

„Wzorowa stenotypistka z domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych”.

Włókna pisane w prozie Alicji Stern

Marta Baron-Milian

ORCID: 0000-0002-5430-4339

Literackie życie „wzorowej stenotypistki z domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych”¹ rozpoczyna się pewnego poranka 1931 roku, w gęstym czarnym ściegu gazetowego druku pisma tygodniowego, w rytmie wystukiwanym przez nią samą na maszynie do pisania:

To jest początek istnienia. Andrea wydostaje się z mrocznej, bezdennej beczki snów, wraca z nietutejszych przestrzeni i sunie wzdłuż matowych sal domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych.

Skomplikowany mechanizm ludzki zbliża się do skomplikowanego mechanizmu maszyny „Underwood” i bladymi klawiszami rąk wprowadza w ruch metalowe palce „Underwoodu”.

Dzień w dzień od godziny ósmej rano do czwartej popołudniu rozlega się uroczysta litania o wywozie bawełny i palce jej z maniacką zawziętością powtarzają ochryple słowa. Około czwartej białe kule pod sufitem napełniają się światłem. O czwartej nieruchomieją metalowe palce tysiąca maszyn i bezsilnie po ludzku opadają tysiące bezkrwistych rąk. Ochryply głos wymawia: „Dziękuję, na dziś skończone, panno Andreo!”².

¹ Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, Ewa 19 (1931): 4.

² Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, Ewa 19 (1931): 4.

Wszystko rozpoczyna się zatem od tekstu, tkaniny i maszyny. Znajdujemy się w salach domu eksportowego bawełny, rzecz traktuje o wyrobach bawełnianych, a niezwykle otwarcie ma niewątpliwie charakter metaliteracki, eksponując z jednej strony potencjał kreacji, dzięki której tekst się metaforycznie tka, a z drugiej – samą czynność pisania. Niestety, choć stykają się tu z sobą tkaniny i teksty, stenotypistka nie ma w sobie nic z tkaczki, Andrea – nic z Arachne³, maszyna do pisania – nic z krosna, „litania o wywozie bawełny” – nic z kobiecej narracji, a maszynowo warunkowane ruchy palców na klawiszach – nic z gestów prządki, która właśnie stwarzałaby świat. Jeśli w tkackich figurach rozpoznajemy metafory kobiecego pisania, tu zostają oddalone w ekonomicznej krytyce maszynowego przepisywania. Andrea nie jest wszak pisarką, tylko stenotypistką, puszczoną w ruch przez relację podległości maszyną do pisania, jednym z trybików w biurowym mechanizmie. Jej rolą jest przepisywać, nie dodając ani słowa od siebie, trzymać się linii codziennej litanii, tkąć tekstową materię podług niewłasnego wzoru, nie przerywać dyktatu dyktowania. Zamiast futurystycznego *Hymnu do maszyny mego ciała*⁴ – uroczysta „litania o wywozie bawełny”, spisywana na maszynie do pisania przez maszynę do pisania. Ciało stenotypistki nieodróżnialne jest tu wszak od maszynowej materii, z „klawiszami rąk” na „metalowych palcach Underwoodu”. W wybornie skonstruowanej figurze *hypallage*, dwukrotnie przenoszącej tu określenie na inny składnik wypowiedzi, „za jednym zamachem” otrzymujemy potrójną kontaminację – ciała maszyny z maszyną ciała, a skoro chodzi o maszynę do pisania, to i z maszyną języka. Stylistyczna sztuczka znajduje w dodatku swoje istotne uzasadnienie jako produkt uboczny „myślowego skrót”, ekonomii stenotypicznej wydajności, której zasadą jest maksymalnie ścieścić – śladem etymologii zawartej w członie *stenos-*. W tej ciasnej przestrzeni alienacji poznajemy bohaterkę opowieści Alicji Stern, Andree, „wzorową stenotypistkę”, której nie dane jest snuć własnego wątku. Na razie! Szybko się bowiem okazuje, że – choć znajdujemy się wśród wyrobów bawełnianych – celem jest nie tylko tkąć, lecz także pruć.

A jak ALICJA

Wydawać by się mogło, że najmocniejszym, a może jedynym węzłem łączącym Alicję Stern z awangardą jest węzeł małżeński. Znana jako „żona futurysty”⁵, a potem po prostu jako „żona poety Anatola Sterna”, ani w historii awangardy, ani w historii literatury wciąż nie doczekała się własnego wątku. Można powiedzieć, że wszystkie nitki relatywnie niewielkich opowieści o Alicji zawsze prowadziły do tego samego kłębka i tego samego małżeńsko-literackiego węzła, z którego niełatwo ją wywikłać. Jednak w 1931 roku Alicja Stern publikuje tekst pod wieloma względami niezwykle, niewątpliwie spleciony z awangardowych włókien, które jednak łączą się ze sobą niepokojąco i osobliwie; łączą, choć tytuł głosi, że *Ciała się oddalają*⁶.

Niewielka powieść o objętości około dwóch arkuszy wydawniczych ukazuje się w sześciu częściach, w sześciu kolejnych numerach tygodnika „Ewa” pomiędzy 10 maja a 14 czerwca 1931 roku w rubryce

³ Tkackich i arachnologicznych metafor używam w nawiązaniu do koncepcji Nancy K. Miller. Nancy K. Miller, „Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka”, tłum. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006), 487–513.

⁴ Tytus Czyżewski, „Hymn do maszyny mego ciała” [1920], w tegoż: *Wiersze i utwory teatralne*, oprac. Janusz Kryszak, Andrzej K. Waśkiewicz (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009), 99.

⁵ Jerzy Korczak, „Żona futurysty”, *Przekrój* 10 (1999): 30.

⁶ Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 18–23 (1931): 4.

zatytułowanej „Powieść EWY”. Całość podzielona została na 17 niewielkich rozdziałów opatrzonych tytułami, od mniej więcej połowy tekstu – pozbawionych numeracji. W znalezionych w archiwum życiorysach i ankietach Alicja Stern za każdym razem nazywa *Ciała się oddalają* powieścią⁷ mimo jej stosunkowo niewielkich rozmiarów. Andrzej K. Waśkiewicz w poświęconym Alicji Stern haśle słownika biograficznego nazywa tekst romanssem⁸, a Agnieszka Nęcka określa go mianem noweli⁹.

Na prozę Alicji Stern trafiam, poszukując – tak trudnych do odnalezienia w historii polskiej literatury – kobiecych odpowiedzi na głosy męskiej awangardy. Przeglądam Archiwum Sternów i napotykam w nim liczne ślady własnych prozatorskich prób Alicji, choć była przede wszystkim tłumaczką i współautorką filmowych scenariuszy. Dostrzegam jej fascynację awangardą – energią literackiego eksperymentu i siłą artystycznych prowokacji, a jednocześnie fascynację emancypacyjnymi ideami. Śledzę niezwykły talent do budowania narracji i coraz bardziej żałuję, że własne praktyki pisarskie zajmowały tak niewiele miejsca w jej codziennych aktywnościach. Choć gdy w 1931 roku, w wieku dwudziestu sześciu lat, publikowała *Ciała się oddalają*, wszystko mogło potoczyć się jeszcze inaczej.

