaniu i, szerzej, istnieniu (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 108–109). Pracowała zawsze w zespołach, chroniąc się być może w ten sposób przed spełnieniem się przepowiedni rodziców, prorokujących, że nikt nie powierzy kobiecie budowy domu. Naraziła się przez to na anonimowość, podobnie jak wiele innych kobiet, między innymi Denise Scott Braun, pracująca i publikująca wraz z mężem, a pominęta w Nagrodzie Pritzкера⁷, czy Aino i Elissa Alto, współpracujące z mężem, jak również samodzielnie praktykujące, czy Anni Albers, pozostająca w cieniu męża Josefa (TWARDOCH 2022: 9–10, 33–34)⁸. Do 2020 roku nagrodą Pritzкера wyróżniono jedynie trzy kobiety, tym bardziej więc docenić należy wyróżnienia i nagrody, które otrzymała Margarete Schütte-Lihotzky. Zważywszy na te przeszkody, nie dziwi fakt, że rodzice sugerowali jej wybór mniej skomplikowanego zawodu, a Strnad próbował ją zniechęcić, tłumacząc, że jest to zawód trudny dla mężczyzny, więc tym bardziej dla młodej kobiety.

A jednak wbrew przewidywaniom potrafiła przebić się w męskim świecie i w okresie największej aktywności zawodowej (1920–1939) była współautorką wielu mniejszych lub większych projektów budowlanych w trzech państwach: Austrii (Wiedeń), Niemczech (Frankfurt) i Związku Radzieckim (Magnitogorsk).

7 Pritzker Architecture Prize – amerykańska nagroda architektoniczna przyznawana corocznie architektom, którzy mieli znaczący wkład w rozwój środowiska człowieka. Nagroda honoruje żyjącego architekta, który poprzez swoją sztukę, talent, wizjonerstwo oraz konsekwentne i znaczące zaangażowanie wzbogaca otoczenie człowieka i środowisko budowlane (por. *Nagroda Pritzкера* b.r.).

8 Podobnie było z Lise Meitner, która pominęta została przy nagrodzie Nobla w dziedzinie fizyki, nagrodzony został jedynie jej kolega, Otto Hahn, z którym wspólnie pracowała nad rozczepieniem atomu (POLESZCZUK 2022: 84). Pomijanie kobiet nie dotyczy jedynie architektury, lecz jest zjawiskiem powszechnym.

Okres wiedeński (1919–1925)

Margarete Schütte-Lihotzky pracowała w swoim rodzinnym mieście od ukończenia studiów w 1919 do 1925 roku. W tym czasie projektowała razem z Adolfem Loosem osiedle Friedenstadt przy Lainzer Tiergarten oraz wzorcowe osiedla Heuberg, z Ernstem Eglim osiedle Eden, w którym odpowiedzialna była za projekt przedszkola, a w końcowym okresie z Oskarem Strnadem i Josefem Frankiem budynek znany pod nazwą Winarskyhof.

Dla Austrii i dla Wiednia był to niezwykle trudny, ale i ciekawy okres. Schyłek monarchii austro-węgierskiej zbiegł się ze zmianami w estetyce i pojmowaniu zadań i celów architektury. W Szkole Rzemiosła Artystycznego ścierali się epigoni historyzmu, stylu ozdobnego, eklektycznego i naśladowącego poprzednie epoki, który budował „ratusz w gotyku, a parlament w antyku, bo nie wykształcił własnego stylu” (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 69), i zwolennicy funkcjonalizmu, propagujący idee, że to, co dobre, jest też piękne, którego prekursorem w Europie był Otto Wagner, jedyny architekt, który zyskał uznanie cesarza i miał wpływ na architekturę Wiednia. W szerszej perspektywie była to debata, czy architektura jest sztuką. Skalę animozji ilustruje anegdota, związana z zaprojektowanym przez Adolfa Loosa w 1909 roku budynkiem przy Michaelerplatz, naprzeciw głównego wyjazdu z cesarskiej rezydencji w Hofburgu, oraz okien gabinetu Franciszka Józefa, który jakoby nie tylko przez resztę życia unikał tej bramy, opuszczając posiadłość, lecz nakazał ponadto zabicie okien gabinetu deskami, by nie oglądać tego „okropnego” budynku, nazwanego „domem bez brwi”, ze względu na brak okiennic i innych ornamentów (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 50). O trudnościach z jego powstaniem i kontrowersjach, które budził, pisał Adolf Loos w swoim eseju *Mój dom przy Michaelerplatz* (LOOS 2013: 156–171). Stara się w nim

wyłożyć przesłanki przyświecające mu przy projektowaniu, a były nimi funkcja ekonomiczna i estetyczna.

Dom powstaje, aby spełniać potrzeby, [...] osadzony [więc – E.P.] musi zostać w teraźniejszości. Oznacza to, że dom nie ma nic wspólnego ze sztuką, a architektura nie powinna być kwalifikowana jako sztuka? Tak właśnie jest. Tylko niewielka część architektury należy do sztuki, właściwie dwa jej elementy. Są to grób i pomnik. Wszystko inne, co służy określonej celowi, musi zostać wyłączone z królestwa sztuki (LOOS 2013: 153).

Właśnie funkcjonalizm skłonił Schütte-Lihotzky do wyboru tego zawodu. W swojej autobiografii *Warum ich Architektin wurde* podaje trzy powody: po pierwsze architektura jest konkretnym działaniem związanym z połączeniem piękna i funkcjonalności, nie jest jedynie sztuką dla sztuki, po drugie jest związana każdorazowo z warunkami społeczno-gospodarczymi, nie istnieje w próżni, i w końcu po trzecie, wbrew Adolfowi Loosowi, jest sztuką (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2004: 32–33).

Nacisk na funkcjonalizm stał się niezwykle istotny zwłaszcza w 1918 roku, po zakończeniu pierwszej wojny światowej i upadku monarchii. Jeszcze koniec XIX wieku przyniósł gwałtowny rozrost Wiednia, do którego ściągali mieszkańcy z terenów Cesarstwa, przyciągani obietnicą pracy i poprawą sytuacji ekonomicznej (SCHMIDT 1978: 79–84). W latach 1840–1870 podwoiła się liczba mieszkańców, miasto nie zapewniło jednak przybyłom wystarczającej liczby mieszkań. Szacowano, że przed 1914 rokiem ponad 60 000 osób dzieliło łóżko z osobami pracującymi na inne zmiany, powstawały prowizoryczne domy bez światła, z jedną umywalką na korytarzu. W 1912 roku zarejestrowanych zostało prawie 100 000 bezdomnych, w tym 20 000 dzieci (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 43–44). Niektórzy samodzielnie stawiali zbite z desek domki, bez wody i elektryczności. Szerzyły się choroby, przede wszystkim gruźlica, na którą zmarli rodzice Schütte-Lihotzky,

a ona sama musiała poddać się leczeniu. Sytuacja mieszkaniowa pogorszyła się jeszcze w trakcie wojny, ponieważ z braku środków finansowych nie tylko nie budowano nowych mieszkań, ale i nie remontowano starych. Schütte-Lihotzky, wysłana przez Strnada do dzielnicy robotniczej, by zapoznać się z oczekiwaniami i warunkami życia robotników przed rozpoczęciem projektowania osiedla robotniczego, pisała z przejęciem: „Nierzadko w jednym pokoju koczowało osiem lub dziewięć osób i nie znalazłam dziecka, które nie musiałoby spać w jednym łóżku z jednym lub dwojgiem rodzeństwa” (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 27). Budownictwo mieszkaniowe osiągnęło poziom sprzed wojny dopiero w 1926 roku, głównie dzięki zaangażowaniu państwa i miasta w jego finansowanie. Architekci musieli dostosować się do nowej sytuacji, zmniejszyła się bowiem liczba projektów prywatnych, nie budowano już willi czy domów jednorodzinnych, spełniających oczekiwania konkretnego klienta, lecz całe osiedla dla mało zarabiających, przede wszystkim anonimowych robotników, których potrzeby trzeba było uśrednić. Nie chodziło zatem o artyzm, lecz o pewną standaryzację domów, głównym kryterium był kosztorys, a „najwyższą sztuką stała się największa oszczędność w środkach” (PEHNT 2006: 92), tak by mieszkańcy mogli pozwolić sobie na ich utrzymanie i opłacenie czynszu. Powojenny socjaldemokratyczny, zwany czerwonym, Wiedeń zapisał się na kartach historii architektury jako miasto postępowe, uchwalono bowiem podatek budowlany, a zgodnie z ustawą o ochronie najmu z 1922 roku czynsz uzależniono od wysokości zarobków. Istniał też oddolny ruch mieszkaniowy, osadnicy zrzeszali się w spółdzielnie, które finansowały projekty i budowę osiedli mieszkaniowych.

W budownictwie tego czasu panowały dwie tendencje, pierwszą stanowiły domy szeregowo z ogrodami, w których mieszkańcy mogli uprawiać podstawowe warzywa, co było o tyle istotne, że Wiedeń po pierwszej wojnie światowej miał problemy zaopatrzeniowe, a przydomowe ogrody w jakiejś części pokrywały zapotrzebowanie.

W 1923 roku 70 000 rodzin, co stanowiło jedną szóstą populacji Wiednia, uprawiało 2400 hektarów ziemi (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 92). Swoimi doświadczeniami mogli się dzielić na corocznej wystawie ogródków działkowych i budownictwa, która odbywała się od 1919 roku, we wrześniu, i z roku na rok zyskiwała coraz większą popularność. W 1923 roku 3000 wystawców prezentowało swoje osiągnięcia w tak różnych dziedzinach jak osadnictwo, hodowla zwierząt domowych, pszczelarstwo, uprawa warzyw i owoców oraz budownictwo (HORNCastle 2019: 40). Schütte-Lihotzky zaprezentowała tam swój dom modułowy (*Kernhaus*). W założeniu dom ten miał powstawać kilkietapowo i była możliwość zwiększenia jego powierzchni z 30 do 50 metrów kwadratowych, w zależności od potrzeb i zasobów finansowych. W pierwszym etapie na parterze powstawała kuchnia i niewielka sypialnia, w drugim dom mógł zostać powiększony o piętro lub o boczną część parterową, w trzecim etapie mógł być rozbudowany wszerek, łącząc się z sąsiednimi w szereg, i w końcu w czwartym powiększano liczbę sypialni, by była wystarczająca dla rodziny sześciuosobowej. Na wystawie zaprezentowano wszystkie cztery etapy, wzbudzając olbrzymie zainteresowanie nie tylko potencjalnych mieszkańców, lecz również prasy, zarówno krajowej, jak i zagranicznej (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 93). Być może idea domu modułowego była inspiracją dla Le Corbusiera i jego o trzydzieści lat późniejszej jednostki marsylskiej⁹.

Schütte-Lihotzky powtarza nie raz na kartach swojej autobiografii, że architektura nie jest wytworem pojedynczego umysłu, jest wypadkową rozwoju ekonomicznego, technicznego, ideologicznego i politycznego (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 90). Projektując dom, musiała uwzględnić jego położenie, przeciętną wielkość rodziny robotniczej, a w większości były to rodziny wielodzietne, brak gazu i kuchenek

⁹ Był to budynek z mieszkaniami adaptowanymi do zmieniających się potrzeb użytkowników – można je było powiększyć o dodatkową przestrzeń (por. TWARDUCH 2022: 41).

elektrycznych oraz konieczność ogrzewania domu węglem, a co za tym idzie zapewnienie miejsce na składowanie opału. Istotnym i niewralgicznym elementem było serce domu, czyli jego kuchnia, gdzie stał jedyny piec, na którym się gotowało i który dawał ciepło. Kuchnia była zatem jedynym nagrzanym pomieszczeniem, dlatego tutaj skupiało się życie domowników, stąd niemieckie określenie *Wohnküche*, które pozwolę sobie przetłumaczyć jako kuchnię z aneksem mieszkalnym, w przeciwieństwie do salonu z aneksem kuchennym, który kryje się pod tym pojęciem obecnie. W latach dwudziestych ubiegłego wieku salon był pomieszczeniem osobnym, przez większość tygodnia nieogrzewanym i służącym jako powierzchnia wystawowa dla niedzielnego serwisu. Życie rodziny toczyło się w kuchni. Ponieważ jednak nie istniały wtedy lodówki ani hermetyczne kosze na śmieci, między kuchnią z aneksem mieszkalnym a ogrodem zaprojektowana została kuchnia gospodarcza (*Spülküche*), w której się zmywało, obierało warzywa; była z założenia miejscem na brzydkie zapachy, odpady, brudy, balie do prania i wannę do kąpieli.

Schütte-Lihotzky wiedziała, że budowa domów była dofinansowana przez miasto, ich wyposażenie leżało jednak w gestii mieszkańców, których często nie było stać na zakup podstawowych mebli. Zaprojektowała więc rozwiązania standardowe, dzięki którym można było produkować elementy wyposażenia na skalę masową, obniżając tym samym cenę. Pragnąc zachęcić mieszkańców do ich zakupu, zorganizowała biuro pośrednictwa, zbierając zamówienia, których liczba pozwoliła producentom zapewnić znaczące rabaty. Wartością dodaną był wpływ na kształtowanie się poczucia estetyki ludzi, których warunki życia sprawiły, że to pojęcie niewiele dla nich znaczyło.

Gdy powojenny kryzys się skończył, rozpoczęła się debata przeciw niskiej zabudowie na korzyść wysokiej, wielopiętrowej. Interesujące, że wpływ na to miały względy nie tyle finansowe, ile polityczne. Obawiano się, że posiadacze małych, niezależnych domków z ogródkami stracą zainteresowanie polityką, natomiast mieszkanie w bloku,

w bliskości sąsiadów sprawi, że poczują się częścią większej całości, społeczności, która da im wsparcie i udzieli pomocy. Ułatwić to miały pomieszczenia socjalne, takie jak przedszkola, żłobki, pralnie, ambulatoria, łazienki lub łaźnie, a nawet pomieszczenia klubowe, w których mieszkańcy mogliby spędzać wspólnie wolny czas. Projekty budowy takich dużych kompleksów mieszkaniowych powstawały w Austrii od 1923 roku. Pracowało nad nimi 190 architektów, w planach była budowa 760 mieszkań, zgodnie z ustalonymi standardami prefabrykatów budowlanych. Budownictwo zmierzało w kierunku krytykowanej obecnie tzw. wielkiej płyty. Taki kierunek wynikał jednak z warunków ekonomicznych tamtych czasów i z zachwytu nad nowymi rozwiązaniami i możliwościami techniki. Architektura znajduje się bowiem w procesie ciągłej zmiany, architekt nie może myśleć statycznie, a co za tym idzie nie istnieją rozwiązania dobre raz na zawsze (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 97, 187). Widać to przede wszystkim w zaaranżowaniu przestrzeni kuchennej. Ponieważ bloki były przyłączone do gazu, gotowano na kuchenkach, które były wygodniejsze od pieców węglowych, nie spełniały jednak funkcji grzewczej. Kuchnia z aneksem mieszkalnym straciła zatem rację bytu. W projektach oddzielono zatem mieszkanie od gotowania, w efekcie powstał salon z wnęką kuchenną. Ponieważ mieszkania nie były duże, przeważnie dwupokojowe, mieszkańcy często oddzielali wnękę od pokoju kotarą lub cienką ścianką. Był to niejako projekt przechodni między kuchnią z aneksem mieszkalnym, a kuchnią frankfurcką, pomysłem, który kilka lat później przyniósł Schütte-Lihotzky sławę, jednocześnie stanowiąc jej przekleństwo.

Podsumowując swą działalność w Wiedniu, Schütte-Lihotzky podkreśla, że był to okres bardzo intensywnej pracy, kształtujących ją przeżyć, zawarcia wielu przyjaźni, które pielegnowała do końca życia. W tym czasie skłaniała się w coraz większym stopniu ku lewicy i zaczęła podejmować próby zapewnienia lepszych warunków życia robotnikom – to kolejny etap jej życia, we Frankfurcie nad Menem.

Okres frankfurcki (1925–1930)

Do Frankfurtu zaprosił Margarete Schütte-Lihotzky Ernst May (1886–1970), niemiecki architekt i planista. Po raz pierwszy spotkała go wiosną 1922 roku w Wiedniu, oprowadzając go na polecenie Adolfa Loosa po nowych dzielnicach stolicy. Musiała zrobić na nim wrażenie, gdyż zaproponował jej publikację artykułu do redagowanego przez siebie czasopisma „Das schlesische Heim”, a gdy w 1925 roku został kierownikiem biura budowy osiedli we Frankfurcie, zaproponował jej współpracę. Ponownie stała się częścią grupy postępowych architektów, tym razem międzynarodowej. Mieli oni zabudować teren odległy od centrum miasta, w dolinie niewielkiej rzeki Nidda. Był to projekt zwany Nowym Frankfurtem. Pierwsze budynki przy ulicy Bruchfeld zachwyciły mieszkańców swoim kształtem, nazwano je Zickzackhausen (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 114), zygzakowate.



Il. 1. Zickzackhausen, Bruchfeldstraße, Frankfurt am Main

Źródło: <https://www.google.com/maps/place/Bruchfeldstra%C3%9Fe,+60528+Frankfurt+am+Main,+Deutschland/@50.0863405,8.6397028,437m/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1sox47bdob92e6d50733:oxf2do81c5239c8521!8m2!3d50.0866262!4d8.6442733!16s%2Fg%2F121pkpgps?entry=ttu> [dostęp: 3.04.2025].



Il. 2. Frankfurt Praunheim, widok z pierwszego piętra domu
zaprojektowanego przez architektów Ernsta Maya

Fot. Elwira Poleszczuk.



Il. 3. Katowice Panewniki, widok z pierwszego piętra domu wybudowanego
pod koniec lat siedemdziesiątych

Fot. Elwira Poleszczuk.

W okresie między stabilizacją waluty i sytuacji ekonomiczno-finansowej a kryzysem gospodarczym, czyli w latach 1925–1931, wybudowano 15 000 mieszkań w czterech nowo zaplanowanych dzielnicach: Bornheim, Praunheim, Römerstadt i Ginnheim-Höhenblick, oddzielonych od rzeki ogródkami działkowymi (BENEVOLO 1964: 150). Tak szybkie tempo umożliwiła industrializacja budownictwa; okna, drzwi, instalacje, a nawet płyty ścienne były prefabrykowane i tak obliczone, by do montażu nie wymagały ciężkich dźwigów (PEHNT 2006: 153). Ponadto prefabrykaty można było produkować w zimie, ograniczając bezrobocie w zależnej od pogody branży. Dzięki zastąpieniu cegły przez wielką płytę czas budowy zmniejszył się z 5 godzin do 35 minut, a koszt stanowił jedynie 26% kosztów postawienia porównywalnego murowanego budynku. Zrezygnowano ze spadzistych dachów, co wywołało fale oburzenia i szyderstw, porównywano bloki do pojemników na jajka, a Ernsta Maya oskarżano o wprowadzanie „sowieckiego przemysłu” (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 133). Postęp jednak był nie do zatrzymania, zdaniem nie tylko Maya, ale i innych orędowników funkcjonalizmu, między innymi Waltera Gropiusa, który twierdził, że idei industrializacji nie można powstrzymać, gdyż wynika z potrzeby czasu (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 134). Budowę zorganizowano według przełomowej teorii racjonalizacji i optymalizacji procesu pracy Fredericka Taylora, sformułowanej w książce *Zarządzanie warsztatem wytwórczym* (TAYLOR 1947, za PEHNT 2006: 130). Zbadał on dokładnie sekwencję ruchów koniecznych do wykonania danej czynności i zmierzył minimalny czas niezbędny do jej realizacji przez doświadczonego robotnika, i na tej podstawie określił standardy pracy. W następstwie uzależnił wysokość płacy od wydajności pracy (TAYLOR 1947, za PEHNT 2006: 194).

Konieczność redukcji kosztów obowiązywała również w projektowaniu mieszkań. Nie były one postrzegane jako dziedziczne dobro, miały być funkcjonalną jednostką mieszkaniową. Zaprojektowano osiemnaście typów mieszkań, w zależności od liczby osób

powierzchnia wynosiła od 32 do 77 metrów kwadratowych, średnio na mieszkańca przypadało około 13 metrów kwadratowych. Najważniejszym celem było zapewnienie jak najwygodniejszego użytkowania mieszkań mimo ich niewielkich rozmiarów. Starano się nie przecinać ścian zbyt dużą liczbą otworów okiennych i drzwiowych, tak by można wygodnie rozstawić meble, zastosowano wyraźny podział między pokojami sypialnymi, salonem a pomieszczeniami gospodarczymi, w tym kuchnią, unikano „martwych”, powierzchni oraz rogów, utrudniających sprzątanie (PEHNT 2006: 151).

Schütte-Lihotzky, której powierzono między innymi zaprojektowanie kuchni, ponownie stanęła przed problemem, który typ wybrać: miała to być kuchnia z aneksem mieszkalnym czy nisza kuchenna, zamknięta kuchnia czy kuchnia z jadalnią. Podobnie jak w blokach w Wiedniu mieszkania podłączone były do gazu, zrezygnowała więc z pierwszego rozwiązania, ze względu na brak wyciągów elektrycznych nie zdecydowała się na niszę kuchenną, nie chcąc narażać domowników na nie zawsze przyjemne zapachy powstające w trakcie gotowania. Wydaje się, że najchętniej wybrałaby kuchnię z jadalnią, jednak to zmusiłoby ją do powiększenia mieszkania o kilka metrów, a na to nie mogła sobie pozwolić. Jediną rozsądną opcją w tamtym czasie była zatem oddzielna kuchnia.

Kuchnię tę Schütte-Lihotzky chciała zaprojektować zgodnie z założeniami efektywności Taylora, starając się zoptymalizować proces gotowania, zminimalizować liczbę kroków, które gospodyni zmuszona była zrobić w trakcie przygotowania posiłków, podkreślając, że w dobie coraz częstszego zatrudnienia kobiet, prace domowe stanowiły ich drugi etat. Przyjęła zatem, że pomieszczenie będzie niewielkie: 1,90×3,40 metra, odległość kuchenki i zlewozmywaka do stołu w jadalni nie powinna przekraczać 2,75–3,0 metra. Zaprojektowała stosunkowo duży otwór z przesuwными drzwiami, aby pani domu mogła obserwować dzieci, bawiące się w przylegającym do kuchni salonie. Kuchnia miała być oświetlona światłem słonecznym,

a sztuczne oświetlenie zostało tak rozmieszczone, by użytkowane strefy nie znajdowały się w cieniu. Ważne było też umeblowanie, architektka proponowała meble do zabudowy, pozwalające po pierwsze zaoszczędzić powierzchnię (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 127–128), po drugie usprawnić utrzymanie kuchni w porządku. Tak zaprojektowana kuchnia stała się częścią wszystkich mieszkań wybudowanych we Frankfurcie w latach 1926–1930, w sumie około 10 000. Znalazła również uznanie poza granicami Niemiec: we Francji, gdzie minister pracy Louis Loucheur zaplanował wykorzystanie rozwiązania wiedeńskiej architektki w 260 000 planowanych mieszkań, a także w Szwecji i Stanach Zjednoczonych (HORNCastle 2019: 70). Podobne kuchnie budowało się pięćdziesiąt lat później w Berlinie Zachodnim. Również w jednym bloku w Polsce znaleźć można podobne realizacje.

Od samego początku rozwiązanie budziło liczne kontrowersje. Po pierwsze, Schütte-Lihotzky nie była typową żoną i nie gotowała (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 145). Nie rozumiała więc przywiązania niektórych gospodyń do własnych mebli, własnych sprzętów i własnych ścieżek. Po drugie, nie zawsze wykonanie było zgodne z projektem. Wystarczyło zmienić



Il. 4. Wnętrze kuchni frankfurckiej

Fot. Elwira Poleszczuk.

jeden element, a kuchnia przestawała być wygodna i funkcjonalna. Do dziś krytykuje się jej niewielkie rozmiary. Jednak już Ernst May w 1928 roku pisał w artykule, że budowa tak dużej liczby tak małych mieszkań nie powinna stanowić ideału ani przykładu na przyszłość, podobnie uważała sama autorka, podkreślając, że w latach dwudziestych kuchnia frankfurcka była postępową i umożliwiła wielu kobietom pogodzenie pracy zawodowej z prowadzeniem domu, ale po latach nie była warta naśladownictwa (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 145). Sława kuchni przyćmiła pozostałe projekty architektki. Jeszcze w 1999 roku, siedemdziesiąt lat po wybudowaniu pierwszych mieszkań z wykorzystaniem jej przełomowego projektu, otrzymała nagrodę Ikea za wynalezienie kuchni do zabudowy. W internecie jej nazwisko zazwyczaj jest łączone z kuchnią: „matka nowoczesnej kuchni”, „kobieta od kuchni”, „wynalazczyni współczesnej kuchni” (zob. np. BEDNAREK 2021; CHIBOWSKA 2022; CZYŃSKA 2011; FILIPIAK 2020; KEMPER 2020; *Margarete Schütte-Lihotzky* 2015; MEIER b.r.). Już po jej śmierci austriacki muzyk i dziennikarz muzyczny Robert Rotifer poświęcił jeden ze swoich utworów kuchni frankfurckiej, składając tym hołd jej wynalazczyni:

To jest mój hołd dla kuchni frankfurckiej
To mój hołd dla późnej Schütte-Lihotzky
Idealne połączenie formy i funkcji
Najkrótsza droga ze spiżarni do blatu kuchennego
Do szafki, do szuflady na sztućce

(ShockAndAweVideos, 2008)

W teledysku zobaczyć można rozwiązania kuchni frankfurckiej oraz zaprojektowane przez zespół Maya osiedle w dzielnicy Praunheim. Rotifer kończy swój utwór cytatem: „Gdybym wiedziała, że przez całe życie będę musiała mówić o tej przeklętej kuchni, nigdy bym jej nie wybudowała” (HORNCastle 2019: 73).

W latach trzydziestych ubiegłego stulecia do Niemiec dotarł kryzys, wywołany załamaniem giełdy papierów wartościowych w Nowym Jorku, 24 października 1929 roku. Państwo nie miało środków, by budować kolejne mieszkania, architekci tracili pracę, aż 90% z nich było zagrożonych bezrobociem. W tym samym czasie Związek Radziecki wdrażał plan pięcioletni, tworzone nowe zakłady pracy, a co za tym idzie wzrosło zapotrzebowanie na mieszkania dla robotników. Rozwiązania Maya znalazły uznanie wśród radzieckich decydentów, którzy zaprosili go do budowy osieli w Magnitogorsku i Nowokuźniecku. May postanowił zaproszenie przyjąć, a Schütte-Lihotzky podążyła za nim.

Późniejsza kariera zawodowa (1930–2000)

5 października 1930 roku grupa Maya wyruszyła do Związku Radzieckiego. Margarete Schütte-Lihotzky zgodziła się wziąć udział w projekcie, postawiła jednak dwa warunki: po pierwsze nie chciała już projektować kuchni, po drugie, chciała, by w zespole znalazło się miejsce dla jej męża, Wilhelma Schüttego. May przyjął jej warunki i rozdzielając zadania przy budowie, powierzył jej kierownictwo działu odpowiedzialnego za projektowanie żłobków i przedszkoli. Nie było to pierwsze przedszkole jej autorstwa, jedno zaprojektowała wraz z kolegą Eugenem Kaufmannem dla frankfurckiej dzielnicy Ginnheim, ponownie starając się stworzyć rozwiązania pozwalające zastosować przemysłową produkcję niektórych elementów, wiedziała bowiem, że ze względu na wzrost liczby pracujących kobiet wzrośnie też zapotrzebowanie na instytucje publiczne zajmujących się opieką nad ich dziećmi. Z powodu kryzysu projekt ten nie został zrealizowany, jednak w Magnitogorsku powstało przedszkole dla 108 dzieci. Jego główna fasada skierowana była na południe, tu położone były sale

dla dzieci oraz weranda, zamykana na zimę. Główny budynek połączony był z mniejszymi, w których znajdowały się kuchnia, jadalnia, sypialnie i biura dyrekcji. Projekt ten określono mianem rozwiązania pudełkowego i zostało ono później wykorzystane w Moskwie, na Uralu, nad Morzem Czarnym, a trzydzieści lat później w Wiedniu.

Architektka spędziła w Związku Radzieckim siedem nie zawsze łatwych lat, ze względu zarówno na sytuację polityczną, jak i na pogarszającą się sytuację ekonomiczną. Po wyjeździe większości architektów z zespołu Maya zaprojektowała, wraz z Hansem Schmidtem, typy domów mieszkalnych, budowanych z prefabrykatów, jak również standaryzowane meble dziecięce. Te ostatnie weszły do produkcji dopiero po spotkaniu z Nikitą Chruszczowem, który przekonany przez architektkę o konieczności stworzenia dzieciom optymalnych warunków rozwoju znalazł fabrykę gotową wykonać projekt.

Schütte-Lihotzky nigdy oficjalnie nie wypowiedziała się na temat warunków życia w Związku Radzieckim, jednak jej współpracownik Schmidt w opublikowanym trzydzieści lat później artykule nadmienił, że od 1936 roku wszyscy zagraniczni architekci zostali ze względów bezpieczeństwa odsunięci od projektów miejskich i państwowych (HORNCastle 2019: 118). Było to prawdopodobnie powodem opuszczenia kraju przez Schütte-Lihotzky i jej męża w 1937 roku. Ponieważ nie chcieli wracać do hitlerowskich Niemiec ani do Austrii, udali się do Paryża, licząc, że tam znajdą zatrudnienie, potem do Londynu. Ponieważ w zachodniej Europie sytuacja na rynku pracy dla architektów nadal była katastrofalna, skorzystali z zaproszenia przyjaciela Brunona Tauta i zatrudnili się w ministerstwie edukacji w Turcji, gdzie Wilhelm Schütte odpowiedzialny był za budowę szkół, a Margarete Schütte-Lihotzky – za budowę przedszkoli.

Po wojnie Schütte-Lihotzky wróciła do Wiednia z wielkimi nadziejami i pragnieniem wykorzystania swojej wiedzy i umiejętności w odbudowie zniszczonej stolicy (HORNCastle 2019: 207), jednak ze względu na przekonania polityczne jej propozycje zostały odrzucone.

Mimo ogromnych projektów budowlanych finansowanych przez miasto, ani ona, ani jej mąż nie otrzymali żadnych zleceń. Schütte-Lihotzky pracowała jako niezależna architektka, zajmując się jedynie prywatnymi zleceniami. Raz wzięła anonimowo udział w konkursie na projekt przedszkola, który wygrała, a mimo to na osiemdziesiąt dziewięć obiektów wybudowanych w Wiedniu w latach 1945–1961 tylko jedna taka placówka była jej projektu. Znalazła jednak uznanie w krajach bloku wschodniego: Bułgarii, NRD, Chinach i na Kubie.

Nie dziwi więc jej zjadliwy i niezwykle krytyczny artykuł opublikowany w dodatku do gazety „Volksstimme” po wystąpieniu kanclerza Brunona Kreisky’ego w 1976 roku, w którym utrzymywał, że nikt w Austrii nie był prześladowany za swoje przekonania polityczne (HORNCastle 2019: 214).

Przekonania polityczne i udział w ruchu oporu

Margarete Schütte-Lihotzky była pacyfistką. Jak już wspomniano, wpływ na taką postawę mogła mieć jej matka. Ta dała jej do przeczytania antywojenną powieść Berthy von Suttner¹⁰ *Die Waffen nieder!* (*Precz z orężem*), o której architektka pisała w swoich wspomnieniach: „Nie potrafię opisać, jak bardzo mną wstrząsnęła, zwłaszcza w 1917 roku, gdy toczyły się najzagorzalsze walki. Książka ta wpłynęła na całe moje życie” (HORNCastle 2019: 11). Nie mniejsze wrażenie zrobił na niej powrót ciężko rannych żołnierzy, któremu przyglądała

10 Bertha von Suttner (1843–1914) była austriacką pacyfistką i pisarką. W 1905 roku otrzymała jako pierwsza kobieta Pokojową Nagrodę Nobla. Uważana jest dzisiaj za najslawniejszą pacyfistkę swoich czasów. Położyła podwaliny pod międzynarodowy ruch pokojowy i ruchy społeczne opowiadające się za prawami człowieka i globalną solidarnością (por. PENKAŁA b.r.). Jest jedyną kobietą, której wizerunek widnieje na austriackiej wersji monet euro.

się wraz z ojcem w 1914 roku. Miała wtedy siedemnaście lat i znienawidziła wojnę, której nie potrafiła zrozumieć.

Mimo mieszczańsko-inteligenckich korzeni wstąpiła do Socjaldemokratycznej Partii Austrii (Sozialdemokratische Partei Österreichs) i długo pozostawała pod wrażeniem jej programu mieszkaniowego, zdrowotnego, oświatowego i kulturalnego. Wystąpiła z niej w 1927 roku, rozczarowana reakcją partii na strajki i akcje protestacyjne, coraz radykalniej skłaniając się ku marksizmowi; pozostawała jednak bezpartyjna. Dostrzegała olbrzymią różnicę w podejściu do polityki obywateli Austrii i Niemiec. Podczas gdy Austriacy czynnie angażowali się w działania, Niemcy pozostawali bierni, nie interesowali się polityką, nie wierzyli w szczerą intencję polityków. Ich zdaniem sumienne wykonywanie obowiązków zawodowych i projektowanie domów dla robotników było spełnieniem zobowiązania wobec ogółu. Schütte-Lihotzky była jednak coraz bardziej świadoma, że architektura nie stworzy lepszego człowieka, a przez ładne i zdrowe budownictwo nie wprowadzi się socjalizmu, rozumianego jako sprawiedliwy podział dóbr i zapewnienie godnego życia wszystkim warstwom społecznym. Uważała, że właśnie przez bierność Niemców Hitler doszedł do władzy. Sama nie miała wątpliwości, że trzeba czynnie sprzeciwić się reżimowi nacjonalistów, żeby „po upadku Hitlera móc żyć w ojczyźnie z czystym sumieniem i [...] żeby się do tego upadku przyczynić” (SCHÜTTE-LIHOTZKY 1985: 31). Już w czasie pobytu w Paryżu i Londynie szukała kontaktu z ruchem oporu, do którego wprowadził ją ostatecznie w Stambule jej kolega i komunista Herbert Eichholzer. Ponieważ 75% austriackiego ruchu oporu organizowała partia komunistyczna, Schütte-Lihotzky zdecydowała się do niej przyłączyć w 1939 roku.

24 grudnia 1940 roku opuściła bezpieczny Stambuł i udała się do Wiednia. W uchu ukryła kulkę z papieru, na której zaszyfrowany był adres osoby kontaktowej. Osobą tą była Lotte Finger, która miała skontaktować ją z „Gerberem”, Erwinem Puschmannem, organizatorem

ruchu oporu w Austrii. W spotkaniu pośredniczyły jednak jeszcze dwie osoby, „Sonja” i jej partner, „Ossi”. Instynkt podpowiadał Schütte-Lihotzky, że nie powinna im ufać, nie miała jednak doświadczenia w konspiracji, a „Gerber” nie miał najmniejszych podejrzeń co do ich uczciwości. Niestety „Ossi” okazał się zdrajcą i dzień przed wyjazdem z Austrii gestapo aresztowało Schütte-Lihotzky i Puschman-na, co dla niego oznaczało pewną śmierć, ona natomiast spędziła dwadzieścia jeden miesięcy w areszcie. Była czternaście razy przesłuchiwana. W celi czas się dłużył, niepewność, co przyniosą kolejne dni, i strach przed wyrokiem śmierci powodowały, że niektóre z więźniarek nie wytrzymywały presji. Margarete Schütte-Lihotzky wspominała jednak, że nie cierpiała zanedo z powodu utraty wolności, gdyż:

[...] byłam uznana za wroga, którego uwięziono, ponieważ brał czynny udział w ruchu oporu przeciwko nazistom. [...] Nigdy nie odczuwałam powarkiwanie i przekleństw strażniczek jako upokorzenia. Czułam, że przewyższam ich moralnie, i mimo, że byłam uwięziona, czułam się bardziej wolna od tych, którzy chodzili po ulicach (SCHÜTTE-LIHOTZKY 1985: 86).

Jej mąż poruszał niebo i ziemię, żeby doprowadzić do uwolnienia żony, i dzięki licznym kontaktom udało mu się przekonać rząd Turcji, by wystosował pismo do Berlina z prośbą o odesłanie architektki do Stambułu, gdzie cieszyła się dużym uznaniem i gdzie jej umiejętności były niezbędne. Niestety nie udało się uwolnić Schütte-Lihotzky, jednak w wyroku, który zapadł we wrześniu 1942 roku, nie skazano jej na śmierć, jak w przypadku innych dziewiętnastu więźniarek i więźniów, lecz na piętnaście lat pozbawienia wolności w więzieniu karnym dla kobiet w Ainach w Bawarii. Przed wyjazdem do Niemiec spędziła ostatnie noce w sąsiedztwie celi skazanych na śmierć. W tym czasie odbywało się około siedemdziesiąt egzekucji dziennie. Żeby ukryć to przed społeczeństwem, zwłoki wywożono w nocy ciężarówką, do której wrzucano ciała tuż pod oknami uwięzionych i czekających

na swoją kolej. Było to niezwykle brutalne i pozostało w pamięci Schütte-Lihotzky do końca życia.

