



## To co, idziemy? Chodź, idziemy, będziemy gadać

Wiosną 2023 roku otrzymałaś Nagrodę Literacką im. Adama Mickiewicza za całokształt twórczości.

Za ostatnią książkę.

Pamiętam laudację Ingi Iwasiów, która opiewała trzy dekady Twojego pisania.

O tym, że piszę już tak długo, dowiedziałam się dopiero z laudacji. I dobrze, że dostałam Mickiewicza za *Ten się śmieje, kto ma zęby*, nie mam ochoty się zamykać, podsumowywać.

Też nie mam ochoty Cię zatrzymywać i domykać. Jednocześnie szukam związków. To była inna poetyka, ale podobne tematy.

Zawsze piszę o podstawowych sprawach: miłość, seks, samotność, śmierć. Jeżeli chodzi o tematy – jestem banalistką. Ale trudzę się, by dla tych powszechnych, by nie powiedzieć demokratycznych doświadczeń znaleźć innych bohaterów, zatem odmienną opowieść i formę. W literaturze, wiadomo, wszystko jest w języku. W młodości byłam zapewne bardziej elegancka we frazie, teraz się zradycalizowałam. Nie wiem, czy się ze mną zgodzisz.

*Białe klisze*, *Uczty i glody* i *Pałac Cezarów* to narracje, w których nie ma języka postaci. Monolog jest śladowy. Tam wybierałaś formę, która miała coś obrazować. Pokazywałaś nam zdjęcia,

**klisze. Czasem białe, prześwietlone. Mogliśmy coś zobaczyć, ale nie dotknąć, poczuć. Tak samo było między bohaterami.**

Jakbym robiła w innym tworzywie. Jak rzeźbiarka, która robiła w marmurze, a teraz się na glinę czy kamień przerzuca.

**A właśnie! Ten kamień. W *Ucztach i głodach* są ludzie-kamienie, co chwila, albo ludzie-rzeźby.**

[*śmiech*] Nawet nie wiedziałam. Nic nie pamiętam.

**W *Ucztach i bogach* mamy też pantomimę i coś na kształt fre-sków. Rysowałaś, nie pisałaś.**

Czuję jakiś opór przed mówieniem o tych powieściach. Lubię *Białe klisze*, mój debiut. Ale od dawna nie czytałam swoich dawnych rzeczy. Za bardzo jestem w tym, co teraz. Być może również odnajduję w tym siebie dawną, chociaż nie piszę autobiograficznie. Nie wiem, jak to określić. To rodzaj energii, która jest mi teraz obca, którą porzuciłam. Zobaczyłam to w trakcie redakcji drugiego wydania *Mykwy*, a wcześniej przy wznowieniu *Ślicznotki doktora Josefa*. Akurat te dwie powieści stanowią przejście do mojego nowego języka. Mają coś z moich pierwszych książek i pewną zapowiedź nowej formy. Pozwalają zobaczyć, jak zmieniał się moje pisanie. Teraz czuję język zbrutalizowany, ostry, bardziej jęzor niż język.

**Krótszy, szybszy, mocniejszy, wyrazistszy. Wtedy byłaś w abstrakcji, dziś bliżej rzeczywistości.**

Tak, masz rację. Uziemiam się. Wydaje mi się, że to jednak były bardzo artystowskie powieści. Nie wracam do nich i nie lubię o nich rozmawiać. Nie żebym czuła jakiś silny negatywny afekt, po prostu nie mam przychepności do tych tekstów.

**Może rozmawiamy o innej osobie, która to pisała.**

To całkiem naturalne, minęło wiele lat. A ponieważ młodość miałam długą, a nawet przewlekłą, uznaję, że te powieści z ubiegłego wieku to utwory młodzieńcze. Wstęp do świadomego pisania. Cały czas rozwijam swój warsztat pisarski. Piszę w innym skupieniu, dość intensywnym. Świat się zbrutalizował. Uruchomiła się we mnie inna dyspozycja pisarska, waleczna.