Ta niewielkich rozmiarów proza – choć odnotowywana w materiałach archiwalnych i bibliografiach, a jako publikacja prasowa dość łatwa do odnalezienia – była aż do niedawna niemal całkowicie zapomniana. W żaden sposób nie przetrwała w narracji o historii awangardy, nie pozostawiła swojego śladu w licznych wspomnieniach Sterna ani nie pojawia się w żadnym ze znanych mi syntetycznych opracowań dotyczących historii prozatorskich praktyk kobiet w dwudziestoleciu. *Ciała się oddalają* wydobyła kilka lat temu z tej przestrzeni zapomnienia Agnieszka Nęcka, dokonując ciekawej interpretacji tekstu przede wszystkim w perspektywie futurystycznych idei i właściwości futurystycznej poetyki, zwracając szczególną uwagę na sposoby funkcjonowania ciała, centralny dla opowieści motyw seksualnej inicjacji oraz intensywnie obecną erotykę. Badaczka w swoim artykule traktowała tekst jako wyraz bliskości Alicji Stern wobec futuryzmu, wyraz podobnej – jak pisała z pewnością trafnie – „niezgody na dotychczasowy porządek” oraz „gry ze społeczną obyczajowością i mieszczańską moralnością”¹⁰.

Niewątpliwie tekst Alicji Stern powstaje w polu oddziaływania – pozbawionej właściwie zupełnie kobiecych głosów – polskiej futurystycznej awangardy, wokół której orbituje jako „żona futurysty”, stale współpracująca z Anatolem Sternem, uczestniczka spotkań, tłumaczka, prześlągnięta futurystycznymi hasłami i niedawnymi dyskusjami (a w niektórych aspektach wciąż wówczas aktualnymi) toczącymi się w polu polskiej awangardy. Jednak Alicja Stern swoją niewielką prozą nie zabiera, jak sądzę, głosu ani z pozycji futurystycznych, ani awangardowych, nie staje się „akuszerką awangardy”¹¹, nie chce zajmować przeznaczanego niejednokrotnie ko-

⁷ Dokumenty osobiste Alicji Sternowej, Biblioteka Narodowa, Archiwum Sternów, rps akc. 14364.

⁸ Andrzej K. Waśkiewicz, „Alicja Stern”, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 43, red. Andrzej Romanowski (Warszawa–Kraków: Instytut Historii PAN, 2004), 454–455.

⁹ Agnieszka Nęcka, „Obłęd elektrycznej wiosny. O *Ciała się oddalają* Alicji Stern”, w: *Dwudziestolecie międzywojenne. Nowe spojrzenia*, red. Janusz Pasterski (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019), 88.

¹⁰ Nęcka, 88–99.

¹¹ Metaforą tą Iwona Boruszkowska określa „wkład artystek i pisarek w formowanie się polskiego ruchu awangardowego”, który „był i często jest nadal pomijany”, a ślady ich aktywności – zacierane. Bohaterkami artykułu stają się „komentatorki i propagatorki idei nowej sztuki”, tłumaczki i recytatorki. Iwona Boruszkowska, „Akuszerki awangardy. Kobiety a początki nowej sztuki”, *Pamiętnik Literacki* 3 (2019): 5–14. Zob. także na ten temat: Iwona Boruszkowska, Michalina Kmiecik, *Style zachowań awangardowych: przypadek polski* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2022) 50–77.

biecym bohaterkom „skromnego miejsca na obrzeżach tak ważnych dla międzywojnia grup literackich”¹² ani też odgrywać roli „żony Poety, która nie daje sobie przyzwolenia na pisanie”¹³.

Publikując powieść w odcinkach, Alicja Stern znajduje – niestety na krótko – swoje miejsce wśród kobiet autorek, których silną obecność w dwudziestoleciu jednoczy już, jak pisze Agata Araszkiewicz, „zarówno ugruntowana świadomość emancypacyjna, czyli nowe i odmienne rozumienie kobiecej podmiotowości, jak i konsekwentnie z tym związany dobór tematów oraz towarzyszące im innowacyjne strategie stylu”¹⁴. Świadczy o tym nie tylko fakt, że *Ciała się oddalają* powstają w czasie toczących się gorących dyskusji na temat pisarstwa kobiet¹⁵ i wydają się na różne sposoby z nimi rezonować, ale także szczególne miejsce publikacji.

E jak „EWA”

Proza Alicji Stern wydrukowana zostaje na łamach feministycznego żydowskiego tygodnika „Ewa”, ukazującego się w Warszawie w latach 1928–1933, założonego przez Paulinę Appenzlak oraz Iżę Wagmanową. Pismo miało rys radykalnie emancypacyjny, zapowiadając na łamach pierwszego numeru piórami redaktorek, że odzwierciedlać będzie „opinie, myśli, problemy i dążenia współczesnej kobiety żydowskiej, walczącej o całkowite wyzwolenie”¹⁶, promując zarazem syjonistyczne idee. Jak pisze Monika Szabłowska-Zaremba, „Ewa” w zamierzeniu redaktorek „miała walczyć o prawa kobiet, świadomych wszelkich aspektów życia biologicznego, społecznego, kulturowego i politycznego”¹⁷, budzić ze snu energię kobiecego społeczeństwa i wspierać emancypacyjny ruch kobiet. Toczona przez redaktorki i autorki „Ewy” walka o równouprawnienie była jednak podwójna – jako feministyczna walka kobiet żydowskich, podwójnie wykluczanych i podwójnie w życiu społecznym dyskryminowanych. Co ważne, obok obrazów „kobiety uświadomionej” na łamach „Ewy” feministyczne idee łączą się ściśle z inkluzywną wizją technologicznego postępu, afirmowanej nowoczesności i potencjału umaszynowania przy jednoczesnej krytyce powodowanych przez nie wykluczeń i nierówności.

Wśród wielu aktywnych współpracowniczek tygodnika Szabłowska-Zaremba wymienia także Alicję Stern¹⁸. Nie wiemy dokładnie, jak bardzo współpraca ta była ścisła, czy miała charakter

¹²Ewa Graczyk, Monika Graban-Pomirska, „Wstęp”, w: *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. Ewa Graczyk et al. (Kraków: Wydawnictwo Libron, 2011), 9.

¹³Graczyk, Graban-Pomirska, 9.

¹⁴Agata Araszkiewicz, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014), 9.

¹⁵Dyskusje te szczegółowo rekonstruuje m.in. Ewa Kraskowska i Agata Zawiszewska. Agata Zawiszewska, *Między Młoda Polska, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014), 66–88; Ewa Kraskowska, *Piorem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1999), 13–37.