Warunki życia w Ainach nie były łatwe. Było to największe więzienie dla kobiet w Niemczech, przed wojną osadzono tu 550 więźniarek, jednak w czasie wojny ich liczba wzrosła czterokrotnie, do ponad 2000. Cele były przepełnione, nie było toalet z bieżącą wodą, więźniarki miały zakaz komunikowania się, a wszelkie nieposłuszeństwo było surowo karane. Na pewien czas Schütte-Lihotzky przeniesiono z powrotem do Austrii, jednak na krótko przed zakończeniem wojny, w lutym 1945 roku odesłano ją do Ainach. Po raz kolejny uniknęła śmierci, gdy w czasie transportu do Monachium samoloty aliantów ostrzelały pociąg, którym była przewożona. Lokomotywa i pierwsze wagony zostały trafione, maszynista poniósł śmierć na miejscu. Kolejny atak nastąpił w Augsburgu, ale i z niego wyszła obronną ręką. W więzieniu spędziła jeszcze dwa miesiące. 29 kwietnia Schütte-Lihotzky i jej współwięźniarki z Austrii, Niemiec, Anglii, Francji i Włoch zostały uwolnione przez kanadyjskich żołnierzy. Jednak dopiero po zakończeniu wojny kobiety mogły wrócić do kraju. „Życie przepełnione było uczuciami do więźniarek »wewnątrz«, tęsknotą za tym, co »na zewnątrz«, oraz pragnieniem, by przeżyć jeszcze chociaż dzień na wolności” (SCHÜTTE-LIHOTZKY 1985: 168). Jej marzenie narazie się spełniło.

Człowiek

Jakim człowiekiem była Margarete Schütte-Lihotzky? To, co najbardziej uderza z kart jej wspomnień, to oddanie pracy. Wiele miejsca w swoich książkach poświęca zagadnieniom architektury, podkreśla jej zmienność, dynamiczność i konieczność dostosowania do aktualnych potrzeb społecznych. Wydaje się, że każdą chwilę swojego życia

wykorzystywała, żeby poszerzyć wiedzę i umiejętności. Nawet gdy po zakończeniu Szkoły Rzemiosła Artystycznego wyjechała na rok do Holandii w charakterze opiekunki, po porannych zajęciach z dziećmi pracowała w biurze architektonicznym. Tam po raz pierwszy usłyszała o idei miasta ogrodu – popularnej w Anglii i Holandii – którą, jak się wydaje, skutecznie przeniosła na grunt wiedeński. Tam też uczęszczała na wykłady Hendrika Berlage’a, które wprowadziły ją w tematykę planowania miasta. Dzięki nim zrozumiała, jak ogromny wpływ mogą mieć odpowiednie rozwiązania urbanistyczne na życie mieszkańców. Wiedzę tę wykorzystywała później w Związku Radzieckim (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 38).

Gdy w 1924 roku musiała wziąć urlop zdrowotny z powodu gruźlicy, czas jego trwania, szesnaście miesięcy, komentuje wykrzyknikiem (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 104), który wydaje się być wyrazem oburzenia. Spędziła w sanatorium dziesięć miesięcy. Prowadzący ją lekarz dostrzegł, że „zbyt wiele odpoczynku bez pracy nie sprzyja kuracji” (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 104), pozwolił rozstawić w pokoju deskę kreślarską i polecił zaprojektować osiedla dla rekonwalescentów, w którym chorzy mogliby spędzić czas od zakończenia pobytu w szpitalu do momentu powrotu do normalnego życia. Projekt ten zaprezentowany został na wystawie w Wiedniu, jednak ze względów finansowych nigdy nie został zrealizowany.

Nawet w trakcie urlopu, podróżując, Schütte-Lihotzky zwracała uwagę głównie na architekturę. W Japonii zachwycała się perfekcyjną konstrukcją papierowo-drewnianych domów, podziwiała harmonię nie tylko budynków, ale też otaczających ich ogrodów i parków. W Chinach zwracała uwagę na rolę murów, poczynawszy od Wielkiego Muru Chińskiego, przez miejskie, świątynne, uliczne „mury z szarej cegły, z czerwonej cegły, z ślicznego naturalnego kamienia oraz mury otynkowane i pomalowane piękną chińską czerwienią [...] – mury, mury i jeszcze raz mury, element kształtujący ogrody i parki, w jedności z przyrodą i roślinnością” (HORNCastle 2019: 40).

Zapewne bardzo bolesna musiała być dla niej przymusowa bezczynność w powojennym Wiedniu. Wydaje się jednak, że zasada, którą kierowała się w życiu, mianowicie, że nie należy myśleć statycznie i że wszystko jest w procesie ciągłej zmiany (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 97), pomagała jej przystosować się do nie zawsze łatwych warunków. Była świadoma nieuchronności zmian, otwarta na nie i starała się czerpać z nich to, co pozytywne. Nie mogąc projektować, zaangażowała się w organizację austriackiej filii Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej (Internationale Kongresse Moderner Architektur), organizacji działającej w latach 1928–1959, której celem było szerzenie wiedzy na temat nowoczesnej architektury i która zrzeszała czołowych architektów tych czasów, między innymi Le Corbusiera, Waltera Gropiusa, założyciela Karla Mosera, Hendrika Berlage, Josefa Franka, Ernsta Maya. Z większością z nich miała okazję współpracować, o większości z nich wspomina w swoich książkach, podkreślając ich zasługi na polu architektury, przedstawiając ich jednocześnie jako wspaniałych ludzi i oddanych przyjaciół. Każdego pokazała w jak najlepszym świetle, a podkreślając talenty innych, nie wywyższała siebie. Daleka była od tworzenia typowego dla architektów obrazu projektanta-indywidualisty, zawsze czuła się częścią zespołu.

Uderzające w charakterze Margarete Schütte-Lihotzky jest jej zaangażowanie społeczne. Wydaje się, że wszystko co robiła, robiła dla dobra nie ludzkości, lecz konkretnego człowieka. Chciała poznać warunki życia ludzi z trudem utrzymujących się dzięki ciężkiej, lecz kiepsko opłacanej pracy, żyjących w ubóstwie lub na jego skraju. Przez swoje projekty starała się ułatwić i usprawnić życie innym, przede wszystkim, co niejednokrotnie dochodzi do głosu na kartach jej książek, nowej warstwy społecznej, jaką stworzyły pracujące zawodowo kobiety, które po ośmiogodzinnej zmianie w fabryce miały drugi etat w domu. Jak pisze, „nie czułam się feministką, jednak w istocie nią byłam” (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 29). Opowiadała się za prawem

kobiet do zatrudnienia, podkreślając konieczność zapewnienia opieki dzieciom. „Rozwiązaniem problemu [...] nie jest redukcja zatrudnienia kobiet, lecz budowa odpowiedniej liczby żłobków i przedszkoli” (SCHÜTTE-LIHOTZKY 2019: 240). Problem aktualny jest do dzisiaj. Po drugiej wojnie światowej wraz z polityczką Marią Köstler, pisarką Liną Loos i aktorkami Marią Eis i Hildą Wagener założyły Demokratyczny Związek Kobiet w Austrii (Bund demokratischer Frauen), walcząc o równouprawnienie w życiu prywatnym i zawodowym. Jej przemowy drukowane były na łamach gazet „Stimme der Frau” i „Volksstimme”.

Długo była krytykowana za lewicowe przekonania, za nieugiętość i bezkompromisowość, za wzywanie do rozbrojenia w czasie zimnej wojny. Dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych dostrzeżono jej zasługi. W 1977 roku otrzymała medal Frédérica Joliot-Curie za działania na rzecz pokoju, rok później została wyróżniona przez prezydenta Rudolfa Kirchschlägera za zasługi w odzyskaniu niepodległości Austrii, Wiedeński Uniwersytet Techniczny (Technische Universität Wien) uhonorował ją medalem, została członkiem honorowym Uniwersytetu Sztuki Stosowanej. Uczelnie w Grazu, Monachium, Berlinie i Wiedniu przyznały jej tytuł doktora *honoris causa*. Był to jednak schyłek jej życia. Zmarła 18 stycznia 2000 roku. Obecnie w Wiedniu działa Centrum Margarete Schütte-Lihotzky (MSL Zentrum; zob. <https://www.schuette-lihotzky.at/de/>), udostępniające informacje na temat architektki, jednak chcąc zobaczyć zaprojektowane przez nią osiedla, istniejące w niemal niezminionej formie, należy udać się do Frankfurtu.

Bibliografia

- BEDNAREK A., 2021: *To jej „zawdzięczamy” współczesną kuchnię. Małą i... zacofaną?*, Gadzetomania. <https://gadzetomania.pl/to-jej-zawdzieczamy-wspolczesna-kuchnie-mala-i-zacofana,6704751857600641a/> [dostęp: 27.09.2023].
- BENEVOLO L., 1964: *Geschichte der Architektur des 19. Und 20. Jahrhunderts*. T. 2. München: Verlag Georg D. W. Callwey.
- CHIBOWSKA K., 2022: *Mówiono, że „więzi” kobiety w ciasnej kuchni. Przez swoje poglądy omal nie straciła życia. Historia Margarete Schütte-Lihotzky*. Onet. Kobieta. <https://kobieta.onet.pl/dom/margarete-schutte-lihotzky-stworzyla-nowoczesna-kuchnie-i-walczyła-z-nazistami/hgv34xl/> [dostęp: 27.09.2023].
- CZYŃSKA M., 2011: *Polityka kuchenna*. [wysokieobcasy.pl](https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,80530,9238916,polityka-kuchenna.html). <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,80530,9238916,polityka-kuchenna.html> [dostęp: 27.09.2023].
- [FILIPIAK] K., 2020: *Kuchnia frankfurcka*. Opowieści relokowanej. Niemcy. <https://opowiescirelokowanej.pl/kuchnia-frankfurcka/> [dostęp: 27.09.2023].
- HORNCastle M., 2019: *Margarete Schütte-Lihotzky. Architektin, Widerstandskämpferin, Aktivistin*. Wien–Graz: Molden.
- KEMPER I., 2022: *Architektin, Küchenerfinderin, Jahrhundertzeugin „Ich bin keine Küche“*. Der Spiegel. <https://www.spiegel.de/geschichte/architektin-margarete-schuette-lihotzky-ich-bin-keine-kueche-a-cfcc84a5-5846-491c-9b2f-f345cfd1732d> [dostęp: 27.09.2023].
- LOOS A., 2013: *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*. Tłum. A. STĘPNIKOWSKA-BERNS. Tarnów: BWA, Warszawa: Fundacja Centrum Architektury.
- Margarete Schütte-Lihotzky podczas wykładu z cyklu „Miasta Kobiet”, [2015]. [gdansk.pl](https://www.gdansk.pl/wydarzenia/Margarete-Schutte-Lihotzky-podczas-wykładu-z-cyklu-Miasta-Kobiet,w,18901/). <https://www.gdansk.pl/wydarzenia/Margarete-Schutte-Lihotzky-podczas-wykładu-z-cyklu-Miasta-Kobiet,w,18901/> [dostęp: 27.09.2023].
- MEIER A., b.r.: *Ziehen, Schieben, Klappen. Die Frankfurter Küche von Margarete Schütte-Lihotzky*. Museumsportal Berlin. <https://www.museumsportal-berlin.de/de/magazin/blickfange/die-frankfurter-kuche-von-margarete-schutte-lihotzky/> [dostęp: 27.09.2023].
- Nagroda Pritzкера, b.r. Wikipedia. https://pl.wikipedia.org/wiki/Nagroda_Pritzкера [dostęp: 27.09.2023].
- PEHNT W., 2006: *Deutsche Architektur seit 1900*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- PENKALA R., b.r.: *Bertha von Suttner*. Biografie niemieckie. <https://www.biografie-niemieckie.pl/bertha-von-suttner/> [dostęp: 27.09.2023].

- POLESZCZUK E., 2019: *Przecierając nowe ścieżki. Szkic o Idzie Pfeiffer (1797–1858)*. W: A. BOREK, red., *Kalliope. Austria. Kobiety w społeczeństwie, kulturze i nauce. W 100. rocznicę uzyskania praw wyborczych przez kobiety*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 29–48.
- POLESZCZUK E., 2022: „Życie nie musi być łatwe, jeżeli tylko nie jest puste” – portret Lise Meitner. W: A. BOREK, red., *Kalliope II. Austria. Kobiety w społeczeństwie, kulturze i nauce. Silna słaba płęć*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 71–92.
- ShockAndAweVideos, 2008: *Rotifer – the Frankfurt kitchen* [wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cbV5tUWhpGg/> [dostęp: 27.09.2023].
- SCHÜTTE-LIHOTZKY M., 1985: *Erinnerungen aus dem Widerstand 1938–1945*. Hamburg: Konkret Literatur Verlag.
- SCHÜTTE-LIHOTZKY M., 2019: *Warum ich Architektin wurde*. Salzburg: Residenz.
- SCHMIDT E., 1978: *Die Geschichte der Stadt Wien*. Wien–München: Jugend & Volk.
- TWARDUCH A., 2022: *Architektki*. Warszawa: WAB.

Krzysztof Kłosowicz

Między Wiedniem a Londynem Literacka podróż śladami Hilde Spiel

Hildegard Maria Spiel – niejednokrotnie nazywana *Grande Dame* literatury austriackiej – jest powszechnie uznawana za jedną z najbardziej wszechstronnych pisarek, eseistek i tłumaczek XX wieku. Autorka przyszła na świat 19 października 1911 roku w Wiedniu, w zasymilowanej, mieszczańskiej rodzinie żydowskiej¹. Wczesne dzieciństwo Spiel przypada na schyłkowe lata monarchii Habsburgów, które spędziła w mieszkaniu z ogrodem przy Probusgasse w podmiejskiej dzielnicy Heiligenstadt². Po zakończeniu wojny rodzina zmagiała się ze skutkami pogłębiającego się kryzysu gospodarczego³. Mimo to

1 Jej rodzice – ojciec Hugo F. Spiel (1886–1945), inżynier chemii, naukowiec, oficer armii cesarskiej podczas pierwszej wojny światowej, oraz matka Marie Gutfeld (1890–1951) – ze względu na liczne związki łączące ich ze społecznością stolicy cesarstwa w 1912 roku zdecydowali się przejść na katolicyzm.

2 W Döbling, dziewiętnastej dzielnicy Wiednia, od pokoleń mieszkała rodzina matki pisarki. W 1965 roku ukazał się album pt. *Verliebt in Döbling – Die Dörfer unter dem Himmel*, zawierający fotografie Franza Voglera i przedmowę autorstwa Hilde Spiel.

3 W obliczu problemów finansowych rodzina Hilde Spiel zdecydowała się wyjechać na kilka miesięcy do Danii. Po powrocie do rodzinnego Wiednia zostali wyeksmitowani z mieszkania i byli zmuszeni szukać schronienia u babki Laury na Stanislausgasse. To traumatyczne doświadczenie stanowiło definitywny koniec dzieciństwa Spiel (KUEHS 2002).

rodzice pisarki starali się zapewnić córce należytą edukację. Po ukończeniu nauki na szczeblu podstawowym Spiel uczęszczała do żeńskiej szkoły średniej⁴ prowadzonej przez Eugenie Schwarzwald⁵. Do grona jej nauczycieli należeli między innymi Oskar Kokoschka (plastyka), Adolf Loos (architektura) czy Arnold Schönberg (muzyka).

Po zdanej maturze podjęła pracę w redakcji dziennika „Neue Freie Presse”⁶, gdzie ukazała się większość jej pierwszych opowiadań i nowel, a także współpracowała z czasopismem kobiecym „Neuzeitlicher Haushalt”. Już w tamtym czasie Spiel snuła ambitne plany kariery literackiej, a jej wczesne utwory zdradzały załączek wielkiego talentu⁷. Jednocześnie w 1929 roku rozpoczęła studia na Uniwersytecie Wiedeńskim (Universität Wien), wybierając jako główne przedmioty filozofię i psychologię. Ponadto uczęszczała na wykłady z filologii germańskiej, historii sztuki i historii religii. Jej profesorami

4 Była to niezwykle nowoczesna i postępową jak na ówczesne standardy instytucja, w której po upadku monarchii dążono do zaszczerpienia w wychowankach wiary w przyszłość młodej Republiki Austriackiej i poczucia kosmopolityzmu (STRICKHAUSEN 1996: 10–11). Jej zasadnicze, ukierunkowane na emancypację przesłanie brzmiało: „Dziewczęta powinny uczyć się wszystkiego, co wiedzieli mężczyźni” (SPIEL 1989: 56).

5 Eugenie Schwarzwald (1872–1940) – urodziła się we wsi Połupanówka koło Tarnopola (dziś Ukraina), dorastała w Czerniowicach, nazywanych często „małym Wiedniem Wschodu”. Była jedną z pierwszych kobiet w monarchii austro-węgierskiej, które uzyskały wyższe wykształcenie (Zurych). Zajmowała się prawami kobiet, kształceniem dziewcząt i reformami społecznymi. W okresie pierwszej wojny światowej prowadziła działalność dobroczynną, którą następnie kontynuowała po 1918 roku, między innymi organizując domy opieki dla dzieci i dorosłych. Po dojściu do władzy Adolfa Hitlera pomagała uchodźcom politycznym z Niemiec. Po 1938 roku wyjechała do Szwajcarii, gdzie pozostała do końca życia.

6 „Neue Freie Presse” – wiedeńska gazeta codzienna założona przez Adolfa Werthnera, Maxa Friedländera i Michaela Etienne’a w 1864 roku. Istniała do 1939 roku.

7 Jako początkująca autorka pisała przede wszystkim artykuły na tematy kulturalne, reportaże, dzienniki z podróży oraz recenzje dla austriackich gazet i czasopism. Wśród wczesnych publikacji znajdują się także liczne teksty literackie (KIEGLER-GRIENSTEIDL 1999: 58–59). Wykaz pierwszych publikacji Hilde Spiel jest dostępny w STRICKHAUSEN 1996: 427–428.

byli światowej sławy uczeni – Moritz Schlick⁸ oraz Karl i Charlotte Bühlerowie⁹. Podczas studiów Spiel zetknęła się również z Paulem Feliksem Lazarsfeldem¹⁰, Marie Jahodą¹¹, Hansem Zeiselem¹² i Gertrud Wagner¹³. Jako studentka często przesiadywała w Café Herrenhof¹⁴ –

8 Moritz Schlick (1882–1936) – niemiecki filozof, profesor Uniwersytetu Wiedeńskiego, jeden z założycieli Koła Wiedeńskiego (Wiener Kreis) – grupy filozofów, logików, psychologów, socjologów i kulturoznawców, zajmującej się interdyscyplinarnymi badaniami nad wiedzą i kulturą o charakterze neopozytywistycznym.

9 Karl Ludwig Bühler (1879–1963) – niemiecki psycholog i teoretyk języka; od 1906 roku pracował w Instytucie Psychologii w Würzburgu (Institut für Psychologie der Julius-Maximilians-Universität Würzburg), w 1909 roku uzyskał stopień doktora habilitowanego na podstawie pracy o psychologii myślenia. Od 1922 roku pracował na Uniwersytecie Wiedeńskim, gdzie założył Instytut Psychologii. Wraz z nim pracowała jego żona – Charlotte Bühler (1893–1974).

10 Paul Felix Lazarsfeld (1901–1976) – amerykański socjolog austriackiego pochodzenia; zajmował się metodologią nauk społecznych, był autorem licznych rozpraw naukowych i przedstawicielem neopozytywizmu w socjologii. Wraz z Marie Jahodą i Hansem Zeiselem prowadził badania nad bezrobociem w osadzie fabrycznej Marienthal pod Wiedniem (opublikowane w 1933 roku pt. *Die Arbeitslosen von Marienthal. Ein soziographischer Versuch über die Wirkungen langdauernder Arbeitslosigkeit. Mit einem Anhang zur Geschichte der Soziographie*). Od 1933 roku mieszkał w Stanach Zjednoczonych.

11 Marie Jahoda (1907–2001) – austriacka psycholożka społeczna i polityk; przez kilka lat pozostawała w związku z Paulem Felixem Lazarsfeldem, którego poznała w Wiedniu podczas pracy dla młodzieżowej organizacji Socjaldemokratycznej Partii Austrii (Sozialdemokratische Partei Österreichs). Ze względu na swoje poglądy w 1937 roku została zmuszona do opuszczenia ojczyzny. Przez kolejne lata mieszkała i pracowała w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych.

12 Hans Zeisel (1905–1992) – studiował nauki prawne i polityczne w Wiedniu; w 1938 roku udał się na emigrację do Stanów Zjednoczonych, gdzie wykładał ekonomię, statystykę, prawo i socjologię między innymi na Uniwersytecie w Chicago (University of Chicago). Prowadził badania prawa, wykorzystując ilościowe techniki socjologiczne.

13 Gertrud Wagner (1907–1992) – austriacka socjolożka i ekonomistka; w latach trzydziestych związana z Austriackim Centrum Badań nad Psychologią Ekonomiczną, gdzie współpracowała między innymi z Marie Jahodą. W 1936 roku została zmuszona do emigracji do Wielkiej Brytanii. Po zakończeniu drugiej wojny światowej powróciła do Wiednia.

14 Café Herrenhof – znana kawiarnia literacka, założona w 1914 roku. Mieściła się przy Herrengasse 1 w pierwszej dzielnicy Wiednia. Do grona jej regularnych gości należeli między innymi Hermann Broch, Elias Canetti, Hugo von Hofmannsthal, Egon Erwin Kisch, Robert Musil, Alfred Polgar, Joseph Roth, Moritz Schlick, Friedrich Torberg, Franz Werfel, Ludwig Wittgenstein.

ulubionym miejscu spotkań wiedeńskich elit literackich, nawiązując pierwsze kontakty artystyczne, między innymi z Fritzem Thornem¹⁵ i Friedrichem Torbergiem¹⁶, pod których wpływem ukształtowały się podstawy jej światopoglądu. Literackim debiutem Spiel była powieść z kluczem zatytułowana *Kati auf der Brücke* (1933), za którą autorka w 1934 roku została uhonorowana prestiżową nagrodą dla młodych pisarzy im. Juliusa Reicha. Poszukując możliwości zarobkowych, w latach 1933–1935 pracowała w Austriackim Centrum Badań nad Psychologią Ekonomiczną (Österreichische Wirtschaftspsychologische Forschungsstelle)¹⁷. Za namową najbliższego otoczenia wstąpiła do Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Austrii (Sozialdemokratische Arbeiterpartei Österreichs)¹⁸.

Po rozbiciu powstania robotniczego w lutym 1934 roku przez austrofaszystowskie władze Hilde Spiel – w obliczu nasilającej się, antysemickiej polityki Austrii – po raz pierwszy zaczęła rozważać możliwość emigracji¹⁹. W międzyczasie odwiedziła Szwajcarię i Fran-

15 Fritz Thorn (1908–2001) – dziennikarz, publicysta, korespondent, w latach trzydziestych wyemigrował z Wiednia do Wielkiej Brytanii, gdzie kontynuował pracę zawodową.

16 Friedrich Torberg (1908–1979), właściwie Fritz Kantor – pisarz, dziennikarz, publicysta, krytyk literacki. Lata emigracji spędził w Szwajcarii, Francji i Stanach Zjednoczonych. W 1951 roku powrócił do Wiednia.

17 Austriackie Centrum Badań nad Psychologią Ekonomiczną (Österreichische Wirtschaftspsychologische Forschungsstelle) – organizacja założona w 1931 roku w Wiedniu, w której strukturach znalazło zatrudnienie ponad stu pięćdziesięciu badaczy, wśród nich Paul Felix Lazarsfeld (inicjator powstania Centrum, kierował jego pracami do 1933 roku), Marie Jahoda, Hans Zeisel, Gertruda Wagner. Centrum rozwiązano w 1935 roku.

18 Socjaldemokratyczna Partia Robotnicza Austrii (Sozialdemokratische Arbeiterpartei Österreichs, SDAPÖ), obecnie Socjaldemokratyczna Partia Austrii (Sozialdemokratische Partei Österreichs, SPÖ) – jedna z największych austriackich partii politycznych, działająca od 1889 roku z przerwą w latach 1934–1945, kiedy po klęsce powstania lutowego, które było próbą ratowania demokracji przed rosnącą w siłę frakcją narodowosocjalistyczną, została zdelegalizowana, a jej przywódców aresztowano.

19 Dla Hilde Spiel klęska powstania lutowego była wyrazem upadku austriackiej demokracji, o czym pisze w swoich wspomnieniach: „Plakaliśmy tamtego lutego. To, co wydarzyło się cztery lata później, było przerażające, ale możliwe do przewidzenia dla wszystkich, którzy

cję, biorąc udział w kongresie poświęconym filmowi naukowemu, który odbywał się w Paryżu. Jednak jej najważniejszą podróżą przed opuszczeniem ojczyzny był kilkumiesięczny pobyt we Włoszech, a w szczególności na Capri, gdzie poznała włoskiego pisarza Alberto Moravię²⁰, który wywarł na niej głębokie wrażenie. W 1936 roku Spiel ukończyła studia i uzyskała tytuł doktora filozofii²¹. W październiku tego samego roku reprezentująca lewicowe poglądy autorka zdecydowała się wyjechać do Londynu²² wraz z niemieckim dziennikarzem i pisarzem Peterem de Mendelssohnem²³, którego wkrótce poślubiła.

nie chcieli zamykać na to oczu" (SPIEL 1989: 102). Początkowo autorka próbowała demonstrować swoją demokratyczną świadomość polityczną w ramach instytucjonalnych, uczestnicząc w spotkaniach protestacyjnych przeciwko nazistowskim rządów w Niemczech i prawniczym siłom politycznym w Austrii. Po zdelegalizowaniu i brutalnym stłumieniu SDAPÖ zaangażowała się w konspirację. Zbierała adresy rodzin potrzebujących pomocy, których członkowie byli uwięzieni w austriacką wojnę domową. Listy były przekazywane delegatom brytyjskiej Partii Pracy (Labour Party), którzy przyjeżdżali do Wiednia, aby zapewnić wsparcie finansowe. Polityczne zaangażowanie Spiel nie było pozbawione ryzyka. Raz ledwo uniknęła aresztowania, kiedy niosła torbę pełną list z nazwiskami, niedaleko niej przeszukano kobietę. Także podczas nalotu oddziału Heimwehry na Centrum Badań nad Psychologią Ekonomiczną udało jej się szczęśliwie uniknąć aresztowania, ponieważ akurat w tym dniu była nieobecna.

20 Alberto Moravia (1907–1990), właściwie Alberto Pincherle – powieściopisarz, nowelista, dziennikarz; uznawany za jednego z najważniejszych włoskich autorów XX wieku. Jego powieści, pisane tradycyjną, realistyczną, zwięzłą techniką, ukazują w głównej mierze losy jednostki na tle społeczeństwa.

21 W swojej rozprawie doktorskiej *Versuch einer Darstellungstheorie des Films* autorka podjęła próbę przedstawienia teoretycznych podstaw formy sztuki, której gwałtowny rozwój dokonał się w ciągu jednego tylko pokolenia. Praca pod wieloma względami okazała się prekursorska dla teorii filmu po 1945 roku.

22 Decydujący wpływ na ich ostateczną decyzję miało zamordowanie nauczyciela Moritza Schlicka 22 czerwca 1936 roku na Uniwersytecie Wiedeńskim przez Johanna Nelböcka – studenta uważanego za obłąkanego, ale również sympatyzującego z narodowymi socjalistami, oraz porozumienie zawarte 11 lipca 1936 roku między Adolfem Hitlerem a Kurtem Schuschniggem, ówczesnym kanclerzem Austrii (KUEHS 2002).

23 Peter de Mendelssohn (1908–1982), pseudonim Carl Johann Leuchtenberg – niemiecko-brytyjski pisarz, dziennikarz, historyk i eseista; ze względu na żydowskie pochodzenie od 1933 roku przebywał na emigracji w Wiedniu, a następnie w Paryżu i Londynie. W latach 1936–1970 pozostawał w związku małżeńskim z Hilde Spiel.

Jeszcze przed anszłusem Spiel kilkakrotnie powracała do Wiednia, próbując przekonać swoich rodziców do emigracji, ale oboje stawiali opór²⁴.

W pierwszych miesiącach na wygnaniu młodemu małżeństwu niejednokrotnie brakowało środków na opłacenie najbardziej podstawowych potrzeb. Aby móc kontynuować działalność literacką, zarówno Peter de Mendelssohn, jak i Hilde Spiel zdecydowali się porzucić język niemiecki i rozpocząć pisanie w języku angielskim²⁵. Wkrótce Mendelssohn objął stanowisko londyńskiego korespondenta praskiego dziennika „Prager Tagblatt”²⁶ i brneńskiego „Lidové Noviny”, podczas gdy Spiel znalazła zatrudnienie jako korespondentka dla wiedeńskich i praskich gazet, dla BBC, a wkrótce także dla takich organów jak „Daily Express” czy „New Statesman”. W 1937 roku autorka została członkinią angielskiego PEN Clubu, pozostając w jego strukturach praktycznie przez cały okres aktywności

24 Ojciec autorki jeszcze pod koniec lutego 1938 roku nie chciał opuszczać Wiednia, odrzucając od siebie myśli o tym, co nieubłagane się zbliżało. Po przeprowadzce do Anglii, całkowicie oderwany od swoich korzeni, Hugo Spiel nie był w stanie odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Pisarka wspomina: „Nie zdawałam sobie wówczas sprawy, że jest u kresu sił, że wygnanie zabija go tylko wolniej i mniej brutalnie, ale równie skutecznie jak niemiecki obóz koncentracyjny, w przeciwnym razie traktowałabym go z większą ostrożnością” (SPIEL 1989: 205).

25 Zmiana języka była nieunikniona, między innymi dlatego, że możliwości publikacji dla autorów emigracyjnych w Wielkiej Brytanii zmalały do minimum. Nie działały tu wydawnictwa emigracyjne, tak jak w Holandii (Allert de Lange, Querido) czy Szwecji (Beermann-Fischer) do czasu okupacji tych krajów przez reżim nazistowski, nie było również niemieckojęzycznych czytelników. Spiel, mając świadomość, że czytanie jest podstawą tworzenia w nowym języku, intensywnie zagłębia się w lekturę literatury angielskiej. Przy czym z jednej strony wzoruje się na współczesnych autorach brytyjskich, takich jak Wystan Hugh Auden, Stephen Spender czy Virginia Woolf, z drugiej natomiast – na gazetach i czasopismach redagowanych przez kobiety, między innymi, „The Observer”, „Sunday Times”, „Listener”, „The New Statesman and Nation”, „Time and Tide”. W 1939 roku ukazała się powieść *Flute and drums* (niem. *Flöte und Trommeln*, 1947) – w znacznej części w tłumaczeniu Petera de Mendelssohna.

26 To właśnie w londyńskiej redakcji „Prager Tagblatt” miało miejsce pierwsze spotkanie i nawiązanie znajomości przez Hilde Spiel i Hansa Flesch-Brunningena, którego autorka poślubiła w 1972 roku po rozstaniu z Peterem de Mendelssohnem.

pisarskiej²⁷. Jej kontakty z brytyjską sceną literacką i kulturalną okazały się pomocne dla innych austriackich emigrantów, między innymi dla Eliasa Canettiego, Ericha Frieda czy Theodora Kramera.

Wraz z przejściem władzy w Austrii przez narodowych socjalistów pobyt w Wielkiej Brytanii stał się dla pisarki przymusowym wygnaniem. W 1941 roku Spiel przyjęła obywatelstwo brytyjskie. Lata drugiej wojny światowej spędziła w południowo-londyńskim Wimbledonie, gdzie bezpośrednio doświadczyła przeżyć wojennych podczas nalotów bombowych²⁸, a zarazem poświęcała się wychowaniu dzieci²⁹. Jednocześnie pisarka intensywnie pracowała nad pierwszą, własną powieścią w języku angielskim – *The fruits of prosperity*³⁰. Jednak ku wielkiemu rozczarowaniu autorki, żaden brytyjski wydawca nie zdecydował się na jej wydanie (SCHRAMM 1999: 70). Książka trafiła do czytelników dopiero w 1981 roku w języku niemieckim, w przekładzie własnym autorki (SPIEL 1986: 293). Brak zainteresowania *The fruits of prosperity* skłonił Spiel do podjęcia działalności dziennikarskiej i skierował w stronę krótkiej formy – esaju. W wywiadzie telewizyjnym udzielonym na kilka lat przed śmiercią autorka przyznała, że nauka pisania felietonów była dla niej znacznie mniej problematyczna (SPIEL, WURSTER 1986).

27 Hilde Spiel wspomina: „Przez niemal pół wieku miałam poczucie przynależności do ogólnoswiatowej, często serdecznej, często nieznosnej, jednak zawsze inspirującej i poruszającej rodziny, na dobre i złe” (SPIEL 1990b: 43).

28 Jedna z bomb uszkodziła dom, w którym mieszkała w Wimbledonie, a narodzinom jej drugiego dziecka towarzyszył huk rakiet V1 i V2 uderzających w brytyjską stolicę. Spiel wspomina: „Kiedy nasz syn urodził się o 10.00 wieczorem w połowie listopada, wokół londyńskiej kliniki miały miejsce dwa ataki robotów, a pocisk był na tyle blisko, że wstrząsnął ścianami” (SPIEL 1989: 201).

29 Z małżeństwa z Peterem de Mendelssohnem pochodziło dwoje dzieci: Christine Shuttleworth (ur. 1939) – tłumaczka mieszkająca w Londynie oraz Felix de Mendelssohn (1944–2016) – psychoanalitik i analitik grupowy.

30 W liście do austriackiego poety emigracyjnego Theodora Kramera Spiel skarżyła się na żmudny proces tworzenia: „Robię bardzo powolne postępy, ponieważ piszę po angielsku, a napisanie dziesięciu stron zajmuje mi miesiąc” (SPIEL 1995: 15).

Pod koniec stycznia 1946 roku Spiel jako korespondentka tygodnika kulturalno-politycznego „New Statesman” przybyła do Wiednia, pragnąc „skonfront[ować] [sw]oje obecne życie z przeszłością, wystawi[ć] [sw]oją lojalność na próbę i podda[ć] [sw]oje uczucia eksperymentowi” (SPIEL 1968: 13)³¹. Przebywając w rodzinnym mieście do marca, nawiązała kontakty między innymi z austriackim malarzem Josefem Dobrowskim (1889–1964), komunistycznym radnym miejskim ds. kultury Viktorem Matejką (1901–1993) oraz krytykiem kulturalnym Hansem Weiglem (1908–1991), a także odwiedziła znaną z lat młodości kawiarnię literacką Café Herrenhof³². Jednakże po krótkim pobycie jej sentymentalny stosunek do austriackiej stolicy uległ przeobrażeniu. W odbudowywanym ze zniszczeń wojennych mieście nie przywiązywano bowiem znaczącej wagi do odrodzenia kultury, pomniejsze wydawnictwa zbankrutowały, a wiedeński wydawca Spiel odrzucił jej manuskrypt z uwagi na zawarte w nim odniesienia do kultury żydowskiej³³. Mimo wszystko autorka pozostała związana z Wiedniem³⁴. Co więcej, trudne spotkanie z ojczyzną uruchomiło

31 Cytaty z publikacji niemieckojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – K.K.

32 W trakcie podróży pisarka odwiedziła również obozy dla uchodźców w Karyntii i Udine, które znajdowały się wówczas pod nadzorem brytyjskim.

33 Z podobnymi trudnościami borykali się w tamtym czasie także inni autorzy. Mimo upadku nazistowskich rządów oraz przegranej wojny Niemcy i Austriacy wydawcy wzbraniли się przed publikowaniem tekstów z wyraźnymi odniesieniami do judaizmu. Zdaniem Spiel w powojennej Austrii artyści nie mogli liczyć na wsparcie. W latach austrofaszystów i narodowego socjalizmu większość austriackiej inteligencji – pisarze, dziennikarze, naukowcy – została wydalona z ojczyzny. Austriacka kultura przełomu wieków i pierwszej republiki została niemal bezpowrotnie utracona.

34 Swoje ambiwalentne wrażenia z pobytu w rodzinnym mieście Spiel opisała w dzienniku *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch* (1968), opublikowanym pierwotnie w języku angielskim (*Return to Vienna: a journal*, 1946). Był on „obserwacją siebie i miasta w jednym, mieszkanką osobistych przeżyć i historycznych migawek. Całość napisana w niezwykle przejrzystym, bezpośrednim stylu z poetycko-analityczną precyzją, która od początku była charakterystyczna dla Spiel” (KOSPACH 2009: 16). Przemierzając miasto, Spiel na każdym kroku poddaje się konfrontacji z własną przeszłością: „Heiligenstadt bez zmian. Spacerowałam w zachodzącym świetle. Boleść nie do opisania” (NEUNZIG 1999: 82). Widok zniszczonego podczas walk Wiednia budzi

w niej „powolny proces uwalniania się spod wpływów angielskich” (SPIEL 1968: 154) i sprawiło, że jej późniejszy powrót do Austrii, jak podkreśla sama pisarka, stał się ostatecznie nieunikniony (SPIEL 1968: 154).