Inny sposób pisania jest dostrzegalny od pierwszego zdania, na przykład *Krótkiej wymiany ognia*, gdy się czyta Twoje teksty niedetalicznie. Ale jest też inny sposób budowania postaci. W latach 90. nie wpisywałaś w nie emocji, była pustka lub depresja. Od okresu dramatów pojawia się w Twoich utworach wyraźny smutek postaci.

Ale i poczucie humoru. Trudno mi siebie samą analizować. Jak mówisz „okres dramatów”, to już brzmi, jakbyśmy mnie rozbierali na lekcji polskiego.

[*śmiech*] Masz rację. No, to może nie na polskim, ale coś albo kogoś tu rozbierzmy. Uderzyło mnie, że w tych wcześniejszych powieściach nie było dialogów.

To prawda.

Po *Krótkiej wymianie ognia* Twoje bohaterki i bohaterowie strzelają do siebie słowami. Albo „toczą drewniane rozmowy, żelazną konstrukcję małżeństwa”. Cała aktywność i opór są w dialogach i monologach. W wymianie. Pomiędzy.

Uznaję nawet, że są to powieści gadane. Przynajmniej w dużych partiach. Oczywiście, ta improwizacja nie jest puszczona na żywioł. Tam jest każde zdanie zrobione, nawet odstęp między działaniami, czyli ta cisza w powieści – musi być w formie. Zależy mi, żeby odsłonić mocarność tej żywej mowy. Moja bohaterka Wera nic nie ma, wszystko straciła, ale ma mowę i ta mowa z niej bucha. To ogień. To jej broń. Interesuje mnie monolog. Nie ufam już narracji trzecioosobowej. Nie ufam jej. To wyższościowa perspektywa, już nawet nie dystans, a pewien rodzaj wyniosłości. Tak to czuję. Narrator, który sobie ustawia kamerę pisarską, gdzie chce. I nakłada różne filtry na obiektyw, zmiękczające, czule, może i po to, żeby za bardzo ten świat nie walił po oczach. Mnie taki typ obrazowania nie interesuje. Po doświadczeniu pisania dramatów zrozumiałam, że chcę w prozie oddawać głos. Narracja pierwszoosobowa uwiódła mnie. Wydobywanie cudzego głosu jest dla mnie sensem pisania. Zawieszam swoje życie, wchodzę w postać, wcielam się – by powiedzieć po aktorsku. To moja podstawowa gotowość pisarska. Niech fryzjerka mówi o sobie, stary dżokej, baba w kantorze, dziewczuchy z girls-bandu, co występują na stypach. Dramat dał mi zainteresowanie monologiem, improwizacją, ale struktura moich powieści jest inna. Nie nadają się do prostej adaptacji na scenę. Trzeba by je przerobić, inaczej

pociąć. Są fragmenty, które się całkiem dobrze układają w gębie, ale są takie, które wymagają klasycznego czytania wzrokowego.

**Twoich współczesnych powieści nie da się prosto przełożyć na inny kod symboliczny. Za dużo z nich wycinasz. One są jakoś nieopowiadalne. Może nawet nieukazywane w obrazie. Ich się słucha. Mają rytm.**

A jak inaczej? Powieść musi też mieć swoją urodę, muzyczność frazy, rytmiczność, to wszystko, co się wydarza między jednym słowem a drugim, między zdaniem i akapitem, – to wszystko stroi opowieść. Ale przecież i ta uroda również coś opowiada, uroda też gada.

**Je się słyszy, czuje, jest się w ich rytmie po prostu. Albo nie jest, nie nadąża się krokiem.**

Fajnie to łapiesz.

**Ale jednak spróbuję Cię złapać, zatrzymać, uciekasz mi zręcznie.**

[*śmiech*] Staram się, jak mogę.

**Wrócę do oddawania języka bohaterkom. W lekturze Twoich dramatów i powieści widać cytaty.**

Tylko wtedy, kiedy jest to niezbędne.