¹⁶„Od redakcji”, *Ewa. Pismo Tygodniowe* 1 (1928): 1.

¹⁷Monika Szabłowska-Zaremba, „Koncepcja «kobiety uświadomionej» na łamach tygodnika «Ewa» (1928–1933)”, w: *Księgowanie. Literatura, kobiety, pieniądze*, red. Inga Iwasiów, Agata Zawiszewska (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014), 290.

¹⁸Szabłowska-Zaremba, „Koncepcja «kobiety uświadomionej» na łamach tygodnika «Ewa» (1928–1933)”, 292.

trwały i związany w szerszym wymiarze z działaniami redakcji¹⁹. Wiemy jednak, że publikowanie przez Alicję Stern swoich tekstów na łamach „Ewy” było niewątpliwą manifestacją przynależności do wspólnoty żydowskich kobiet autorek, a zarazem wyraźną feministyczną deklaracją. W centrum *Ciała się oddalają* umieszcza kobietę, w kolejnych odsłonach ukazując jej pozycję w patriarchalnym świecie oraz jej usytuowanie w następujących po sobie relacjach z mężczyznami. Pozycja ta i forma ukazywanych relacji stają się tu, jak sądzę, przedmiotem niezgody, a najlepszym narzędziem walki z nimi okazują się dla autorki parodia i ironiczna demaskacja idące w parze z rewizją męskich fantazji o nowoczesności. Wraz z obrazem nowej kobiety, stopniowo wyzwalającej się z relacji opartych na męskiej dominacji, tekst Alicji Stern sprzymierza się również z programem ekonomicznej i społecznej krytyki prezentowanej na łamach „Ewy”. Ukazana w *Ciała się oddalają* nowoczesność ujawnia swój ambiwalentny charakter: postęp, technologia i świat maszyn fascynują, a zarazem ukazują swoje negatywne oblicze, nie tylko jako groźne dla ciał i podmiotów, ale przede wszystkim jako narzędzia utrwalania patriarchalnej władzy.

Osadzona w takim, a nie innym prasowym kontekście „Ewy” opowieść Alicji Stern znaczy zupełnie inaczej, niż gdyby ją tego kontekstu pozbawić i przemieścić akt lektury, izolując od towarzyszących mu głosów. Obudowana gęstą siecią prasowych intertekstów powieść staje się literacką wypowiedzią, dla której bezpośrednio tło stanowią publicystyczne głosy kobiet zaangażowanych w codzienną prasową walkę o równouprawnienie, z którymi bez wątpienia rezonuje. Można powiedzieć, że Alicja Stern publikuje *Ciała się oddalają* jako tekst od samego początku uwikłany w spór. Czy można zatem wyobrazić sobie lepsze miejsce dla feministycznych przewartościowań języka futurystycznej awangardy, dokonanych przez żonę jednego z najsłynniejszych i najbardziej walecznych futurystów?

A jak ANDREA

Tekst powieści więc się stenotypicznie – na razie wciąż jeszcze według cudzego wzoru – tka, a Andrea wraca z pracy do domu, by oddać się codziennemu krzątaństwu. W narracyjnym zbliżeniu oglądamy bohaterkę otoczoną materiałami i dźwiękami najzwyklejszych domowych czynności: „Dom. Gaz, krople uderzające o porcelanowy zlew [...] zawikłany wzór żółtych obić i nieskończona, zawiślana opowieść kropli”²⁰, chrapiący czajnik, kran, „identyczne sześciany umeblowanego powietrza, w których wre gorączkowe życia”²¹. Materialny konkret skutecznie oddala narrację Alicji Stern od romansowej „mistyki kobiecości”. Widzimy bohaterkę w chwili gdy z pasją uprawia swoją krzątanię, próbując – jak najlepiej ujmowała to Jolanta Brach-Czaina – „ścigać sens codzienności”²², wsłuchuje się „w tę monotonną, tajemniczą opowieść”, w którą „można się wsłuchiwać godzinami”²³. Raz po raz przerywa ją jednak natrętnie powracające wspomnienie z dnia pracy przy maszynie do pisania: nad Andrea „sapie szef schylając się” i dręcząc ją i „miętosząc” swoimi „tłustymi oczami”²⁴.

¹⁹Alicja Stern publikowała także w „Ewie” recenzje filmowe w rubryce „Kino” już na początku istnienia pisma, w 1928 roku (nr 3 i 5). Można zatem przypuszczać, że współpracowała z redakcją w różnych formach przez kilka lat ukazywania się pisma.

²⁰Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²¹Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²²Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia* (Kraków: eFKa, 1999), 66.

²³Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²⁴Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

W gardle kranu grzęźnie „stłumiona łapą szefa opowieść”²⁵ o zwykłej codzienności. Andrea nie może już odpędzić niechcianych myśli i...: „Od tej chwili zdarzenia pomknęły w zawrotnym tempie”²⁶. Najzupełniej nagle, bez żadnego narracyjnego ostrzeżenia, Andrea rozpoczyna swoją ucieczkę – nie wiadomo jeszcze gdzie, ale wiadomo skąd. W pierwszej kolejności ucieka spod nadzoru męskiego spojrzenia we własną, kontrolowaną już tylko przez samą siebie przestrzeń.

Wzorowa stenotypistka z domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych spędziła dwa-
dzieścia minut przed lustrem, podziwiając swój brzuch, swoje uda i swoje piersi – wszystko to było
gładkie i zimne, jak asfalt, matowe, jak białe kule zapełniające się o czwartej popołudniu mlecznym
światłem – było w tym coś, co przyprawiało o niepokój, o mdłości, o drżenie rąk.

Obca naga kobieta weszła podstępnie do lustra i spoglądała stamtąd na Andreę ciekawymi oczyma.
To było niesamowite – Andrea otuliła ją czym prędzej szalem²⁷.

W tej niezwyklej scenie Andrea długo wpatruje się w swoje ciało w lustrze, by odzyskać je dla siebie w nieerotycznym obrazie i niewłaściwym dla niego języku, w którym ciało może być jak asfalt, zimne, matowe i przyprawiać o mdłości. Odkrywa je nagle w innym, wykraczającym poza figury heteroseksualnego pożądania, spojrzeniu, spogląda na siebie nie męskimi, lecz kobiecymi, „ciekawymi” oczami jeszcze obcej, „nagiej kobiety”, której na razie nie zna. Otula ją szalem – ale nie po to, by przysłonić ze wstydem jej nagość, tylko raczej z troską i czułością, udzielając jej ciała schronienia. Nieprzypadkowo zapewne w racjonalnej narracji rozwijającej się do tej pory między sprawami wywozu bawełny a domową krzątaniem to pierwsze spotkanie z „nagą kobietą” zyskuje miano „niesamowitego”, wyrывa ze wszystkiego, co swojskie i znane, rozpoczyna proces rozsadzania wszelkich utrwalonych figur i ról, pozwala otworzyć się językowi ciała i językowi pragnienia, śladem których bohaterka rusza w dalszą drogę.