W 1946 roku Spiel jeszcze kilkakrotnie powracała na kontynent, podróżując między innymi do Paryża, Budapesztu, Brixen i Norymbergi, zanim zdecydowała się na przeprowadzkę wraz z rodziną do Berlina, gdzie do 1948 roku pracowała jako krytyk teatralny, tłumaczka i korespondentka dla „Die Welt” (około 25 recenzji), „The New Statesman and Nation”, „La France Libre”, „Tagesspiegel” oraz tygodnika „Sie”. Spod jej pióra wychodziły głównie recenzje filmów, książek oraz inne przyczynki na tematy kulturalne (SIEBENHAAR 1999: 88–89). Mimo zachowania pewnego dystansu Berlin był dla Hilde Spiel niewątpliwie „istotnym przystankiem w długiej podróży powrotnej z wygnania, a jednocześnie autentycznym miejscem doświadczenia »godziny zero«” (SIEBENHAAR 1999: 87). W opinii autorki to właśnie tam dokonała się jej reorientacja na kulturę niemieckojęzyczną, po tym jak wraz z Peterem de Mendelssohnem, współzałożycielem berlińskich dzienników „Die Welt” i „Die Tageszeitung”, zostali „*nolens volens* na powrót wchłonięci przez język niemiecki, a nawet przez niemiecką rzeczywistość” (SPIEL 1989: 234). Jednak mimo sukcesów zawodowych para nie rozważała możliwości pozostania w Berlinie na dłuższy czas:

w pisarce wspomnienia, jednak jej wojenne doświadczenia są zbyt silne, aby mogła zdobyć się na współczucie. Autorka wyznaje, jak bardzo obcy stał się dla niej świat młodości, w którym ze wszech stron dało się wyczuć otwartą lub subtelnie skrywaną niechęć do przyjęcia na siebie współwiny za popełnione zbrodnie. Spiel otwarcie potępia oportunizm i tchórzostwo, które sprawiły, że nawet przedstawiciele inteligencji okazali się skłonni do kompromisu z reżimem, co w jej odczuciu w znacznym stopniu przyczyniło się do zwycięstwa narodowego socjalizmu. Mimo że dla niej samej życie na emigracji przez wiele lat związane było z cierpieniem, pisarka ma świadomość wewnętrznego rozdarcia, które znalazło wyraz w tytule drugiego tomu wspomnień *Welche Welt ist meine Welt?* (Który świat jest moim światem?) i towarzyszyło jej przez resztę życia.

Dzieci powinny dorastać w Anglii, tak brzmiała nasza stanowcza decyzja. Nawet jeśli mieliśmy żyć na marginesie angielskiego społeczeństwa, angielskiej literatury i publicystyki: nie byliśmy gotowi na to, aby ponownie zamieszkać pośród społeczności, która jeszcze niedawno takich jak my wypędziła lub skazała na zagładę (SPIEL 1990b: 68–69).

Po powrocie do Londynu w 1948 roku Spiel kontynuowała pracę jako niezależna dziennikarka dla prasy codziennej, czasopism oraz rozgłośni radiowych w Republice Federalnej Niemiec, Austrii, Szwajcarii, Belgii czy Holandii³⁵, i wkrótce znalazła się w gronie najbardziej wpływowych niemieckojęzycznych krytyków literackich okresu powojennego³⁶. W 1952 roku wraz z mężem odbyli podróż po Stanach Zjednoczonych, gdzie spotkali dawnych przyjaciół i znajomych, którzy nie zdecydowali się na powrót do Europy. W Nowym Jorku przywitał ich Hermann Kesten, w Pacific Palisades odwiedzili Tomasza i Katię Mannów, a w Kalifornii także Salkę Viertel, Martę i Liona Feuchtwangerów, Ginę Kaus i rzeźbiarkę Annę Mahler. Wrażenia zebrane podczas amerykańskiej podróży pisarka wykorzystała kilka lat później, pisząc powieść *Lisas Zimmer*. W 1955 roku Hilde Spiel nabyła letnią rezydencję w miejscowości Sankt Wolfgang w malowniczym, alpejskim regionie Salzkammergut, gdzie w kolejnych latach gościli między innymi literaci Heimito von Doderer, Alexander Lernet-Holenia, Elias Canetti, Friedrich Torberg, Leo Perutz,

35 Między innymi dla „Neue Zeitung”, „Monat”, „Süddeutsche Zeitung”, „Berliner Tagespiegel”, „Züricher Weltwoche”, „Haag’sche Post”, „Neues Österreich” (SIMHOFFER 1998: 87–88; STRICKHAUSEN 1999: 96); relacjonowała również Festiwal w Salzburgu (Salzburger Festspiele) (STRICKHAUSEN 1999: 96–97).

36 Wybrane szkice literackie, między innymi o Virginii Woolf, Katherine Mansfield, Aldousie Huxleyu oraz V.S. Pritchett’cie, a także artykuły opublikowane w „New Statesman”, ukazały się w tomach zbiorowych *Der Park und die Wildnis* (1953) oraz *Welt im Widerschein* (1960).

Berthold Viertel, Franz Theodor Csokor, Thomas Bernhard, kompozytor Ralph Benatzky oraz aktor i reżyser Fritz Kortner³⁷.

W tym okresie autorka podróżowała zawodowo między Londynem a Wiedniem. Jej dzieci dorastały w Anglii, lecz ona sama coraz gorzej odnajdywała się w brytyjskim społeczeństwie. Będąc na emigracji, nawiązała bliską relację z austriackim pisarzem Hansem Flesch-Brunningem³⁸, który – przytaczając słowa pisarki – w Londynie „był [jej] przyjacielem, przyjaciółką i bratem, był dla [niej] ojcem – tylko dziewięć lat młodszy od zmarłego – był dla [niej] Wiedniem” (SPIEL 1990b: 107). W 1963 roku Spiel podjęła decyzję o rozstaniu z Peterem de Mendelssohnem (oficjalnie pozostawali małżeństwem do 1970 roku) i powrocie na stałe do ojczyzny. Chociaż była w pełni

37 Hilde Spiel już w latach młodości często spędzała wakacje z rodzicami w Salzkammergut i powracała w to miejsce także w swoim dorosłym życiu. W Hallstatt napisała swoje pierwsze wiersze „o porannym słońcu, świergocie ptaków, dzwonach kościelnych” (BARTA 2007: 35). Po 1955 roku chętnie spędzała czas w domu Haus am Bach, położonym nad malowniczym strumieniem Dittelbach. Za każdym razem po przyjeździe do Sankt Wolfgang odnotowywała krótko ten fakt w swoim dzienniku („Szczęśliwa, że tu jestem”; *Hilde Spiel* b.r.). Bliskość natury i swobodna atmosfera sprzyjały nawiązywaniu kontaktów towarzyskich i intelektualnych. W pobliskim Salzburgu Spiel uczestniczyła w koncertach festiwalowych, które relacjonowała jako krytyk, spotykając się z artystami w Österreichischer Hof (obecnie Hotel Sacher). W Salzkammergut miały miejsce jednak także smutne momenty, jak śmierć jej drugiego męża Hansa Flesch-Brunningena w szpitalu w Ischl. Pisarka uczestniczyła również w uroczystościach pogrzebowych Leo Perutza. W latach osiemdziesiątych, uciekając przed masowym napływem turystów oraz na znak protestu przeciwko wycięciu pobliskiego parku krajobrazowego, któremu poświęciła tom prozy *Der Baumfrevle* (1987), zdecydowała się opuścić Salzkammergut i ostatnie lata życia spędziła w Wiedniu.

38 Hans Flesch-Brunning (1895–1981), pseudonimy: Johannes von Bruning, Vincent Brun, Flesch-Brun – austriacki pisarz i tłumacz; w 1933 roku wyemigrował do Holandii, a następnie do Wielkiej Brytanii. W latach 1940–1958 był rzecznikiem austriackiej sekcji BBC, a od 1953 do 1958 roku – prezesem Centrum PEN Niemieckich Pisarzy za Granicą (PEN-Zentrum deutschsprachiger Autoren im Ausland). W 1963 roku powrócił do Wiednia. Od 1972 roku był drugim mężem Hilde Spiel (ceremonia zawarcia związku małżeńskiego odbyła się w Urzędzie Stanu Cywilnego w Sankt Wolfgang). Był zaliczany do przedstawicieli austriackiego ekspresjonizmu, pisał głównie powieści historyczne i autobiograficzne, które – podobnie jak w przypadku Spiel – poruszały wątki żydowskie i związane z emigracją.

świadoma współudziału Austrii w zbrodniach Holokaustu, czuła, że właśnie tam jest jej miejsce.

W kolejnych dekadach Spiel stała się ważną postacią wiedeńskiego życia intelektualnego. Kontynuując działalność publicystyczną, współpracowała między innymi z „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, pisała artykuły i recenzje dla „Weltwoche” (1963–1972), „Guardian” (1963–1970), „Theater heute” (1964–1975), a także powieści, opowiadania, literaturę historyczną, eseje i wspomnienia. Popularność zdobyła również jako tłumaczka licznych angielskich powieści i sztuk teatralnych³⁹, pomagając dramatopisarzom – Tomowi Stoppardowi i Jamesowi Saundersowi, odnieść sukces w krajach niemieckojęzycznych. Wkrótce po przeprowadzce zaangażowała się w działalność austriackiego PEN Clubu, pełniąc funkcję sekretarza generalnego (w latach 1965–1971), a następnie obejmując stanowisko wiceprzewodniczącej związku. Dzięki temu zyskała możliwość poznania niemal wszystkich wiodących reprezentantów ówczesnej literatury austriackiej⁴⁰. Po tym jak w 1972 roku bezskutecznie ubiegała się o najwyższe

39 Lista dzieł przetłumaczonych przez Hilde Spiel na język niemiecki jest obszerna i obejmuje między innymi następujące pozycje: Nigel Balchin: *Elf Jahre und ein Tag* (1952); Elizabeth Bowen: *Eine Welt der Liebe* (1958); James M. Cain: *Die Rechnung ohne den Wirt* (1950, razem z Peterem de Mendelssohnm); William Macneile Dixon: *Die Situation des Menschen* (1963), Rumer Godden: *Uralt der Wind vom Himalaja* (1952); Graham Greene: *Leihen Sie uns Ihren Mann?* (1967), *Die Stunde der Komödianten* (1966); Thomas Kilroy: *Tod und Auferstehung des Herrn Roche in Dublin* (1968); Hugh Leonard: *Der Mann für alles* (1967); Mary McCarthy: *Ein Blitz aus heiterem Himmel* (1970, razem z Marią Dessauer); Peter de Mendelssohn: *Festung in den Wolken* (1946, razem z Peterem de Mendelssohnm); Edna O'Brien: *Virginia* (1982); Joe Orton: *Seid nett zu Mr. Sloane. Beute* (1967); James Saunders: *Abschiedskanon* (1974), *Bessere Zeiten* (1990), *Ein Duft von Blumen. Ein unglücklicher Zufall. Wer war Mr. Hilary? Nachbarn* (1967), *Herbst* (1982), *Irre alte Welt* (1976), *Leib und Seele* (1978), *Michael Kohlhaas* (1973), *Der Schulmeister* (1990), *Spiele* (1971), *...und was kommt danach?* (1970), *Vogelgezwitscher* (1980); Tom Stoppard: *Akrobaten* (1973), *Das einzig Wahre* (1983), *Travesties* (1976); Jack White: *Wer fragt nach Finken?* (1971); Emylyn Williams: *Die leichten Herzens sind* (1983); Angus Wilson: *Mehr Freund als Untermieter* (1961), *Was für reizende Vögel* (1958). Tłumaczenia na język angielski: Alfred Schmeller: *Cubism* (1961), *Surrealism* (1961).

40 W 1971 roku wraz z Milo Dorem (1923–2005) założyła Stowarzyszenie Autorów Austriackich (Interessensgemeinschaft Österreichischer Autoren).

stanowisko w organizacji⁴¹, na znak protestu zrezygnowała z pracy w wiedeńskim centrum i wstąpiła w struktury PEN Clubu Republiki Federalnej Niemiec (PEN-Zentrum der Bundesrepublik Deutschland; jako członek zarządu w latach 1974–1976), gdzie wraz z Heinrichem Böllem była zaangażowana w działalność Komitetu ds. Więzionych Pisarzy (Writers in Prison Committee). W 1972 roku została członkiem Niemieckiej Akademii Języka i Literatury w Darmstadt (Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt). Zmiany zaszły także w jej życiu prywatnym. Po rozwodzie z pierwszym mężem pozostawała w latach 1972–1981 w związku małżeńskim z austriackim pisarzem i emerytowanym pracownikiem BBC – Hansem Flesch-Brunningenem. W 1980 roku dołączyła do Grackiego Stowarzyszenia Pisarzy (Grazer Autorenversammlung) i opublikowała serię esejów na temat austriackiej kultury i literatury, a od 1983 roku należała do Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych (Bayerische Akademie der Schönen Künste). Ponadto Spiel była redaktorką książek poświęconych jej rodzinnemu miastu – *Wien, Spektrum einer Stadt* (1971) czy *Vienna's golden autumn, 1866–1938* (1987). Jej praca była doceniana przez opinię publiczną, o czym świadczą liczne wyróżnienia i nagrody⁴². Mimo postępującego wieku nie zamierzała zwalniać tempa:

41 Odrzucenie jej kandydatury było w głównej mierze efektem działań Friedricha Torberga, którego Hilde Spiel wielokrotnie nazywała swoim „przyjacielem-wrogiem” (*frenemy*). Torberg nakłaniał niektórych członków związku do publikowania przyczynków i komentarzy nieprzychylnych pisarce, a w późniejszych latach stał się jej zdeklarowanym wrogiem. Konflikt pomiędzy Torbergiem i Spiel, podsycany przez szereg intryg, trwał przez wiele lat i nasilił się po jej powrocie do Wiednia w 1963 roku.

42 Między innymi: Order Zasługi I klasy (Bundesverdienstkreuz I. Klasse; 1962), Austriacki Krzyż Honorowy Nauki i Sztuki I klasy (Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse; 1972), Złota Odznaka Honorowa za zasługi dla kraju związkowego Wiedeń (Goldenes Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien; 1972), Nagroda Miasta Wiednia w dziedzinie dziennikarstwa (Preis der Stadt Wien für Publizistik; 1976), Złoty Medal Zasłużonych dla kraju związkowego Salzburg (Goldenes Verdienstzeichen des Landes Salzburg; 1978), Nagroda im. Johanna Heinricha Mercka (Johann-Heinrich-Merck-Preis; 1981), Nagroda im. Roswithy (Roswitha-Preis; 1981), Nagroda Stowarzyszenia Donauland

w latach osiemdziesiątych spędziła rok w Londynie jako korespondentka „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, a jednocześnie angażowała się w sprawy autorów emigracyjnych w ramach Stowarzyszenia im. Theodora Kramera (Theodor Kramer Gesellschaft).

W ostatnich latach życia zmagала się z chorobą nowotworową, lecz nie pozwoliła, by pogarszający się stan zdrowia powstrzymał jej działalność. Tuż przed śmiercią napisała sztukę *Anna und Anna* (1989), dedykowaną tragicznie zmarłemu pisarzowi Jurze Soyferowi⁴³. Zwińczeniem jej pracy literackiej są wspomnienia wydane w dwóch tomach – *Die hellen und die finsternen Zeiten* (1989) oraz *Welche Welt ist meine Welt?* (1990). Oba mogą zostać odczytane jako opowiedziana z bardzo osobistej i bezpośredniej perspektywy historia współczesności⁴⁴. Hilde Spiel zmarła 30 listopada 1990 roku w swoim mieszkaniu w Wiedniu. Została pochowana na cmentarzu w Bad Ischl pod nazwiskiem Flesch-Brunningen, wraz z drugim mężem, rodzicami i ciotką. Spuścizna literacka Hilde Spiel znajduje się w zbiorach Archiwum Literatury Austriackiej Biblioteki Narodowej

(Donaulandpreis; 1981), Wielki Order Zasługi (Großes Bundesverdienstkreuz; 1985), Nagroda im. Petera Roseggera (Peter-Rosegger-Preis; 1985), Nagroda im. Ernsta Roberta Curtiusa (Ernst-Robert-Curtius-Preis; 1986), Wyróżnienie Kręgu Kulturalnego Federacji Przemysłu Niemieckiego (Ehrengabe des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie; 1986), Wielka Nagroda Literacka Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych (Großer Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste; 1988), Nagroda Literacka im. Friedricha Schiedla (Friedrich-Schiedel-Literaturpreis; 1989), Medal Goethego (Goethe-Medaille; 1990).

43 Jura Soyfer (1912–1939) – pisarz polityczny działający w Austrii w latach trzydziestych XX wieku. Publikował na łamach kilku czasopism. Jest autorem w sumie pięciu sztuk teatralnych i trzech zachowanych scen, wystawianych do dziś. W 1938 roku został aresztowany i przewieziony do obozu koncentracyjnego w Dachau, a następnie do Buchenwald, gdzie zmarł na tyfus zaledwie po kilku miesiącach pobytu.

44 Odwołując się do życiorysów znanych artystów – od Thomasa i Klause Mannów po Thomasa Bernharda, i prominentnych polityków, Hilde Spiel kreśli zarys powojennej historii. Jednocześnie próbuje uzmysłowić czytelnikowi fakt, że historia zawsze składa się z losów jednostek, a za datami i wydarzeniami historycznymi kryje się codzienne życie, ukryte w konwencyjnalnej historiografii.

w Wiedniu (Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien).

Życie i twórczość Hilde Spiel stanowią odzwierciedlenie politycznych katastrof i momentów zwrotnych jej epoki. W jej utworach nie brakuje odwołań do problematyki asymilacji imigranckich rodzin żydowskich, a także do kwestii współegzystencji i antysemityzmu. Jednocześnie Spiel unaocznia upadek kultury austriackiej, która wywarła na nią głęboki wpływ w latach Pierwszej Republiki, i opisuje przymusową emigrację jej twórców. Spiel miała zaledwie osiemnaście lat, kiedy dziennik „Neue Freie Presse” opublikował w trzech częściach jej opowiadanie *Der kleine Bub Desidere*. Autorka napisała ten utwór w ramach konkursu literackiego dla młodzieży, jednak ze względu na obowiązujący limit wieku nie została zakwalifikowana. Niemniej pierwsze zebrane doświadczenia i kontakty, które nawiązała, otworzyły jej drzwi do świata literatury.

To właśnie wówczas poznała Roberta Neumanna⁴⁵, który zachęcił ją do napisania powieści *Kati auf der Brücke*, opowiadającej historię młodzieńczego romansu w wiedeńskim środowisku dziennikarskim⁴⁶. Książka ukazała się nakładem wydawnictwa Zsolnay w 1933 roku. Główną bohaterką jest szesnastoletnia Katharine Klaudy. Akcja rozgrywa się w Wiedniu w latach trzydziestych XX wieku⁴⁷. Kati poszukuje w swoim otoczeniu wzorców do naśladowania, których nie odnajduje w domu rodzinnym. Jej rodzice zmagają się z fizycznymi

45 Robert Neumann (1897–1975) – austriacko-brytyjski pisarz i publicysta; tworzył w języku niemieckim i angielskim. Opublikował liczne powieści, teksty autobiograficzne, sztuki teatralne i słuchowiska radiowe, a także kilka scenariuszy filmowych.

46 *Kati auf der Brücke* można określić jako powieść z kluczem, ponieważ wiele postaci ma swoje odpowiedniki w kręgu przyjaciół i znajomych Hilde Spiel. Także w innych utworach z wczesnej fazy jej twórczości, które ukazywały się pod pseudonimami Grace Hanshaw czy Jean Lenoir, bohaterkami są głównie dziewczyny i młode kobiety z niższych klas społecznych, które próbują wydostać się z kręgu biedy, wyczerpującej pracy i braku perspektyw.

47 Na podstawie wydarzeń historycznych wspomnianych w powieści czas akcji można zawęzić do lat 1931–1932.

i psychicznymi następstwami pierwszej wojny światowej – matka, próbując nadrobić stracone lata, oddaje się licznym przyjemnościom, zaniedbując przy tym córkę i nie dostrzegając jej problemów, z kolei ojciec choruje na gruźlicę płuc i niebawem umiera w sanatorium. Wokół Kati nie ma nikogo, kto przeprowadziłby ją przez tytułowy most prowadzący z dzieciństwa do dorosłości. Niezwykle wrażliwa bohaterka miewa częste napady melancholii i bliżej nieokreślonych lęków. Nadzieja na ich pokonanie pojawia się, kiedy Kati zakochuje się w dziennikarzu Piecie Stuyvesancie, uosabiającym młode, powojenne pokolenie. Jednak wkrótce okazuje się, że dla Piety związek stanowi wyłącznie przelotną namiętność, a wszelkie inne próby znalezienia autorytetu kończą się niepowodzeniem. Tocząc wewnętrzną walkę, Kati rozważa odebranie sobie życia. Ostatecznie udaje jej się zebrać siłę, aby samodzielnie „przejsć przez most”.

Kolejna powieść Hilde Spiel zatytułowana *Der Sonderzug*, która miała się ukazać rok po krwawo stłumionej rewolucji, nie znalazła wydawcy w Austrii. Przyczyną nie była jej niska jakość literacka, lecz coraz bardziej radykalizująca się scena polityczna⁴⁸. Wydarzenia opisane w *Der Sonderzug*, a rozgrywające się wokół lutowych bitew w Paryżu w 1934 roku, zbyt bezpośrednio nawiązywały do aktualnej sytuacji w ojczyźnie Spiel, przez co książka z dużym prawdopodobieństwem

48 Przejęcie władzy w Niemczech przez narodowych socjalistów spowodowało, że wielu austriackich pisarzy i publicystów straciło duże grono swoich czytelników, jeszcze zanim udali się na emigrację. Od lutego 1934 roku austriackie struktury kulturalne zostały objęte znacznie ograniczonymi możliwościami publikacji, zakazami występów, cenzurą i ukrytymi antysemitycznymi kryteriami selekcji (BOLBECHER 1995: 17). Wiedeńskie wydawnictwo Paul Zsolnay Verlag odmówiło wydania książki, ponieważ Hilde Spiel w świetle nazistowskich ustaw rasowych była uznawana za osobę pochodzenia żydowskiego. Ponieważ większość nakładu wydawnictwa trafiała na rynek Trzeciej Rzeszy, gdzie możliwość publikowania była uwarunkowana członkostwem w Reichsschrifttumskammer, należy zakładać, że nie chiano ryzykować konsekwencji, które mogłyby wynikać z publikacji takiej książki (STRICKHAUSEN 1996: 78). Powieść została odrzucona także przez innego wydawcę – Ralpha A. Högera. Dla młodej, aspirującej pisarki było to wówczas „największe rozczarowanie” (SPIEL 1989: 118).

zostałaby odrzucona przez ówczesne organy cenzury (STRICKHAUSEN 1996: 78–79). Poza fragmentami utwór do dziś pozostaje nieopublikowany.

W obliczu nowej rzeczywistości politycznej Spiel, kierując się sugestiami wydawców, zdecydowała się napisać powieść *Verwirrung am Wolfgangsee* (1935) – lekką „lekturę na lato”, zainspirowaną przelotną znajomością nawiązaną z dwójką młodych Belgów, odbywających kawalerską podróż po Europie. Dla Spiel książka była niejako zdradą „wielkiej literatury” (SPIEL 1989: 119). „Tytuł brzmiał niczym z ilustrowanego magazynu, ale byłam w trudnej sytuacji, musiałam zarabiać pieniądze” (SPIEL, LINSEL 1992: 41) – tak po latach autorka usprawiedliwiała wybór gatunku. Dla niej samej książka była „pierwszym kompromisem, pierwszym ustępstwem politycznym, przed którymi starała się uciec, decydując się na emigrację” (STRICKHAUSEN 1996: 78–79).

Wśród nielicznych prób prozatorskich, jakie Spiel podjęła podczas pobytu na emigracji, na uwagę zasługuje powieść *The darkened room*, po raz pierwszy opublikowana w języku angielskim, w 1961 roku. W 1965 roku utwór ukazał się w języku niemieckim pod tytułem *Lisas Zimmer*. Jego akcja rozgrywa się w Nowym Jorku i opowiada koleje losów grupy emigrantów, których wojna zmusiła do opuszczenia Europy. Pierwszoosobowa narratorka o imieniu Lele – młoda Łotyszka, której rodzina została zamordowana przez esesmanów i czerwonoarmistów, pracuje jako pokojówka dla wygnańców, którzy w swojej ojczyźnie stanowili intelektualną i artystyczną elitę, a w powojennej rzeczywistości próbują udawać, że nic się nie zmieniło. W centrum wydarzeń znajduje się osoba Lisy Leitner Curtis⁴⁹ i jej

49 Pierwowzorem dla Lisy Leitner Curtis była przyjaciółka pisarki – Hansi Mahler: „[...] opisałabym ją jako młodą dziewczynę, ekscentryczną, rozpuszczoną, zmanierowaną, poniekąd w duchu Wiednia lat dwudziestych. Już wówczas nosiła monokl, choć bez diamentu. Symetryczna twarz, głębokie, niebieskie, krótkowzroczne oczy, czarne włosy, fryzura w stylu Eton. Krzykliwe sukienki zaprojektowane przez jej mniej urodziwą siostrę Grete. Mając

pokój, w którym ukrywa się przed „nowym porządkiem”. Nieustannie schorowana lokatorka, cierpiąca na zaburzenia psychiczne i depresję, nie ma szans na odnalezienie się w realiach nowoczesnej Ameryki:

Pokój pachnący perfumami, stęchłym dymem papierosowym, zwiędłymi kwiatami i zużytą pościelą przypominał mi coś staroświeckiego: buduar. Meble były stare, duże, pięknie wygięte i proste, pomalowane na wyblakły zielony i jasnoczerwony kolor, z widocznymi tu i ówdzie śladami złotych obramowań (SPIEL 1990a: 26–27).

Pokój ten jest również ostatnią ostoją epoki fin de siècle'u i ostatnią rezerwą stopniowo wyprzedawanego majątku. Lisa jest typową *femme fatale*, która za wszelką cenę pragnie oddziaływać na innych, lecz postępująca choroba niszczy ją i pozbawia siły przyciągania. Uosobieniem nowego świata jest jej mąż Jeff, któremu mimo trudności udaje się odnaleźć drogę do „amerykańskiego stylu życia”. Podczas sceny przyjęcia w mieszkaniu bohaterki poznajemy typowych emigrantów, których życie toczy się w wąskim kręgu, a ich codzienność stanowią miłostki, udręki i brak zrozumienia: starego pisarza, który w monarchii cieszył się wielką sławą, ale obecnie jest ignorowany przez krytyków literackich, młodego Fleminga, praskie „cudowne dziecko” okresu przedwojennego, który nie spełnił oczekiwań i nie stał się nowym Kafką, wdając się w romanse z młodymi aktorkami, czy też Thomasa Munka, spikera radiowego, byłego komunistę, rozczarowanego życiem i nieufnego. Choć zasadniczo wszyscy dzielają ten sam los, nie próbują ukrywać wzajemnej wrogości wobec siebie,

piętnaście lat, sypiała z kim popadnie, czego reszta z nas jeszcze długo nie próbowała. W swoim luksusowo urządzonej sypialni w mieszkaniu rodziców – jej ojciec był prawnikiem, który udzielał porad i reprezentował kręgi operowe – przyjmowała jednocześnie kilku kochanków, w tym *monsignore* hrabiego, spokrewnionego z rodziną cesarską. Czasami udawała lesbijkę, nazywała siebie Hans i przechwalała się, że uwiodła powabną pokojówkę. Nie oszczędzała też swojego młodszego brata Fritza, który popełnił samobójstwo w wieku lat siedemnastu” (SPIEL 1989: 62).

a pozbawione sensu intrygi są często jedyną łączącą ich więzią. Kolejne spotkania towarzyskie coraz bardziej wymykają się spod kontroli. Z powodu nasilającej się niestabilności psychicznej Lisy Jeff decyduje się od niej odejść i wchodzi w związek z Lele. Pograżona w samotności, chorująca na nowotwór tytułowa bohaterka ostatecznie załamuje się i izoluje od świata zewnętrznego. Jednak właściwe niebezpieczeństwo kryje się w niej samej i jej maniakalno-depresyjnych wahaniach nastroju:

Koło toczyło się coraz szybciej, wahania jej podwyższonych i obniżonych nastrojów następowały w krótkich interwałach czasu. [...] Nawet w najlepszych chwilach bywała teraz złośliwa, co nigdy wcześniej jej się nie zdarzało, i raniła mnie swoimi komentarzami, przed którymi nie mogłam się obronić. [...] W każdym razie nikt nie próbował powstrzymać jej straceńczego pędu. Lisa nikła na naszych oczach i nikt nic z tym nie robił (SPIEL 1990a: 168–169).

Historia zmierza ku nieuchronnej tragedii. „Nieszczęście i koniec” – to słowa wypowiedziane przez Lisę w godzinie śmierci, która zastaje ją w ciemnym, opuszczonym pokoju.

Za swoje najbardziej udane dzieło pisarka uważa liczącą kilkaset stron biografię historyczną *Fanny von Arnstein oder die Emanzipation. Ein Frauenleben an der Zeitenwende 1758–1818* (1962). Nie jest to jednak ani powieść, ani biografia *sensu stricto*. Utwór zawiera bowiem elementy fikcyjne, nie zniekształcając zarazem faktów historycznych. Za prawie wszystkimi postaciami kryją się rzeczywiste pierwowzory, lecz nie jest to konwencjonalna powieść z kluczem, gdyż bohaterowie często wykazują jednocześnie cechy różnych osób. Historia rozpoczyna się w 1776 roku, kiedy Franziska Arnstein, z domu Itzig, i jej mąż Nathan Adam Arnstein przeprowadzają się z Berlina do Wiednia, gdzie cieszą się dużym poważaniem, a tytułowa bohaterka wyznacza nowe trendy wśród tamtejszej społeczności. Obdarzona urodą, inteligentna, a do tego wychowana w duchu kosmopolitycznym, konsekwentnie

realizuje własną koncepcję życia intelektualnego w stolicy cesarstwa, zakładając w swoim domu salon literacki⁵⁰:

Od berlinianki Fanny rozpoczyna się historia emancypacji w Austrii, a zarazem historia żydowskiej wspólnoty reprezentującej wysoką kulturę i inteligencję, która w Wiedniu przełomu wieków wydała Schnitzlera, Hofmannsthala, Beer-Hof[f]manna i wielu innych, dobiegając końca w 1938 roku (KUEHS 2002).

Zdaniem Hilde Spiel Fanny von Arnstein reprezentuje typ kobiety idealnej, zarówno z punktu widzenia emancypacji, jak i asymilacji społeczności żydowskiej. Wykraczając poza ramy biograficzne, autorka wykorzystała jej postać, aby opowiedzieć historię europejskich Żydów. W jednym z wywiadów udzielonych w 1988 roku stwierdziła:

Kobieta jak Fanny von Arnstein, która stroniła od opowiadania się za którąkolwiek z opcji, poruszając się po części w świecie żydowskim, a po części w chrześcijańskim, równie dobrze się w nich odnajdując, która z dystansem właściwym prawdziwej córce oświecenia odnosiła się zarówno do współwyznawców ortodoksyjnych, jak i tych, którzy dokonali konwersji – taka kobieta stanowiła symbol trzeciego rozwiązania kwestii żydowskiej, które byłoby zbyt doskonałe, aby mogło zostać zrealizowane: jak każda inna idea od początku czasu (STRICKHAUSEN 1996: 186–187).

Hilde Spiel niejednokrotnie ubolewała nad tym, że jej działalność publicystyczna spotykała się z dużo większym uznaniem niż

50 Fanny Arnstein odegrała znaczącą, choć nieoficjalną rolę podczas obrad Kongresu Wiedeńskiego. W jej salonie spotykali się czołowi przedstawiciele uczestniczących państw, w tym książę Wellington Arthur Wellesley, Wilhelm von Humboldt i książę Karl August von Hardenberg. Po jej śmierci w 1818 roku tradycję salonu literackiego kontynuowała jej córka – Henriette Pereira-Arnstein, którą odwiedzał między innymi Franz Grillparzer.

twórczość literacka⁵¹. Jednak to właśnie dzięki połączeniu talentu literackiego i dziennikarskiego publicystyka Spiel zyskała nową jakość, czerpiąc z płynnego przejścia między gatunkami (LANGENBUCHER 2000: 360–361). Wymuszona emigracją zmiana języka, która doprowadziła do odkrycia przez nią eseju jako formy ekspresji językowej, a następnie powodowany wewnętrznym konfliktem i zainicjowany pobytem w Berlinie powrót do języka ojczystego, były kluczowymi czynnikami rozwoju Spiel jako dziennikarki. Ponadto synteza austriackich i brytyjskich wpływów kulturowych umożliwiła jej wypracowanie charakterystycznego stylu, który uczynił autorkę niekwestionowaną mistrzynią eseju. W twórczości eseistycznej Spiel reprezentowała krytyczny stosunek wobec bieżących wydarzeń i niejednokrotnie dawała wyraz swojemu zaangażowaniu przeciwko wybielaniu nazistowskiej przeszłości oraz antysemityzmowi, który utrzymywał się także po upadku reżimu⁵². Problem ten poruszyła również w sztuce *Anna und Anna*, wystawionej po raz pierwszy w 1988 roku w wiedeńskim teatrze Burgtheater w reżyserii Clausa Peymanna. W utworze autorka poddaje analizie mechanizm zachowania nazywany „wewnętrzną emigracją” lub „kamouflażem”:

Pisząc sztukę *Anna und Anna*, która nie jest utworem z kluczem, nie miałam na myśli konkretnej osoby – w żadnym wypadku nie było to moją intencją – lecz chciałam za pomocą jednej postaci [...] wyrazić pewne zewnętrzne uwarunkowania. Dla mnie postać ta symbolizuje tych, którzy [...] wierzyli, że wewnętrznie przebywają na wygnaniu, ale w rzeczywistości wspierali reżim poprzez codzienną służalczość

51 O publicystyce Hilde Spiel pochlebnie wypowiadał się między innymi krytyk Marcel Reich-Ranicki (1920–2013), przypisując zarazem twórczości literackiej autorki słabe walory artystyczne (REICH-RANICKI 1998: 92).

52 Jej krytyczne spojrzenie na powojenną niemieckojęzyczną publicystkę znajdowało wyraz w przyczynkach, przemówieniach i wywiadach, w których wskazywała nazwiska dziennikarzy wykonujących swój zawód dla mediów kontrolowanych przez narodowych socjalistów przed 1945 rokiem i bezrefleksyjnie kontynuujących swoją pracę po wojnie.

i publiczne głoszenie propagandy, której tak bardzo potrzebowała Trzecia Rzesza. Na łamach gazet, dla których pracowali, bez szemrania drukowali niezliczoną liczbę kłamstw [...], a mimo to w duchu uważali, że nie ma potrzeby, aby jakkolwiek wzniecać w sobie bunt przeciwko reżimowi. Ta dziwna schizofrenia jest czymś, czego do dziś nie potrafzę zrozumieć, co jednakże wydaje mi się dość charakterystyczne dla wielu, nie tylko tych, którzy pracowali w mediach [...]

(HAUSJELL 1989: 14–15).

Hilde Spiel pozostawiła po sobie niezwykle bogatą i różnorodną spuściznę, skupioną na doświadczeniu emigracji i tematyce emigracji. Dzięki tłumaczeniom dzieł anglojęzycznych autorów, a także poprzez swoją działalność publicystyczną dla brytyjskich organów prasowych, autorka wniosła istotny wkład w rozwój komunikacji między oboma obszarami kulturowymi. Utwory Spiel o charakterze autobiograficznym stanowią cenny dokument współczesnej historii, czyniąc z niej uważną, otwartą, czasem bezpardonową, ale mimo to taktowną świadkinię epoki, czego dowodem jest również wydana drukiem, obszerna korespondencja⁵³. Aż do ostatnich dni życia nie

53 Hilde Spiel: *Briefwechsel* (1995). Tom obejmuje ponad sześćset stron korespondencji. Jej korespondentami byli między innymi: Theodor W. Adorno, Ilse Aichinger, Jean Améry, W.H. Auden, Ingeborg Bachmann, Bolesław Barlog, Wolfgang Bauer, Ulrich Becher, Hans Bender, Thomas Bernhard, Otto F. Best, Heinrich Böll, David Cameron, Elias Canetti, Cyril Conolly, Franz Theodor Csokor, Heimito von Doderer, Hilde Domin, Milo Dor, Ingeborg Drewitz, Jeannie Ebner, Kasimir Edschmid, Gottfried von Einem, Herbert Eisenreich, Fritz Feldner, Ernst Fischer, Hans Flesch-Brunningen, Richard Friedenthal, Hans Fronius, Christopher Fry, Ernst Fuchs, Martin Gregor-Dellin, Hans Habe, Rudolf Hagelstange, Friedrich Heer, André Heller, Hans Werner Henze, Alice Herdan-Zuckmayer, Rudolf Hirsch, Ernst Jandl, Walter Jens, Johann Kaut, Hermann Kesten, Wolfgang Köhler, Theodor Kramer, Bruno Kreisky, Horst Krüger, Alexander Lernet-Holenia, Jakov Lind, Friedrich Luft, Hans Maier, Golo Mann, Peter Marginter, Hans Mayer, Walter Mehring, Siegfried Melchinger, Peter de Mendelssohn, Inge Merkel, Mira Mihelić, Frederic Morton, Sten Nadolny, Günther Nenning, Robert Neumann, Dagmar Nick, Hermon Ould, Hans Paeschke, Claus Peymann, Heinz Politzer, V.S. Pritchett, Fritz J. Raddatz, Sigismund von Radecki, Marcel Reich-Ranicki, Luise Rinser, James Saunders, Helmut Schelsky, Albert von Schirnding, Wieland Schmied, Ernst Schröder, Helga Schütz, Oskar Fritz Schuh, Manès Sperber, Dolf Sternberger, Tom Stoppard,

opuszczało jej poczucie, że nigdy w pełni nie powróciła z wygnania, że zawsze żyła w dwóch światach, nie zadomawiając się tak naprawdę w żadnym z nich.