**W dramatach niektóre bohaterki gubią język i zaczynają gadać kapitalistycznymi sloganami. Jakby w gębach miały fragmenty reklam.**

Ale przecież nasz język prywatny też jest zrobiony z publicznego, nawet z takiego, w którym się intymnie nie rozpoznajemy. To gubienie indywidualnego języka, o którym mówisz, jest pozorowane. Wynika z tego, co przeżywają moje postaci. Bywa, że to właszczenie mowy publicznej, ta cała interioryzacja – jest jakimś sposobem, by się zestroić ze światem, bardziej lub mniej udanie.

**Tak jest w *Eskimosie w podróży służbowej*. Wydaje się, że bohaterki tak wyrażają swoje pragnienia, jakoś przycięte przez ich ekonomiczne możliwości. Albo jakby straciły język czy tożsamość.**

To chwilowa utrata. Szukanie dla siebie nowego języka. Rodzaj egzystencjalnej wylinki.

Podobnie pisała Agnieszka Drotkiewicz w pierwszej dekadzie XXI wieku. Z kolei bohaterki powieści mówią do nas fragmentami monologów postaci z Twoich dramatów. Passusami z *Fastygi*. Czyli bohaterki, którym dajesz język, możliwość wypowiedzenia się, czasami mówią innymi bohaterkami albo może mówią samą Zytą Rudzką?

Mogą mówić Zytą Rudzką. To chyba nawet nie jest takie znowu dziwne, to ja wszystkie je wymyśliłam. Ale nie wiem, dlaczego mam to rozstrzygać. Często piszę o rozpadzie wspólnoty, stąd ten rozpad języka, rozwarstwienie. I być może te ślady to jest rodzaj wspólnotowego refrenu. Czasem spotykamy ludzi i mówimy: o, on mówi tak jak tamta osoba. Jak gdyby coś było w pogłosie, pewne zwroty, jednocześnie zachowując odrębność, inność. Ale piszę powieści współczesne, język w sposób naturalny przylega do zbiorowej mowy, która jest spleciona z gotowców. Ściągam ten język do literatury, łamię go, szatkuję, ucinam, ale te prefabrykaty biorę ze świata. Interesuje mnie jezor żywy. To tworzywo, które przekształcam w monolog, w prozę. A czasami ten język branżowy, lekarski – jak u Ludwika z *Tkanek miękkich*, jest rodzajem kordonu sanitarnego, schronem.

**Bezpieczeństwem.**

Bezpieczeństwem, bo on ma nikły dostęp do swoich uczuć, emocji i tego, jaki właściwie jest.

To częste u Twoich bohaterów. Zaslaniają się przed doświadczeniami, emocjami, dzieciństwem. Wracając do języka: nie chcę powiedzieć, że Twoje bohaterki nie mają swojego języka, tylko chcę uchwycić moment, w którym pojawia się ten refren. Wydaje mi się, że to następuje, kiedy doświadczają czegoś trudnego.

Tak, oczywiście. Ale to coś, co się powtarza w różnych losach.

Powtórki czy pętli jest więcej. Monologi Wery (*Ten się śmieje, kto ma zęby*) i Michała (*Tkanki miękkie*) to opowieści wdowy i wdowca. Awers i rewers.

To ciekawe. Nie patrzyłam tak na to.

**Strata. To musi Cię nurtować. A jednocześnie oni mówią tymi kordonami, zasiekami.**

Są samotni, czują się niesłyszani, zatem uteatralniają się, tworzą sobie wewnętrzną scenę, żeby być widzialnymi.

**Albo to wyraz niemożliwości. Są takie momenty, kiedy nie jesteśmy w stanie pójść dalej. Oni mówią: nie chcę pamiętać, wracać. Te momenty Twoich narracji są zestawiane z kategorią traumy. „Wstrząsy wtórne po wojnie. Taka, kurwa, na cicho strzelanka”, by zostać przy Ludwiku i jego Reginie.**

Piszę o sytuacjach granicznych, o życiu z traumą, bez psychologicznej analizy tej sytuacji.