Wprowadzając figurę „wzorowej stenotypistki”²⁸, od początku tekstu Alicja Stern próbuje tematyzować związek kobiecego ciała i pisma, własnego i niewłasnego języka. W tym pierwszym obrazie wyraźne staje się zarazem uwikłanie w sieć relacji między spojrzeniem a sceną pisania, a raczej między władzą męskiego spojrzenia a dyktatem przepisywanych słów, między niewłasnym spojrzeniem a niewłasnym pisaniem. Tłamszący wzrok szefa – zarazem jako figura ekonomicznej władzy i seksualnej przemocy, który pozostaje z bohaterką, nawet gdy nie ma go w pobliżu – odbiera głos, odbiera własny język i anektuje przestrzeń, w której mogłoby autoryzować się kobiece pisanie. Dopiero ujście spod władzy cudzego wzroku umożliwia rekonstrukcję sceny

²⁵Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²⁶Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²⁷Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²⁸Figura stenotypistki jest bardzo istotna także w komedii *Pani minister tańczy* z 1937 roku, według scenariusza Alicji i Anatola Sternów. Jak pisze Agnieszka Janiak-Jasińska w kontekście wspomnianego filmu, „Miłe, uśmiechnięte i pilne dziewczęta przy maszynach stanowią normę – w komedii pomyłek doskonałe tło dla ewenementu, jakim jest pani minister. Maszyna do pisania pokazana jako jednoznacznie kobiece narzędzie pracy wskazuje na charakter zajęć uznawanych powszechnie za odpowiednie dla kobiety: pomocniczych i manualnych – nienaruszających hierarchii płci i władzy”. Agnieszka Janiak-Jasińska, „Maszyna do pisania i jej wpływ na sytuację kobiet na rynku pracy biurowej na ziemiach polskich na początku XX wieku”, *Rocznik Antropologii Historii* 2 (2014): 95-97. Relacja mechanizacji i feminizacji zajęć biurowych pozostaje kwestią bardzo złożoną i ambiwalentną, wiążąc się zarówno z możliwością pracy i zarobkowania, jak i utrwalaniem hierarchii płci. Jak sądzę, Alicja Stern w dużej mierze problematyzuje tę ambiwalencję, choć jako dominujący ujawnia się tu wymiar krytyczny. Dziękuję Agnieszce Karpowicz za zwrócenie uwagi na ten kontekst.

pisania, jak ujmowała to Nancy K. Miller. Gdy Andrea przestaje być obiektem, zaczyna manifestować się jako mówiący podmiot i za pomocą języka własnego pragnienia może dać odpór wszystkim innym tłamszającym je językom.

I tak też się dzieje! Alicja Stern posługuje się znakomitym mikrokonceptem, niewielką i z pozoru niewiele znacząco tekstową figurą, która rozbija porządek. Jak wiele wszak wydarza się w małym akcie stenotypicznej dywersji z początku tekstu! Gdy nagle, nieoczekiwanie „wzorowa stenotypistka” w adresie bardzo ważnego listu wysydanego w sprawie „większego transportu bawełny do Sowietów” gubi literę „A”. Kopię listu ukrywa, choć dręczy ją niepokój. Na szczęście handlowe konsekwencje zguby nie będą nas już interesować. Litera w końcu się znajduje, ale nie w języku ani nie w domu eksportowym bawełny, tylko „w świecie”, płonąca na niebie w neonie nocnego klubu „Alhambra”, który zwiastuje noc, zgiełk, jazz, dansing, ciało i wyzwolenie. A razem z nimi, jak czytamy w wyjątkowo intensywnej metaforze, „obłąd elektrycznej wiosny”, która właśnie – wraz ze zgubioną i znalezioną gdzie indziej literą – się zaczyna. To moment, gdy Andrea przestaje być wzorowa, w ogóle przestaje być stenotypistką, rzuca się w wir nocnego życia i seksualnych przygód, przeżywa zauroczenie, zostawiając daleko za sobą swoje dotychczasowe życie, klawisze maszyny Underwood, codzienne „litanie o wywozie bawełny” i spojrzenie szefa.

Zdaje się jednak, że zagubione i znalezione „A” nie znajduje się tylko w neonie „Alhambry”, wskazując nowy kierunek, ale znajduje się przede wszystkim w imieniu ANDREA, w którym skrywa się być może również androgyniczny trop, łatwy do usłyszenia tym męskim i kobiecym zarazem imieniu, z ekspozycją męskiego pierwiastka (gr. *andros*). Z tropem tym niewątpliwie Alicja Stern podejmuje grę, wplątując w swój tekst „Henryka – Henrykę” w roli „dwupłciowej atrakcji Alhambry”²⁹. Opresyjność binarnej opozycji męskości i kobiecości daje o sobie zresztą w tekście znać wielokrotnie w podwójnych obrazach i w podwójnym języku tego wątpliwego romansu.

R jak ROMANS

Jak wspominał Jerzy Korczak, Alicja „coś pisała, jakieś romanse pod pseudonimami, o których szeptano półgębkiem, ale nigdy ich przyjaciołom nie udostępniała”³⁰. Jeśli wszystkie „romanse pisane pod pseudonimami” autorstwa Alicji Stern miałyby wyglądać tak jak *Ciała się oddalają*, można powiedzieć, że aż strach się bać... Tego romansu Alicja nie pisze jednak bynajmniej pod pseudonimem, opatruje go w druku własnym imieniem i nazwiskiem. To raczej sam romans zdaje się tu pseudonimem innej formy, a jego autorka w osobliwym kryptoromansie chowa, jak sędzę, odważną feministyczną parodię, pod gatunkową przykrywką skrywając treść pełną krytycznych, antyfuturystycznych tropów.

W kontekście tym *Ciała się oddalają* wyznaczają raczej pole prezentowania wyczerpanych mitów nowoczesności, przewartościowanych haseł awangardy i skompromitowanych strategii futurystów. Tekst staje się co prawda głosem sprzeciwu wobec tradycyjnych, konserwatywnych norm społeczno-obyczajowych, ale jego autorka nie decyduje się, jak sędzę, wcale sprzy-

²⁹Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

³⁰Korczak, 30.

mierzyć w tym antymieszczańskim buncie z głosem futuryzmu. Przeciwnie. Nie tam szuka swojej genealogii ani legitymizacji dla własnego głosu. Zaczyna za to dokładnie w miejscu, w którym Filippo Tommaso Marinetti lokował źródła swojej „pogardy dla kobiet” – w romanse i jego poetyce, z którą tak często będą prowadziły w dwudziestoleciu grę feministycznie zorientowane kobiety autorki, inicjując genologiczne przechwycenia.