Bibliografia

- BARTA B., 2007: *Das Malschiff: Österreichische Künstlerkreise der Zwischenkriegszeit*. Wien: Edition Schütz.
- BOLBECHER S., 1995: *Exilbedingungen und Exilkultur in Großbritannien. Eine Einführung*. W: S. BOLBECHER, K. KAISER, Hrsg., *Literatur und Kultur des Exils in Großbritannien*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, s. 17–27.
- BURGHARDT K., 2022: *Eine Frau im Licht und Schatten von Heimat und Exil. Die österreichische Schriftstellerin und Journalistin Hilde Spiel (1911–1990)*. „Journalistik. Zeitschrift für Journalismusforschung”, Nr. 1, s. 28–42. <https://doi.org/10.1453/2569-152X-12022-12023-de>.
- HAUSJELL F., 1989: „Das waren Sätze, die uns wirklich ins Tiefste erschreckt haben“. Ein Gespräch mit der Publizistin Hilde Spiel über das Bedenkjahr 1988 und den umstrittenen René-Marčić-Preis für Publizistik. „Medien & Zeit”, Nr. 1, s. 13–17.
- Hilde Spiel, b.r.: Friedhofsführer: Friedhof Bad Ischl. <https://www.friedhofsuehrer.at/friedhof-bad-ischl/hilde-spiel/> [dostęp: 19.05.2025].
- KIEGLER-GRIENSTEIDL M., 1999: *Alles muss seinen Ort haben und seine Zeit. Hilde Spiels publizistische Anfänge in Wien (1929–1936)*. W: H. A. NEUNZIG, I. SCHRAMM, Hrsg., *Hilde Spiel: Weltbürgerin der Literatur*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, s. 58–68.
- KOSPACH J., 2009: *Als Wiens weiblicher Proust nach dem Krieg heimkehrte*. „Falter”, Nr. 32, s. 16.
- KUEHS W., 2002: *Spiel, Hilde. Österreichische Literatur im Exil seit 1933*. Online-Projekt der Universität Salzburg. <https://www.literaturepochen.at/exil/> [dostęp: 19.05.2025].

Hans Heinz Stuckenschmidt, Hans-Jürgen Syberberg, Friedrich Torberg, Siegfried Trebitsch, Peter Wapnewski, Hans Weigel, Richard Weininger, Richard von Weizsäcker, Carl Zuckmayer; „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, Grazer Autorenversammlung, Österreichischer PEN-Club oraz wydawcy.

- LANGENBUCHER W. R., 2000: *Intellektualismus als Journalismus. Oder: Vom „Brotberuf“ der Hilde Spiel*. W: E. KREISKY, Hrsg., *Von der Macht der Köpfe. Intellektuelle zwischen Moderne und Spätmoderne*. Wien: WUV Universitäts-Verlag, s. 349–364.
- REICH-RANICKI M., 1998: *Über Hilde Spiel*. München: dtv Verlag.
- SCHRAMM I., 1999: „Rückkehr nach Wien“. *Hilde Spiel als Nachkriegs-Korrespondentin*. W: H. A. NEUNZIG, I. SCHRAMM, Hrsg., *Hilde Spiel. Weltbürgerin der Literatur*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, s. 69–79.
- SIEBENHAAR K., 1999: *Ich in Klammern. Hilde Spiel als Theaterkritikerin der Welt im Nachkriegs-Berlin*. W: H. A. NEUNZIG, I. SCHRAMM, Hrsg., *Hilde Spiel. Weltbürgerin der Literatur*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, s. 87–95.
- SIMHOFFER D., 1998: *Hilde Spiel – Journalistin wider Willen und ihre Ambivalenz zwischen „Brotberuf“ und literarischer Berufung* [rozprawa doktorska]. Wien.
- SPIEL H., 1968: *Rückkehr nach Wien. Tagebuch 1946*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- SPIEL H., 1986: „Exil und Rückkehr. Hilde Spiel im Gespräch“. *Gespräch mit Hartmut Krug, 07.09.1985 in St. Wolfgang*. W: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Hrsg., *Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945*. Berlin: Fröhlich & Kaufmann, s. 289–295.
- SPIEL H., 1989: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911–1946*. München: List Verlag.
- SPIEL H., 1990a: *Lisas Zimmer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- SPIEL H., 1990b: *Welche Welt ist meine Welt? Erinnerungen 1946–1989*. München: List Verlag.
- SPIEL H., 1995: *Briefwechsel*. Wydał i komentarzem opatrzył Hans A. NEUNZIG. München: List Verlag.
- SPIEL H., LINSEL A., 1992: *Die Grande Dame. Gespräch mit Anne Linsel in der Reihe „Zeugen des Jahrhunderts“*. Hrsg. I. HERMANN. Göttingen: Lamuv Verlag.
- SPIEL H., WURSTER I., 1986: *Ingeborg Wurster im Gespräch mit Hilde Spiel*. ZDF, 30.11.1986.
- STRICKHAUSEN W., 1996: *Die Erzählerin Hilde Spiel oder „Der weite Wurf in die Finsternis“*. New York: Peter Lang.
- STRICKHAUSEN W., 1999: *Das harte Brot des Freelance-Journalismus. Hilde Spiels publizistische Tätigkeit 1948 bis 1963*. W: H. A. NEUNZIG, I. SCHRAMM, Hrsg., *Hilde Spiel. Weltbürgerin der Literatur*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, s. 96–102.

Michał Jakubski

Christine Lavant Poezja bólu i transcendencji

Christine Lavant (właściwie Habernig, z domu Thonhauser) urodziła się 4 lipca 1915 roku w Großedling, małej wiosce położonej niedaleko miejscowości St. Stefan w Dolinie Lavanttal, na wschodzie Karyntii (okręg Wolfsberg). Nazwiska Lavant, zapożyczonego od nazwy rzeki¹ przepływającej przez okolicę, gdzie przyszła na świat, zaczęła używać w 1948 roku. Dorastała w ubogiej rodzinie robotniczej. Jej rodzice, Georg Thonhauser (1866–1937), górnik, i Anna (1867–1938, z domu Hans), szwaczka, wychowywali dziewięcioro dzieci (HOROWITZ 2019). Trudna sytuacja finansowa oraz niekorzystne warunki mieszkaniowo-sanitarne negatywnie wpłynęły na stan zdrowia dorastającego potomstwa. Christine zachorowała na skrofulozę² zaledwie pięć miesięcy po narodzinach. W wyniku rozwoju choroby oraz powikłań uszkodzony został wzrok i słuch dziewczynki. W 1924 roku była operowana

1 Lavant (niem. *die Lavant*) to lewy dopływ Drawy (niem. *die Drau*). Rzeka osiąga długość 72 kilometrów. Jej nazwa wywodzi się z języka indoeuropejskiego i oznacza: biała, błyszcząca/lśniąca rzeka (niem. *weißglänzender Fluss*).

2 Skrofuloza to gruźlica węzłów chłonnych. Choroba uaktywnia się na skutek złych warunków higienicznych, głównie u dzieci. Dawniej dotyczyła w szczególności źle sytuowane rodziny wielodzietne. Współcześnie ze względu na poprawę usług opieki medycznej występuje rzadko.

przez lekarza okulistę Adolfa Purtschera, a zabieg zapobiegł postępującemu uszczerbkowi. Purtscher podarował swojej pacjentce zbiorek wierszy Rainera Marii Rilkego (PAZIŃSKI 2021: 63), którego poezję w późniejszym etapie swojego życia bezgranicznie podziwiała.

Należy dodać, że od trzeciego roku życia zmagiała się Lavant z astmą oraz często nawracającym zapaleniem płuc (LÜBBE-GROTHUES 1982). To ostatecznie doprowadziło do rozwinięcia się u niej gruźlicy płuc w 1927 roku. Wdrożona strategia leczenia, w tym zakrojona na szeroką skalę radioterapia, przyczyniła się do powstania poparzeń i ran na całym ciele, szczególnie w okolicach głowy³, prawej strony twarzy, gardła i klatki piersiowej (OPITZ-WIEMERS 2010: 486). Christine Lavant tak wspomina swoje dzieciństwo:

Więc jak powiedziałam, urodziłam się chora, w wojennym roku 1915. Gdybym urodziła się później, byłabym szczęśliwsza [śmiech], bo wtedy nie byłoby mnie tutaj, ale zostawmy to. W każdym razie, zawsze miałam zawiązane oczy, zabandażowaną szyję i uszy. Więc oczywiście prawie całe otoczenie było – jak mam to ująć... zamknięte. Tak. Nie mogę powiedzieć, że nie jestem towarzyska. Ale jest wiele rzeczy, których fizycznie nie jestem w stanie dostrzec, zauważyć. Niestety, ludzie, których tak bardzo lubiłam, w Dolinie Lavanttal, w St. Stefan, zawsze myśleli, że nie chcę ich widzieć, nie chcę się z nimi witać⁴ (LAVANT 1968: 716).

W okresie od 1921 do 1928 roku zdobywała Lavant wykształcenie w powszechnej szkole podstawowej (Volksschule) w St. Stefan. Liczne kłopoty w relacjach z rówieśnikami – Lavant była ofiarą przemocy i szyderstw (ZGIERSKI 2017) – a przede wszystkim problemy zdrowotne nie pozwoliły jej ukończyć kolejnego etapu nauki. Wycieńczenie,

3 Prawdopodobnie z tego powodu pisarka często zakładała chustę na głowę (HOROWITZ 2019).

4 Wszystkie tłumaczenia tekstów niemiecko- i anglojęzycznych, jeżeli nie podano inaczej, pochodzą od autora.

spowodowane przebytymi chorobami, oraz duża odległość od miejsca zamieszkania do filii szkoły w Wolfsbergu (Hauptschule) uniemożliwiły jej pobieranie systematycznych lekcji w placówce (LÜBBE-GROTHUES 1982). Po roku nauki zmuszona była przerwać edukację (WIESMÜLLER 1990: 179). Erich Kucher, siostrzeniec pisarki, wspomina:

Chociaż zawsze była uprzywilejowaną uczennicą i uczyła się dobrze, szkoła była dla niej męką. Od 1922 roku uczęszczała do trzyklasowej szkoły powszechnej w St. Stefan. Ponieważ zawsze była choro-witym, niepozornym dzieckiem, a na dodatek tygodniami nosiła zabandażowaną twarz, spotykała się z okrucieństwem kolegów i koleżanek. Rodzeństwo i nauczyciele starali się chronić dziewczynkę. Ale codzienna droga do szkoły i czas wolny oferowały zbyt wiele okazji do przemocy, więc dziecko żyło w ciągłym strachu (AMANN 2015a: 58).

Na domiar złego osłabiona kolejnymi dolegliwościami nastolatka (zbyt późno zdiagnozowane zapalenie ucha środkowego doprowadziło do niemal pełnego ubytku słuchu w jednym uchu) nie była w stanie zarobkować, aby opłacić chesne w szkole zawodowej. W związku z tym na przełomie lat 1930–1931 podjęła Lavant nieodpłatną naukę w Szkole Gospodarstwa Domowego przy klasztorze Hochstraß (Landwirtschaftliche Haushaltungsschule Kloster Hochstraß)⁵. Z powodu

5 Klasztor Hochstraß (Das Kloster Hochstraß) został wzniesiony w 1896 roku w gminie Stössing (około 40 kilometrów w kierunku południowowschodnim od Wiednia) w kraju związkowym Dolna Austria. Kompleks był wielokrotnie rozbudowywany i od początku swojego istnienia należał do Zgromadzenia Córek Bożej Miłości (Kloster des Ordens der Töchter der göttlichen Liebe), to jest działającego także wspólnie żeńskiego zgromadzenia zakonnego założonego w 1868 roku w Wiedniu przez Franciszkę Lechner. Zgromadzenie realizuje między innymi pracę charytatywno-wychowawczą, nauczanie dzieci i młodzieży na poziomie elementarnym i średnim. Siostry ze zgromadzenia opiekowały się niegdyś głównie zagrożoną młodzieżą żeńską przybywającą ze wsi do wielkich miast w poszukiwaniu pracy. Od 1897 roku do wybuchu drugiej wojny światowej siostry zakonne prowadziły przy zespole klasztornym Hochstraß Szkołę Gospodarstwa Domowego (Landwirtschaftliche Haushaltungsschule). Jej działalność została wznowiona po 1945 roku i ostatecznie zakończyła się w 2009 roku. Teren, na którym

konfliktu z władzami placówki przerwała jednak edukację po zaledwie kilku miesiącach (AMANN b.r.).

Po odejściu ze szkoły wróciła Lavant do domu rodzinnego. Podczas gdy jej siostry pracowały jako pokojówki lub pomoc w gospodarstwach domowych (MOSER 2014: 669), Christine większość czasu spędzała na robieniu na drutach, autodydaktyce oraz czytaniu tekstów literackich (PAZIŃSKI 2021: 62), szczególnie baśni ludowych, pism religijnych, dzieł średniowiecznych mistyków oraz utworów Rilkego i Georga Trakla. Równie chętnie próbowała swoich sił w malarstwie (GUTEZEIT 2016) i pisaniu własnych tekstów. W wywiadzie z 1968 roku udzielonym dla Österreichischer Rundfunk⁶ wspomina Lavant swoje pierwsze próby literackie: „Cóż, oczywiście pisałam już jako dziecko, ponieważ byłam chora i samotna i nigdy nie mogłam wychodzić i bawić się z innymi. W jakiś sposób naturalnie byłam skazana tylko na siebie” (LAVANT 1968: 713).

W latach 1933–1935 publikowała pierwsze wiersze w prasie, przede wszystkim w tygodniku „Unterkärntner Nachrichten”⁷. Josef Fried-

zbudowano klasztor, został sprzedany, a po przebudowaniu budynków otworzono hotel seminaryjny Refugium Hochstrass (Seminarhotel Refugium Hochstrass). Nieruchomość znajduje się pod ochroną konserwatora zabytków. Szkoły gospodarstwa domowego lub im podobne stanowiły popularny typ ośrodka wychowawczo-opiekuńczego na przełomie XIX i XX wieku. Podobne placówki funkcjonowały na terenach dzisiejszej Polski, na przykład: Szkoła Gospodarstwa Domowego (Landwirtschaftliche Haushaltungsschule) w Bierutowie (województwo dolnośląskie, powiat oleśnicki), Wyższa Szkoła dla Dziewcząt (Höhere Mädchenschule), Internat Gospodarstwa Domowego prowadzony przez Zgromadzenie Sióstr Szkolnych (Haushaltungspensionat der Armen Schulschwestern) w powiecie namysłowskim (województwo opolskie), Królewska Szkoła Rzemiosł i Gospodarstwa Domowego dla Dziewcząt w Poznaniu (Königliche Gewerbe- und Haushaltungsschule für Mädchen, także Königliche Handels- und Gewerbeschule), Polska Szkoła Gospodarstwa Domowego dla Dziewcząt w Orłowej na Śląsku Austriackim, założona i utrzymywana przez Krakowskie Koło Pań T.S.L., Szkoła Gospodarstwa Domowego w Zaborzu (dawną wieś, od 1927 roku część miasta Zabrze).

6 Österreichischer Rundfunk (ORF) to austriacki publiczny nadawca radiowo-telewizyjny z siedzibą w Wiedniu, działający od 1 sierpnia 1955 roku.

7 „Unkärntner Nachrichten” była gazetą antysemicką, redagowaną przez przyszłych członków NSDAP (ZGIERSKI 2017).

rich Perkonig⁸, w tamtym czasie uznany autor w Karyntii, był pod wrażeniem talentu młodej pisarki i manuskryptu jej powieści, którą miał okazję przeczytać. W liście z 1936 roku napisał: „Droga Panno Thonhauser [...]. Choć bardzo zajęty, przeczytałem ją [powieść – M.J.] z wielką uwagą i mogę z czystym sumieniem powiedzieć, że posiada Pani wrodzony talent, z pewnością może się Pani poszczycić powołaniem, bez którego nie jest się w stanie osiągnąć istotnego sukcesu w sztuce” (AMANN 2015b: 680).

Ostatecznie manuskrypt powieści autobiograficznej nie został przyjęty do druku przez wydawnictwo Leykam Buchverlag⁹ w Grazu¹⁰, pomimo początkowego zainteresowania tekstem jego przedstawicieli oraz rekomendacji Perkoniga (AMANN b.r.). Rozgoryczona Lavant zniszczyła manuskrypt i na pewien czas porzuciła pisanie (LIPSZYC 2017: 61): „Wtedy pomyślałam, że coś, tak to już jest z wieloma ludźmi, zwłaszcza w okresie rozwoju [...]. Więc w każdym razie zrezygnowałam z tego, całkiem świadomie. A poza tym musiałam robić na drutach i czytałam” (LAVANT 1968: 713).

Coraz częściej nawracające epizody depresyjne doprowadziły Christine Lavant do podjęcia próby samobójczej przy użyciu środków nasennych w 1935 roku (WIESMÜLLER 1990: 179). Bezpośrednim następstwem choroby i działań autodestruktywnych autorki była dobrowolna decyzja o udaniu się na leczenie do kliniki psychiatrycznej w Karyntyjskim Szpitalu Psychiatrycznym w Klagenfurcie

8 Josef Friedrich Perkonig (1890–1959) był austriackim pisarzem, członkiem stowarzyszenia poetów w Bambergu (Babmberger Dichterkreis), autorem słuchowisk radiowych, producentem filmowym, nauczycielem. Od 1933 roku wspierał autorytarne rządy w Austrii (austrofaszyzm) i należał do kilku stowarzyszeń, w tym literackich, sympatyzujących z ruchem narodowosocjalistycznym (Bund deutscher Schriftsteller Österreichs, Kampfbund für deutsche Kultur). Perkonig był zwolennikiem aneksji terytorium Federalnego Państwa Austriackiego do Rzeszy Niemieckiej (*Anschluss*, 12 marca 1938).

9 Leykam Buchverlag z siedzibą w Grazu i Wiedniu to jedno z najstarszych wydawnictw w Austrii. Zostało założone w 1585 roku.

10 Graz to miasto w południowo-wschodniej Austrii, stolica kraju związkowego Styria.

(Kärntnerische Landes-Irrenanstalt Klagenfurt), gdzie pozostawała pacjentką przez sześć tygodni. Dziesięć lat wcześniej w tej samej placówce, na innym oddziale, uratowano jej wzrok (PAZIŃSKI 2021: 62).

Po śmierci ojca w 1937 roku i matki w 1938 roku Lavant została zmuszona do opuszczenia ich mieszkania i wynajęcia pokoju na poddaszu (MOSER 2014: 671). Przepuszczalnie utrata najbliższych i strach przed całkowitą samotnością i wykluczeniem skłoniły artystkę w 1939 roku do poślubienia Josefa Benedikta Haberniga¹¹, malarza pejzażysty, starszego od niej o trzydzieści sześć lat (AMANN 2015b: 680). Habernig był człowiekiem ubogim (TRAHMS 2015), jednak związek z wrażliwym artystą, uosabiającym humanistyczne ideały, dał Lavant przestrzeń i inspirację dla pracy literackiej (PAZIŃSKI 2021: 62). Prawdopodobnie duża różnica wieku spowodowała, że z biegiem czasu zaczęła czuć się przy mężu coraz bardziej samotna (LÜBBE-GROTHUES 1982).

Przez pobyt na oddziale psychiatrycznym, małżeństwo z dużo starszym człowiekiem, a także literackie ambicje autorki, uchodziła ona w najbliższym otoczeniu za outsiderkę i kobietę obłąkaną (AMANN b.r.). Otoczenie widziało w niej odmieńca (FIAŁKOWSKI 2017). W perspektywie wdrażanych ówczesnie w całej Trzeciej Rzeszy zbrodniczych planów Narodowosocjalistycznej Niemieckiej Partii Robotników (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, NSDAP), w tym ludobójczych programów skierowanych między innymi przeciwko osobom ze zdiagnozowanymi zaburzeniami psychicznymi – przede wszystkim tzw. Akcji T4¹² – Lavant zdecydowała się zniszczyć

11 Josef Benedikt Habernig urodził się w 1879 roku. Był zaledwie trzy lata młodszy od matki Christine Lavant. Trudnił się malarstwem, w przeszłości był właścicielem gospodarstwa rolnego. Zmarł w 1964 roku (LÜBBE-GROTHUES 1982).

12 Akcja T4 (niem. Aktion T4, E-Aktion) to program realizowany w Trzeciej Rzeszy (później także na terenach okupowanych) w latach 1939–1944, który polegał na fizycznej „eliminacji życia niewartego życia” („Vernichtung von lebensunwertem Leben”). W ramach akcji mordowano chorych między innymi na otępienie, schizofrenię, osoby niepełnosprawne, pensjonariuszy szpitali psychiatrycznych, chorych z niektórymi wrodzonymi zaburzeniami rozwojowymi. W wyniku ludobójczych działań życie straciło najprawdopodobniej około dwieście

manuskrypty swoich tekstów i odstąpiła od pisania nowych. Jej strach o własne życie był ogromny, pomimo że jej wujek Hermann Hans był ówczesnie urzędującym burmistrzem w St. Stefan i zwolennikiem NSDAP, a mąż jej najbliższej koleżanki, Hans Lintschnig, pełnił funkcję miejscowego przewodnika grupy (niem. *Ortsgruppenleiter der NSDAP*) tejże partii (AMANN 2015b: 681).

Lavant nieprzerwanie jednak bardzo dużo czytała. W 1940 roku ponownie zainspirowała się poezją Rilkego (LÜBBE-GROTHUES 1982). Literacką aktywność wznowiła po zakończeniu drugiej wojny światowej. Adolf Purtscher, okulista, który niegdyś uratował jej wzrok, wraz z żoną Paulą dostrzegli literackie uzdolnienie byłej pacjentki i wspierali jej pisarską działalność (AMANN b.r.). Małżeństwo przedstawiło twórczość Lavant austriackiej autorce Pauli Grogger¹³, która zaaranżowała spotkanie Christiny Lavant z Viktorem Kubczakiem, właścicielem powstającego ówczesnie wydawnictwa Brentano Verlag z siedzibą w Stuttgarcie. Pisarka przekazała wydawcy w 1946 roku trzy opowiadania oraz wiersze, które wcześniej nie zostały opublikowane w lokalnej prasie (AMANN 2012: 58).

W 1948 roku – tak jak wspomniano na początku przyczynku – artystka podjęła decyzję o niefirmowaniu swoich dzieł prawdziwym nazwiskiem i od tej pory publikowała pod pseudonimem Lavant. W tamtym czasie autorka chciała pozostać nierozpoznana i tym samym uniknąć rozgłosu oraz ewentualnej krytyki. Także z tego powodu z ogromną radością podjęła współpracę z niemieckim wydawnictwem i kilkakrotnie prosiła nawet o zaniechanie dystrybucji jej utworów w swojej ojczyźnie (AMANN 2016: 77): „Czasami wszystko

tysięcy osób (więcej informacji na ten temat patrz: *Vor 80 Jahren*, 2019). W tym samym czasie zamordowano ponad tysiąc pięćset pacjentów klagensfurckiego szpitala, w którym wcześniej przebywała Lavant (LIPSZYC 2017: 66).

¹³ Paula Grogger (1892–1984) była austriacką pisarką. Jej twórczość została doceniona i wyróżniona kilkoma nagrodami, między innymi Ebner-Eschenbach-Preis (w 1928 roku za powieść *Hirmingstor*) oraz wyróżnieniem Peter-Rosegger-Preis kraju związkowego Styria.

wydaje mi się tak niewiarygodne, jakby to był tylko sen. A w głębi duszy tak naprawdę czekam na dzień, aż wszystko nagle się skończy. [...] I czy wiesz, że nie czekam na druk? Wręcz przeciwnie. Zaczynam się tego bać” (MOSER 2017: 674).

W 1948 roku ukazało się opowiadanie *Das Kind*¹⁴ (Dziecko, 2021), a rok później wydano tomik poezji *Die unvollendete Liebe*¹⁵ oraz opowiadanie *Das Krüglein*¹⁶. Co ciekawe, tożsamość pisarki została odkryta i ujawniona w artykule prasowym, który pojawił się w „Klagenfurter Zeitung” 12 sierpnia 1950 roku (AMANN 2016: 78).

W listopadzie 1950 roku na festiwalu kultury w St. Veit an der Glan jej poezja została entuzjastycznie przyjęta (PAZIŃSKI 2021: 62). Podczas wieczoru autorskiego nawiązała Lavant znajomość z malarzem Wernerem Bergiem¹⁷, z którym krótko później połączył ją pięcioletni romans (LIPSZYC 2017: 61). Napisała dla niego kilka wierszy,

14 *Das Kind*, opowiadanie, Brentano, Stuttgart 1948. Utwór został wydany ponownie w 2015 roku w wydawnictwie Wallstein Verlag w Göttingen.

15 *Die unvollendete Liebe*, wiersze, Brentano, Stuttgart 1949.

16 *Das Krüglein*, opowiadanie, Brentano, Stuttgart 1949.

17 Werner Berg (ur. 11 kwietnia 1904, zm. 7 września 1981) był niemiecko-austriackim malarzem. Urodził się w Elberfeld, niedaleko Wuppertalu, a w 1930 roku osiedlił się w Karyntii, gdzie aż do śmierci prowadził gospodarstwo rolne. Częstym motywem jego obrazów było życie codzienne na wsi. Chętnie portretował oraz szkicował ludzi, w tym pięcioro swoich dzieci. Używał różnych technik graficznych, a w 1951 roku stworzył portret drzeworyt Christine Lavant, który pojawił się na okładce zbioru wierszy autorki *Die Bettlerschale*. Warto dodać, że jego twórczość nie cieszyła się uznaniem narodowych socjalistów, którzy w 1935 roku zamknęli wystawę jego dzieł w Kolonii. Jego obrazy zostały przez nich pokazane na wystawie „Entartete Kunst” (Zwyrodniała sztuka), służącej celom propagandowym akcji, którą przeprowadzono 19 lipca 1937 roku w Monachium. Wystawiono wówczas dzieła, które nie odpowiadały wizji sztuki narodowych socjalistów. Od 1968 roku działa w Bleiburg (Karyntia) Muzeum Wernera Berga (Werner Berg Museum), które opiekuje się dziełami sztuki malarza i organizuje poświęcone mu wydarzenia kulturalne. Świetnym przykładem może być w tym kontekście spotkanie „Christine Lavant für Werner Berg – Liebesgedichte” (Christine Lavant dla Wernera Berga – listy miłosne), 27 maja 2023, podczas którego zaplanowano czytanie poezji Christiny Lavant, wystąpienie profesora Klausa Amanna (eksperta i wybitnego znawcy twórczości pisarki) oraz koncert (SMOLA 2004: 19–20).

a zachwycony twórczością pisarki artysta namalował kilka jej portretów (BILLER 2004: 44–45). W owym czasie bywała Lavant w osławionej rezydencji Tonhof (w miejscowości Maria Saal w Karyntii) kompozytora Gerharda Lampersberga¹⁸, gdzie regularnie spotykali się młodzi austriaccy artyści, w tym Peter Handke¹⁹ czy Peter Turrini²⁰. Wśród nich był Thomas Bernhard²¹, wielki admirator talentu pisarki (PAZIŃSKI 2021: 62) i później także jej przyjaciel (LIPSZYC 2017: 62). Dokładnie to samo można powiedzieć o Ludwigu von Fickerze²², który nie tylko wspierał jej karierę (HAFNER 2014: 704), ale także był dla niej oparciem w trudnych okresach jej życia (MOSER 2017: 621).

W 1952 roku w wydawnictwie Leykam w Graz wydany został zbiór opowiadań Lavant *Baruscha*²³. Dwa lata później, w 1954 roku, pisarka została wyróżniona literacką Nagrodą im. Georga Trakla za poezję²⁴. Na rok 1956 przypada opublikowanie zbioru wierszy *Die Bettlerschale*²⁵ (wydawnictwo Otto Müller²⁶ w Salzburgu) oraz opowiadania *Die Rosenkugel*²⁷ (wydawnictwo Brentano w Stuttgartcie). W tym samym roku uhonorowano pisarkę nagrodą drugiego

18 Gerhard Lampersberg (1928–2002) był austriackim kompozytorem, pisarzem oraz mecenasem sztuki. Wspierał młodych autorów awangardowych.

19 Peter Handke (ur. 1942) jest austriackim pisarzem i tłumaczem, laureatem literackiej Nagrody Nobla za 2019 rok.

20 Peter Turrini (ur. 1944) to austriacki pisarz, znany głównie jako twórca prowokacyjnych sztuk teatralnych, a także scenariuszy filmowych, poezji i esejów.

21 Thomas Bernhard (1931–1989) był austriackim pisarzem i dramaturgiem. Jest uważany za jednego z najwybitniejszych reprezentantów literatury niemieckojęzycznej.

22 Ludwig (von) Ficker (1880–1967) był austriackim pisarzem i wydawcą.

23 *Baruscha*, opowiadania, Leykam, Graz 1952.

24 Nagroda im. Georga Trakla za poezję (Georg Trakl-Preis für Lyrik) to nagroda literacka przyznawana wspólnie przez miasto Salzburg i kraj związkowy Salzburg z okazji okrągłych rocznic urodzin i śmierci Georga Trakla (1887–1914). Jest przyznawana poetom, obywatelom Niemiec lub Austrii, także tym urodzonym w byłym Cesarstwie Austro-Węgierskim.

25 *Die Bettlerschale*, wiersze, Otto Müller, Salzburg 1956.

26 Wydawnictwo Otto Müller (Otto Müller Verlag) z siedzibą w Salzburgu zostało założone w 1937 roku. Realizuje projekty związane z literaturą piękną oraz literaturoznawstwem.

27 *Die Rosenkugel*, opowiadanie, Brentano, Stuttgart 1956.

stopnia w Konkursie Poezji Neue Deutsche Hefte²⁸. W kolejnych latach powstały liczne tomy poezji: w 1959 *Spindel im Mond*²⁹, w 1960 *Sonnenvogel*³⁰ (wydawnictwo Horst Heiderhoff w Wülfrath), *Wirf ab den Lehm. Gedichte und Erzählungen*³¹, w 1962 *Der Pfauenschrei*³². Od 1961 roku przez kolejne cztery lata wymieniała Lavant regularnie korespondencję z Hansem Carlem Artmannem³³ (HOROWITZ 2019). Ponadto pozostawała w kontakcie listownym (zachowało się łącznie około dwa tysiące listów) z Nelly Sachs³⁴, Martinem Buberem³⁵, Thomasem Bernhardem i Wielandem Schmiedem³⁶ (TRAHMS 2015). W międzyczasie, w 1961 roku, przyznano Christine Lavant Literacką Nagrodę Republiki Austrii³⁷ za poezję. Kolejne wyróżnienia

28 Konkurs Poezji Neue Deutsche Hefte (Der Lyrik-Wettbewerb der Neuen Deutschen Hefte) to konkurs literacki wydawnictwa Carl Bertelsmann Verlag (od 1959 przez Sigbert Mohn Verlag) z siedzibą w Gütersloh. Nagrody przyznano tylko raz: w 1954 roku za powieść, w 1955 roku za nowelę, w 1956 roku za poezję (tylko w tym przypadku wyróżnienie nazwano nagrodą za poezję Neue Deutsche Hefte, a nie nagrodą Carl Bertelsmann Verlag) oraz w 1959 roku za opowiadania.

29 *Spindel im Mond*, wiersze, Otto Müller, Salzburg 1959.

30 *Sonnenvogel*, wiersze, Heiderhoff, Wülfrath 1960.

31 *Wirf ab den Lehm*, wiersze i opowiadania, wybrane i wydane przez Wielanda Schmieda. Stiasny, Graz 1961.

32 *Der Pfauenschrei*, wiersze, Otto Müller, Salzburg 1962.

33 Hans Carl Artmann (1921–2000) był austriackim poetą. W latach 1952–1958 wraz z Gerhardem Rühmem, Konradem Bayerem, Friedrichem Achleitnerem i Oswaldem Wienerem był członkiem Grupy Wiedeńskiej (Wiener Gruppe). Otrzymał liczne nagrody i wyróżnienia, między innymi Wielką Państwową Nagrodę Austriacką (Großer Österreichischer Staatspreis) (1974), doktorat *honoris causa* Uniwersytetu w Salzburgu i prestiżową Nagrodę im. Georga Büchnera (Georg-Büchner-Preis).

34 Nelly Sachs (1891–1970) była niemiecką pisarką i tłumaczką żydowskiego pochodzenia. Od 1940 roku mieszkała w Szwecji. W 1966 roku została laureatką literackiej Nagrody Nobla.

35 Martin Buber (1878–1965) był austriackim filozofem, religioznawcą żydowskiego pochodzenia. Badał tradycję żydowską judaizmu i chasydyzmu.

36 Wieland Schmied (1929–2014) był austriackim historykiem sztuki, krytykiem literackim, literaturoznawcą oraz pisarzem.

37 Literacka Nagroda Republiki Austrii (Österreichischer Förderungspreis für Literatur) była w latach 1950–2009 austriacką nagrodą państwową. Wyróżnienie przyznawano co rok. Od 2010 roku zastąpiono je Nagrodą Artystyczną w Dziedzinie Literatury (Outstanding Artist

nie czyniły pisarki szczęśliwą. O swoich dziełach i życiu pisała Lavant w liście do Gerharda Deesena³⁸ (27 marzec 1962): „Pisanie jest dla mnie krępujące. Jest nieprzyzwoite. Gdybym była zdrowa, miała sześcioro dzieci i dla nich pracowała: to właśnie jest życie. Sztuka taka jak moja to tylko okaleczone życie, grzech przeciw duchowi, niewybaczalny” (KOHLE 2004: 158).

Z drugiej strony autorka często podkreślała, że pisanie to dla niej środek samopoznania, samopotwierdzenia, a także samoocalenia (AMANN 2018: 801). W liście do Pauli Purtscher wyznała: „Ale pisanie jest jedyną rzeczą, jaką mam. To moje bolesne miejsce i jednocześnie uzdrawiająca maść” (AMANN 2018: 802).

Kolejne lata były dla pisarki niezwykle trudne. Jej mąż Josef Habernig doznał udaru w 1963 roku, a w kolejnym zmarł (LÜBBE-GROTHUES 1982). Bolesne wydarzenia wpłynęły negatywnie na stan zdrowia i kondycję psychiczną pisarki. Autorka musiała się udać na leczenie do kliniki.

W 1964 roku odebrała swoją drugą Nagrodę im. Georga Trakla za poezję oraz Literacką Nagrodę im. Antona Wildgansa³⁹. Pisarka przeprowadziła się dwa lata później do Klagenfurtu, gdzie ukończyła pracę nad zbiorem wierszy *Hälfte des Herzens*⁴⁰, który w 1967 roku

Award für Literatur), której laureaci uhonorowywani są przez Austriackie Federalne Ministerstwo Nauki, Badań Naukowych i Gospodarki (BMFWF – Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung) także w każdym kolejnym roku kalendarzowym. Do 1988 roku osobnymi kategoriami konkursu były: poezja, dramat, powieść, opowiadanie, sluchowisko. Następnie owego podziału zaniechano.

³⁸ Gerhard Deesen był austriackim adwokatem oraz poetą.

³⁹ Literacka Nagroda im. Antona Wildgansa (Der Literaturpreis der Österreichischen Industrie – Anton Wildgans) jest przyznawana od 1962 roku. Jej fundatorem jest Stowarzyszenie Przemysłu Austriackiego (Vereinigung der Österreichischen Industrie). Anton Wildgans (1881–1932) był austriackim poetą i dramatopisarzem. Otrzymał nominację do literackiej nagrody Nobla. Dwukrotnie piastował funkcję dyrektora wiedeńskiego Burgtheater.