**Dla mnie one wciąż są psychologiczne, ale nie pedagogiczne.**

To mnie w ogóle nie interesuje, żeby pokazać, że bohater się zmienia. Ten cały łuk przemiany, jak to nazywają. Dla mnie ważne są sytuacje, w których ktoś nie chce się zmienić, chce pozostać sobą, pomimo różnych zewnętrznych przymusów czy zachęt do zmiany.

**Fiksacja albo wtórne korzyści?**

Raczej potrzeba wolności. Oczywiście, można to różnie czytać i interpretować. Nigdy nie piszę, żeby coś kategorycznie orzekać, zilustrować, pokazać. Czuję respekt przed tajemnicą losu, że polecę patosem. I chcę tę tajemnicę zachować w opowieści. Interesuje mnie mętna natura ludzka. Bo to są osoby, które przeżyły coś okropnego, ale jednak całkiem dobrze funkcjonują, radzą sobie. Wyjątek stanowi dramat *Pęknięta, obwiązana nitką*, w którym jest strata dziecka, pustka i niemożliwość wydostania się z tej rozpadliny, z tego cierpienia. Ta opowieść jest raniąca, to żywa rana, której się nie da opatrzyć. Natomiast w innych tekstach traumę utrzymuję w zwykłości. Piszę o ludziach potrzaskanych, którzy jednak próbują negocjować z przeszłością. Chcą żyć na swoich zasadach, a przynajmniej żyją najlepiej jak umieją. Nie interesuje mnie zapis złożenia broni, w egzystencjalnym wymiarze.

**Powiedziałbym, że są w kontakcie z rzeczywistością i dopiero jak ktoś/coś ich wahaczy i poprowadzi pod tę studnię, to tam się coś takiego dzieje, co...**

...uruchamia wyznanie.

**Tak. I wtedy trzeba schować się w kapsule, za kordon, odosobnić. Coś takiego dzieje się w tych postaciach. Wychwytyujesz to i dajesz nam te momenty bez tłumaczenia.**

Maćku, wymyślam swoich bohaterów, ale to nie znaczy, że wiem o nich wszystko. Postać literacka – jak żywa osoba – ma prawo do swoich tajemnic, do stawiania granic, do zmilczenia, do kłamania autorce, do łże-konfesji. Przecież powieść to jest coś więcej niż materiał do terapii poprzez sztukę. Właściwie interesują mnie ludzie, którzy są pozbawieni opieki psychologicznej, wsparcia terapeutycznego. Nie mają świadomości czy pieniędzy, żeby szukać specjalistycznej pomocy. Moje powieści nie są o tym, żeby odkryć sens, zmieniać się i udoskonalać, tylko odsłonić los. Termin „los” jest może patetyczny, dla mnie zawiera rodzaj fatum, przypadkowości. Często piszę, że nie można się wyrwać z rozdania losu, ale warto spróbować. To też jest chyba mój temat.

**Gdy moi pacjenci mówią „los”, myślę o nieświadomości. Ty tego języka unikasz.**

W mowie postaci interesuje mnie nie tyle odsłonięcie prawdy, czegoś, co się wydarzyło, ile autofikcje, te wszystkie zmyślenia na swój temat. Moment, kiedy pamięć przerabia koszmarne przeżycia na prywatne mitologie. Żeby się jakoś lepiej poczuć, a może nawet poczuć się wyjątkowo. Tak było w wyznaniu Czechny ze *Ślicznotki doktora Josefa*, a w *Tkankach miękkich* mamy ojca i syna, którzy to swoje love story ojcowsko-synowskie zbudowali na zmyślonych konfesjach. Ludwik wie, że ojciec się uteatralnia.