Można powiedzieć, że tekst Alicji Stern ma dwa najważniejsze punkty odniesienia, od których na różne sposoby krytycznie się dystansuje, zarazem je ewokując i negując. Pierwszym z nich jest właśnie tradycja popularnej literatury dla kobiet, wywołana przez gatunkową formę rozpoetyzowanego romansu i zarazem przenicowana w antyromansowym, wywrotowym wobec gatunkowej formy obrazowaniu. Zarówno obrazowanie to, jak i sama materia języka ujawniają tu swoją podwójność, sprawiając, że tekst zdaje się pisany jakby na dwa głosy, z których pierwszym jest afirmatywny język romansowej fabuły, a drugim – krytyczny, antyromansowy, demaskujący język parodii. Podwójność ta jest wyzyskiwana przez autorkę jako stylistyczny chwyt, swoisty koncept „rozszczepionego” języka, od samego początku aż do końca opowiadania.

Gorzka drwina szczególnie daje się we znaki w erotycznych opisach³¹, w których hiperbolizowana do granic sentymentalna poetyka i wyolbrzymione właściwości języka literatury stereotypowo kobiecej ośmieszają same siebie. Najpierw w miłosnym uniesieniu „Andrea zapada w niebyt [...] – pozostają głodne fragmenty ciała, głodne spragnione usta”³², po to, by chwilę później jej uwagę przykuł już tylko „cyniczny tapczan”, który zajmuje prawie cały pokój Piotra, jej upragnionego kochanka, i który po latach będzie zawsze widziała w miejscu jego, niemożliwej do przypomnienia, twarzy. Wspaniały romans: kochanek z tapczanem zamiast twarzy! Niewątpliwie stajemy się świadkami parodystycznej gry, która przy zachowaniu cech formalnych modelu, wprowadza elementy dla niego niestosowne, dziwaczne i przerysowane lub jedynie delikatnie „fałszywe nuty”. Niektóre z tych elementów rozpoznajemy bez trudu, bo wybierają formę groteskowych przerysowań, inne jednak sprawiają więcej kłopotu, pozostając niemal niewidoczne jako działające na prawach ironii, która – jak pisała Linda Hutcheon – najskuteczniejsza jest „wtedy, gdy jest najmniej obecna, gdy działa niemal *in absentia*”³³. Podobną praktykę widać wyraźnie w opisie aktu seksualnego zbliżenia, który – w sensie formalnym pozostając wciąż w bezpośredniej łączności z romansowym pierwowzorem – otwiera najzupełniej groteskowy obraz formy groteskowo osobliwej, ekscentrycznej i monstrialnej. Obraz ten można by wręcz uznać za dowcipną grę z sytuującym się w samym centrum znaczeń groteski, fantazyjnym obrazem roślinnego ornamentu: „Rozpoczęło się tak, jak zwykle się rozpoczyna. Rozchylił się potworny, czarny storczyk jego spodni”³⁴, a następnie – w poszerzonym jeszcze „ornamentacyjnym” spektrum – z roślinno-zwierzęco-ludzką postacią. Dalej już bowiem cała ta scena, przywodząc na myśl najbardziej charakterystyczne cechy groteski – manifestacyjnie przełamująca romansowe „decorum”, najzupełniej niejednorodna stylowo, utkana ze zmieszanych języków, karykaturalna i zdecydowanie w złym guście – staje się coraz bardziej komiczna:

³¹Por. Nęcka, 93. Agnieszka Nęcka pisze o szczególnym „rozerotyżowaniu” świata i języka, „nadobecności erotyki” w tekście Alicji Stern.

³²Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 18 (1931): 4.

³³Linda Hutcheon, „Ironia, satyra, parodia. O ironii w ujęciu pragmatycznym”, tłum. Krystyna Górka, *Pamiętnik Literacki* 1 (1986), 348.

³⁴Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 18 (1931): 4.

Groźne i nierealne, jak amputowane nogi, zawisły spodnie na poręczy fotela.

On był gładką bestią, złą bestią o potężnych zębach i mięśniach – chytrą i przebiegłą bestią.

Stenotypistka domu eksportowego bawełn i wyrobów bawełnianych została zwierzęciem – kosmatą niedźwiedzicą. Na dnie barłogu słodko pieści się niedźwiedzica ze swoim samcem. Słodko pachną jodły i jesienne liście. Szemrzą buki. Na śmierć i życie splotły się kosmatymi łapskami zwierzęta. Na dnie omszonego barłogu tarzają się cielska... Szemrzą buki... Płyną obłoki, świergocą ptaki i o miłości zwierząt jęczą jodły [...]

– Wiesz nareszcie czym jest mężczyzna Andreo?

– Wiem, mężczyzna jest Bogiem³⁵.

Erotyczna przygoda stenotypistki ujawnia swój jednocześnie komiczny i krytyczny charakter przede wszystkim na poziomie stylistycznym, gdzie w groteskowych przedstawieniach przemieszane zostają naturalistyczne, sentymentalne, erotyczne, demoniczne i religijne frazy, rążącemu patosowi przeciwstawione zostają obrazy zezwierzęconych ciał, z sentymentalnym, hiperbolizowanym językiem romansu gryzą się futurystyczne motywy, a groteska nabiera charakteru parodystycznego i komicznego³⁶. Alicja Stern zamyka swoją wciąż gdzieś uciekającą i przeżywającą intensywne przygody ciała bohaterkę w dusznym języku i męczącym swą ramą gatunku, który ciąży jej niczym ciasny gorset, choć, jak czytamy: „Nowa Andrea jest zawsze naga – jej suknie są żartem”³⁷. Różnymi drogami języka próbuje Alicja Stern uwolnić kobiece ciało spod władzy fallicznej seksualności, poszukuje językowych sposobów przełamania i odcenzurowania romansowej fabuły, która wciąż natrętnie powraca. Nie znajduje jednak lepszego sposobu – a wraz z nim bardziej własnego języka – niż język parodii.

D jak DRWINA

Pierwszym celem parodystycznych przetworzeń Alicji Stern jest więc wskazana powyżej tradycja stereotypowo pojmowanej romansowej literatury dla kobiet wraz z charakterystycznym językiem romansu, drugim z kolei – futurystyczna tradycja i język nowoczesności. Patrząc z tej perspektywy na *Ciała się oddalają*, powieść jawi się jako w całości wzięta w ironiczną ramę, która działa nieporównanie silniej, jeśli weźmiemy pod uwagę publikacyjny kontekst tekstu. W tym sensie można powiedzieć, że język prozy Alicji Stern jest doskonale podwójny, a w uformowanej przez tę podwójność szczelinie widoczne staje się miejsce oporu. Alicja Stern pisze jednak nie tak, jakby w prostej opozycji chciała męskiej historii nowoczesności czy awangardy przeciwstawić

³⁵Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, Ewa 18 (1931): 4.