⁴⁰ *Hälfte des Herzens*, wiersze, wydane przez Horsta Heiderhoffa i Dietera Leisenganga, Bläschke, Darmstadt 1967.

ukazał się nakładem wydawnictwa J. G. Bläschke⁴¹ w Darmstadt. Lavant trafiła w kolejnym roku ponownie do lecznicy, a następnie powróciła do St. Stefan. W 1969 roku wydawnictwo Otto Müller opublikowało zbiór opowiadań pisarki *Nell*⁴². Christine Lavant uzyskała w 1970 roku prawdopodobnie najważniejsze wyróżnienie w swoim życiu, tj. Wielką Austriacką Nagrodę Państwową⁴³ w dziedzinie literatury. Krótco później musiała ponownie udać się na leczenie do kliniki. W 1972 roku, podczas kolejnego pobytu w placówce medycznej, nakładem wydawnictwa Deutscher Taschenbuchverlag z siedzibą w Monachium ukazał się tom poezji *Gedichte*, w którym zebrano wiersze z opublikowanych wcześniej zbiorów. Christine Lavant zmarła na skutek udaru 7 czerwca 1973 roku w Wolfsbergu (PAZIŃSKI 2021: 63). Warto odnotować, że Christine Lavant w ciągu całego życia opuściła Karyntię tylko raz i na zaproszenie Bractwa St.-Georg udała się na trzy tygodnie do Istambułu (HOROWITZ 2019).

Mimo że Lavant została za życia laureatką kilku prestiżowych nagród, to jej twórczość, szczególnie prozatorska, zaczęła być znacznie mocniej doceniana i rozpoznawana pośmiertnie (GUTEZEIT 2016). Zgodnie z oceną Thomasa Bernharda, Lavant nigdy nie była znana w stopniu, na jaki zasługiwała (OPITZ 2018). Oprócz niego tylko nieliczni byli przekonani o wyjątkowości pisarki przed jej śmiercią. Należała do nich Nora Purtscher-Wydenbrucks (1894–1959, austriacka tłumaczka, pisarka, malarka), która pisała o Lavant: „Christine Lavant jest fenomenem – niezwykle elokwentną kobietą, wyłonioną

41 J. G. Bläschke Verlag było niemieckim wydawnictwem założonym przez Josefa Gottharda Bläschke w Darmstadt pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku. W 1978 roku siedziba wydawnictwa została przeniesiona do Austrii, gdzie działało ono do 1985 roku, to jest do momentu ogłoszenia upadłości.

42 *Nell*, opowiadania, Otto Müller, Salzburg 1969.

43 Wielka Austriacka Nagroda Państwowa (Der Große Österreichische Staatspreis) to najwyższe odznaczenie w Republice Austrii, które przyznawane jest każdego roku artystom za wybitne osiągnięcia. Od 1950 roku obowiązują kategorie: architektura, sztuki plastyczne, literatura, muzyka.

z plemienia pozbawionych mowy, żywym zaprzeczeniem teorii dziedzicznej i środowiskowej” [prawdopodobnie nawiązanie do dzieciństwa Lavant i warunków, w których dorastała – M.J.] (AMANN 2015a: 54).

Kiedy z początkiem XXI wieku jej nazwisko zaczęło być rozpoznawane, a jej twórczość stawała się bardziej popularna, spora liczba krytyków literackich podkreślała, że dzieło Lavant bez żadnych wątpliwości powinno należeć do kanonu literatury austriackiej (WILKE 2017). Dziś „Christine Lavant [...] jest legendą, która funkcjonuje jako jeden z ważnych punktów odniesienia dla współczesnej literatury austriackiej” (MARCHEWKA 2018). Jej dziedzictwo jest niezwykle istotne dla literatury niemieckojęzycznej i światowej. Jej wkład w poezję i prozę przekracza granice czasu i przestrzeni, dotykając serc kolejnych pokoleń odbiorców, zarówno czytelników, jak i artystów. Twórczość Lavant inspirowała Evę Choung-Fux, co wiedeńska artystka przyznała w wywiadzie udzielonym przedstawicielowi Międzynarodowego Stowarzyszenia Christine Lavant⁴⁴ (TÜRK, CHOUNG-FUX 2018). Twórczość Lavant – wskazuje na to w wywiadzie artystka Luise Kloos – jest pełna autentyczności i szczerości, co przyciąga odbiorców, którzy szukają głębszego zrozumienia ludzkiego doświadczenia (KLOOS 2023).

Na twórczość Lavant składa się około tysiąc osiemset wierszy, w tym wiele białych (SALZER, TUNK 2001: 260), oraz w przybliżeniu

44 Międzynarodowe Stowarzyszenie Christine Lavant (Die Internationale Christine Lavant Gesellschaft, ICLG) zostało założone w 2015 roku w Wiedniu. Cyklicznie organizuje wydarzenia kulturalne poświęcone pisarce. Przykładem może być wystawa „I, die Lavant”, zainaugurowana 5 czerwca 2023 roku w Muzeum Literatury Roberta Musila (Robert Musil Literatur Museum) w Klagenfurcie am Wörthersee z okazji pięćdziesiątej rocznicy śmierci autorki („I, die Lavant“ 2023). Co ciekawe, od 1994 roku działa także Stowarzyszenie Christine Lavant (Die Christine Lavant Gesellschaft, CLG) z siedzibą w St. Stefan w dolinie Lavanttal. Zarząd tego podmiotu także organizuje liczne eventy, między innymi uroczyste obchody pięćdziesiątej rocznicy śmierci Christine Lavant, zaplanowane na 16 czerwca 2023 roku w sali głównej ratusza w Wolfsbergu (*Festveranstaltung* b.r.).

tysiąc dwieście stron prozy (HOROWITZ 2019). W wywiadzie udzielonym dla „Österreichischer Rundfunk” Lavant wyznała, dlaczego preferowała pisanie utworów lirycznych:

Przed wszystkim nie potrzebuję tyle cierpliwości [śmiech], prawda? Można to skończyć szybciej [śmiech]. A potem po prostu pisałam, pisałam, pisałam. Dosłownie prawie dzień i noc. I oczywiście spałam setki wierszy, bo to potrafię robić [...]. Pierwszym tomem był *Die Bettlerschale*, ale też nie chciałam go drukować. Nie chciałam, żeby ktokolwiek wiedział, kto kryje się za pseudonimem [...]. Tak, pisałam też dużo prozy. Dużo prozy, ponieważ zachęcano mnie do pisania (LAVANT 1968: 714–715).

Mniej więcej aż połowę utworów pisarki, w tym czterdzieści opowiadań (OPITZ 2018), które zgodnie z wolą Lavant nigdy nie powinny były zostać opublikowane (HARTUNG 2017), wydano dopiero po jej śmierci. O spuściznę pisarki dba wydawnictwo Wallstein Verlag (HIRSCH 2013). Wybrane dzieła Lavant były w latach 1978–2018 wydawane po raz pierwszy lub ponownie⁴⁵, nierzadko w obszernych

45 Należą do nich między innymi: *Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben*, wiersze, opowiadania, listy, wybrane i wydane przez Armina Wigotschniga i Johanna Strutza, Otto Müller, Salzburg 1978; *Sonnenvogel*, wiersze, wybrane i wydane przez Roswithę Th. Hlawatsch i Horsta G. Heiderhoffa, Heiderhoff, Waldbrunn 1982; *Versuchung der Sterne*, opowiadania i listy, wybrane i wydane przez Franza Israela, St. Benno, Leipzig 1984; *Und jeder Himmel schaut verschlossen zu. Fünfundzwanzig Gedichte für O. S.*, wiersze, wybrane i wydane przez Hansa Weigela, Jungbrunnen, Wien–München 1991; *Kreuzzertretung*, wiersze, opowiadania, listy, wybrane i wydane przez Kerstin Hensel, Reclam, Leipzig 1995; *Die Schöne im Mohnkleid*, opowiadanie, wydane przez Anette Steinsiek na zlecenie Brenner-Archiv w Innsbrucku, Otto Müller, Salzburg 1996, wyd. 2: 2004; *Herz auf dem Sprung. Die Briefe an Ingeborg Teuffenbach*, listy, wybrane i wydane przez Kerstina Hensela, Reclam, Leipzig 1995; *Die Schöne im Mohnkleid*, opowiadanie, wydane przez Anette Steinsiek na zlecenie Brenner-Archiv w Innsbrucku, Otto Müller, Salzburg 1997; *Das Wechselbälgen*, wydane przez Annette Steinsiek i Ursulę A. Schneider, Otto Müller, Wien 1998, wyd. 2: 2000; *Das Kind*, opowiadanie, wydane przez Annette Steinsiek, Ursulę A. Schneider i Christinę Wigotschnig, Otto Müller, Salzburg–Wien 2000; *Aufzeichnungen aus dem Irrenhaus*, wydane przez Annette Steinsiek i Ursulę A. Schneider, Otto Müller, Wien 2001; *Briefe an Maja und Gerhard Lampersberg*, listy, zebrane i wydane przez Arno Rußeggera

tomach, wzbogaconych o manuskrypty udzielonych wywiadów oraz fragmenty prywatnych listów autorki. Tytułami wydanymi wielokrotnie są: opowiadania *Dziecko* (niem. *Das Kind*, 1948, wydane ponownie 2000, 2015), *Das Wechselbälgchen* (wydane dopiero pośmiertnie, trzykrotnie, w 1998, 2000, 2012 roku) oraz *Zapiski z domu wariatów* (niem. *Aufzeichnungen aus dem Irrenhaus*, 1946⁴⁶), wydane pośmiertnie w roku 2001, 2008, 2016).

Poezja Lavant jest inspirowana Biblią, twórczością mistyka Mistra Eckharta (GRADL 2016: 56) oraz Rilkego (FRENZEL, FRENZEL 2004: 683) i porównywana jest z wierszami Georga Trakla (SALZER,

i Fabjana Hafnera na zlecenie instytutu Robert-Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt, Otto Müller, Salzburg–Wien 2003; *Aufzeichnungen aus dem Irrenhaus*, wydane przez Annette Steinsiek i Ursulę A. Schneider, Haymon Taschenbuch, Innsbruck 2008; *Christine Lavant*, wydane przez Richarda Pietraßa, Märkischer Verlag, Wilhelmshorst 2010; *Das Wechselbälgchen*, wydane przez Klausę Amanna, Wallstein Verlag, Göttingen 2012; *Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte*, w serii Christine Lavant: Werke in vier Bänden, Band 1, zebrane i wydane przez Doris Moser i Fabjana Hafnera, Wallstein Verlag, Göttingen 2014; *Zu Lebzeiten veröffentlichte Erzählungen*, w serii Christine Lavant: Werke in vier Bänden, Band 2, zebrane i wydane przez Klausę Amanna i Brigitte Strasser, Wallstein Verlag, Göttingen 2015; *Das Kind*, opowiadanie, wydane przez Klausę Amanna, Wallstein Verlag, Göttingen 2015; *Aufzeichnungen aus dem Irrenhaus*, wydane przez Klausę Amanna, Wallstein Verlag, Göttingen 2016; *Gedichte aus dem Nachlass*, w serii Christine Lavant: Werke in vier Bänden, Band 3, wydane przez Doris Moser, Fabjana Hafnera i Brigitte Strasser, Wallstein Verlag, Göttingen 2017; *Erzählungen aus dem Nachlass. Mit ausgewählten autobiografischen Dokumenten*, w serii Christine Lavant: Werke in vier Bänden, Band 4, wydane przez Klausę Amanna i Brigitte Strasser, Wallstein Verlag, Göttingen 2018; „*Ich bin maßlos in allem*“, *Biographisches*, zbiór tekstów biograficznych, teksty wybrane i opatrzone przypisami przez Klausę Amanna, we współpracy z Brigitte Strasser, Wallstein Verlag, Göttingen 2023; „*Seit heute, aber für immer*“, *Gedichte*, wiersze, wybrane i opatrzone epilogiem przez Jenny Erpenbeck, Wallstein Verlag, Göttingen 2023.

46 Tekst długo uchodził za zaginiony. Został odnaleziony w zbiorach szwagierki lekarza Adolfa Purtschera (tego samego, który uratował młodej Lavant wzrok) Nory Purtscher-Wydenbrucks (1894–1959, austriacka tłumaczka, pisarka, malarka), która jak się okazało, otrzymała niedługo przed śmiercią manuskrypt od Lavant, nie zwróciła go autorce, pomimo usilnych prośb pisarki (LIPSYC 2017: 64), a zamiast tego przetłumaczyła go w 1959 roku na język angielski (OPITZ-WIEMERS 2010: 487) i planowała jego wydanie wraz z tłumaczeniami opowiadań *Das Krüglein* i *Das Kind* pod angielskim tytułem *The unlettered child, a true story*. Książka ostatecznie się nie ukazała (OPITZ 2018).

TUNK 2001: 260). Lavant posługuje się literacką techniką ekspresjonistyczną oraz surrealistyczną (BOGNER 2009: 314). Z literackim modernizmem łączy ją ponadto wyczuwalny w jej poezji lęk egzystencjalny, dezorientacja, niepewność ludzkiej kondycji, związane z szybko zmieniającą się rzeczywistością, która staje się coraz bardziej złożona, nieprzewidywalna i przez to trudna do zrozumienia (GRADL 2016: 60). W utworach lirycznych pozostaje Lavant „wirtuozem formy i mistrzynią metafory” (SALZER, TUNK 2001: 260), bardzo często odwołując się do motywów biblijnych i posługując się symbolami, między innymi róży, księżyca, słońca, koguta, fontanny i anioła. Język literacki Lavant jest pełen neologizmów oraz wyrażeń zapożyczonych z dialektu: „Udział języka biblijnego w liryce Lavant jest głównym czynnikiem wpływającym na siłę jej wierszy. W bardzo naturalny sposób połączyła ona słownictwo religijne ze słownictwem życia wiejskiego i związanego z nim folkloru. To właśnie to niezwykle skojarzenie nadaje jej językowi niepowtarzalny charakter” (BLOMSTER 1965: 20).

Twórczość liryczna Lavant obejmuje trzy kręgi tematyczne. Istotnym motywem jej wczesnych liryków jest przyroda (FRENZEL 2004: 683) oraz na tym etapie wiara w siłę bożej łaski (WIESMÜLLER 1990: 179). Zagadnienie przewodnie późniejszej poezji pisarki wynika z jej doświadczeń i nierozzerwalnie związane jest z refleksją nad bólem i cierpieniem: „Czytelnicy [...] przekonali się, że idzie o literaturę o niebywalej emocjonalnej intensywności, pisaną bólem, wściekłością i rozpaczą” (PAZIŃSKI 2021: 63). Dorastanie w ubogiej rodzinie, zdające nie kończyć się problemy zdrowotne, konieczność poddawania się leczeniu od wczesnego dzieciństwa mocno nadszarpnęły kondycję psychofizyczną pisarki i sprzyjały zajmowaniu przez nią pozycji outsiderki (OPITZ-WIEMERS 2010: 486). Jej poezja ma często charakter osobisty (CHODERA, URBANOWICZ 1973: 224) i wyrasta z napięcia pomiędzy świadomością ograniczenia jednostki ludzkiej i nadzieją na wybawienie dzięki wierze w Boga (GRADL 2016: 57). Podmiot liryczny wierszy Lavant często mierzy się z uczuciem izolacji, zagrożenia

życia i zbliżającej się śmierci (OPITZ-WIEMERS 2010: 487). Prowadzi rozmowy z samym sobą oraz Bogiem o sensie cierpienia i poczuciu nieszczęścia (FRENZEL, FRENZEL 2004: 683), nierzadko doświadczając stanów mistycznych (WILPERT 1963: 779).

Poezja Christine Lavant wyróżnia się namiętną siłą głosu poetyckiego, który artykułuje doświadczenia cierpienia, winy, wyobcowania i rozpacz przez lament i błagania, sprzeciw i oskarżenia. Wiersze są wyraźnie osadzone w biografii naznaczonej chronicznym złym stanem zdrowia i bólem, upośledzeniem wzroku i słuchu, bezdzietnością, depresją i ubóstwem materialnym, a głos poetki wyraża trwałą osobistą kryzys religijny w odpowiedzi na katolicyzm, który był dominującą siłą w jej rodzinnej wiejskiej Karyntii (KOHL 2004: 155).

W dialogu z Bogiem podmiot liryczny przyjmuje skrajne pozycje, od próby pogodzenia się z własnym losem, przez nadzieję na znalezienie ukojenia w wierze – przykład „wierszy-modlitw” (niem. *Gebetsgedichte*, kategoria ustanowiona przez Grete Lübbe-Grothues; KOHL 2004: 57) – po podanie ją w wątpliwość oraz tęsknotę za śmiercią (BOGNER 2009: 314), porównując przy tym swoje cierpienie do męki Chrystusa – te niewolne od bluźnierstwa wiersze okrzyknięte zostały „bluźnierczymi modlitwami” (niem. *Lästergebete*, określenie zapożyczone od Ludwiga von Fickera) (WIESMÜLLER 1990: 179).

Trzecim tematem poezji Lavant jest doświadczenie miłości, nie zawsze spełnionej:

Jej historia jest historią miłości, a miłość, która jest wyrażona w jej poezji, jest dla niej wciąż bardzo realna i żywa. Jest to poezja absolutnej konieczności, podyktowana potrzebą pogodzenia się z nieszczęśliwym doświadczeniem miłości. W opowiadaniu o tej miłości objawia się cały świat emocji. Skutki tej miłości nie ograniczają się do dwóch osób bezpośrednio w nią zaangażowanych. Niepowodzenie tego doświadczenia podkopało chrześcijańską wiarę poetki, co

doprowadziło ją do namiętnych skrajności uczuć religijnych: raz jest oddana swojemu Bogu, innym razem go odrzuca (BLOMSTER 1965: 22).

Na język polski przełożono do tej pory wybrane wiersze, zebrane w tomie *Nocny krzyk pawia*⁴⁷ (2000). Do utworów prozatorskich przetłumaczonych dotychczas na język polski należą: *Zapiski z domu wariatów*⁴⁸ (2017, niem. *Aufzeichnungen aus dem Irrenhaus*), *Dziecko* (niem. *Das Kind*), *Historia zapisana na drzwiach* (niem. *Die Türgeschichte*), *Chłopak* (niem. *Der Knabe*), wydane w jednym tomie, w 2021 roku⁴⁹.

Pisarstwo prozatorskie Christiny Lavant, podobnie jak jej poezja, nie jest wolne od wątków autobiograficznych i odzwierciedla doświadczenia pisarki związane z ubóstwem, chorobą, samotnością i alienacją społeczną. W swoich utworach Lavant zwraca uwagę na marginalizowane grupy społeczne, okazując troskę i współczucie wobec tych, którzy cierpią i są wykluczeni. Jej głos wznosi się w obronie praw człowieka, godności i równości. Porusza ponadto tematy związane z kobiecością, macierzyństwem, płciowością i duchowością. Lavant często krytykuje instytucję Kościoła katolickiego i jego dostojników (GUTEZEIT 2016). Literaturoznawcy częściowo dostrzegają w tym literackie tendencje typowe dla tzw. austriackiej *Anti-Heimat-Literatur*⁵⁰ (BOGNER 2009: 314), przy czym „Lavant nie

47 *Nocny krzyk Pawia*, wybrał i przetłumaczył Ryszard Wojnakowski, wstępem opatrzył Karl Matthäus Woschitz, Oficyna Literacka, Kraków 2000.

48 *Zapiski z domu wariatów*, przetłumaczyła Małgorzata Łukasiewicz, posłowiem opatrzył Adam Lipszyc, Ossolineum, Wrocław 2017.

49 *Historia zapisana na drzwiach i dwie inne opowieści*, przetłumaczyła Małgorzata Łukasiewicz, posłowiem opatrzył Piotr Paziński, Ossolineum, Wrocław 2021.

50 Cechą typową dla tzw. austriackiej *Anti-Heimat-Literatur* było przedstawianie w dziełach krytycznego obrazu różnych środowisk we współczesnej Austrii. Dzieła wpisujące się w ów trend powstawały od początku XX wieku, aczkolwiek w dużej liczbie od lat sześćdziesiątych. Przykładem utworów tego prądu są *Schöne Tage* (1974, pol. *Piękne dni*, 1978) Franza Innerhofera (1944–2002), *Einer* (1988) Norberta Gstreina (ur. 1961) oraz *Die Klavierspielerin* (1983, pol. *Pianistka*, 1997) Elfride Jelinek (ur. 1946).

była jednak zdolna do radykalnej negacji, do Bernhardowskiego pójścia w całkowicie przeciwnym kierunku” (ZGIERSKI 2017) i nie podejmowała otwartej krytyki państwa austriackiego. Jej opowiadania pełne są symboliki, którą czytelnicy znają z jej wierszy. Tak oto w opowiadaniach *Dziecko* oraz *Zapiski z domu wariatów* lekarze ordynatorzy – pierwowzorem postaci jest wspomniany tu już okulista Adolf Purtscher, który niegdyś ocalił dziewięciolatce wzrok i kilkanaście lat później wypierał pisarską działalność Lavant – porównywani są z aniołami, istotami niemal boskimi (PAZIŃSKI 2021: 63): „Dobry Panie Ordynatorze, jeśli wszyscy aniołowie i święci śpią, Ty bądź przy mnie! Ty masz w ręku najpotężniejsze czary i wiesz wszystko” (LAVANT 2021: 30).

Bohaterowie wczesnej prozy Christine Lavant (*Dziecko*, *Maria Katharina*, *Nell*, *Rosa Brechtold*, *Der Knabe*) snują refleksje dotyczące grzechu pierworodnego, winy, Bożej kary oraz strachu przed Bożym sądem (OPITZ-WIEMERS 2010: 486). Są to osoby bezustannie cierpiące, leczące fizyczne i psychiczne rany oraz jednocześnie wyczekujące kolejnych (OPITZ-WIEMERS 2010: 486). Bardzo często – tak jak między innymi w przypadku opowiadań *Dziecko*, *Chłopak*, *Das Krüglein* (1949), *Die Rosenkugel* (1956) (SALZER, TUNK 2001: 260) – są to dzieci, które dorastają w ubogich rodzinach i podobnie jak młoda Lavant cierpią z tego powodu (WILPERT 1963: 779). Ich choroby, kalectwo, niedopasowanie są powodem ich samotności i outsiderstwa (PAZIŃSKI 2021: 66).

Zapiski z domu wariatów to studium kondycji człowieka po próbie samobójczej: „To nie jest emocjonująca relacja ze szpitala psychiatrycznego, jakich wiele. To osobisty obraz życia wewnętrznego, który pozwala czytelnikowi zrekonstruować wszystkie doznania, jakie taki pobyt wywołuje w pacjencie” (NOWICKA 2017). Pierwszoosobowa narracja prowadzona jest z perspektywy pacjenta, „tymczasowego gościa” (OPITZ-WIEMERS 2010: 487) w klinice psychiatrycznej. W opowiadaniu autorka podejmuje próbę „zrekonstruowania unikalnych

procesów myślowych” (OPITZ-WIEMERS 2010: 486) osób z zaburzeniami psychicznymi i uwydatnienia niewidocznej często granicy między chorymi a zdrowymi. Sama Lavant może uchodzić za osobę, która ową granicę przekracza, stojąc raz po jednej, raz po jej drugiej stronie (OPITZ-WIEMERS 2010: 486).

W posłowiu do polskiego wydania *Zapisków z domu wariatów* Adam Lipszyc zauważa:

[...] to utwór najwyższej klasy. Posługując się doskonale precyzyjnym, pozbawionym ornamentów językiem, nie tracąc ani jednego zdania na sprawy drugorzędne, Lavant prowadzi opowieść w nadzwyczajnym napięciu. Dzięki temu, mimo niewielkiej objętości, *Zapiski...* są dziełem pełnym i niezwykle bogatym: to sekwencja kilkudziesięciu, po mistrzowsku zainscenizowanych, wstrząsających scen, które właściwie od razu można wystawić w teatrze, galeria znakomicie scharakteryzowanych i zróżnicowanych postaci, studium uczuć, stosunków i hierarchii w zamkniętej mikrospołeczności, traktat o rozmaitych odmianach cierpienia, medytacja nad kondycją odmienca, wreszcie – historia miłości niemożliwej. Wszystkie te elementy składają się na relację z sześciotygodniowego pobytu na drugim oddziale piekła (LIPSZYC 2017: 65).

Z kolei Inez Okulska o powieści napisała: „Opowieść bez jednoznacznych morałów i scenariuszy, a jednocześnie niezwykle zapadająca w pamięć, poruszająca interesujące aspekty ludzkiej psychiki, cielesności, zniewolenia i relatywnej definicji wolności” („*Zapiski z domu wariatów*” 2017).

Pamięć o Christine Lavant i jej twórczości pozostaje żywa. Z okazji stulecia urodzin autorki w oficynie wydawniczej Wallstein w roku 2015 ukazał się tom *Drehe die Herzspindel weiter für mich: Christine Lavant zum 100* (AMANN, HAFNER, MOSER 2015), w którym pisarki i pisarze różnych pokoleń, w tym Michael Krüger⁵¹, Marlene

51 Michael Krüger (ur. 1943) to niemiecki pisarz, wydawca i tłumacz.

Streeruwitz⁵² czy Maja Haderlap⁵³, w wierszach i esejach, komentują utwory karynckiej poetki lub podejmują na nowo ich wątki. Z tej samej okazji artystka Hortensia Fussy⁵⁴ stworzyła w latach 2015–2016 roku rzeźbę pisarki, odlaną z brązu. Pomnik rzeczywistych rozmiarów pierwotnie miał zostać wystawiony w pobliżu miejsca urodzenia Lavant w St. Stefan, ostatecznie jednak można podziwiać go w muzeum poświęconym twórczości Fussy – Skulpturenhaus Hortensia⁵⁵.

Bibliografia

- AMANN K., b.r.: *Christine Lavant. Leben und Werk*. Christine Lavant. <https://christine-lavant.com/> [dostęp: 9.05.2023].
- AMANN K., 2012: *Nachwort*. W: C. LAVANT: *Das Wechselbälgen*. Göttingen: WallsteinVerlag, s. 57–84.
- AMANN K., 2015a: *Nachwort*. W: C. LAVANT: *Das Kind*. Göttingen: Wallstein Verlag, s. 51–86.
- AMANN K., 2015b: *Nachwort*. W: C. LAVANT: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Erzählungen*. Göttingen: Wallstein Verlag, s. 679–685.
- AMANN K., 2016: *Nachwort*. W: C. LAVANT: *Aufzeichnungen aus dem Irrenhaus*. Göttingen: Wallstein Verlag, s. 77–109.

52 Marlene Streeruwitz (ur. 1950) to austriacka pisarka.

53 Maja Haderlap (ur. 1961) to austriacka pisarka, laureatka Nagrody im. Ingeborg Bachmann (Der Ingeborg-Bachmann-Preis) w 2011 roku.

54 Hortensia Fussy to austriacka rzeźbiarka, rysownicza i malarka, urodziła się 25 marca 1954 roku w Grazu. Studiowała rzeźbę w Szkole Rzemiosła Artystycznego w Grazu (Kunstgewerbeschule Graz; dziś placówka znana jest jako Höhere technische Bundeslehr- und Versuchsanstalt HTBLVA Graz-Ortweinschule) oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu (Akademie der bildenden Künste Wien). Motywem przewodnim jej dzieł jest postać człowieka.

55 Skulpturenhaus Hortensia (Dom Rzeźb „Hortensia”) znajduje się w miejscowości Bad Gams, w kraju związkowym Styria. Budynek, w którym się mieści, został wybudowany w 1795 roku. Hortensia Fussy nabyła nieruchomość w 2014 roku. Po kapitalnym remoncie, od maja 2015 roku, można podziwiać w posiadłości wystawę dzieł rzeźbiarki.

- AMANN K., 2018: *Nachwort*. W: C. LAVANT: *Erzählungen aus dem Nachlass. Mit ausgewählten autobiografischen Dokumenten*. Göttingen: Wallstein Verlag, s. 799–822.
- AMANN K., HAFNER F., MOSER D., Hrsg., 2015: *Drehe die Herzspindel weiter für mich. Christine Lavant zum 100*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- BILLER B., 2004: *Schwarz-Weiß als Steigerung der Farbe – Zu den Holzschnitten Werner Bergs*. W: F. SMOLA, Hrsg., *Werner Berg*. Klagenfurt: Verlag Johannes Heyn, Österreichische Galerie Belvedere, s. 34–49. https://www.wernerberg.museum/_Resources/Persistent/o/b/o/7/obo7d5e89f87ed835ae8258fo566c3c66_ba7de6b/Werner_Berg_100_Geburtstag.pdf [dostęp: 21.01.2025].
- BLOMSTER W. V., 1965: *Christine Lavant*. „Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures”, vol. 19, issue 1, s. 19–37.
- BOGNER R. G., 2009: *Christine Lavant. Die Bettlerschale*. W: BOGNER R. G., Hrsg., *Deutsche Literatur auf einen Blick. 400 Werke aus 1200 Jahren*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 314–315.
- CHODERA J., URBANOWICZ M., 1973: *Lavant Christine*. W: J. CHODERA, M. URBANOWICZ, red., *Mały słownik pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*. Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 224.
- Festveranstaltung anlässlich des 50. Todestages von Christine Lavant 16. Juni 2023*, b.r. Christine Lavant. <https://www.christine-lavant.at/portfolio-item/festveranstaltung-anlaesslich-des-50-todestages-von-christine-lavant-16-juni-2023/> [dostęp: 9.06.2023].
- FIAŁKOWSKI T., 2017: *Arcydzielo nieznane*. Tygodnik Powszechny, 20.11.2017. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/arcydzielo-nieznane-150911> [dostęp: 9.05.2023].
- FRENZEL H. A., FRENZEL E., 2004: *Christine Lavant. Die Bettlerschale*. W: TYCHŹE: *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Vom Realismus bis zur Gegenwart*. Bd. 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, s. 683.
- GRADL K.-H., 2016: *Christine Lavant*. W: H. KORTE, Hrsg., *Kindler Kompakt: Österreichische Literatur der Gegenwart*. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, s. 57–60.
- GUTEZEIT A., 2016: *Lyrik einer Ausgestoßenen*. Deutschlandfunk. <https://www.deutschlandfunk.de/erzaehlungen-von-christine-lavant-lyrik-einer-ausgestossenen-100.html> [dostęp: 4.06.2023].
- HAFNER F., 2014: *Nachwort*. W: C. LAVANT: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte*. Göttingen: Wallstein Verlag, s. 702–714.
- HARTUNG H., 2017: *Vom Reichtum der armen Gedichte*. Frankfurter Allgemeine. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/>

- christine-lavant-vom-reichtum-der-armen-gedichte-14998672.html [dostęp: 9.05.2023].
- HIRSCH A., 2013: *Aufs Fensterbrett gelagert. Christine Lavants Erzählung „Das Wechselbälgchen“*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 25.1.2013.
- HOROWITZ M., 2019: *Christine Lavant: Leben in der Vorhölle der Verdammnis*. Die Presse. <https://www.diepresse.com/5295480/christine-lavant-leben-in-der-vorhoelle-der-verdammnis> [dostęp: 9.05.2023].
- „I, die Lavant“, 2023. Christine Lavant. <https://christine-lavant.com/i-die-lavant> [dostęp: 9.05.2023].
- KLOOS L., 2023: „...es gibt zu viele wunderbare Gedichte, die ich noch bearbeiten möchte“. Interview mit der steirischen Künstlerin Luise Kloos. Christine Lavant. <https://christine-lavant.com/author/redaktion> [dostęp: 14.06.2023].
- KOHL K., 2004: *Crying from the depths: religion and the poet's voice in the poems of Christine Lavant*. „Austrian Studies“, vol. 12: *The Austrian Lyric*, s. 155–171.
- LAVANT C., 1968: *Interview für den Österreichischen Rundfunk*. W: TEJŽE: *Erzählungen aus dem Nachlass. Mit ausgewählten autobiografischen Dokumenten*. Göttingen: Wallstein Verlag, s. 713–721.
- LAVANT C., 2021: *Dziecko*. W: TEJŽE: *Historia zapisana na drzwiach i dwie inne opowieści*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. Wrocław: Ossolineum, s. 11–39.
- LIPSZYC A., 2017: *Posłowie. Piekło, Oddział Drugi*. W: C. LAVANT: *Zapiski z domu wariatów*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. Wrocław: Ossolineum, s. 61–67.
- LÜBBE-GROTHUES G., 1982: *Lavant Christine*. W: *Neue deutsche Biographie*. Bd. 13, s. 744. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118570285.html#ndbcontent> [dostęp: 9.05.2023].
- MARCHEWKA A., 2018: *Cały świat z Oddziału Drugiego. Christine Lavant. „Zapiski z domu wariatów”* [recenzja]. „Czas LiteratURY”, nr 1, s. 96–97. https://www.czasliteratury.pl/wp-content/uploads/pdf/czl_1-2018.pdf [dostęp: 9.05.2023].
- MOSER D., 2014: *Nachwort*. W: C. LAVANT: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte*. Göttingen: Wallstein Verlag, s. 668–701.
- MOSER D., 2017: *Nachwort*. W: C. LAVANT: *Gedichte aus dem Nachlass*. Göttingen: Wallstein Verlag, s. 617–631.
- NOWICKA S., 2017: *Na własne życzenie (Christine Lavant: „Zapiski z domu wariatów”)*. „artPapier”, 24 (336). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=338&artykul=6549> [dostęp: 9.05.2023].
- OPITZ M., 2018: *Sie war nie so bekannt, wie sie es verdient hätte*. Deutschlandfunk Kultur. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/christine-lavant-erzählungen-aus-dem-nachlass-sie-war-nie-100.html> [dostęp: 4.06.2023].

- OPITZ-WIEMERS C., 2010: *Christine Lavant*. W: B. LUTZ, B. JESSING, Metzler Autoren Lexikon. *Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, s. 486–487.
- PAZIŃSKI P., 2021: *Posłowie. Anioły, kamienie, lalki*. W: C. LAVANT: *Historia zapisana na drzwiach i dwie inne opowieści*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. Wrocław: Ossolineum, s. 61–69.
- SALZER A., TUNK VON E., 2001: *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden*. Bd. 5. Köln: Naumann & Göbel Verlagsgesellschaft.
- SMOLA F., 2004: *Zeit der Krise – Werner Bergs Ausstellung im Belvedere im Jahr 1956*. W: F. SMOLA, Hrsg., *Werner Berg*. Klagenfurt: Verlag Johannes Heyn, Österreichische Galerie Belvedere, s. 16–33. https://www.wernerberg.museum/_Resources/Persistent/o/b/o/7/obo7d5e89f87ed835ac8258fo566c3c66ba7de6b/Werner_Berg_100_Geburtstag.pdf [dostęp: 21.01.2025].
- TRAHMS G., 2015: *Thomas Bernhard fand sie gescheit und durchtrieben*. Die Welt. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article143517522/Thomas-Bernhard-fand-sie-gescheit-und-durchtrieben.html> [dostęp: 9.05.2023].
- TÜRK A., CHOUNG-FUX E.: 2018: *Interview mit Eva Choung-Fux*. Christine Lavant. <https://christine-lavant.com/interview-mit-eva-choung-fux> [dostęp: 4.06.2023].
- Vor 80 Jahren: Beginn der NS-„Euthanasie“-Programme, 2019. Bundeszentrale für politische Bildung. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/295244/vor-80-jahren-beginn-der-ns-euthanasie-programme/> [dostęp: 17.05.2023].
- WIESMÜLLER W., 1990: *Christine Lavant*. W: W. KILLY, Hrsg., *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. T. 7. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag, s. 179–180.
- WILKE I., 2017: *Weil ich nichts bereu*. Süddeutsche Zeitung. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/oesterreichische-literatur-weil-ich-nichts-bereu-1.3630748> [dostęp: 9.05.2023].
- WILPERT G. VON, 1963: *Christine Lavant*. W: G. VON WILPERT, Hrsg., *Lexikon der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, s. 779.
- „Zapiski z domu wariatów” [informacje wydawcy], [2017]. Wydawnictwo Ossolineum. <https://wydawnictwo.ossolineum.pl/produkt/zapiski-z-domu-wariatow/> [dostęp: 9.05.2023].
- ZGIERSKI J., 2017: *Słowa mimo wszystko*. „Dwutygodnik”, nr 227. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7556-slowa-mimo-wszystko.html> [dostęp: 9.05.2023].

Magdalena Popławska

Marlen Haushofer Meandry twórczości niespełnionej pisarki

Utwory Marlen Haushofer cieszyły się znikomym zainteresowaniem za jej życia, a poruszane przez nią tematy często były uznawane przez recenzentów za trywialne. Wychodziła ona bowiem poza utarte ramy tematyczne; podejmowana przez nią problematyka nie przysporzyła jej wielu zwolenników (STUDER 1989: 18), niemniej krytyczna recepcja Haushofer pozwoliła czytelnikom poznać utwory pisarki nie tylko za pośrednictwem prasy, ale także w telewizji czy rozgłoszeniach radiowych (LORENZ 1979: 172). Austriaczka została wprawdzie wielokrotnie doceniona i uhonorowana licznymi nagrodami, wśród których warto wymienić choćby Nagrodę im. Arthura Schnitzlera (Arthur-Schnitzler-Preis), Wielką Austriacką Nagrodę Państwową w dziedzinie literatury (Großer Staatspreis für Literatur in Österreich) (PALMER 1993: 17) czy Nagrodę Fundacji im. Theodora Körnera (Preis der Theodor-Körner-Stiftung) (LORENZ 1979: 172), jednak jej twórczością zainteresowano się dopiero po jej śmierci, w latach osiemdziesiątych XX wieku. Wzmoczone zaciekawienie wynikało

przede wszystkim z procesu emancypacji¹, a samą Haushofer zaklasyfikowano wówczas do grona prekursorów feministycznej literatury austriackiej (PALMER 1993: 17).