**Obaj wiedzą, co to za spektakl, i obaj muszą go odegrać.**

Ale to budowanie, podkreślanie tego dystansu jest dla nich jakimś sposobem na bycie bliżej. Paradoksalnie. Chciałam to zapisać nie tylko w rejestrze tchórzostwa, ale też jakiegoś heroizmu, bo jedynak cały czas chcą się uścisnąć. Rozumiem ich.

**I to chyba towarzyszy często bohaterom tych ostatnich próz, to jest ich wzór. Po utracie nie wychodzą z fantazji, jednocześnie o niej wiedząc.**

Pisanie może być przecież odpowiedzią na utratę.



**Okazuje się, że to jest najbardziej dojmujące doświadczenie. Strata matki w *Zimnym bufecie*, partnera czy kochanka, strata tożsamości w *Mykwie* – nie da się umyć w *Mykwie*. Są zatrzymanie, depresja, pustka?**

Ostatnio miałam rozmowę na ten temat na wieczorze autorskim. Bohaterka *Mykwy* myje się cały czas, szoruje mydlinami, jakby chciała to żydostwo z siebie zmyć. Ale opowiadam o Belli, która dorasta. W czasie dorastania chcemy być jak inni, nie chcemy się wyróżniać. Kiedy jej piszą na drzwiach „żydy ohydy”, i to jest jej inicjacja w tożsamość żydowską, to ona się zaraz ogląda nago i potem chce być jak inne. *Mykwa* to w dużej mierze historia dojrzewania.

**A jednocześnie to jest cały czas podwójne. Nie bez przyczyny ma na imię Bella – piękna. W Belli widać wyraźnie jej aktywność. Bierze, co chce. Myślę o erotyce.**

Moje postaci są bardzo cielesne, organiczne. Ale mam też całkiem dużo mężczyzn. W konfrontacji ze stratą uruchamiają jakiś rodzaj celebracji narcystycznej, bufonady.

**Moja rana jest tak wielka, że teraz ją pokażę.**

Albo po prostu „ledwo żyję, ale czuję się świetnie”. Natomiast kobiety chcą zachować sprawczość. Nie mówię o kompensacji, bo to nie jest kompensacja, tylko po prostu widzę, co mam, czego nie mam. Oczywiście, nie pleć rozdaje bufonadę. Ale też nie pisałam męskich karykatur, po cóż zresztą miałabym to robić? Moje portrety mężczyzn są równie dramatyczne, powikłane.

**Aktywność idzie w Twoich bohaterkach przez ciało.**

I to od początku było tak. Kiedy pisałam w latach 90., to moja świadomość feministyczna nie była tak silna. A teraz spotkałam się z uwagą: dlaczego napisałam o Werze, kobiecie, która chce być silna i sama daje sobie radę? Przecież my, kobiety, nie musimy być silne, nie musimy sobie dawać rady. Oczywiście, też tak uważam, że nic nie musimy. A jak ktoś chce być słaby i nie chce dawać rady – to pełna wolność. Ja mam silną bohaterkę w słabym świecie. Opisuję miejską biedę, samotność kobiety, która straciła swój zakład fryzjerski, nie ma pracy, a zaraz może zabiorą jej mieszkanie. Nie ma też nikogo, kto by sam z siebie pomógł. Cała

powieść jest chodzoną żalobą. Wera chodzi po ludziach, coś chce sprzedać, coś dostać, pożyczyć. To nie jest monolog ilustrujący solidarnościowe hasło „Nigdy nie będziesz szła sama”. Ona idzie sama. To przecież jest doświadczenie wielu osób, samotna walka. Wera dostaje wsparcie, to też jest w powieści. Gdy młodzi dowiadują się, że zabrali jej zakład, robią strajk, ale zaraz idą gdzie indziej, do innej krzywdy. A ona zostaje sama, nie składa broni. To mnie interesowało: ta samotna bieda-odyseja.