³⁶Charakteryzując relację awangardowych twórców wobec pojęcia groteski i nazywając ją samą wówczas „zapomnianym językiem artystycznym, którego jednak powszechnie się używa”, Włodzimierz Bolecki zwracał uwagę na przede wszystkim groteskową „problematykę estetyczną nowej sztuki” (W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych: z dziejów groteski. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, Pamiętnik Literacki 1989, nr 1, s. 108). Ciekawie w tym kontekście sytuuje się parodystyczna groteska Alicji Stern – podniesiona jak gdyby „do potęgi” – która być może w groteskowej postaci parodiuje groteskowe parodie futurystów.

³⁷Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, Ewa 18 (1931): 4.

kobiecą tradycję czy kobiece pisanie, ale jakby chciała podkopać każdą z nich, nie atakując jednak z pozycji, które uznać można by za awangardowe, ani też nie wycofując się na pozycje estetyzmu. Działa w samej materii języków nowoczesności, rozbijając je, można powiedzieć, od wewnątrz. Jej powieść nie tylko osnuta jest bowiem wokół włókienniczej tematyki, wywołanej przez miejsce pracy bohaterki, pełna obrazów ciała, ubrania i miejskich materii, ale przede wszystkim stanowi zaskakujący splot języków awangardy i nowoczesności, ich stereotypów i fantazmatów, miejscami pastiszowanych, miejscami parodiowanych i krytycznie przetwarzanych z feministycznej perspektywy, przy zaskakująco dużym udziale energii ludycznego, prześmiewczego powtórzenia.

Wydaje się, że cała ta opowieść wypełniona jest intertekstualnymi nawiązaniem do futurystycznych tekstów – zarówno poetyckich, jak i prozatorskich, a także do retoryki świetnie znanej z najsłynniejszych futurystycznych manifestów. Odwołań takich w całym tekście możemy wskazać dziesiątki, a nagromadzenie to w zestawieniu z patetycznym, sentymentalnym językiem romansu wywołuje efekt parodystyczny, nasilający się przez ciągłe ujawnianie męskiego charakteru futurystycznych fantazji:

Rześkim wiatrem fruwała na jej spotkanie ulica. Dyskretnie i służalczo zawarczał motor czarnego wozu. [...] Z prędkością 100 km na godzinę auto pędzi ku przeznaczeniu³⁸;

Rozpędzone Fordy, Duranty, Lancje, Rojlsy i Chevrolety przesywają blade tłumy nostalgicznym krzykiem metalowych ptaków w locie ogarniętych rują³⁹;

Andrea jest puszczoną w ruch maszyną. Szybko i równomiernie pracują lśniące dźwigi – jej ramiona. Andrea umyka przed przeznaczeniem. Przeznaczenie ma potężne bicepsy⁴⁰;

[...] w piersiach Andrei trzepoce blaszane serce miasta – małe serduszko z taniej blachy. Jak ono niemożliwie brzęczy!⁴¹.

W tych i podobnych opisach ujawnia się wyraźnie obraz miasta – jak ujmował to German Ritz – jako „areny walki płci”, gdzie toczy się awangardowa, męska batalia o posiadanie i władzę⁴². Futurystyczna fantazja o fuzji kobiety z maszyną wraca w toku narracji kilkakrotnie – począwszy od pierwszego opisu pracy stenotypistki w otwarciu tekstu. Niektóre „maszynowe” fragmenty tekstu *Ciał...* zdają się odbijać echem *Nogi Izoldy Morgan* Brunona Jasińskiego, które musiały zresztą Alicję Stern interesować szczególnie, bo ich liczne przepisane odręcznie fragmenty znajdujemy w jej archiwalnych teczkach (choć trudno ostatecznie ustalić, z którego roku pochodzą).

Temat nowoczesnego miasta jako męskiego wytworu złączonego z futurystycznym snem o potędze i podboju powraca tu kilkakrotnie, przewartościowywany na różne sposoby: „Mężczyźni budują

³⁸Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 18 (1931): 4.

³⁹Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

⁴⁰Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 20 (1931): 4.

⁴¹Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 20 (1931): 4.

⁴²German Ritz, „Nowy świat i dawny wizerunek kobiety. Polska awangarda po roku 1918 a kulturowe aspekty płci”, w tegoż: *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002), 165.

betonowe miasta, betonowe mosty, betonowe życie, mężczyźni są zbyt mali i zbyt wielcy ażeby zrozumieć miłość⁴³. Przewartościowaniom tym towarzyszy niewątpliwa drwina ze stereotypowych opozycji kobiecej natury i męskiej cywilizacji, tego, co pierwotne, i tego, co postępowe, jak we fragmencie, który wydaje się parodiować język *Aktu założycielskiego i manifestu futuryzmu* Marinettiego:

Potężny głos instynktu, ten, który pramatki nasze sprowadził z mroku dżungli do elektrycznych metropolii, dziś brzmi równie potężnie jak przed wiekami, i dziś, jak przed wiekami prowadzi do przeznaczenia blade dziewczęta, urodzone na betonowym łożu miasta⁴⁴.

Gdyby jednak miejskich, wiosennych, maszynowych i elektrycznych intertekstów było nam mało, w innym fragmencie otrzymujemy już łatwy do zidentyfikowania futurystyczny kryptocytat: „Podczas swego samotnego błakania się po okolicy spotyka stale na swojej drodze brzuchate krowy i brzuchate kobiety – zdeformowane cielska⁴⁵. To już, jak sądzę, wyraźna aluzja do słynnego obrazu pochodzącego z wiersza Anatola Sterna *Spacerujące*⁴⁶ i kpina z futurystycznych mizoginicznych i prymitywistycznych fantazji, które w tekście Alicji Stern w groteskowo przerysowanym patosie i w narzucającym się stylistycznym naddatku doprowadzone zostają do absurdu. A kolejne zdania stają się już może prawdziwą metaliteracką satyrą zarazem na intertekstualną opresję i męską futurystyczną tradycję, zapisaną w listach z nowoczesnego miasta: „Z obcego świata przychodzą listy [...] Andrea nie odpowiada na listy. Jest teraz mocna, samotna i prosta jak dziewczka od dojenia krów [...] Tak myśli Andrea i nie wie nawet, jak jej żal tej elektrycznej wiosny, tego pierwszego pożaru, który trawił jej ciało i został zgaszony⁴⁷.”

Ostatecznie po przeżytych przygodach, kończą się największe uniesienia bohaterki i widzimy „oblęd elektrycznej wiosny” w perspektywie historycznej – jako przewartościowany:

Nie ma tego wielkiego miasta, w którym mieszkała [...] Wszyscy tam byli oblęciani, ci, co zapalali światła nad miastem, ci, co sunęli wzdłuż płonących ulic, ci, co tęsknie czekali na rogach.

Oblęd elektrycznej wiosny powoli wygasa, umiera w jej żyłach – Andrea przytomnieje po wielkim pijaństwie⁴⁸.