Do lepszego zrozumienia twórczości Marlen Haushofer nieodzowne jest poznanie jej życia prywatnego. Urodzona w 1920 roku w małej miejscowości Frauenstein w Austrii jako córka leśniczego Heinricha i Marii Frauendorfer wiodła dość spokojne życie. Jej prawdziwe imię, Maria Helene, zostało przez nią zmienione, a inspiracją okazała się główna bohaterka utworu braci Grimm *Krzak jałowca* (BOHREN b.r.). Po ukończeniu pobliskiej szkoły w 1930 roku rozpoczęła naukę w gimnazjum sióstr urszulanek w Linz (PALMER 1993: 16–17). W latach 1934–1935 podupadła na zdrowiu, w związku z czym była zmuszona przerwać naukę (STUDER 1989: 19). Po złożeniu egzaminu maturalnego w 1939 roku musiała wstąpić do Służby Pracy Rzeszy (Reichsarbeitsdienst) (LÖCHEL b.r.). W 1940 roku Haushofer podjęła studia na Uniwersytecie w Wiedniu (Universität Wien), na kierunku germanistyka oraz historia sztuki (AKYILDIZ ERCAN 2016: 44). W tym czasie kontynuowała znajomość z poznanym wcześniej żołnierzem Gertem Mörthem. Choć owocem tego związku było dziecko, a para była zaręczona, nie przetrwał on próby czasu, a sama autorka niechętnie o nim wspominała (BOHREN b.r.; STUDER 1989: 19). Po poślubieniu swojego nowego wybranka – Manfreda Haushofera, studenta medycyny, zrezygnowała z nauki, którą wznowiła dopiero w 1943 roku w Grazu. W 1945 roku zamieszkała ponownie we Frauenstein, a w 1947 przeniosła się z rodziną do Steyr, gdzie pracowała z mężem w jego gabinecie (BOHREN b.r.; STUDER 1989: 19).

Haushofer prowadziła dość usystematyzowany tryb życia. Na co dzień jako matka dwóch synów oraz żona stomatologa nie miała wystarczająco czasu, by oddać się swojej nieskrywanej pasji, którą było

1 W latach osiemdziesiątych XX wieku głównym założeniem feminizmu było podkreślenie istnienia różnic między kobietami i mężczyznami oraz kobiecej tożsamości (STRNAD 2011: 22).

pisanie. W 1946 roku postanowiła jednak, że poświęci się pisarstwu i będzie publikować swoje utwory. Przez obowiązki rodzinne oraz życie z dala od kolebki kulturalnej, którą był wówczas Wiedeń, czuła się pozbawiona inspiracji. Czas niezbędny na pracę twórczą znajdowała początkowo w godzinach porannych, a następnie w wybrane dni w godzinach od piętnastej do osiemnastej. Jej pisarstwo, choć wielokrotnie nagradzane, nie spotkało się z uznaniem ze strony domowników (STUDER 1989: 19–20). Haushofer nie czuła się szczęśliwa w życiu; dodatkowo relacje między członkami rodziny stawały się coraz bardziej napięte, synowie nie darzyli się szczególną sympatią, a mąż wdawał się w liczne romanse. Sytuacja ta demotywowала autorkę i pozbawiała chęci do działania (BOHREN b.r.). Choć utrzymywała ona przyjacielskie kontakty z kilkoma osobami, między innymi z kierowniczką biblioteki w Steyr, dr Veroniką Handlgruber, towarzyszyło jej zawsze poczucie rezygnacji, melancholii i pesymizmu (STUDER 1989: 20). Haushofer należała do osób zdystansowanych, jednak odnoszących się do innych z szacunkiem i zrozumieniem. Niechęć do zabierania głosu potęgowana była przez wrodzoną nieśmiałość; zachowanie to wywoływało wrażenie pewnej niedostępności. Także prywatnie zdawała się stronić od obecności domowników i nie brała udziału we wszelkich formach wspólnego spędzania czasu (BOHREN b.r.). Zaskakująca wydaje się zatem w tym kontekście decyzja Haushofer, by po rozwodzie w 1950 roku dzielić się z byłym już mężem obowiązkami w pracy oraz wspólnie prowadzić gospodarstwo domowe. Haushofer nie pomogło pielęgnowanie bliskich relacji między innymi z Reinhardem Federmannem czy Hermannem Hakelem – czuła się przygnębiona, miewała stany depresyjne i korzystała z pomocy psychiatry (BOHREN b.r.). Jej decyzja o ponownym poślubieniu byłego małżonka osiem lat po rozwodzie wywołała konsternację wśród jej znajomych (STRIGL 2006: 88). Od 1966 roku Haushofer coraz częściej chorowała, w 1968 roku zdiagnozowano u niej raka kości. Pisarka poddała się chemio- oraz radioterapii, jednak w marcu 1970 roku zmarła

wskutek komplikacji po przeprowadzonej operacji (BOHREN b.r.; STUDER 1989: 19).

Marlen Haushofer fascynowało czytanie i pisarstwo od najmłodszych lat życia (BOHREN b.r.), o swoich upodobaniach wypowiadała się następująco:

Od ósmego do dziewiętnastego roku życia pisałam tylko dla siebie, historie, wiersze i bardzo osobliwe rozdziały powieści, które niestety, jak wiele z tamtego okresu, straciłam. Potem podczas wojny ani jednego wersu. Dopiero w 1946 roku zaczęłam ponownie, tym razem z zamiarem zaoferowania moich historii (PABLÉ 1968)².

Autorka publikowała powieści, opowiadania, nowele, słuchowiska czy bajki dla dzieci (LORENZ 1989: 172)³. Inspirację czerpała z własnych doświadczeń; to one stanowiły szkielet jej utworów, dzięki czemu widoczne dla czytelnika stawały się elementy autobiograficzne (PALMER 1993: 18):

Nigdy nie piszę o czymkolwiek innym niż moje własne doświadczenia. Wszystkie moje postacie są częściami mnie, niejako odłączonymi osobowościami, które naprawdę dobrze znam. Jeśli niekiedy pojawia się figura obca w swojej istocie, nigdy nie próbuję w nią wnikać, lecz zadowolam się opisem jej wyglądu i jej wpływu na otoczenie. – Jestem zdania, że w szerszym ujęciu wszystko, co pisze pisarz, jest autobiograficzne (PABLÉ 1968).

Te same nazwy miejscowości, nawyki czy nawet nałogi odzwierciedlały kształt życia prywatnego pisarki. Pesymistyczne nastawienie autorki implikowało nie tylko depresyjne i pełne cierpienia doświadczenia protagonistów, ale także pozwalało przenieść się do

2 Cytaty z publikacji niemieckojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – M.P.

3 Spuścizną Haushofer zarządzał Oskar Jan Tauschinski (STUDER 1989: 20).

apokaliptycznego świata przedstawionego (PALMER 1993: 18; PREDOIU 2016: 69–70).

Twórczość Austriaczki cechuje krytycyzm, zdolność wnikliwej obserwacji oraz trafnych spostrzeżeń (STUDER 1989: 20). Jej utwory przyporządkowywano do literatury trywialnej, gdyż głównymi czytelnikami były gospodynie domowe. Brak zagadnień politycznych uznano za przejaw eskapizmu i mocno napiętnowano, a koncentrowanie się pisarki przede wszystkim na rodzinie i życiu na prowincji nie spotkało się z uznaniem recenzentów i mocno wpływało na recepcję (ZIMMER 2020). Nie szczędzono krytyki warstwie językowej w twórczości Haushofer: wielokrotnie wytykano jej ubogą formę wyrazu, niechęć do stosowania nowych technik (BRÜNS 1999: 29) czy dość ekstrawagancki sposób formułowania myśli. Środki artystycznego wyrazu uznano za mało obrazowe, choć pierwsze dzieła Haushofer obfitowały w metafory. Podejmowane przez nią tematy traktowano jako typowo kobiece, co dla niektórych krytyków było tożsame z ich znikomą atrakcyjnością dla czytelnika. Utwory stworzone w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku wyróżniała szczególnie bezkompromisowość (LORENZ 1979: 172–176). Nadal pokutowało przekonanie, że dobór podejmowanych tematów nie wyróżnia autorki na tle innych pisarzy i świadczy o jej lekceważącym podejściu do bieżącej sytuacji politycznej. W tym miejscu należy podkreślić, że Haushofer zależało na dobrej jakości swojej twórczości. Mentorem, który zawsze dzielił się z nią krytycznymi spostrzeżeniami oraz zaznaczał błędy, był Hans Weigel. W korespondencji z Weiglem Haushofer nie ukrywa, że jest świadoma swojego stylu pisania oraz ewentualnych niedociągnięć (ZIMMER 2020). Negatywnie ocenione utwory niszczyła i nigdy do nich nie wracała (ZIMMER 2020), koncentrując się na nowych dziełach: „z każdą książką zaczynam od nowa, jakbym jeszcze nigdy nie pisała” (PABLÉ 1968). Marlen Haushofer i jej twórczość przeżyły renesans popularności w latach osiemdziesiątych XX wieku

(CHOVANEC 2014: 17)⁴. Kolejna fala feminizmu pozwoliła zwrócić szczególną uwagę na utwory Austriaczki i dokonać ich analizy z nowej perspektywy. Niewielu bowiem do tej pory rozpatrywało aspekt feministyczny w twórczości Haushofer (SCHMID-BORTENSCHLAGER 2009: 99, 150–151).

Czytając jej utwory, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że pisarka koncentruje się na wybranych kręgach tematycznych. Zasadnicza część motywów podejmowanych przez Haushofer oscyluje wokół relacji międzyludzkich, zagłady świata czy pozycji i roli kobiety w społeczeństwie (STUDER 1989: 18). Taki dobór motywów pozwala zerwać pisarce z utartym schematem i zasygnalizować problemy, na które niewielu autorów zwraca uwagę. Marlen Haushofer w swoich utworach podejmuje próbę zdefiniowania porządku społecznego i wielokrotnie szuka odpowiedniego rozwiązania, nierzadko bezowocnie. Austriaczka jednoznacznie dokonuje podziału na świat męski i żeński. W odniesieniu do tego należy podkreślić, że kreowani na kartach utworów pisarki mężczyźni ucieleśniają w swoim postępowaniu wszystkie przypisywane im przez społeczeństwo atrybuty: są silni, zdecydowani, nie liczą się ze zdaniem innych i prowadzą egocentryczny tryb życia. Nie bez znaczenia mężczyzna ukazany jest negatywnie, gdyż obraz ten jest pochodną relacji damsko-męskich *par excellence*, które u Haushofer nabierają nader pejoratywnego zabarwienia: uwidaczniają męską omnipotencję oraz niczym nie ograniczoną możliwość działania. Męska preponderancja natomiast determinuje egzystencję kobiety, która w odróżnieniu od mężczyzn jest predestynowana do akceptacji narzuconej jej od stuleci roli społecznej, nakazującej uległość oraz rezygnację z samorozwoju (LORENZ 1979: 175). Kreacja postaci odzwierciedla skostniałe struktury społeczne, które uniemożliwiają rozwój płci pięknej. Haushofer rozpatruje w swoich utworach kwestię

4 Jej utwory były wydawane między innymi przez Claassen Verlag Düsseldorf (STUDER 1989: 19).

kobiecej tożsamości. W tym miejscu można wysnuć wniosek, że dychotomiczna forma przedstawienia obu płci ma na celu uwypuklenie drugorzędnej roli kobiety. Bohaterki Haushofer nie potrafią znaleźć wyjścia z sytuacji, w jakiej się znajdują, co uwidacznia drugorzędność wychowania dziewcząt i przystosowania ich do późniejszej roli żony i matki (LORENZ 1979: 176–177). Haushofer przypisuje winę za ten stan rzeczy wzorcom chrześcijańskim, które w jej mniemaniu stanowią punkt odniesienia dla modelu wychowania dziewcząt i chłopców. Szczególnie wyraźnie krystalizuje się tutaj przekonanie pisarki, która nie obawiając się konfrontacji i stygmatyzacji, dąży do zmiany sposobu kształcenia obu płci (LORENZ 1979: 177–178).

Postulaty te uwypukla w utworze *Himmel, der nirgendwo endet* (1966; *Niebo, które nie kończy się nigdzie*, 1970), przywołując proces marginalizacji kobiet i ich deprecjonowania (LORENZ 1979: 177–178). Haushofer dokumentuje z właściwą sobie dokładnością oczekiwania względem płci, które są egzekwowane przez otoczenie. Motyw ten pogłębiony jest również w utworze *Eine Handvoll Leben* (1955; *Życia garść*), w którym bohaterka wybiera dość zaskakujące rozwiązanie, by uwolnić się spod jarzma patriarchatu – upozorowane samobójstwo. Równie skrupulatnie wypełnia narzuconą rolę społeczną bohaterka powieści *Die Tapetentür* (1957; *Sekretne drzwi*, 1978), która poświęca się dla ukochanego i rezygnuje dla niego z dotychczasowej niezależności (LORENZ 1979: 178–180).

Spoiłem łączącym kobietę i mężczyznę w twórczości Austriaczki są tradycyjne wartości. W supozycji Haushofer, by odrzucić wszystkie przestarzałe normy, nie kryje się zatem nic nadzwyczajnego (LORENZ 1979: 180, 187). Głównym źródłem problemów kobiet jest akceptacja panującego porządku społecznego; pisarka pragnie ustanowić nowe normy, akcentując tym samym doniosłość nadchodzącego procesu społecznego. Warto jednak dokładniej przyjrzeć się protagonistkom Haushofer, które nie potrafią znaleźć alternatywy i generalnie aprobuja istniejący system (LORENZ 1979: 180). Na trudność zmiany

życia wskazuje przede wszystkim sposób tworzenia sylwetek bohaterów i ich osobowości. Widoczne podobieństwo pozwala bez wahania sprowadzić je do wspólnego mianownika i wyodrębnić ich cechy. Z mężczyznami łączy je stosunek zależności, są gotowe na rezygnację ze swoich potrzeb oraz całkowite poświęcenie. Często punktem wyjścia tego schematycznego zachowania jest brak akceptacji i miłości w dzieciństwie (GRACA 2019: 26–27). Analizując kobiece postacie Haushofer, nie można też pominąć ich pozostałych atrybutów: braku doświadczenia, deficytów w wiedzy oraz poczucia nadwrażliwości czy wyobcowania (LORENZ 1979: 175, 183; PALMER 1993: 16). Wychowanie w duchu patriarchalnych zasad warunkuje samotność, która przewija się jako motyw w opowiadaniach *Der Unstern* (Fatum) oraz *Der alte Hof* (Stary dziedziniec) (LORENZ 1979: 175). Zaskakujące wydaje się jednak to, że skazane na ten sam, często tragiczny los bohaterki, choć pragną poczucia bezpieczeństwa i miłości, nie potrafią okazać solidarności z innymi kobietami (LORENZ 1979: 179; PALMER 1993: 19). Protagonistki Marlen Haushofer nieustannie poszukują swojego miejsca, własnej przestrzeni, w której mogłyby żyć bez konieczności podporządkowania się mężczyźnie. Brak wsparcia czy komunikacji między bliskimi potęguje niemoc i w rezultacie zmusza je do pełnienia przypisanych im ról społecznych. Nie sposób nie dostrzec tutaj analogii do życia autorki, która nie czuła się szczęśliwa i niejednokrotnie przyznawała, że doświadczenia własne stanowią podbudowę jej utworów (STUDER 1989: 21; SCHMID-BORTENSCHLAGER 2009: 151). Właśnie w nawiązaniu do nich Haushofer ośmieliła się uwypuklić jeszcze inne, równie ważne motywy. Choć to ponownie mężczyzna i jego zachowanie względem kobiety stają się *spiritus movens* protestu płci pięknej, to nie bez znaczenia wydaje się jego forma. Obezwładniające poczucie rezygnacji i bezsilności ewokuje potrzebę zmian, które w przypadku protagonistek różnorako się dopełniają (BRÜNS 1999: 39; DUBROWSKA 2021: 254).

W życiu Anny, bohaterki utworu *Wir töten Stella* (1958; Zabić Stellę), mocno zakorzenionej w strukturach patriarchalnych, żyjącej w tylko na pozór szczęśliwej rodzinie, punktem zwrotnym staje się śmierć Stelli, uwiedzionej przez Richarda – męża protagonistki. Przez lata oszukiwana i zmuszana do uległości przez męża oraz owładnięta niemocą nie potrafi samodzielnie podjąć radykalnych kroków (DUBROWSKA 2021: 253–254). Z tego też powodu czuje się współwinna śmierci młodej dziewczyny, głównie jednak upatruje winy w zachowaniu swojego męża. Dominującą formą protestu stają się prowadzone przez nią zapiski, dzięki którym może uwolnić się od męczących ją przemyśleń (DUBROWSKA 2021: 253–255; STRIGL 2006: 80).

Taką samą formę dość pasywnego sprzeciwu przyjmuje kolejna bohaterka Haushofer – w powieści *Die Mansarde* (1969; *Mansarda*, 1973)⁵. Protagonistka prowadzi zapiski, zwłaszcza w czasie załamania nerwowego będącego efektem utraty słuchu. Ucieka od usystematyzowanej codzienności, oddając się bez reszty swojej pasji – rysowaniu. Pracownią bohaterki jest mansarda. Przestrzeń ta i sztuka dają jej schronienie, pozwalają uciec od trosk i zmartwień czy konieczności poświęcania się niewiernemu mężowi (GRACA 2019: 26–27, 23–24). W tym miejscu warto nadmienić, że w utworze bunt przeciw narzuconemu porządkowi społecznemu znajduje swoje odzwierciedlenie w pracy twórczej, co może również stanowić odniesienie do życia pisarki. Mocno wybrzmiewa tutaj także inny, istotny aspekt: wszechobecne poczucie samotności, którego doświadczają bohaterki Haushofer (PALMER 1993: 19–20), przenika ich życie i pozbawia nadziei na zmianę. Brak normalnej komunikacji katalizuje rozpad relacji międzyludzkich oraz potęguje poczucie zwątpienia i rezygnacji (STUDER 1989: 21). Zanikające zainteresowanie, ograniczanie rozmów

5 Marlen Haushofer napisała ten utwór podczas terapii nowotworowej, pod wpływem silnych leków przeciwbólowych (STUDER 1989: 19). Recenzenci, którzy pochlebnie się o nim wypowiadali, rekomendowali jego lekturę zwłaszcza kobietom (BRÜNS 1999: 31).

do niezbędnego minimum oraz powielanie utartych schematów życia codziennego pozwala uwidocznić stan emocjonalny bohaterek (LORENZ 1979: 186). Przytłoczone ciężarem spoczywających na nich obowiązków nie są w stanie podjąć normalnych interakcji (PALMER 1993: 22). Figury Haushofer są uwikłane w różnego rodzaju zależności i nie potrafią się z nich wyzwolić (DUBROWSKA 2021: 252–253). To z kolei wzmacnia poczucie samotności, wykluczenia i wyobcowania. W tym kontekście na uwagę zasługuje sposób przedstawienia zarówno samotności, jak i obcości w związku dwojga ludzi. Autorka skupia się na obrazowaniu fizyczności bohaterów, która nie ma często powiązania z emocjami i sprowadzana jest wyłącznie do czysto biologicznego zachowania, służącego zaspokojeniu potrzeb. Uczucia przedstawiane są marginalnie i nie stanowią fundamentu związku, a akt seksualny stanowi jedynie zaspokojenie popędu. Za przykład może służyć związek bohaterów powieści *Mansarda* (LORENZ 1979: 173, 181).

Złożoność kobiecej natury Haushofer obrazuje również w powieści *Die Wand*, opublikowanej w 1968 roku (Ściana, 1990) (SCHMID-BORTENSCHLAGER 2009: 150–151). To właśnie ten utwór pisarka uznawała za swój najbardziej wartościowy, a swoją opinię dotyczącą recepcji tej książki wyraziła następująco: „Książka ta była albo entuzjastycznie zachwalana, albo spotykała się z całkowitą dezaprobatą” (PABLÉ 1968). W powieści autorka przeplata wielokrotnie motyw samotności i odosobnienia. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że czytelnik nie wie, jak nazywa się bohaterka ani gdzie rozgrywa się akcja, co z jednej strony wydaje się absurdałne, z drugiej jednak wskazuje na celowy zabieg pisarki. Brak imienia można widzieć jako symbol kryzysu tożsamościowego bohaterki. Ten z kolei ma swój początek w braku akceptacji czy wręcz w kategoriycznym odrzuceniu istniejącego modelu społecznego, w którym nader dobitnie krystalizuje się uprzywilejowana pozycja mężczyzny. Oznaką zainicjowanego procesu emancypacyjnego jest nie tylko chęć porzucenia dotychczasowego życia, ale także konieczność samostanowienia (PREDOIU 2016: 73, 68).

Chcąc dopełnić obrazu emancypującej się bohaterki, należy zwrócić uwagę na fabułę. Protagonistka, która spędza czas ze znajomymi w górach, odkrywa pewnego dnia, że znajduje się za niewidoczną, a także niezniszczalną ścianą. Jej towarzyszami stają się jedynie zwierzęta, z którymi zmuszona jest od tego momentu wieść życie (SCHMID-BORTENSCHLAGER 2009: 172–173). Wobec braku alternatywy kobieta akceptuje swoje położenie i stara się przystosować do panującej sytuacji: żyje w zgodzie z naturą, a zwierzęta traktuje jak członków rodziny (PREDOIU 2016: 76). Ten irracjonalny świat pozwala jej zacząć życie od nowa: kształtuje ona nowe nawyki i przede wszystkim nabiera dystansu (GŁUSZKO-BOCZOŃ 2023: 7). Wbrew pozorom nie odczuwa tęsknoty za ludźmi. Niewidoczna ściana stanowi barierę przed światem zewnętrznym, tym samym chroni także przed koniecznością podporządkowywania się obowiązującym stereotypom (AKYILDIZ ERCAN 2016: 51). Koncentracja na aspekcie samotności paradoksalnie ujawnia, że to poczucie izolacji otwiera nowe możliwości: bohaterka może pogрузić się w zadumie i dokonać analizy swojego dotychczasowego życia (GŁUSZKO-BOCZOŃ 2023: 10; PREDOIU 2016: 73).

Zauważalna jest tutaj pewna ambiwalencja w położeniu protagonistki, która z jednej strony doświadcza całkowitego zerwania kontaktów społecznych, co negatywnie determinuje jej stan psychiczny, z drugiej strony właśnie ta izolacja restytuuje jej spokój wewnętrzny (PREDOIU 2016: 74). Przez dychotomiczność sytuacji kobieta oscyluje między obłędem a normalnością; substytutem kontaktów międzyludzkich stają się relacje ze zwierzętami. Jej człowieczeństwo definiuje prowadzony przez nią dziennik, który pełni także inną, poboczną, ale jakże istotną rolę: to właśnie spisywane przemyślenia mobilizują bohaterkę do utrzymania psychicznej harmonii i wyzbycia się myśli depresyjnych (GŁUSZKO-BOCZOŃ 2023: 6–7). Akt pisania ma zatem funkcję terapeutyczną. Warto skupić uwagę na przywoływanych przez nią reminiscencjach, które cechuje negatywne zabarwienie.

W dotychczasowym życiu bohaterki uderzający był brak komunikacji, poczucie osamotnienia oraz wyobcowania (PREDOIU 2016: 78, 83). Dalsze eksploracje stanu psychicznego prowadzą do wniosku, że na próżno szukać u niej doświadczenia rozpacz. Skonstruowana w utworze forma samotności ma służyć pozbyciu się konwencji obyczajowych i utartych wzorców, gdyż poglądy męskiej części społeczeństwa, które wyrastały z tradycji patriarchalnej, nie korelowały z oczekiwaniami bohaterki. Następstwem potrzeby uwolnienia się z istniejącego systemu jest brak przynależności do społeczeństwa, wynikająca z tego samotność i jednocześnie swoboda egzystencjalna, a co za tym idzie autonomiczność wyboru (LORENZ 1979: 185, 187).

Moment zwrotny w życiu bohaterki przynosi pojawienie się mężczyzny, ukazanego jako wroga szargającego wszystkie wartości protagonistki. W powieści Haushofer mężczyzna epatuje złem: to on zabija zwierzęta będące bliskimi istotami dla bohaterki, w następstwie czego ta bez wahania do niego strzela. Zadziwiające jest jednak to, w jaki sposób bohaterka dokonuje wartościowania zwierząt i człowieka: decyduje się na godny pochówek zwierząt, mężczyznę natomiast zrzuca z urwiska (PREDOIU 2016: 81). Apoteoza zwierząt służy degradacji mężczyzny. Taka postawa sugeruje potrzebę zachowania wypracowanego porządku, niezależnego od świata mężczyzn, oraz kontynuowania procesu emancypacji. Konfrontacja ta wydaje się zatem nieunikniona, gdyż wtargnięcie intruza stanowi opozycję do jej zamierzeń i oznacza powrót konserwatywnych struktur (LORENZ 1979: 182–186; CHOVANEC 2014: 27). Autorka koncentruje swoją uwagę na apokaliptycznej wizji świata, przybliżając nastrój towarzyszący przemianom w życiu bohaterki. Poczucie zagrożenia koresponduje z obrazem otoczenia, które staje się wrogiem człowiekowi (KNAPEK 2019: 55), napawa bezsilnością i wywołuje stany depresyjne oraz niepokój. W tym kontekście warto zauważyć, że *Ściana* może być rozpatrywana w odniesieniu nie tylko do „dyskursu radykalnofeministycznego, *gender studies*, [...], [ale] również [do] ekokrytyki” (GŁUSZKO-BOCZOŃ

2023: 5). Profetyczna wizja przyszłości przywołuje na myśl analogię do zagrożenia atomowego, zmierzchu cywilizacji oraz czyhającego na człowieka niebezpieczeństwa, w tym konsumpcjonizmu (CHOVANEC 2014: 27; KORY 2019: 48).

Lektura utworów Haushofer przynosi również inne, interesujące spostrzeżenia. Na pierwszy plan wysuwa się – chętnie podejmowany przez autorkę – motyw katastrofy, która przybiera różne oblicza. U Haushofer rzeczywistość przeplata się z obłędem, tworząc spójną całość, której wymiar dopełnia wszechobecna atmosfera grozy. Płynna granica między absurdem a światem realnym uwypukla kuriozalność położenia bohaterów, niejednokrotnie wskazując na problemy, które są na co dzień bagatelizowane (BARCZ 2018: 85; GŁUSZKO-BOCZOŃ 2023: 2–6).

Analizując tendencje w twórczości Haushofer, warto zwrócić uwagę na przekonanie o niszczycielskim wpływie mężczyzn na otoczenie, które przebrzmiewa w wielu utworach pisarki. To mężczyzn autorka obarcza winą za zmierzch cywilizacji (STRIGL 2006: 81), w konsekwencji czego nie tylko potępia, ale także radykalnie odrzuca formułowane od lat oczekiwania względem kobiet. Godny uwagi jest proces emancypacji protagonistek, które początkowo ślepo podążają za obowiązującymi wyobrażeniami, by następnie dokonać refleksji nad swoim życiem i podjąć próbę jego zmiany. Ich niewolnicza pozycja w społeczeństwie implikuje labilność emocjonalną. Niepewne własnej przyszłości i zbyt uzależnione od mężczyzn pozbawione są poczucia stabilizacji i niejednokrotnie boją się wyjść poza strefę komfortu (VEDDER 1998: 217; LORENZ 1979: 179, 182; STRIGL 2006: 80). Nie sposób więc nie dostrzec odniesień do postulatów Simone de Beauvoir (LORENZ 1979: 182). Haushofer stanowczo podkreśla, że przestrzeń kobiety jest sfunkcjonalizowana, z tego powodu odrzuca ona istniejące zależności i postuluje konieczność dokonania zmian.

Choć twórczość Marlen Haushofer nie cieszyła się szczególnym uznaniem w czasach jej życia, to właśnie lata osiemdziesiąte XX wieku

stały się okresem rozkwitu popularności jej utworów, zwłaszcza w odniesieniu do zawartych w nich postulatów feministycznych. Niewątpliwie Haushofer wniosła istotny wkład w rozwój literatury feministycznej, dlatego też z pełnym przekonaniem zasługuje na miano czołowej austriackiej autorki feministycznej. Dzięki niebywalej umiejętności przeplatania fikcji i rzeczywistości jej twórczość wzbudza zainteresowanie nie tylko czytelników, ale i autorów (GŁUSZKO-BOCZOŃ 2023: 3–5). Marlen Haushofer to pisarka, którą cechowały odwaga i upór, całe życie pozostawała bowiem wierna swoim przekonaniom i nie stroniła od gorzkich słów krytyki, która była wymierzona nie tylko w postawę mężczyzn, ale także w konsumpcjonizm, przywary społeczeństwa oraz zmierzającą ku katastrofie cywilizację (CHOVANEC 2014: 25; PREDIOU 2016: 78). Pomimo nieustannie podnoszonych zarzutów związanych z eskapizmem i koncentrowaniem się na, zdaniem recenzentów, błahych sprawach, w twórczości Austriaczki można wyodrębnić również aspekty polityczne, między innymi związane z przeszłością nazistowską, faszyzmem, zimną wojną czy innymi konfliktami zbrojnymi. Nie bez znaczenia jest radykalizm, mocno dostrzegalny w jej publikacjach; to właśnie on implikuje liczne porównania pisarki z Ingeborg Bachmann czy Ilse Aichinger (PREDIOU 2016: 69; VEDDER 1998: 216–217). Poruszana przez Haushofer problematyka ze względu na swoją aktualność może stanowić przyczynek do nowych refleksji i przedmiot dalszych badań literaturoznawczych.

Bibliografia

- AKYILDIZ ERCAN C., 2016: *Schutz-Haft. Marlens Haushofers „Die Wand“*. „Zeitschrift für die Welt der Türken”, vol. 8, no. 2, s. 43–55.
- BARCZ A., 2018: *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*. „Teksty Drugie”, nr 2, s. 75–87. <https://doi.org/10.18318/td.2018.2.5>.

- BOHREN A., b.r.: *Marlen Haushofer*. <https://www.marlenhaushofer.ch/> [dostęp: 29.04.2024].
- BRÜNS E., 1999: *Kann ein Kanon Leerstellen ertragen? Zur Rezeption Marlen Haushofers*. W: Ch. CAEMMERER i in., Hrsg., *Autorinnen in der Literaturgeschichte. Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation*. Osnabrück: Zeller Verlag, s. 29–43.
- CHOVANEC J., 2014: *Marlen Haushofers „Die Wand“ als thirdspace*. „Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft”, Jg. 45, Halbband 1, s. 15–30. https://doi.org/10.1553/spk45_1s15.
- DUBROWSKA M., 2021: *Antifaschistischer Mythos als Lebenslüge zur Enttabuisierung und Dechiffrierung des falschen Umgangs mit der NS-Vergangenheit in „Wir töten Stella“ Marlen Haushofers*. „Roczniki Humanistyczne”, t. 60, z. 5, s. 249–261.
- ĞŁUSZKO-BOCZOŃ E., 2023: *Za ścianą. O kobiecie, zwierzętach i (nie)codzienności w powieści „Ściana” Marlen Haushofer*. „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, nr 1 (11), s. 1–19. <https://doi.org/10.31261/ZOOPHILOLOGICA.2023.11.03>.
- GRACA J., 2019: *Portrety kobiet w powieściach Marlen Haushofer „Ściana” i „Mansarda”*. „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis”, vol. 14, z. 1, s. 19–28. <https://doi.org/10.4467/20843933ST.19.006.10083>.
- KNAPEK P., 2019: *Marlen Haushofer: „Die Wand“ unter der Perspektive der cultural and literary animal studies*. „Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica”, nr 25/2019, s. 53–61.
- KORY B. P., 2019: *Julian Pöslers Verfilmung von Marlen Haushofers Roman „Die Wand“ als unabgeschlossener Wandlungsprozess*. „Convivium. Germanistisches Jahrbuch. Polen”, s. 47–61. <https://doi.org/10.18778/2196-8403.2019.03>.
- LÖCHEL R., b.r.: *Marlen Haushofer*. Fembio. Frauen Biographieforschung. <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/marlen-haushofer/> [dostęp: 15.04.2024].
- LORENZ D. C. G., 1979: *Marlen Haushofer: eine Feministin aus Österreich*. „Modern Austrian Literature”, vol. 12, no. 3/4, s. 171–191.
- PABLÉ E., 1968: *Marlen Haushofer. Erfahrungen*. Die Furche. <https://www.furche.at/kritik/literatur/begegnungen-6760901> [dostęp: 4.05.2024].
- PALMER K., 1993: *Das Problem der Einsamkeit in den Romanen von Marlen Haushofer*. „Studia Germanica Posnaniensia”, t. 19, s. 15–22.
- PREDOIU G., 2016: *Raumkonstellationen in Marlen Haushofers Roman „Die Wand”*. „Germanistische Beiträge”, T. 38, s. 66–88.
- SCHMID-BORTENSCHLAGER S., 2009: *Österreichische Schriftstellerinnen 1800–2000. Eine Literaturgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- STRIGL D., 2006: *Gegen die „Wand“*. Zu Elfriede Jelineks *Lektüre von Marlen Haushofers Roman in „Der Tod und das Mädchen V“*. „Modern Austrian Literature”, vol. 39, no. 3/4, s. 73–96.
- STRNAD G., 2011: *Feminizm amerykański trzeciej fali – zmiana i kontynuacja*. „Przegląd Politologiczny”, R. 16, nr 2, s. 19–27. <https://doi.org/10.14746/pp.2011.16.2.2>.
- STUDER L., 1989: *Porträt: Marlen Haushofer: eine völlig normale Geschichte*. W: „Emanzipation: feministische Zeitschrift für kritische Frauen”, Bd. 15, H. 5, s. 18–22.
- VEDDER U., 1998: *Haushofer, Marlen*. W: U. HECHTFISCHER i in., Hrsg., 1998: *Metzler Autorinnen Lexikon*. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, s. 216–218.
- ZIMMER S., 2020: *Zwischen Dämonie und Idylle: Marlen Haushofer zum 100. Geburtstag*. Österreichischen Nationalbibliothek. <https://www.onb.ac.at/mehr/blogs/detail/zwischen-daemonie-und-idylle-marlen-haushofer-zum-100-geburtstag-1-3> [dostęp: 4.05.2024].

Marcin Szymczyński

Słowo wobec traumy Twórczość Ilse Aichinger

Celem w niniejszym artykule jest nie tylko przybliżenie życia i twórczości Ilse Aichinger, ale także ukazanie, w jaki sposób jej osobiste doświadczenia oraz kontekst historyczny wpłynęły na literacką formę i tematykę jej dzieł. Szczególna uwaga zostanie poświęcona motywom autobiograficznym, sposobom przedstawiania traumy, wykluczenia i tożsamości oraz relacji między pamięcią a językiem w jej pisarstwie. Twórczość Aichinger wykracza jednak poza osobistą historię, ponieważ jej literacki styl charakteryzuje się radykalnym eksperymentowaniem z narracją, eliminacją linearnego czasu i dekonstrukcją języka jako środka komunikacji. W jej tekstach przeszłość i teraźniejszość często się przenikają, a rzeczywistość nabiera wymiaru metaforycznego. Artykuł stawia pytanie, czy literatura Aichinger była dla niej formą terapii i osławiania traumy, czy raczej sposobem na zakwestionowanie konwencjonalnych form wyrażania pamięci w literaturze XX wieku.

Historia jej życia jest nierozdzielnie związana z burzliwymi dziejami Austrii, która w XX wieku przechodziła liczne kryzysy polityczne i społeczne. Po zakończeniu pierwszej wojny światowej kraj stał się w obliczu poważnych wyzwań ekonomicznych. Wojna odcisnęła

piętno na gospodarce, a rozpad monarchii austro-węgierskiej oznaczał, że Austria utraciła dostęp do ważnych rynków i zasobów, co znacząco utrudniało codzienne funkcjonowanie jej mieszkańców w nowej powojennej rzeczywistości. Główną przyczyną niestabilności państwa w okresie bezpośrednio powojennym była hiperinflacja. Wartość korony austriackiej gwałtownie spadła, co spowodowało trudny do opanowania wzrost cen podstawowych towarów i usług. Miało to poważny wpływ na siłę nabywczą ludności i wysoką stopę bezrobocia, co z kolei hamowało odbudowę gospodarki po wojnie. Ponadto polityczny chaos związany z licznymi zmianami w rządzie i brakiem spójnej polityki gospodarczej prowadził do destabilizacji państwa, utrudniając wdrażanie skutecznych reform (THALMANN 1977: 492).