**Ona wychodzi też z ról społecznych.**

Tak, to opowieść emancypacyjna. Całkiem niedawno usłyszałam uwagę z ust osoby wykształconej, wrażliwej społecznie feministki, że opisałam „cwaną babę” i po co? Ta uwaga mnie zdumiała, ale jest diagnostyczna dla pokazania przyczyn coraz większej izolacji społecznej mojej bohaterki. Przy tak drapieżnej, ale porannej bohaterce zapadanie się Wery w coraz większą biedę jest dla niektórych osób mało widoczne. Bohaterka pyskata, mocna w języku, kochająca życie, libidalna. Gdy piszę, jestem bardzo blisko, przylegam do postaci, wcielam się. Dlatego głosy nieprzyjmowania Wery ciekawią mnie. Odrzucanie takiej bohaterki literackiej jest dla mnie zastanawiające.

**W monologu Wery są klasa, płęć, seksualności, ale wszystko jest nienazwane. To jest fantastyczne. Gdy czytałem tę powieść ze studentkami, wywołały dyskusję, czy Wera jest lesbijką, czy nie jest lesbijką.**

A, no właśnie, czy ona jest lesbijką? To takie zafiksowanie, by tę powieść rozpatrywać w pojęciach.

**Tak socjologicznie, nie literacko.**

Mślałam, że będzie dużo więcej dyskusji o seksualności Wery. Natomiast już w jednej z pierwszych recenzji Emilia Dłużewska napisała: „Wera idzie od kochanki do kochanka”. I tyle. Spodobało mi się, bo tak to napisałam, w zwykłości, bez traumatyzowania.

**Dla Wery to nie jest problem tożsamościowy.**

Swoją seksualność przeżywa bardzo spontanicznie. Nie odrzuca się.

## Jest Wera i kropka.

„Tożsamość” to słowo, którego w ogóle nie używam w czasie myślenia o moich bohaterach.

**Bo u Twoich bohaterów od samego początku tożsamość jest „Pęknięta, związana nitką”.**

Moi bohaterowie wychodzą poza, mają powikłane, bogate, ale trudne życie.

**Wychodzą też poza język, który musisz skonstruować.**

To nie jest język zero, to nie jest język przezroczysty, który nie stawia oporu, nie jest obeznany.

**On jest rąbany, często o tym mówisz, rąbiesz siekierą.**

Rąbię słowa jak drzewa na opał. Tak samo mówiła o pisaniu Roma, poetka, postać z *Krótkiej wymiany ognia*.

**I my się potem na drzazgi wbijamy.**

Na przykład wczoraj [spotkanie autorskie w Poznaniu, 7.11.2023, Centrum Kultury Zamek] przyszła fryzjerka, przyszły różne osoby. Podpisywałam książki dosyć długo i każdy chciał mi coś opowiedzieć. Trudno im było przerwać, ludzie wchodzą w swoje historie bardzo mocno.

**I chcą Cię obdarować. Ale miałem takie rozmowy z kolegami z akademii, którzy mówili: „Jestem wyporny na Rudzką, ona do mnie nie dociera, nic”. A przecież mają kompetencje, by to rozebrać. Ale może nie odczuć?**

Ciekawe, dlaczego nie dociera? Czy język jest barierą? Może brak ciekawości, by przeczytać o kimś spoza intelektualnej bańki, o kimś, kto łązi po śmietnikach, handluje na bazarach, kto może jeszcze wczoraj obcinał ci włosy. Są ludzie, którzy gadają ze swoimi fryzjerkami, a są i tacy, którzy nie są ciekawi, kto im robi fryz. Wczoraj ludzie mówili o tej scenie stypy, która jest jednak, według niektórych, za ostra, o Werze, że ona jest taką kłusowniczką erotyczną. To jest jeden z powodów odrzucenia. I ja to rozumiem, ludzie mają różnie postawione granice wstydu. No

i jednak ta tęsknota za poczciwą postacią literacką jest całkiem silna. A ja napisałam o lotrzycy.