Jak napisze Rosi Braidotti, „parodia może być źródłem politycznych możliwości pod warunkiem, że wspiera ją krytyczna świadomość, której celem jest wywoływanie transformacji i zmian⁴⁹”. Gest Alicji Stern nazwałabym feministyczną parodią języka nowoczesności i futurystycznej awangardy, która z awangardowych metafor robi własny użytek, zatrudnia je dla własnych celów, przywłaszcza i przemieszcza, parodiując zarówno konserwatywne, jak i awangardowe obra-

⁴³Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 20 (1931): 4.

⁴⁴Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

⁴⁵Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

⁴⁶Anatol Stern, „Spacerujące” [1919], w tegoż: *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. Andrzej K. Waśkiewicz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 47. Na nawiązanie to zwraca także uwagę Agnieszka Nęcka, nie interpretuje go jednak w kontekście parodystycznym, ale raczej jako literacką aluzję. Nęcka, 92.

⁴⁷Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

⁴⁸Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 20 (1931): 4.

⁴⁹Rosi Braidotti, „Poprzez nomadyzm”, tłum. Aleksandra Derra, *Teksty Drugie* 6 (2007): 114.

zy kobiet, parodiując także – kreślone męskim piórem – kobiece portrety skoncentrowane wokół męskich podmiotów. Podwójna intertekstualność ujawnia zatem krytyczną świadomość w feministycznym komentarzu z podwójnego marginesu – z którego Alicja Stern mówi jako żydowska kobieta. Co jednak być może najciekawsze i najistotniejsze, nie kieruje swojego tekstu do męskich odbiorców, nie chce pokazać byłym futurystom, jak może wyglądać futurizm kobiecy czy jak futurystyczne fantazmaty świetnie poddają się feministycznemu parodiowaniu. Kieruje swój tekst do kobiecej wspólnoty podwójnie wykluczonych, czytelniczek feministycznego pisma żydowskich kobiet, pokazując język futurystycznej awangardy jako męski twór, a być może i jako produkt – jak pisała Monika Świerkosz – męskiej odpowiedzi „na postępującą emancypację”⁵⁰.

N jak NOWA KOBIETA

Nowa Andrea to w wielu aspektach Nowa Kobieta, jako postać wcielająca istotną na przełomie XIX i XX wieku figurę. Jej zwolenniczki chciały widzieć w Nowej Kobiecie postać, jak napisze Agata Zawiszewska, „inteligentną, wrażliwą i świadomą własnej seksualności [...], której ambicje nie ograniczają się jedynie do małżeństwa i macierzyństwa, lecz obejmują również zdobycie odpowiadającego zdolnościom i zainteresowaniom wykształcenia, wykonywanie satysfakcjonującej pracy zawodowej, twórczość artystyczną, działalność społeczną i aktywność polityczną”⁵¹. Gra Alicji Stern z figurą Nowej Kobiety i dotyczącymi kobiecości stereotypami jest jednak złożona. Z jednej strony jej bohaterka zdecydowanie neguje małżeńską i macierzyńską „misję”, jest świadoma własnej seksualności, buntuje się przeciw konwencjom, z dnia na dzień rzuca pracę, w której nie może zaakceptować sieci relacji władzy i przemocy. Zostawia więc za sobą dotychczasowe życie i podąża własną drogą, dokonując wyboru zerwania z tym, co dotychczas odczuwała jako opresyjne. Z drugiej jednak strony, choć samodzielnie podejmuje decyzje dotyczące własnej seksualności, wpada w romansowy stereotyp, z jednego uwikłania – wprost w inne. Ten fabularny ciąg jest jednak Alicji Stern – jak sądzę – niezbędny do tego, by z całą intensywnością konstruowanej przez nią groteskowej, parodystycznej narracji na wielu polach i na wiele różnych sposobów obnażyć działanie zasad męskiej dominacji.

Prawdziwie Nowa Andrea pojawia się jednak dopiero w ostatniej scenie opowieści, gdy wyrwa się z ramion kochanka, ucieka, chce jak najszybciej zostać sama, „zdrzeć [...] znenawidzoną maskę”⁵². Piotr szuka jej w pokoju, ale nigdzie już nie znajduje – jak gdyby rozsypała się w „pu-der i róż”, które chciała z siebie zdrzeć, a które teraz on zgarnia, niczym pozostały po niej popiół, „w żywą urnę [...] dłoni”⁵³. Ale Andrea jest teraz bardziej żywa niż kiedykolwiek, choć już poza władzą jego spojrzenia, najzupełniej poza romansowym schematem, w miejscu, gdzie

⁵⁰Nawiązując do przeprowadzonych przez Sandrę Gilbert i Susan Gubar interpretacji twórczości Virginii Woolf, Monika Świerkosz pisała: „[...] podstawowe założenie badaczek mówiło, że język modernizmu był produktem antykobiecego (w sensie społecznym i literackim) resentymentu mężczyzn, którzy w odpowiedzi na postępującą emancypację, dziedzictwo własnej literatury zabezpieczyli pojęciem awangardy, eksperymentu artystycznego”. Monika Świerkosz, „Historia literatury kobiet – niedokończony projekt”, *Wielogłos 2* (2011): 67.

⁵¹Agata Zawiszewska, „Nowa Kobieta – anglosaska figura i polskie figuracje”, w: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*, red. Inga Iwasiów, Aleksandra Krukowska, Agata Zawiszewska (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017), 10–11.

⁵²Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa 23* (1931): 4.

⁵³Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa 23* (1931): 4.

już nie może jej odnaleźć. W symbolicznej scenie zastajemy ją „przy zbiegu dwu hałaśliwych ulic”⁵⁴, gdzie zdaje się rodzić raz jeszcze wraz z życiem, którego narodzin wypatruje „w szarym tunelu ulicy”⁵⁵, a „życie” pozostaje ostatnim słowem tekstu. To jednak już inne miasto i inne życie – obudzone z „obłądu elektrycznej wiosny”, przewartościowane i zdaje się, że gotowe na re-konstrukcję. Ta jednak w twórczości Alicji Stern już nie następuje. Chyba że gdzieś czekają jeszcze na odkrycie inne „romanse pisane pod pseudonimami”.