To właśnie w tych niespokojnych realiach, 1 listopada 1921 roku w Wiedniu, przyszły na świat Ilse Aichinger i jej siostra bliźniaczka Helga. Ich dzieciństwo, naznaczone zarówno rodzinnymi zmianami, jak i narastającymi napięciami społecznymi, miało istotny wpływ na późniejszą twórczość Ilse. Już w młodym wieku doświadczyła rozpadu rodziny, gdy jej ojciec, Ludwig, obawiając się o swoją karierę zawodową w kraju, gdzie narastały nastroje antysemickie, zdecydował się na rozwód. W konsekwencji Ilse, jej siostra oraz matka, Berta Aichinger, z pochodzenia Żydówka i lekarz z zawodu, przeprowadziły się do Wiednia, gdzie zamieszkały u babki Giseli Kremer (DRYNDĄ 2001: 27–29).

Kolejnym aspektem utrudniającym życie rodziny było wcielenie w 1938 roku przez Adolfa Hitlera Austrii do Trzeciej Rzeszy. To doprowadziło do utraty suwerenności i niepodległości Austrii oraz stało się częścią szerszego procesu ekspansji hitlerowskich Niemiec, który w konsekwencji prowadził do wzrostu napięć międzynarodowych i wybuchu drugiej wojny światowej. Po anshlusie Austrii zaczęły obowiązywać norymberskie ustawy rasowe, wprowadzone w Niemczech już w 1935 roku. Ustawy te zakazywały małżeństw i stosunków

plciowych między Żydami a nie-Żydami oraz określały zasady podziału obywateli Austrii na Żydów, mieszanców (niem. *Mischling*) i Aryjczyków. Ilse Aichinger została zakwalifikowana jako „mieszaniec pierwszego stopnia”, co miało znaczący wpływ na jej późniejsze funkcjonowanie w reżimie nazistowskim i przyszłe wykształcenie (STEINWENDTNER 2007: 4).

Zarówno działania wojenne na terenie Austrii, jak i prześladowanie ludności wyznania mojżeszowego odcisnęły piętno na twórczości Ilse Aichinger. Helga, siostra bliźniczka, skorzystała z możliwości ucieczki do Anglii niedługo przed rozpoczęciem konfliktu zbrojnego. Po uzyskaniu świadectwa ukończenia szkoły Ilse, mimo znaczących umiejętności i zdolności, nie została przyjęta na studia, co uzasadniono jej żydowskim pochodzeniem. W czasie wojny podejmowała się prac dorywczych. Kolejnym traumatycznym przeżyciem w młodości pisarki, które będzie powracało w jej tekstach literackich, było deportowanie babki i młodszego rodzeństwa matki do obozu koncentracyjnego oraz ich późniejsza śmierć (DRYNDĄ 2001: 30). Podczas jednego z wywiadów Aichinger została zapytana, czy po wstrząsających wydarzeniach powracała do miejsc, w których dorastała. Jej odpowiedź brzmiała następująco:

Nie w ciągu ostatnich kilku lat. Zaglądam tam tylko wtedy, gdy jadę Rennweg¹ w drodze na lotnisko albo na cmentarz. Wtedy zawsze widzę dom. I zawsze widzę stację, z której deportowano moją babkę. I pociągi, wagony, które kiedyś liczyłam. Ona też była w jednym z nich (ESSER 1990: 42)².

Biorąc pod uwagę traumatyczne wydarzenia, których świadkiem była Ilse Aichinger, zasadne wydaje się pytanie, w jaki sposób trauma

1 Ulica w Wiedniu łącząca centrum miasta z południowo-wschodnimi dzielnicami Sankt Marx i Simmering.

2 Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie podano inaczej, pochodzą od autora.

wojenna i osobiste doświadczenia wpłynęły na jej twórczość literacką oraz dlatego zdecydowała się podjąć próbę literackiego opracowania tak bolesnych wspomnień.

1 września 1945 roku, w szóstą rocznicę ataku Niemiec na Polskę, na łamach czasopisma „Wiener Kurier” opublikowany został debiutancki utwór Ilse Aichinger, *Das vierte Tor* (Czwarta Brama). Poszczególne fragmenty i motywy można odnaleźć w jej powieści *Die größere Hoffnung* (Większa nadzieja) (REICHENSPERGER 1991: 271). W tym krótkim utworze epickim autorka najpierw ukazuje dzieci bawiące się na żydowskim cmentarzu, które nie boją się zmarłych, lecz ludzi żyjących. W dalszej części tekstu przedstawia obraz ludzi umierających w obozach koncentracyjnych. Jest to pierwszy tekst w powojennej literaturze Austrii, w którym została poruszona problematyka obozów koncentracyjnych (FECHNER, WIRTZ 2017).

Kolejnym znaczącym utworem, który można uznać za swoisty manifest literacki Ilse Aichinger, jest esej zatytułowany *Aufruf zum Misstrauen* (Wezwanie do nieufności), wydany w 1946 roku na łamach czasopisma literackiego „Der Plan” (MAURER b.r.). Można go postrzegać jako wezwanie do krytycznego kwestionowania świata i jego struktur, w których człowiek nie powinien poprzestawać na prostych odpowiedziach. Wręcz przeciwnie, powinien odkrywać głębsze warstwy ludzkiej egzystencji. Utwór jest pewnego rodzaju zaproszeniem do zaakceptowania niepewności i dyskomfortu, które często wiążą się z byciem człowiekiem, oraz do poszukiwania prawdy ukrytej poza oczywistymi schematami. Aichinger podkreśliła, że „to sobie samym powinniśmy nie ufać: jasności naszych intencji, głębi naszych myśli, dobroci naszych czynów!” (AICHINGER 1990a: 16). Ważnym wnioskiem płynącym z tego komentarza jest sceptycyzm i wręcz podejrzliwość wobec samego siebie, które autorka uznaje za niezbędne w obliczu wojennej przeszłości i moralnych konsekwencji, jakie ponosi powojenne społeczeństwo. Esaj Aichinger można interpretować jako próbę rozliczenia się Austriaków z ich rolą w czasach Trzeciej

Rzeszy oraz wezwanie do moralnej refleksji. Jego kontrowersyjność miała skłonić czytelników do konfrontacji z wojenną przeszłością i do przemyślenia etycznych fundamentów powojennego świata.

Zakończenie wojny umożliwiło Ilse Aichinger podjęcie studiów medycznych. Jednak po pięciu semestrach nauki przerwała je, aby dokończyć pracę nad swoją pierwszą debiutancką powieścią, *Die größere Hoffnung*, która została opublikowana w 1948 roku w wydawnictwie Bermann Fischer Verlag w Wiedniu (DRYNDĄ 2001: 41). Początkowo autorka planowała napisać sprawozdanie z przebiegu wojny, jednak w trakcie pracy nad tekstem jego koncepcja uległa całkowitej zmianie. Jak sama przyznała, proces tworzenia książki wzbudził w niej przekonanie, że jej powołaniem jest literatura (ESSER 1990: 44). Jedyna powieść Aichinger osadzona została w realiach drugiej wojny światowej i opowiada o losach piętnastoletniej Ellen, która doświadcza prześladowań i wykluczenia. Dziewczynka, nie mogąc zdobyć wizy, nie jest w stanie dołączyć do swojej deportowanej matki. Jej babka, nie widząc innego wyjścia, popełnia samobójstwo, a inne dzieci pochodzenia żydowskiego, pozbawione dostępu do parków i innych miejsc publicznych, zmuszone są do zabawy na cmentarzu. W akcie desperacji próbują uciec do Ziemi Świętej, jednak granice pozostają zamknięte; niemal wszystkie zostają deportowane do obozów koncentracyjnych. W ostatnich chwilach życia Ellen doświadcza jeszcze bliskości rannego rosyjskiego żołnierza Jana, zanim ginie w wyniku eksplozji (KABIĆ 2019: 232). Ważnym aspektem narracji Aichinger jest to, że przedstawia Holocaust w sposób nieoczywisty, nie jako realistyczną rekonstrukcję wydarzeń, lecz jako poetycką, często wręcz oniryczną opowieść. Jak zauważa Slavija Kabić, powieść nie jest klasycznym autobiograficznym zapisem, lecz raczej symbolicznym przetworzeniem rzeczywistości, w którym elementy realistyczne mieszają się z fantastycznymi, a wydarzenia historyczne są „przefiltrowane” przez perspektywę dziecka. Ta świadoma strategia literacka, unikająca dosłownego opisu grozy, sprawia, że powieść Aichinger

różni się od typowej literatury obozowej i bardziej przypomina eksperyment formalny, w którym rzeczywistość nabiera metaforycznego wymiaru (KABIĆ 2019: 232–235).

Innowacyjne techniki narracyjne Aichinger, w tym fragmentaryczne i eliptyczne opowiadanie historii, przekształciły tradycyjne struktury narracyjne, nadając im istotne znaczenie w rozwoju literatury powojennej. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa niemieckiego filologa i historyka literatury Waltera Jensa:

Nie ulega więc wątpliwości, że *Die größere Hoffnung* jest dziełem wielkiej prozy. Ponadto powieść dzisiaj pozostaje jedyną poważną odpowiedzią, jaką nasza literatura dała niedawnej przeszłości. Odpowiedź, która nie tylko odbiła się echem, ale też pociągnęła za sobą nowy, czysty głos (JENS 1990: 141).

Z okazji siedemdziesiątych piątych urodzin Ilse Aichinger udzieliła wywiadu dla niemieckiego tygodnika „Die Zeit”. Dziennikarka i krytyczka literacka Iris Radisch zapytała solenizantkę o jej nastawienie do pierwszej powieści i istotę bycia pisarką. Otrzymała następującą odpowiedź:

[...] zawsze uważałam, że to bardzo trudny zawód. I nigdy nie chciałam być pisarką. Chciałam być lekarką, ale to się nie udało z powodu mojej niezdarności. Na początku chciałam tylko napisać reportaż o okresie wojny. Nawet nie myślałam o książce, chciałam po prostu zapisać wszystko tak dokładnie, jak to tylko możliwe. Kiedy książka została opublikowana w wydawnictwie Fischera, wciąż było w niej o wiele za dużo. Chciałam powiedzieć wszystko w jednym zdaniu, a nie w dwudziestu (RADISCH 1996).

W 1949 roku Aichinger pracowała jako lektorka w wydawnictwie S. Fischer we Frankfurcie nad Menem, zaś po roku została zatrudniona jako asystentka Inge Aicher-Scholl w Wyższej Szkole Projektowania w Ulm (Hochschule für Gestaltung in Ulm). W maju

1951 roku na zaproszenie Hansa Wernera Richtera po raz pierwszy wzięła udział w spotkaniu Grupy 47 w Bad Dürkheim, podczas którego zaprezentowała swoje opowiadanie *Der Gefesselte* (Skrepowany). W 1952 roku autorka została wyróżniona nagrodą Grupy 47 za opowiadanie *Spiegelgeschichte* (Lustrzana historia) (MOSER 1990: 277). Jego akcja skupia się na opisie śmierci młodej kobiety spowodowanej nieudaną aborcją. Śmierć bohaterki nie stanowi zakończenia, lecz początek narracji, ponieważ historia jej życia przedstawiana jest retrospektywnie, a czytelnik otrzymuje ją niejako w lustrzanym odbiciu. Odwrócony porządek narracji spleta się z faktycznym przebiegiem fabuły prezentowanej przez personel szpitala. Zastosowanie dwóch poziomów narracji sprawia, że utwór wyróżnia się na tle pozostałych dzieł pisarki.

Prywatnie autorka swoje życie związała z pisarzem Günterem Eichem, którego poznała podczas spotkania Grupy 47 w 1951 roku. Zapytana o to, w jaki sposób jej życie zmieniło się po poznaniu przyszłego męża, odpowiedziała następująco:

Na drugiej konferencji, na której byłam, pomyślałam sobie: nie wiem, ale tym razem nie jest tu tak miło jak ostatnio. Prawdopodobnie to tylko zbieg okoliczności. Czegoś tu brakuje. A potem nagle zobaczyłam Güntera Eichę idącego wzdłuż plaży i wtedy już wiedziałam, czego brakuje. Od tego momentu wszystko potoczyło się bardzo szybko (ESSER 1990: 45).

Dwa lata później wyszła za mąż. Małżeństwo doczekało się potomstwa: syna Klemensa i córki Miriam (DRYNDĄ 2001: 49). Oboje wspierali się w pracy twórczej. Mimo że tworzyli w podobnym stylu i poruszali podobną tematykę, nigdy nie stanowili dla siebie konkurencji. Sama pisarka mówiła: „[...] było wręcz przeciwnie. To zawsze było szczęście. Pisaliśmy tak różnie, a jednocześnie nasze myśli były często tak podobne” (AICHINGER 1990a: 39). Ilse Aichinger wspominała, że okres jej małżeństwa był dla niej bardzo szczęśliwy. Mimo

problemów ekonomicznych, mogła poświęcić się pisarstwu i wychowywaniu dzieci (ESSER 1990: 45).

W tym miejscu warto zauważyć, że z początkiem lat pięćdziesiątych w Niemczech słuchowiska radiowe ponownie zaczęły zyskiwać na znaczeniu. Wzrost popularności audycji radiowych był wynikiem ustanowienia Nagrody za słuchowisko dla Niewidomych Weteranów Wojennych (*Hörspielpreis der Kriegsblinden*), przyznawanej za wybitne słuchowiska literackie, którą zainicjował Friedrich Wilhelm Hymmen w 1950 roku. Wyróżnienie corocznie otrzymuje autor najlepszego słuchowiska wyemitowanego po raz pierwszy przez niemieckojęzyczną stację radiową w roku poprzednim (*Hörspielpreis der Kriegsblinden* b.r.). Szczególnie interesujący w tym kontekście jest rozwój gatunku, jakim jest słuchowisko, z jednej strony jako środka masowego przekazu, dążącego do zdobycia jak największej liczby odbiorców, z drugiej zaś jako nowego gatunku w sztuce i literaturze (THOMSEN, SCHNEIDER 1985: 4). Słuchowisko z 1951 roku *Träume* (Marzenia), autorstwa Güntera Eicha, męża pisarki, cieszyło się właśnie takim uznaniem (SCHWEIKLE, SCHWEIKLE 2007: 328).

W istotny sposób przyczynili się do rozwoju tego gatunku programów radiowych wybitni pisarze i pisarki, w tym Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll czy Friedrich Dürrenmatt (SCHWEIKLE, SCHWEIKLE 2007: 328). Ilse Aichinger również eksperymentowała z tworzeniem własnych słuchowisk, dzięki inspiracji ze strony jej męża. Pierwsze z nich, zatytułowane *Knöpfe* (Guziki), zostało przedstawione w 1953 roku (FECHNER, WIRTZ 2017). Protagonistka debiutanckiego słuchowiska jest pracownicą w fabryce guzików. Niepokoją ją odgłosy dobiegające zza ścian jej miejsca pracy i znikanie współpracowników. Nazwy nowych zbiorów guzików nawiązują do imion lub nazwisk osób, które zniknęły. Autorka poprzez to słuchowisko chce pokazać, że życie jednostki w społeczeństwie konsumpcyjnym może być niepokojące i odhumanizowane. Znikanie współpracowników oraz przypisywanie nazw zbiorom guzików odpowiadających ich imionom

lub nazwiskom symbolizuje dehumanizację oraz redukcję ludzi do przedmiotów. Jest to metafora egzystencji, ponieważ ukazuje, jak jednostki mogą być traktowane jedynie jako elementy produkcji i konsumpcji, tracąc swoją tożsamość i indywidualność. Ucieczka bohaterki z fabryki może symbolizować próbę zachowania własnej tożsamości i ucieczkę od bezdusznego, konsumpcyjnego świata.

Dzięki swojej pisarskiej wszechstronności Aichinger opracowała podczas wieloletniej kariery liczne audycje radiowe. Najpopularniejsze z nich to: *Besuch im Pfarrhaus* (1961; Wizyta na plebanii), *Nachmittag in Ostende* (1966; Popołudnie w Ostendzie), *Die Schwestern Jouet* (1966/67; Siostry Jouet), *Auckland* (1969; Auckland) czy *Gare maritime* (1972–1974; fr. *gare maritime* – port morski). Jednym z największych wyzwań, z jakimi musiała się zmierzyć w pracy nad słuchowiskami, było adekwatne oddanie ciszy. W produkcji słuchowisk dźwięki odgrywają kluczową rolę, a w tym kontekście świadome wykorzystanie pauz i milczenia stanowiło istotny element twórczości autorki. Aichinger potrafiła oddać ciszę za pomocą języka, tworząc teksty, w których milczenie nabierało znaczenia (KAINDL 2007: 50–53). Na ten temat wiedeńska pisarka wypowiadała się następująco:

Milczenie jest dla mnie jedną z najważniejszych rzeczy na świecie, ponieważ nie jest czymś pustym, ale czymś pełnym. Jest ściśle związane ze śmiercią. Ma też wiele wspólnego z pisaniem. Każde napisane zdanie musi być przykryte ogromną liczbą napisanych zdań, bo inaczej w ogóle nie istnieje (ESSER 1990: 50).

W 1971 roku Ilse Aichinger otrzymała kolejne literackie wyróżnienie – Nagrodę im. Nelly Sachs (Nelly-Sachs-Preis)³. Przyznanie

3 Nelly Sachs urodziła się w 1891 roku w Berlinie. W 1940 roku uciekła z mamą do Szwecji przed Nazistami, gdzie zamieszkała w Sztokholmie. Była niemiecką poetką, tłumaczką. W 1966 roku jako pierwsza niemieckojęzyczna pisarka została laureatką literackiej Nagrody Nobla za całokształt twórczości. Zmarła w 1970 roku w wieku siedemdziesięciu ośmiu lat w Sztokholmie (BRENTZEL, HORSLEY b.r.).

głównej nagrody wynikało przede wszystkim z uznania fenomenu jej literackiego dorobku, który polegał na nieustannej próbie opisanie tego, co jest nieopisywalne, przy wykorzystaniu minimalnej ilości słów i zdań. W odniesieniu do tego wyróżnienia stanowisko zajął Karl Krolow, akcentując, że w swoich utworach laureatka dąży do podejmowania tematyki ludzkiej egzystencji, jednocześnie ograniczając użycie środków stylistycznych. Podkreślał także znaczenie dystansu, który nie zawsze da się wyrazić językiem werbalnym (KROLOW 1990: 87).

W 1976 roku, cztery lata po śmierci męża, pisarka opracowała antologię zatytułowaną *Schlechte Wörter* (Złe słowa), w której zawarła zarówno opowiadania, jak i słuchowisko radiowe *Gare maritime*. Publikacja wyraźnie ukazuje zmianę w stylu pisania Aichinger, skierowaną przede wszystkim na krytykę języka. W swoich kolejnych tekstach stanowczo wyrażała własne przekonania, posługując się precyzyjnymi słowami i sformułowaniami (FECHNER, WIRTZ 2017).

W 1978 roku, trzy dekady po publikacji powieści *Die größere Hoffnung*, ukazał się pierwszy tom poezji Aichinger – *Verschenkter Rat* (Podarowana rada), zawierający wiersze powstałe między 1955 a 1978 rokiem. Tom poezji, który zaprezentowała autorka, wyróżnia się różnorodnością literackich motywów. Wiersze nie podlegają ustalonym normom obowiązującym w poprzednich epokach literackich. Zamiast tego literackie motywy kwestionują oczekiwania czytelnika, często poprzez paradoksalne lub zupełnie odmienne zastosowanie. Celem takiej formy było skłonienie odbiorcy do refleksji nad własną wiedzą. Wiersze Aichinger wyróżniają się oryginalną strukturą, sprawiającą wrażenie, że zaczynają się tam, gdzie powinny się kończyć, mimo że są formalnie kompletne (SCHAFROTH 1990: 243–244).

W tym samym roku autorka wydała również tom z opowiadania-
mi *Meine Sprache und ich* (Mój język i ja). Zawiera on wybrane teksty powstałe w latach 1949–1978 (FECHNER, WIRTZ 2017). Na podstawie jednego z tych opowiadań, *Meine Sprache und ich*, szwajcarska artystka

Sarah Elena Müller opracowała projekt gry na urządzenie VR. Głównym celem tego projektu jest eksploracja języka oraz doświadczenie jego różnorodnych form i znaczeń. Gra umożliwia użytkownikowi pełne zanurzenie się w świecie słów i ich struktur, a jednocześnie przeciwstawia się koncepcji językowej Ilse Aichinger, która traktowała język jako środek komunikacji odbiegający od utartych konwencji i tradycyjnych reguł. Rozgrywka została zaprojektowana dla jednego użytkownika i trwa około 40 minut. Jej istotą jest podkreślenie złożoności i głębokości języka Aichinger, a także kwestionowanie ustalonych norm i wyznaczanie nowych granic interakcji językowej (MÜLLER 2023).

Aichinger nigdy nie unikała rozmów o własnych przeżyciach wojennych. W ten sposób dążyła do przekazania przyszłym pokoleniom świadomości negatywnych konsekwencji wojennych konfliktów. W szczególny sposób wyraziła to w wywiadzie przeprowadzonym przez Hermanna Vinke w 1980 roku, w którym skoncentrowała się na życiorysie rodzeństwa Hansa i Sophie Scholl⁴, bohaterów grupy antynazistowskiego ruchu oporu Weiße Rose (Biała Róża) w Trzeciej Rzeszy. Aichinger podkreśliła, że gotowość rodzeństwa Scholl do walki przeciwko reżimowi Adolfa Hitlera wynikała z ich wychowania, w którym literatura i polityka odgrywały kluczową rolę. To właśnie poprzez kontakt z ideami humanistycznymi, klasyczną filozofią oraz krytycznym myśleniem kształtowało się ich poczucie odpowiedzialności obywatelskiej i moralnej. Wywiad ten ma wymiar

4 Hans i Sophie Scholl byli niemieckim rodzeństwem, członkami antynazistowskiej grupy oporu Weiße Rose, działającej w czasie drugiej wojny światowej. Wraz z innymi studentami Uniwersytetu w Monachium, w latach 1942–1943 rozpowszechniali ulotki wzywające do sprzeciwu wobec reżimu Hitlera, potępiające zbrodnie wojenne i politykę eksterminacyjną Trzeciej Rzeszy. W lutym 1943 roku, podczas rozprowadzania kolejnych ulotek na uniwersytecie, zostali schwytani przez gestapo. Po krótkim procesie, oskarżeni o zdradę stanu, 22 lutego 1943 roku zostali skazani na śmierć i straceni przez zgilotynowanie. Ich odwaga i poświęcenie stały się symbolem niemieckiego ruchu oporu przeciwko nazizmowi (*Die Geschwister Scholl* 2009).

uniwersalnego przesłania – jest skierowany do młodych ludzi jako zachęta do realizacji marzeń oraz niezależnego myślenia i unikania konformizmu społecznego (VINKE 1990: 30–35).

Życie prywatne Aichinger wiązało się z wieloma zmianami miejsca zamieszkania. Po śmierci matki w 1984 roku osiedliła się we Frankfurcie nad Menem, gdzie nawiązała współpracę z wydawnictwem S. Fischer. Po czterech latach spędzonych w tym mieście powróciła do rodzinnego Wiednia (BERBIG, MARKUS 2007: 110). Tam prowadziła życie w zaciścu i samotności, choć regularnie odwiedzała znane kawiarnie, gdzie znajdowała inspirację do pisania. Aichinger była także miłośniczką kina i często uczęszczała na seanse filmowe. Jednym z powodów jej wizyt w kinach była chęć spędzania czasu w ciemności. Jako dziecko zawsze marzyła o zniknięciu, a kino dawało jej poczucie anonimowości i ucieczki od rzeczywistości (KAINDLSTORFER 2005).

Aichinger wykazała się zaangażowaniem społecznym, co udokumentowane zostało w jej przemówieniu podczas ceremonii przyznawania nagrody literackiej w Weilheim w Bawarii w 1988 roku. W swoim wystąpieniu, skierowanym przede wszystkim do młodzieży, wskazała losy Sophie Scholl jako przykład odwagi, radości i nadziei w codziennym życiu, choć w okresie Trzeciej Rzeszy były to wartości trudne do osiągnięcia i niebezpieczne. Przemówienie to stanowi istotny dowód jej zaangażowania w kształtowanie postaw i wartości społecznych (AICHINGER 1990b: 18–20).

Twórczość Aichinger, mimo niewielkiego wolumenu, wyróżnia się bogactwem treści i doskonałym stylem. Jest wynikiem nieustannego procesu doskonalenia wypowiedzi, w którym kluczową rolę odgrywała precyzja językowa oraz dbałość o istotę przekazu. Choć Aichinger regularnie pisała, zdarzały się długie okresy bez publikacji. Z okazji siedemdziesiątych urodzin autorki w 1991 roku dziennikarz, krytyk literacki i jej powiernik, Richard Reichensperger, wydał wielotomowy zbiór jej dzieł *Werke in acht Bänden* (Dzieła w ośmiu tomach) (FECHNER, WIRTZ 2017).

Należy podkreślić, że życie Aichinger nie było sferą odrębną od jej twórczości literackiej. Jej życie prywatne oraz osobiste doświadczenia stanowiły integralną część jej pracy twórczej. Była to autorka, która przez całą swoją karierę literacką umiejętnie łączyła elementy swojego życia osobistego z tematyką swoich utworów. Jej przeżycia, emocje i refleksje przenikały do tekstów, nadając im autentyczność i głębię. W ten sposób jej życie i twórczość tworzyły nierozzerwalną całość, wzajemnie się przenikając i uzupełniając.

Z tego punktu widzenia ważnym i trudnym momentem w życiu pisarki było ponowne doświadczenie śmierci bliskiej osoby. W 1998 roku straciła swojego syna, Clemensa, w tragicznym wypadku (BERBIG, MARKUS 2007: 110). To wydarzenie miało głęboki wpływ na jej twórczość, w której można dostrzec dualizm: nie odczuwała lęku przed własnym odejściem, ale równocześnie obawiała się procesu umierania (KAINDLSTORFER 2005). Najlepiej potwierdzają to następujące słowa:

Śmierć i umieranie są przeciwieństwami. Umieranie jest częścią życia, być może decydującą, podczas gdy śmierć jest absolutnym końcem wszystkiego. Zawsze pragnęłam tylko jednej rzeczy: odejść, po prostu odejść i nigdy więcej się nie pojawić (KAINDLSTORFER 2005).

Rzeczywiście, analizując życie i twórczość Aichinger, można zauważyć, że traumatyczne przeżycia, takie jak śmierć i utrata członków rodziny już w dzieciństwie, miały istotny wpływ na jej twórczość literacką. W konsekwencji ciągłej styczności ze śmiercią Aichinger często podejmowała ten temat w swoich tekstach literackich. Zajmowanie się taką tematyką stanowiło również pewien rodzaj terapii, pomagało zrozumieć i przepracować traumy związane ze śmiercią bliskich.

W 2000 roku austriacka pisarka powróciła do działalności literackiej, pisząc cotygodniową kolumnę dla dziennika „Der Standard”. W 2004 roku doszło do rozłamu między Aichinger a redakcją gazety. Konflikt wynikał z jej felietonu dotyczącego przyznania Nagrody

Nobla Elfriede Jelinek. Spór miał swoje źródło w odmiennym podejściu obu pisarek do literatury, a także w wewnętrznych kwestiach redakcyjnych. W rezultacie Aichinger zakończyła współpracę z „Der Standard” i zaczęła publikować swoje artykuły w „Die Presse”, gdzie jej teksty ukazywały się w dodatku weekendowym „Spectrum”. Ta zmiana pozwoliła jej kontynuować działalność jako felietonistka, a jednocześnie zachować większą niezależność w kwestiach literackich i publicystycznych (HAMMERBACHER 2007: 99). W 2001 roku ukazał się tom *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* (Film i Zagłada. Przebłyśki życia), który zawierał niektóre z jej felietonów publikowanych wcześniej w „Der Standard”. Obejmował również przemówienie Aichinger wygłoszone z okazji przyznania jej Wielkiej Austriackiej Nagrody Państwowej (Großer Österreichischer Staatspreis für Literatur) w 1995 roku. Zbiór ten stanowił refleksję nad codziennym życiem, w szczególności nad kinem i przeczytanymi książkami (FÄSSLER 2007: 91). Jednak na początku kwietnia 2005 roku działalność pisarska Aichinger została przerwana z powodu ciężkiej choroby, którą udało jej się przezwyciężyć. Mimo to nie powróciła już do swoich obowiązków redakcyjnych ani do regularnego publikowania. Wówczas podjęła decyzję o zakończeniu kariery literackiej, nie wydając już żadnych nowych tekstów (HAMMERBACHER 2007: 100).

Ilse Aichinger zmarła 11 listopada 2016 roku w Wiedniu, przeżywszy dziewięćdziesiąt pięć lat. Pozostawiła po sobie bogate dziedzictwo literackie (SIEBRASSE 2016). Po otrzymaniu wiadomości o śmierci wiedeńskiej pisarki Radisch wypowiedziała się następująco:

Charakteryzuje ją wielka poetycka precyzja, chłód i minimalizm. W rzeczywistości napisała bardzo niewiele – tylko jedną powieść *Die größere Hoffnung*, a później krótkie utwory prozatorskie, sztuki teatralne, opowiadania, słuchowiska radiowe oraz poezję. Jej dorobek jest zwięzły, niezwykle skondensowany (RADISCH, WUTTKE 2016).

Epoka, w której żyła austriacka pisarka i poetka Ilse Aichinger, naznaczona była wojnami, trudnościami ekonomicznymi i konfliktami politycznymi. W szczególności trauma wojny, Holocaustu oraz opresji nazistowskiego reżimu wywarły niezatarte piętno na jej twórczości, stanowiąc źródło inspiracji i tematów poruszanych w jej dziełach. Jej literatura nie była jedynie zapisem indywidualnego doświadczenia, lecz także próbą uchwycenia i wyrażenia tajemniczych, czasem wręcz nieopisywalnych aspektów ludzkiej egzystencji. To dążenie do nowego rozumienia rzeczywistości skłoniło Aichinger do eksperymentów z językiem i formą, kwestionowania konwencji językowych i literackich, redukcji słowa, fragmentaryczności narracji i dekonstrukcji czasu. Poprzez te innowacyjne techniki udało jej się stworzyć głębokie i sugestywne teksty, które nie tylko dokumentują traumę, lecz także podważają granice samej literatury jako medium wyrazu.

Twórczość Ilse Aichinger, mimo niewielkiego wolumenu, pozostaje jednym z najważniejszych literackich świadectw XX wieku. Jej dzieła nie tylko ukazują dramat jednostki w obliczu totalitaryzmu i wykluczenia, ale także stanowią próbę poszukiwania nowego języka, który unika jednoznaczności, podważa ustalone struktury narracyjne i wydobywa z ciszy to, co niewypowiedziane. Aichinger nie tworzyła dla pokrzepienia. Jej literatura zmusza do myślenia, stawia czytelnika w sytuacji niepewności i konfrontuje go z traumą, której nie sposób łatwo ośwoić.

Dziś jej twórczość można odczytywać nie tylko jako zapis indywidualnych przeżyć wojennych i powojennych, ale także jako uniwersalne świadectwo literatury, która poszukuje nowych środków wyrazu dla traumy i pamięci. W czasach, gdy literatura coraz częściej staje się narzędziem historycznego rozliczenia i świadectwem przeżycia, teksty Aichinger pozostają aktualne, przypominając, że opowiadanie przeszłości nigdy nie jest jedynie rekonstrukcją, lecz także aktem twórczego poszukiwania. Dzięki swojej aktywności literackiej i poetyckiej Aichinger zajmuje trwałe miejsce w annałach powojennej

literatury niemieckojęzycznej, a jej dzieła wciąż stanowią wyzwanie intelektualne i emocjonalne dla kolejnych pokoleń czytelników.

Bibliografia

- AICHINGER I., 1990a: *Aufruf zum Mißtrauen*. W: S. MOSER, Hrsg., *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 16–17.
- AICHINGER I., 1990b: *Rede an die Jugend*. W: S. MOSER, Hrsg., *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 18–20.
- BERBIG R., MARKUS H., 2007: *Vita Ilse Aichinger*. „Text + Kritik”, H. 127, s. 104–111.
- BRENTZEL M., HORSLEY J., b.r.: *Nelly Sachs*. Fembio. Frauen Biographieforschung. <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/nelly-sachs/> [dostęp: 30.08.2023].
- Die Geschwister Scholl. Rezeptionsgeschichte der „Weißen Rose“ und politisches Vermächtnis*. 2009. Ausarb. WD 1 – 024/092009. Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste. <https://webarchiv.bundestag.de/archive/2016/0617/blob/413304/15bad1c81e1f7728ca0f879332a948d/wd-1-024-09-pdf-data.pdf> [dostęp: 30.08.2023].
- DRYNDY M., 2001: *Kritik der Weltbilder im Prosawerk Ilse Aichingers. Ein Versuch über die Poetik der Verweigerung*. Poznań: Rys – Studio Reklamy – Tomasz Paluszyński.
- ESSER M., 1990: „Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist”. W: S. MOSER, Hrsg., *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 41–50.
- FÄSSLER S., 2007: *Erinnerungen auf dem Sprung „Film und Verhängnis“ und „Unglaubliche Reisen“ – Ilse Aichingers Spätwerk*. „Text + Kritik”, H. 127, s. 91–98.
- FECHNER M., WIRTZ S., 2017: *Biografie Ilse Aichinger*. LeMO. Lebendiges Museum Online. <https://www.hdg.de/lemo/biografie/ilse-aichinger.html> [dostęp: 30.08.2023].
- HAMMERBACHER F., 2007: *Die Kolumne „Schattenspiele“ – das Buch „Subtexte“*. W: „Text + Kritik”, H. 127, s. 99–101.
- Hörspielpreis der Kriegsblinden*, b.r.: Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V. BKD. <http://www.kriegsblindenbund.de/hoerspielpreis-der-kriegsblinden.html> [dostęp: 30.08.2023].

- KABIĆ, S., 2019: *Die Topografie des Grausamen in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“*. W: V. KONDRICH i in., Hrsg., *Literarische Freiräume. Festschrift für Neva Šlibar*. Slovenske germanistične študije, [t.] 15, s. 231–242.
- KAINDL K. B., 2007: *Gegensätze? Ilse Aichingers Hörspiele*. „Text + Kritik“, H. 127, s. 49–56.
- KAINDLSTORFER G., 2005: *Ilse Aichingers Aufzeichnungen*. Deutschlandfunk. <https://www.deutschlandfunk.de/ilse-aichingers-aufzeichnungen-100.html> [dostęp: 30.08.2023].
- KROLOW K., 1990: *Laudation. Zur Verleihung des Nelly-Sachs-Preises 1971*. W: S. MOSER, Hrsg., *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 83–89.
- MAURER S., b.r.: „*Aufruf zum Misstrauen*“ – Neuerscheinungen zum 100. Geburtstag von *Ilse Aichinger*. Literaturhaus Wien. <https://www.literaturhaus.at/index.php?id=13411> [dostęp: 30.08.2023].
- MOSER S., Hrsg., 1990: *Vita*. W: S. MOSER, Hrsg., *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 277–278.
- MÜLLER S. E., 2023: *Meine Sprache und ich*. Sarah Elena Müller. https://sarahelena.mueller.ch/?page_id=33 [dostęp: 30.08.2023].
- RADISCH I., 1996: *Ilse Aichinger wird 75: Ein ZEIT-Gespräch mit der österreichischen Schriftstellerin*. Zeit Online. <https://www.zeit.de/1996/45/aich.txt.19961101.xml> [dostęp: 30.08.2023].
- RADISCH I., WUTTKE G., 2016: *Eine vor Energie nur so berstende Literatur*. Deutschlandfunk Kultur. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/zum-tod-ilse-aichingers-eine-vor-energie-nur-so-berstende-100.html> [dostęp: 30.08.2023].
- SCHAFROTH H. F., 1990: *Gedichte vom Überleben um keinen Preis*. W: S. MOSER, Hrsg., *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 18–20.
- SCHWEIKLE G., SCHWEIKLE I., 2007: *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart: J. B. Metzler, s. 328. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05000-7>.
- SIEBRASSE B., b.r.: *Ilse Aichinger*. Fembio. Frauen Biographieforschung. <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/ilse-aichinger/> [dostęp: 30.08.2023].
- STEINWENDTNER B., 2007: *Ilse Aichinger. Wien. Und andere Ortlosigkeiten*. „Text + Kritik“, H. 127, s. 3–14.
- STETTNER L., 1990: „*Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens*“. W: S. MOSER, Hrsg., *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 36–40.

- THALMANN F., 1977: *Die Wirtschaft in Österreich*. W: H. BENEDIKT, Hrsg., *Geschichte der Republik Österreich*. München: R. Oldenburg Verlag, s. 487–572.
- THOMSEN Ch. W., SCHNEIDER I., 1985: *Einleitung*. W: Ch. W. THOMSEN, I. SCHNEIDER, Hrsg., *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 4.
- VINKE H., 1990: *Sich nicht anpassen lassen*. W: S. MOSER, Hrsg., *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 30–35.
- WALTER J., 1990: *Ilse Aichingers erster Roman*. W: S. MOSER, Hrsg., *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 138–141.