**To jest jej sposób na stypę.**

Seks na stypie, całkiem miła oprawa tej ponurej wieczerzy, nie uważasz? Ta wzajemna bliskość Erosa i Tanatosa jest odwieczna. Kiedy czuje się śmierć, chce się jeszcze sztachnąć życiem. Dziś byśmy się nie spodziewali takiego zgorzienia, a to mieszczańskie zgorzienie się pojawia. W ludziach żyjących bardzo liberalnie, przyznających wolność, deklarujących wolność, naraz to spotykam. Jest granica, nawet w literaturze.

**Ty balansujesz na granicy. Lubię wieloznaczny cytat o Reginie: „Ubogacona w wieloobjawowe doświadczenie graniczne”. Można go przykładać do innych Twoich bohaterek. Do Mamulki, Wery, Czechny, bohaterek dramatów. Niby w miejscu, a jednak w drodze.**

Przecież *Ten się śmieje, kto ma zęby* to powieść drogi, wyprawa po buty do trumny. Powieść również lotrzykowska. Rozumiem, że odrzucenie takiej bohaterki może być klasowe, ale też lękowe. Lękamy się czasem takiej nieograniczającej się, samonośnej kobiecości, wyraźnie podkreślonej, totemicznej. Niektóre osoby piszące o literaturze, o sztuce, walczące o wolność, chodzące na protesty, piszące transparenty przyjmują język Wery, ale nie uznają go w tekście literackim. Ten wolnościowy język barykady nie jest dla nich odpowiedni dla literatury. Dlaczego? Walczymy nie tylko na ulicach. Piszemy nie tylko na transparentach. Jako pisarka walczę swoją bohaterką. Gdy napisałam *Krótką wymianę ognia*, zarzucano mi, że to jest język wulgarny. Potem przyszły strajki kobiet, transparenty i okazało się, że to jednak język wojenny, język ruchu oporu, walki o wolność. Dopiero wtedy zmieniła się recepcja *Krótkiej wymiany...*, powieść przestała być uznana za wulgarną.

**Ciekawe.**

Zresztą ja czerpię bardziej z *vulgaris* niż z języka wulgarnego. I jednak piszę w różnych rejestrach językowych. Ale na pewno piszę mocną ręką. Niektórzy ludzie traktują moje bohaterki jak żywe osoby.

**Czujesz się matką tych wszystkich bohaterek? Matki, mimikry, matrioszki to Twój motyw – w dramatach i prozie.**

Jako pisarka byłam już wiedźmą, nieczułą narratorką – mogę przyjąć rolę matki. Przypomina mi się teraz, że Grzegorz Wysocki również zobaczył we mnie symboliczną matkę. Opisywał w „Gazecie Wyborczej” język ulicznych protestów, transparentów na strajku kobiet i napisał, że na ulicę wyszło „potomstwo Rudzkiej”. Spodobało mi się to, bo rzeczywiście *Krótką wymianę ognia* napisałam w dużej mierze energią „wypierdalać”. Zastanawiające jest, że wkurwiona kobieta na strajku jest okej, ale jeżeli idzie załatwić buty dla męża do trumny, to już nie. To już się ją zaraz obwinia, że chce być za wszelką cenę silna.

**Wiesz, wkurw i żaloba – to się nie klei ludziom.**

Rozumiem, że są te inteligenckie etosy przeżywania żaloby, a literatura jest bogata w takowe opisy straty. *Kontener* Marka Bieńczyka, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* Marcina Wichy to dobre książki, ale nie odnalazłam się w nich, pozostałam obok w tym swoim doświadczeniu konfrontacji ze śmiercią ojca. To cierpienie po latach zapewne uruchomiło mnie do napisania powieści żalobnej, ale innej. W tym sensie to, co Wicha jednak wyrzucił po śmierci matki, moja bohaterka znalazła na śmietniku, poszła i sprzedawała na bazarze.