By jednak dotrzeć do nowego „zbiegu ulic”, Andrea musi najpierw wyprawić się w drogę, która rozpoczyna się od jednej litery zgubionej w małym akcie stenotypicznej dywersji, pociągającym za sobą kolejne „miejsca sprucia” tkaniny tekstu powstałego w polu dyktatu dyktowania. Nieprzypadkowo zapewne „wzorowa stenotypistka” gubi na początek pierwszą literę własnego imienia, by wkrótce znaleźć ją w miejskim neonie. Wzywa on ku innemu życiu, ale wzywa też do tego, by ze zgubionych, a właściwie z wyrwanych nie-własnemu tekstowi i odszukanych gdzie indziej liter, od nowa ułożyć własne imię. Tym razem jednak może się to dokonać tylko „z dala”, w „oddaleniu”, z koniecznego dystansu, którego zapowiedź, także i w tym wymiarze, znalazła się być może już w gramatycznej formule nieoczywistego – ujmującego ruch w jedną stronę – tytułu: *Ciała się oddalają. Oddalają się* jednak nie tylko ciała, ale i sam tekst *Ciał*, który jako parodia musi usytuować się w nieuchronnym oddaleniu, gdzieś obok, „para-”. „Problem polega na tym – jak napisze Giorgio Agamben – że parodia nigdy nie może [...] zaprzeczyć temu, że sama zawsze i nieuchronnie znajduje się obok śpiewu [*para-oiden*] i nie ma własnego, należącego tylko do niej miejsca”⁵⁶. Ta właściwa parodii sytuacja wydaje się bardzo trafnie ujmować sytuację zarazem tekstu i głosu Alicji Stern, który „oddala się”, znajduje przestrzeń obok, sąsiadującą, „para”, ale ostatecznie „nie ma własnego, należącego tylko do niej miejsca”, pozostając w wahadłowym ruchu parodii, która bez końca i się zbliża, i oddala.

Nie znajdziemy już najprawdopodobniej w historii polskiej literatury nieodkrytych kontywentów kobiecej awangardy lat 20. i 30., ale bynajmniej nie awangardowy akces obiecywałyby w tym wymiarze szczególny potencjał. W przypadku opowieści Alicji Stern znajdujemy go gdzie indziej; raczej w ciasno splecionych, opornych i niemożliwych do rozplątania węzłach, które powstają tam, gdzie kobiece pisanie wcale nie chce snuć męskiego wątku; w miejscach zerwania, które mówią może najwięcej o samej naturze splotu.

⁵⁴Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 23 (1931): 4.

⁵⁵Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 23 (1931): 4.

⁵⁶Giorgio Agamben, *Parodia. W tegoż Profanacje* (Warszawa: PIW, 2006), 54.

Bibliografia

- „Od redakcji”. *Ewa. Pismo Tygodniowe* 1 (1928): 1.
- Agamben, Giorgio. *Profanacje*, Warszawa: PIW, 2006.
- Araszkiewicz, Agata. *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014.
- Bolecki, Włodzimierz. „Od potworów do znaków pustych: z dziejów groteski. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne”, *Pamiętnik Literacki* 1 (1989).
- Boruszkowska, Iwona. „Akuszerki awangardy. Kobiety a początki nowej sztuki”. *Pamiętnik Literacki* 3 (2019): 5–14.
- Boruszkowska Iwona, Kmiecik Michalina *Style zachowań awangardowych: przypadek polski*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2022.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Kraków: eFKA, 1999.
- Braidotti, Rosi. „Poprzez nomadyzm”, tłum. Aleksandra Derra. *Teksty Drugie* 6 (2007): 107–127.
- Czyżewski, Tytus. „Hymn do maszyny mego ciała” [1920]. W tegoż: *Wiersze i utwory teatralne*, oprac. Janusz Kryszak, Andrzej K. Waśkiewicz, 99. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Dokumenty osobiste Alicji Sternowej*, Biblioteka Narodowa, Archiwum Sternów, rps akc. 14364.
- Hutcheon, Linda. „Ironia, satyra, parodia. O ironii w ujęciu pragmatycznym”, tłum. Krystyna Górska, *Pamiętnik Literacki* 1 (1986).
- Janiak-Jasińska Agnieszka. „Maszyna do pisania i jej wpływ na sytuację kobiet na rynku pracy biurowej na ziemiach polskich na początku XX wieku”, *Rocznik Antropologii Historii* 2 (2014).
- Korczak, Jerzy. „Żona futurysty”, *Przekrój* 10 (1999): 30–31.
- Kraskowska, Ewa. *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1999.
- Miller, Nancy K. „Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka”, tłum. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, 487–513, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006.
- Nęcka, Agnieszka. „Obłąd elektrycznej wiosny. O Ciała się oddalają Alicji Stern”. W: *Dwudziestolecie międzywojenne. Nowe spojrzenia*, red. Janusz Pasterski, 88–99. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019.
- Ritz, German. *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002.
- Stern, Alicja. „Ciała się oddalają”. *Ewa* 18–23 (1931): 4.
- Stern, Anatol. „Spacerujące” [1919]. W tegoż: *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. Andrzej K. Waśkiewicz, 47. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Szabłowska-Zaremba, Monika. „Koncepcja kobiety uświadomionej na łamach tygodnika «Ewa» (1928–1933)”. W: *Księgowanie. Literatura, pieniądze, kobiety*, red. Inga Iwasiów, Agata Zawiszewska, 289–307. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.
- – – „Portret syjonistki z łam «Ewy», tygodnika dla pań (1928–1933)”. W: *Żydzi Wschodniej Polski*, seria 3: *Kobieta żydowska*, red. Anna Janicka, Jarosław Ławski, Barbara Olech, 545–560. Białystok: Wydawnictwo Alter Studio, 2015.
- Świerkosz, Monika. „Historia literatury kobiet – niedokończony projekt”. *Wielogłos* 2 (2011).
- Waśkiewicz, Andrzej K. „Alicja Stern”. W: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 43, red. Andrzej Romanowski, 454–455. Warszawa–Kraków: Instytut Historii PAN, 2004.
- Zawiszewska, Agata. *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.
- – – „Nowa Kobieta – anglosaska figura i polskie figuracje”. W: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*, red. Inga Iwasiów, Aleksandra Krukowska, Agata Zawiszewska, 9–46. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017.

SŁOWA KLUCZOWE:

futuryzm

ALICJA STERN

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi próbę interpretacji powieści Alicji Stern zatytułowanej *Ciała się oddalają*, która opublikowana została w 1931 roku w sześciu odcinkach na łamach feministycznego pisma tygodniowego żydowskich kobiet „Ewa”. Autorka artykułu podejmuje próbę analizy tekstu jako jednej z nielicznych w Polsce feministycznych literackich odpowiedzi na futurystyczne hasła, idee i retorykę. W przyjętej optyce wyraźna staje się parodystyczna rama powieści, w obrębie której jednocześnie realizuje się feministyczna krytyka konserwatywnych wzorców romansu oraz ironiczne przewartościowanie postulatów awangardy. Widoczne stają się również nawiązania do figury Nowej Kobiety i podejmowane przez Alicję Stern krytyczne intertekstualne gry ze stereotypami dotyczącymi kobiecej podmiotowości i seksualności.

feminizm

awangarda

NOWA KOBIEȚA

NOTA O AUTORCE:

Marta Baron-Milian – literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego, jest redaktorką „Śląskich Studiów Polonistycznych”, współpracuje z Ośrodkiem Badań nad Awangardą UJ. Autorka książek *Neofuturzy i futuryści. Kryptohistorie polskiej awangardy* (2023), *Wat plus Vat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata* (2015) oraz *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego* (2014), współredaktorka między innymi monografii zbiorowej *Płeć awangardy* (2019). |