Indeks nazw osobowych

A

Achleitner Friedrich 182
Adorno Theodor W. 170
Aichinger Berta 214
Aichinger Helga 214, 215
Aichinger Ilse 170, 210, 213–228
Albers Anni 124
Albers Josef 124
Altenberg Peter 56, 58–59, 62–65, 71
Alto Aino 124
Alto Elissa 124
Amato Angelo 94
Améry Jean 170
Amann Klaus 180, 187
Arndt Bruno 49
Arnold Franz zob. Mayreder Rosa
Arnstein Fanny (Franziska) von 113,
167–168
Arnstein Franziska von zob. Arnstein
Fanny von
Arnstein Henriette Pereira 168
Arnstein Nathan Adam von 167

Artmann Hans Carl 182
Auden Wystan Hugh 154, 170

B

Bachmann Ingeborg 170, 210, 220
Bahr Hermann 59, 64
Bakst Léon 110
Balanchine George 110
Balchin Nigel 160
Barlog Boleslaw 170
Bauer Wolfgang 170
Baum Vicki 64
Bayer Konrad 182
Beauvoir Simone de 209
Becher Ulrich 170
Beer Laura 61, 66
Beer Theodor 61
Beer-Hofmann Richard 168
Beethoven Ludwig van 99, 105–106
Benatzky Ralph 159
Bender Hans 170
Benedykt XVI 93

Benois Aleksandr 111
Berg Werner 180
Bergel Kurt 63
Berlage Hendrik 143–144
Bernhard Thomas 159, 162, 170, 181–182,
184, 191
Best Otto F. S. 170
Bethusy-Huc Valeska von 49
Birkmeier Toni 112
Bläschke Josef Gotthard 184
Blau Simon 28
Blau Tina (właśc. Regina Leopoldine
Blau-Lang) 25–37
Blau-Lang Regina Leopoldine zob. Blau
Tina
Blumesberger Suzanne 40
Bode Rudolf 118–119
Bode Wilhelm von 118
Boelitz Martin 50
Bolina Andreas Wilhelm 44, 47
Böll Heinrich 161, 170, 220
Born Sarah 63
Bowen Elizabeth 160
Brandes Georg 50
Broch Hermann 151
Buber Martin 182
Bucher Helene 21
Büchner Georg 68
Bühler Charlotte 151
Bühler Karl Ludwig 151
Burjan Alexander 77, 79–80, 90, 92
Burjan Elisabeth (Lisa) 80, 90, 92
Burjan Hildegard Lea (z domu Freund)
75–94

C

Cain James M. 160
Cameron David 170
Canetti Elias 151, 155, 158, 170
Carneri Bartholomäus von 44, 46–47, 50
Chopin Fryderyk 105
Choung-Fux Eva 185
Chruszczow Nikita 138
Conolly Cyrill 170
Conried Heinrich 65–66
Corbusier Le 124, 128, 144
Csokor Franz Theodor 67–71
Čulík Jan 40
Czeija Oskar 79

D

Deesen Gerhard 183
Demblin, hrabia 42
Dessauer Maria 160
Deutsch Paul 105
Diagilew Siergiej 110
Dixon William Macneile 160
Dobrowsky Josef 156
Doderer Heimito von 158, 170
Domin Hilde 170
Dor Milo 160, 170
Drewitz Ingeborg 170
Dubsky Adolf von 22
Dubsky Franz von 11–12
Dubsky Friderike von 11
Dubsky Heinrich von 23
Dubsky Julie von 22
Dubsky Viktor von 22
Duncan Isadora 103, 107
Dürrenmatt Friedrich 220

E

Ebner Jeannie 170
 Ebner-Eschenbach Marie von (z domu
 Dubsky) 11–23
 Ebner-Eschenbach Moritz von 13–14, 20
 Eckhart Johannes (Mistrz Eckhart) 187
 Edschmid Kasimir 170
 Egli Ernst 125
 Eich Günter 219–220
 Eich Klemens 219
 Eich Miriam 219
 Eichholzer Herbert 140
 Eichler Fritz 40, 47–48
 Einem Gottfried von 170
 Eis Maria 145
 Eisenreich Herbert 170
 Epstein Ernst 66
 Erpenbeck Jenny 187
 Etienne Michael 150

F

Federmann Reinhard 199
 Federn Ernestine 35
 Feldner Fritz 170
 Ferstel Max von 91
 Feuchtwanger Lion 158
 Feuchtwanger Marta 158
 Ficker Ludwig von 181, 189
 Finger Lotte 140
 Fischer Ernst 170
 Fleischl Ida (Ida von Fleischl-Marxow)
 19–20
 Fleischl Otto 20
 Fleischl-Marxow Ida von zob. Fleischl
 Ida
 Flesch-Brunningen Hans 154, 159, 161
 Foerster Friedrich Wilhelm 77–78

Fokin Michail 110
 Forest Karl zob. Obertimpfler Karl,
 młodszy
 Forster Rudolf 69
 François Louise von 19
 Frank Josef 125, 144
 Frauendorfer Heinrich 198
 Frauendorfer Maria 198
 Frauendorfer Maria Helene zob. Haus-
 hofer Marlen 197–210
 Freks Friedrich 110
 Freund Abraham Adolf 75
 Freund Alice 76
 Freund Berta (z domu Sochaczewska)
 75
 Freund Hildegard Lea zob. Burjan Hil-
 degard Lea
 Fried Erich 155
 Friedell Egon 59, 61, 63–64, 67, 69–70
 Friedenthal Richard 170
 Friedländer Max 150
 Fries Herbert 67
 Fronius Hans 170
 Fry Christopher 170
 Fuchs Ernst 170
 Fuller Loïe 103
 Fussy Hortensia 193

G

Gabriël Peter 31
 Galliny Florentine (pseud. Bruno Wal-
 den) 49
 Gessler Hermann 45
 Glück Barbara Elisabeth zob. Paoli Betty
 Godden Rumer 160
 Goethe Johann Wolfgang von 13, 19, 47,
 67

Goldscheider Adalbert 46
Grazie Marie Eugenie delle 47
Greene Graham 160
Gregor-Dellin Martin 170
Grillparzer Franz 13–15, 21, 168
Grimm bracia 198
Grogger Paula 179
Groller Balduin zob. Goldscheider
Adalbert
Gropius Walter 49, 133, 144
Grossmann Stefan 62
Gstrein Norbert 190
Gutfeld Marie 149
Gutmann Ida von 49

H

Habe Hans 170
Habernig Josef Benedikt 178, 183
Habsburg Franciszek Józef von 20, 125
Haderlap Maja 193
Haeckel Ernst 44, 46–47
Hafner Fabjan 187
Hagelstange Rudolf 170
Hagestedt Lutz 39
Hahn Otto 124
Hakel Hermann 199
Hallé Hélène 12
Halm Friedrich (właśc. Eligius Franz
Joseph Reichsfreiherr von Munch-
-Bellinghausen) 15
Handke Peter 181
Handlgruber Veronika 199
Hanély Antal 29
Hans Hermann 179
Hardenberg Karl August von 168
Hartl Paul 17
Hartleben Otto Erich 56

Hassreiter Josef 100
Haushofer Manfred 198–199
Haushofer Marlen (ur. Maria Helene
Frauendorfer) 197–210
Haydn Joseph 106
Heer Friedrich 170
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 102
Heiderhoff Horst (G.) 183, 186
Heiduk Franz 39
Heller André 170
Hensel Kerstin 186
Henze Hans Werner 170
Herdan-Zuckmayer Alice 170
Herzl Theodor 46
Heyse Paul 17, 22
Hirsch Rudolf 170
Hitler Adolf 140, 150, 153, 214, 223
Hlawatsch Roswitha Th. 186
Hodler Ferdinand 108
Hofer Andreas 45
Hoffmann Josef 100, 104
Hofmannsthal Hugo von 62, 101, 104,
110, 112, 114, 151, 168
Hoger Ralph A. 164
Holzmeister Clemens 91
Huber-Wiesenthal Rudolf 104
Humboldt Wilhelm von 168
Huxley Aldous 158
Hymmen Friedrich Wilhelm 220

I

Innerhofer Franz 190
Israel Franz 186

J

Jacobowski Ludwig 47, 50
Jahoda Marie 151–152

Jandl Ernst 170
Jelinek Elfriede 190, 226
Jens Walter 170, 218
Joliot-Curie Frédéric 145

K

Kabić Slavija 217
Kantor Fritz zob. Torberg Friedrich
Karajan Herbert von 112
Karsawina Tamara 110
Kaufmann Eugen 137
Kaus Gina 158
Kaut Johann 170
Keller Gottfried 13, 48
Kesten Hermann 158, 170
Kilroy Thomas 160
Kinsky August Graf 20
Kinsky Marianne 20–21
Kirchschläger Rudolf 145
Kisch Egon Erwin 151
Kittel Marie 14, 19–20
Klimt Gustav 25, 36, 104
Klings Karl 49
Knötel Paul 48
Köhler Wolfgang 170
Kokoschka Oskar 56, 120, 150
Kolowrat-Krakowsky Xaverine 13–14
Köppke Margarethe 69
Kortner Fritz 159
Kosch Wilhelm 39
Köstler Maria 145
Kramer Theodor 155, 170
Kraus Karl 59
Kreisky Bruno 139, 170
Kremer Gisela 214
Krolow Karl 222
Kronfeld Adolf 27

Krüger Horst 170
Krüger Michael 192
Kubczak Viktor 179
Kucher Erich 175
Kunschak Leopold 85

L

Lampersberg Gerhard 181
Lang Edmund 62
Lang Erwin 101, 105
Lang Heinrich 34
Lang Heinz 62
Lang Marie 62
Lanner Joseph 105
Lasker-Schüler Else 71
Lavant Christine 173–193
Lazarsfeld Paul Felix 151–152
Lechner Franciszka 175
Lehár Franz 59, 69
Leisegang Dieter 183
Leon XIII 80
Leonard Hugh 160
Lernet-Holenia Alexander 158, 170
Lessing Gotthold Ephraim 13, 19
Lihotzky Gustaw 118
Lihotzky Julie 118, 126
Lind Carry zob. Loos Lina
Lind Jakov 170
Lindenschmit Wilhelm, młodszy 29
Lintschnig Hans 179
Lipszyc Adam 190, 192
Löffler Bertold 120
Loos Adolf 56, 59–66, 124–126, 131, 150
Loos Karolina zob. Loos Lina
Loos Lina (Karolina Loos, pseud. Carry
Lind, Lina Vetter, ur. Karoline Kat-
harina Obertimpfler) 55–71, 145

Loucheur Louis 135
Löwy-Hartmann Harry 105
Lubos Arno 39
Luft Friedrich 170

Ł

Łukasiewicz Małgorzata 190

M

Mahler Anna 158
Mahler Gustav 49, 100, 105
Mahler-Werfel Alma 49, 113
Maier Hans 170
Mann Golo 170
Mann Heinrich 68
Mann Katia 158
Mann Klaus 162
Mann Thomas 68, 158, 162
Mansfield Katherine 158
Marek Marcin 68
Marginter Peter 170
Maris Jacob 31
Markat Hans 34
Martín y Soler Vicente 106
Masseneta Jules 105
Matejka Viktor 156
Mauthner Max 121
May Ernst 131–133, 136–138, 144
Mayer Hans 170
Mayreder Rosa (pseud. Franz Arnold)
35–36
McCarthy Mary 160
Mehring Walter 170
Meitner Lise 122, 124
Melchinger Sigfried 170
Mell Max 109–110, 114
Mendelssohn Felix de 155

Mendelssohn Peter de 153–155, 157,
159–160, 170
Menkes Adolf 107
Merkel Inge 170
Miasin Leonid 110
Michler Werner 47
Mihelic Mira 170
Miller von Aichholz Molly 49
Mistrz Eckhart zob. Eckhart Johannes
Moravia Alberto (właśc. Alberto Pin-
cherle) 153
Mörth Gert 198
Morton Fredric 170
Moser Doris 187
Moser Karl 144
Moser Koloman 25, 100, 104, 120
Mozart Wolfgang Amadeus 106
Müller Johannes 21
Müller Otto 186
Müller Sarah Elena 223
Müller-Hofmann Wilhelm 113
Musil Robert 151

N

Nadolny Sten 170
Naharin Ohad 103
Neff Ondřej 40
Nelböck Johann 153
Nenning Gunther 170
Neumann Robert 163, 170
Nick Dagmar 170
Niedermoser Otto 113
Niżyńska Bronisława 110
Niżyński Wacław 110

O

O'Brien Edna 160

Obertimpfler Karl 55–57
 Obertimpfler Karl, młodszy (Karl Forest) 58
 Obertimpfler Karoline (z domu Ockermüller) 55, 57
 Obertimpfler Karoline Katharina zob. Loos Lina
 Ockermüller Karoline zob. Obertimpfler Karoline
 Opel Adolf 55, 67
 Orton Joe 160
 Ould Hermon 170

P

Pabst Georg Wilhelm 69
 Paeschke Hans 170
 Paoli Betty (właśc. Barbara Elisabeth Glück) 14, 19, 49
 Paziński Piotr 190
 Pelc Martin 41, 44–47, 49–51
 Perkonig Josef Friedrich 176–177
 Perutz Leo 158–159
 Peymann Claus 169–170
 Pfeiffer Ida 123
 Pietraß Richard 187
 Pietzner Carl 60
 Piffel Friedrich Gustav 87
 Pincherle Alberto zob. Moravia Alberto
 Pius XI 91
 Platon 102
 Polgar Alfred 71, 151
 Politzer Heinz 170
 Prager Olga 35
 Pritchett Victor Sawdon 158, 170
 Prokofjew Siergiej 110
 Purtscher Adolf 174, 179, 187, 191
 Purtscher Paula 183

Purtscher-Wydenbrucks Nora 184, 187
 Puschmann Erwin 140–141

R

Raddatz Fritz Joachim 170
 Radecki Sigismund von 170
 Radisch Iris 218, 226
 Rathner Minna 98
 Rauterkus Franz 80
 Ravel Maurice 110
 Reich-Ranicki Marcel 169–170
 Reichsfreiherr von Munch-Bellinghau-
 sen Eligius Franz Joseph zob. Halm
 Friedrich
 Reinhardt Max 101, 112, 121
 Rembrandt (właśc. Rembrandt Har-
 mensz van Rijn) 31
 Reuental Neidhart von 105
 Rijn Rembrandt Harmensz van zob.
 Rembrandt
 Rilke Rainer Maria 174, 176, 179, 187
 Ritter Anna 50
 Rodenberg Julius 16, 18, 22
 Roller Alfred 105
 Roth Joseph 64, 71, 151
 Rotifer Robert 136
 Rühm Gerhard 182
 Rußegger Arno 186
 Rütther Leopoldine 69–70
 Rye Stellan 111

S

Saar Ferdinard von 20
 Sachs Nelly 182, 221
 Saitschik Robert 77–78
 Saunders James 160, 170
 Schaeffer August 29

- Schauerhofer August 84
Schelsky Helmut 170
Schiller Friedrich 13, 66
Schindler Jakob 29, 31
Schirnding Albert von 170
Schlick Moritz 151, 153
Schliephacke Valeska 42–43
Schmeller Alfred 160
Schmidt Erich 19
Schmidt Hans 138
Schmied Wieland 182
Schneider Ursula A. 186–187
Schnitzler Arthur 59, 62–64
Scholl Hans 223
Scholl Sophie 223–224
Scholz Albert 43–44, 46
Scholz Albert, młodszy 43
Scholz Alois 43, 46
Scholz Helena zob. Železná Helena
Scholz Marie zob. Stona Maria
Schönberg Arnold 150
Schreker Franz 109
Schröder Ernst 170
Schrutka von Rechtenstamm Emil 21
Schubert Franz 105–106
Schüchner Johannes 63
Schuh Oskar Fritz 170
Schumann Robert 105
Schuschnigg Kurt 153
Schütte Wilhelm 137–138
Schütte-Lihotzky Margarete 117–145
Schütz Helga 170
Schwarzwald Eugenie 150
Scott Braun Denise 124
Seipel Ignaz 84, 87, 91
Seitz Karl 91
Shakespeare William 13, 65
Shuttleworth Christine 155
Simony Siegfried 91
Sochaczewska Berta zob. Freund Berta
Šopák Pavel 40
Soyfer Jura 162
Spender Stephen 154
Sperber Manès 170
Spiel Hilde (właśc. Hildegard Maria Spiel) 149–171
Spiel Hugo F. 149, 154
Spranger Eduard 19
Steiner Jo 67
Steiner Rudolf 47, 50
Steinsiek Anette 186–187
Sternberger Dolf 170
Stockert-Meynert Dora von 49
Stoessl Otto 105
Stona Maria (właśc. Marie Josephine Sophie Stonawski) 39–51
Stonawski Gustav 42
Stonawski Josef 41–42, 44
Stonawski Karl 42
Stonawski Marie 41–42
Stonawski Marie Josephine Sophie zob. Stona Maria
Stoppard Tom 160, 179
Strasser Brigitte 187
Strauss Johann 97, 105–106
Strawinski Igor Fiodorowicz 110
Streeruwitz Marlene 192–193
Strindberg August 69
Strindberg Kerstin 69
Strnad Oskar 120–121, 124–125, 127
Strutz Johann 186
Stuck Franz 36
Stuckenschmidt Hans Heinz 171
Stupek Ivan 48

Suttner Bertha von 46, 50, 139
Syberberg Hans-Jürgen 171

T

Tauschinski Oskar Jan 200
Taut Bruno 138
Taylor Frederick Winslow 133–134
Tersch Ritter von 46
Thonhauser Anna (z domu Hans) 173
Thonhauser Georg 173
Thorn Fritz 152
Thumberger Manfred 8
Torberg Friedrich właśc. Fritz Kantor
151–152, 158, 161, 171
Trakl Georg 176, 181, 187
Trebitsch Siegfried 171
Turgieniew Iwan 13
Turrini Peter 181

U

Uhl Maria Friederike 69
Uhlíř Aleš 40

V

Vetter Lina zob. Loos Lina
Viertel Berthold 159
Viertel Salka 158
Vinke Hermann 223
Vockel Marie Frein von 11
Vogler Franz 149

W

Wagener Hilda 145
Wagner Gertrud 151–152
Wagner Otto 125
Walden Bruno zob. Galliny Florentine
Waldmüller Ferdinand 29, 33–34

Wallenstein Albrecht von 65
Wapnewski Peter 171
Weber Carl Maria von 106
Wehmeyer Walter 63
Weigel Hans 171
Weininger Richard 171
Weiskirchner Berta 83
Weiskirchner Richard 83, 85
Weizsäcker Richard von 171
Wellesley Wellington Arthur 168
Werfel Franz 49, 151
Werner Richard Maria 50
Werthner Adolf 150
White Jack 160
Wiener Oswald 182
Wiesenthal Berta 100
Wiesenthal Elsa 100, 104, 107, 109
Wiesenthal Franz 98
Wiesenthal Grete (właśc. Margarethe
Maria Anna Wiesenthall) 71, 97–114
Wiesenthal Marta 101
Wiesenthal Rosa 98
Wigotschnig Armin 186
Wilde Oscar 65, 109
Wildgans Anton 183
Williams Emlyn 160
Wilson Angus 160
Wittgenstein Ludwig 151
Witzmann Reingard 104
Wojnakowski Ryszard 190
Woolf Virginia 154, 158
Woschitz Karl Matthäus 190
Wright Frank Lloyd 124

Z

Zeisel Hans 151–152
Železná Helena (z domu Scholz) 43

Zivier Ezechiel 48

Zola Émil 13

Zuckerkindl Berta zob. Zuckerkindl-
-Szeps Bertha

Zuckerkindl-Szeps Bertha 49, 71, 113

Zuckmayer Carl 114, 171

Zweig Stefan 114

Wyjść z cienia

Redakcja: Agata Borek, Paweł Meus

(Kalliope. Austriaczki w Kulturze i Społeczeństwie, tom 1)

Streszczenie

Seria Kalliope. Austriaczki w Kulturze i Społeczeństwie, inicjowana niniejszym tomem, prezentuje sylwetki ważnych, ale nieco zapomnianych kobiet, wywodzących się z Austrii, które przyczyniły się do rozślawienia kraju poza jego granicami. Dzięki zamieszczonym artykułom można poznać Austriaczki działające w określonej przestrzeni społeczno-kulturowej, których doniosłe osiągnięcia pozwoliły wyjść im z cienia mężczyzn. Naukowy i popularnonaukowy charakter tekstów, podanych w układzie chronologicznym, pozwala na prezentację pewnego rodzaju wyobrażenia na temat historii kulturowej Austrii, w której działały poszczególne twórczynie, polityczki, historyczki etc.

Galerię postaci otwiera Marie von Ebner-Eschenbach – kobieta o silnym charakterze, która mimo porażek, jakie przyniosły jej pierwsze próby pisarskie, nie poddała się i uparcie dążyła do celu. W otaczającym ją środowisku często nie mogła znaleźć zrozumienia ani wsparcia. Z czasem udało jej się nawiązać wielkie przyjaźnie, kontakty, a także spędzić życie u boku kochającego męża. Jej kunszt pisarski został w końcu doceniony, a ona sama została pierwszą kobietą uhonorowaną tytułem doktorskim.

Tina Blau to znakomita austriacka malarka, która przeszła artystyczną ewolucję, wypracowując własny styl i zyskując jednocześnie miano prekursorki tzw. nastrojowego impresjonizmu. Równolegle prześlędzona została droga, jaką musiała przebyć, aby zdobyć sławę i uznanie wśród wiedeńskiej bohemy, zdominowanej na początku XX wieku przez mężczyzn.

Kolejna z postaci to Maria Stona, pisarka, poetka i organizatorka salonów, w których gościli między innymi Georg Brandes, Rudolf Steiner, Bertha von Suttner, Ludwíg Jacobowski i Franz Theodor Csokor. Na przełomie wieków jej proza i poezja spotkały się z pozytywną reakcją zarówno publiczności, jak i krytyków. Jej dzieła nie weszły jednak do kanonu literatury niemieckojęzycznej. W publikacji ukazano znaczenie tej osobowości jako autorki i kulturowego pośrednika między terytoriami peryferyjnymi – austriacko-śląską prowincją a centrum – Wiedniem.

Lina Loos natomiast była „pożądaną kobietą” w kręgu wiedeńskich literatów, która już w młodości starała się zachować osobistą i artystyczną niezależność na wiedeńskiej scenie artystycznej zdominowanej przez mężczyzn. Dzięki swojej siostrze Helenie dostała się do kręgu ówczesnej austriackiej elity literackiej, zwłaszcza skupionej wokół Petera Altenberga, przy którego stole regularnie zasiadali Karl Kraus, Egon Friedell i Adolf Loos, przyszły mąż kobiety, która przeszła do historii jako aktorka, publicystka oraz autorka utworów scenicznych i opowiadań.

Wśród ważnych Austriaczek znalazła się także Hildegard Burjan – austriacka polityczka i społeczniczka, która po śmierci została ogłoszona błogosławioną Kościoła katolickiego. Wywodziła się z zasymilowanej żydowskiej rodziny, w której główny nacisk kładziono na naukę i pracę. Choć religia i tradycja rodzinna nie miały wpływu na wychowanie Burjan, doświadczenie cudownego ozdrowienia podczas śmiertelnej choroby odmieniło jej życie. Od tego momentu kierowała się zasadami wiary, stawiając w centrum drugiego człowieka. Troszczyła się przede wszystkim o poprawę sytuacji kobiet, w pierwszej linii chałupniczek, i ich należyte wykształcenie.

Jako następną zaprezentowano sylwetkę austriackiej „bogini tańca”, Grete Wiesenthal, która podążając za nowym nurtem tanecznym – przystającym do nowej epoki – zerwała z reżimem klasycznego baletu, a uwolniła w tańcu ciało i w pełni wykorzystała jego możliwości. To ona opracowała nowatorską technikę taneczną stosowaną do dziś przez młodych artystów, wynosząc walca do rangi elementu sztuki.

Jedną z pierwszych austriackich architektek, Margarete Schütte-Lihotzky, wywodziła się z mieszczańskiej, wiedeńskiej rodziny, która umożliwiła córce nietypowe na tamte czasy, to jest początek XX wieku, wykształcenie. Nigdy nie zależało jej na zrobieniu samodzielnej kariery, preferowała współpracę w zespole, projektując domy i osiedla, głównie dla robotników w Wiedniu, Frankfurtu, a przed wybuchem drugiej wojny światowej w Związku Radzieckim. W czasie wojny udzielała się w ruchu oporu. Lewicowe poglądy uniemożliwiły jej podjęcie pracy w powojennym Wiedniu. Dopiero pod koniec życia została doceniona przez

władze rodzinnego miasta. Do historii architektury przeszła głównie jako projektantka kuchni frankfurckiej.

Nie bez znaczenia dla wizerunku Austrii jest postać Hilde Spiel, uznawanej za jedną z najbardziej wszechstronnych pisarek, eseistek i tłumaczek XX wieku. W 1936 roku Spiel udała się na emigrację do Londynu, skąd powróciła w 1963 roku. Pozostawiła po sobie niezwykle bogatą i różnorodną spuściznę, skupioną na doświadczeniu emigracji i tematyce emancypacji. Dzięki tłumaczeniom dzieł anglojęzycznych autorów, a także poprzez swoją działalność publicystyczną dla brytyjskich organów prasowych, wniosła istotny wkład w rozwój komunikacji pomiędzy oboma obszarami kulturowymi. Jej utwory o charakterze autobiograficznym stanowią cenny dokument współczesnej historii.

W publikacji nie mogło zabraknąć postaci Christine Lavant. Jej życie było pełne wyzwań i cierpień, które znalazły wyraz w jej dziełach. Twórczość Lavant charakteryzuje się głębokim introspektywizmem, silnym związkiem z naturą oraz eksploracją ludzkiej egzystencji i cierpienia. Wkład autorki w literaturę niemieckojęzyczną zaczęto w pełni doceniać dopiero po jej śmierci. Dzisiaj uważana jest za jedną z najważniejszych austriackich pisarek XX wieku, a jej dzieła coraz częściej są przedmiotem zainteresowania badaczy literatury.

Kanon postaci literackich dopełniają dwie autorki. Pierwsza z nich – Marlen Haushofer nie cieszyła się dużą popularnością za swojego życia, chociaż wielokrotnie została uhonorowana prestiżowymi nagrodami literackimi. W swojej twórczości podejmowała niewygodne tematy, które miały zwrócić uwagę odbiorców nie tylko na niesprawiedliwy podział ról społecznych, ale także na czyhające zagrożenia z nim związane. Na szczególną uwagę zasługują w tym kontekście między innymi omnipotencja mężczyzny czy drugorzędna rola kobiety. Kreowanej przez pisarkę apokaliptycznej wizji świata towarzyszą często negatywne emocje, samotność, odosobnienie czy brak możliwości nawiązania interakcji oraz komunikacji. Utwory Haushofer cechują trafne spostrzeżenia, wnikliwa obserwacja i krytycyzm. Jej twórczość jest oparta w dużej mierze na doświadczeniach życiowych autorki, dzięki czemu stanowi wyjątkowo interesujący przedmiot badań naukowych.

Druga autorka – Ilse Aichinger to pisarka żydowskiego pochodzenia, która doświadczyła anshlusu i wynikających z niego prześladowań. Te traumatyczne wydarzenia, takie jak deportacja i śmierć bliskich w obozach koncentracyjnych, wpłynęły na jej twórczość literacką. Debiutancki utwór *Das vierte Tor* oraz powieść *Die größere Hoffnung* są poświęcone tematyce wojennych traum i prześladowań. Aichinger kontynuowała twórczość, zdobywając uznanie za innowacyjne techniki narracyjne i głęboką refleksję nad ludzką egzystencją w kontekście wojennych

doświadczeń. Aichinger, kwestionując w swoich utworach konwencje językowe i literackie, stała się istotną postacią w niemieckojęzycznej literaturze.

Wszystkie przedstawione w książce kobiety wyszły z cienia, w którym tkwiły przez lata, i skierowały się ku światłu polityki, kultury i nauki. W ten sposób zyskały swobodę działania i przestrzeń do rozwoju, a tym samym ugruntowały pozycję Austrii w świecie.

Step out of the shadows

Editors: Agata Borek, Paweł Meus

(Calliope. Austrian Women in Culture and Society, vol. 1)

Summary

The series *Calliope: Austrian Women in Culture and Society* initiated by this volume, presents profiles of important but somewhat forgotten women from Austria who contributed to the country's fame beyond its borders. Thanks to the articles, it is possible to get to know Austrian women functioning in a specific socio-cultural space, whose momentous achievements have allowed them to step out of the shadow of men. The scientific and popular science character of the texts, presented in a chronological order, allows for the presentation of a certain image of the cultural history of Austria, in which individual female artists, politicians, historians, etc. were active.

The profile gallery opens with Marie von Ebner-Eschenbach, a woman of strong character, who, despite the failures of her first attempts at writing, did not give up and persisted in pursuing her goal. In the surrounding environment, she often could not find understanding or support. Over time, she was able to make great friends and contacts, as well as spend her life with a loving husband. Her craftsmanship as a writer was finally recognized, and she became the first woman to be awarded a doctorate.

Tina Blau was an accomplished Austrian painter, who underwent an artistic evolution, developing her own style while becoming known as a forerunner of the so-called atmospheric impressionism. At the same time, the path she had to take to gain fame and recognition among the Viennese bohemia, dominated by men at the beginning of the 20th century, has been traced.

Another character is Maria Stona, writer, poet and organiser of salons that hosted, among others, Georg Brandes, Rudolf Steiner, Bertha von Suttner, Ludwig Jacobowski and Franz Theodor Csokor. At the turn of the century, her prose as well as poetry received a positive response from audiences and critics alike. However, her works did not enter the canon of German-language literature. The publication shows the importance of this personality as an author and cultural mediator between the peripheral territories – the Austrian-Silesian province and the centre – Vienna.

Lina Loos, on the other hand, was a “desirable woman” in the Viennese literary circle, who already in her youth tried to maintain her personal and artistic independence in the predominantly male-dominated Viennese art scene. Thanks to her sister Helena, she got into the circle of the Austrian literary elite of the time, especially those gathered around Peter Altenberg, whose table was regularly occupied by Karl Kraus, Egon Friedell and Adolf Loos, the future husband of the woman who went down in history as an actress, publicist and author of stage works and short stories.

Among important Austrian women was also Hildegard Burjan, an Austrian politician and social activist, who was declared blessed by the Catholic Church after her death. She came from an assimilated Jewish family, in which the main emphasis was placed on study and work. Although religion and family tradition did not influence Burjan’s upbringing, the experience of a miraculous recovery during a terminal illness changed her life. From that moment she followed the principles of her faith, putting other people at the centre. She was especially committed to ensuring the improvement of the situation of women, primarily cottagers, and their proper education.

The next to be presented is a profile of the Austrian “goddess of dance,” Grete Wiesenthal, who, following a new dance trend – befitting a new era – broke with the regime of classical ballet and liberated the body in dance and made full use of its possibilities. It was she who developed the innovative dance technique still being used today by young artists, and elevated the waltz to the status of an element of art.

One of Austria’s first female architects, Margarete Schütte-Lihotzky, came from a bourgeois Viennese family that enabled her daughter to receive an education that was unusual for the time, i.e. the early 20th century. She was never interested in pursuing an independent career, preferring to work as part of a team, designing houses and estates, mainly for workers in Vienna, Frankfurt and, before the outbreak of the Second World War, in the Soviet Union. During the war she was active in the resistance. Her left-wing views prevented her from working in post-war Vienna.

Only towards the end of her life was she given recognition by the authorities of her home city. She went down in architectural history mainly as the designer of the Frankfurt Kitchen.

Not insignificant to the image of Austria is the figure of Hilde Spiel, considered one of the most versatile writers, essayists and translators of the 20th century. She went into exile in London in 1936, from where she returned in 1963. Spiel left behind an extraordinarily rich and varied legacy, centred on the experience of emigration and themes of emancipation. Through her translations of works by English-speaking authors, as well as through her journalistic work for British press, she made an important contribution to the development of communication between the two cultural areas. Her autobiographical works are a valuable document of contemporary history.

The figure of Christine Lavant is one not to be missed in this publication. Her life was full of challenges and sufferings, which found expression in her literary creations. The works of Lavant are characterised by a profound introspectivism, a strong connection with nature and an exploration of human existence and suffering. The author's contribution to German-language literature only came to be fully appreciated after her death. Today, she is regarded as one of the most important Austrian women writers of the 20th century and her works are increasingly of interest to literary scholars.

The canon of literary figures is completed by two female authors. The first of these, Marlen Haushofer, was not very popular during her lifetime, although she was repeatedly honoured with prestigious literary prizes. In her works, she dealt with uncomfortable topics that were intended to draw the attention of her audience not only to the unjust division of social roles, but also to the lurking dangers associated with it. Particularly noteworthy in this context are the omnipotence of men or the secondary role of women. The apocalyptic vision of the world created in Haushofer's works is often accompanied by negative emotions, solitude, isolation and a lack of interaction and communication. Haushofer's writing is characterised by pertinent observations, insight and criticism. Her works are based predominantly on her personal experiences, which makes them a particularly interesting subject of scientific research.

The second author, Ilse Aichinger, is a writer of Jewish origin, who experienced the Anschluss and the resulting persecution. The traumatic events, such as deportation and the death of her loved ones in concentration camps, influenced her literary work. Her debut work *Das vierte Tor* and her novel *Die größere Hoffnung* both deal with the themes of wartime trauma and persecution. Aichinger continued to write,

gaining recognition for her innovative narrative techniques and deep reflection on human existence in the context of wartime experiences. Her work is an important contribution to post-war literature, challenging linguistic and literary conventions, which made her an important figure in German-language literature.

All the women featured in the book came out of the shadow in which they had been stuck for years and turned towards the light of politics, culture and science. In doing so, they gained freedom of action and room for development, and thus established Austria's position in the world.

Redakcja: Anna U. Piłśniak

Projekt okładki: Tomasz Tomczuk

Ilustracja na okładce: Thomas Mayer, Pixabay

Opracowanie graficzne: Marek J. Piwko {mjp}

Korekta: Adriana Szaforz

Łamanie: Ireneusz Olsza

Redaktor inicjujący: Paweł Radek

Nota copyrightowa obowiązująca do 30.06.2026

Copyright © 2025 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzysyamy otwartej nauce. Od 1.07.2026 publikacja dostępna na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Agata Borek  <https://orcid.org/0000-0002-9903-300X> <https://doi.org/10.31261/PN.4260>

Paweł Meus  <https://orcid.org/0000-0001-9355-6937> ISBN 978-83-226-4509-3

Wyjść z cienia / pod redakcją Agaty Borek,

Pawła Meusa. – Wydanie I. – Katowice

: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,

2025. – (Kalliope : Austriaczki

w kulturze i społeczeństwie ; 1)

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-4510-9

(wersja elektroniczna)

ISSN 3071-9801

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Jordana 18, 40-043 Katowice

<https://wydawnictwo.us.edu.pl>

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa

volumina.pl Sp. z o.o.

ul. Księcia Witolda 7-9

71-063 Szczecin

Wyd. I. Ark. druk. 15,75. Ark. wyd. 13,5. Papier: offset 90 g. PN 4260

Cena 49,90 zł (w tym VAT)

W upalne dni cień stanowi schronienie przed uciążliwym żarem zbyt mocno świecącego słońca. Przynosi on wówczas rześki chłód i nierzadko daje wytchnienie zmęczonym upałem ludziom i zwierzętom. Jednak zbyt długie przebywanie w jego zasięgu prowadzi do nieprzyjemnego wychłodzenia, spowodowanego brakiem dostatecznej ilości światła. W chłodnym cieniu trudniej jest rozwijać się roślinom, spośród których jedynie nieliczne są w stanie wzrastać w niesprzyjających warunkach.

Analogicznie cień można odnieść do statusu kobiet, które przez wieki na scenie życia społecznego stały przeważnie poza najbardziej oświetlonymi punktami. Jako płęć uznawana za wrażliwszą mogły w ten sposób być chronione przed „spiekotą” brutalnego świata. Jednocześnie pozbawiano je jednak bezpośredniego dostępu do „światła” polityki i nauki, tym samym ograniczając im swobodę działania i przestrzeń rozwoju. Cień, w którym żyły kobiety, bardzo często ukrywał ich dokonania, a ich życiorysy czynił tajemnicą, co w konsekwencji skazywało je na zapomnienie i wymazanie ze społecznej świadomości.

Symbolem przeciwstawienia się niepamięci jest Kalliope. W imieniu kobiet mówi ona o ich bohaterskich czynach, którymi zdobyły sobie na stałe miejsce w historii, a tym samym nieśmiertelną pamięć. Jej piękny głos nie pozwala zatonać w odmętach dziejów sylwetkom tych kobiet, które rozślawiły Austrię na rozmaitych płaszczyznach, dlatego teksty niniejszego tomu włączają się w pieśń Kalliope i pozwalają wyjść z cienia wszystkim kobietom, których działalność zmieniła oblicze nie tylko Austrii, ale w wielu przypadkach całej Europy, a nawet świata. Te kobiety zasłużyły sobie na to, aby przypomnieć ich doniosłe osiągnięcia.

(Ze Słowa wstępnego)

austriackie forum kultury ^{waw} 60lat

 Ambasada
Austrii
Warszawa

 KONSULAT
REPUBLIKI AUSTRII
W KATOWICACH

ISSN 3071-9801

Cena 49,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4510-9



Więcej o książce