**„Rzeczy, których nie wyrzuciłam” byłyby depresyjne, zatrzymane w pustce. A Wera wychodzi ponad to, jest we wkurzeniu. A pod wkurzeniem jest smutek. Kilkakrotnie nazywasz go wprost w tej książce, ale on jakoś ginie. Jakby jej aktywność go zasłaniała w odbiorze. Coś na kształt: smutek równa się stagnacja, frasunek, zatrzymanie; aktywność to przeciwieństwo.**

Tak to przeczytałeś? Moja bohaterka narusza rytuały żalobne w sposób intuicyjny, spontaniczny. Nie jest uległa wobec kodów społecznych, religijnych i innych.

**Bierze ten zegarek i sprzedaje. Ten zegarek jest jakoś ważny u Ciebie, gra też w *Tkankach miękkich*.**

Wydaje mi się, że ten cały proces twórczy, schodzenie, ta robota pisarska są uruchamianiem czegoś z korytarza między

świadomością i nieświadomością. Być może tam spotykam te rzeczy z dawnego pisania, rekwizyty, osoby.

**Słyszę coś takiego: siadam i pozwalam sobie spotkać i wypisać to, czego by się inni bali. Może to jest kwestia dojrzałości?**

W czasie pisania nie stosuję żadnej cenzury, z autocenzurą włącznie. To dla mnie jakiś rodzaj uczciwości w robocie pisarskiej. Chcę coś odsłonić, a nie, żeby się dobrze czytało w salonie.

**Bo Ty jesteś przy sobie i jesteś na to gotowa. Okazuje się, że niektórzy czytelnicy mają z tym problem.**

Wróćę do tego, że po śmierci ojca czytałam dużo powieści mówiących o stracie i w ogóle się w nich nie odnalazłam.

**Wiesz, czym się kończą te wszystkie narracje, o których mówisz? Zatrzymaniem i depresją. A Ty idziesz dalej. Gdybyś na tym skończyła, nie napisałabyś nic po *Mykwie*. Tam jest depresja. Ale Bella musi wyjść i żyć.**

I ona nie idzie po śladach. A często te powieści żałobne tak biegną. Artystycznie, ładnie.

**Gdyby skrócić do Twoich tekstów z lat 90., zatrzymujemy się tam na ładnym obrazie. Nikt nas nie dopuszcza do bebeczków, ale też nikt nic nie robi, nie wybiera się po te buty czy sprzedać zegarek.**

Ona nie idzie po śladach, tylko wychodzi. To jest rodzaj egzystencjalnej samotności. Nie tylko Wery. Oni nie mogą iść po żadnych śladach. Ludwik ma cały czas wrażenie, że idzie po śladach swojego ojca, i ponosi klęskę. Bo widzi, że ojciec chce żyć, chce do Reginy...

**...która jest fantazją.**

Albo i nie. Kiedy ją wspomina na początku powieści, Regina wydaje się miłosną fantazją, ukojeniem. Ale w rozdziale, w którym Regina odprowadza Ludwika na pociąg, jest ona bardzo żywa. Poraniona, drapieżna, ale ciągle rozgrywająca, uwodzająca, podobna do Wery. Teraz tak o niej pomyślałam. Są interpretacje

czytelników, że Bella w *Mykwie* też zmyśliła sobie postać mitycznego kochanka z Izraela.

**Mam wrażenie, że poza Bellą są tam same duchy.**

To mi przypomina, że dawno temu miałam taką przyjaciółkę, która chciała wyjść za Żyda, miała obsesję, fiksację. Ta jej fantazja mnie fascynowała. Żyd królował u niej w wymiarze seksu i matrymonium. Wtedy powstała *Mykwa*. Wydaje mi się, że ta cudza fantazja wdarła się w moją pisarską podświadomość w czasie pisania. W *Mykwie* jest bardzo realny opis antysemityzmu, zapis traumy drugiego i trzeciego pokolenia po Zagładzie, ale jednocześnie można powieść czytać w inny sposób: nie wiadomo, kto jest tam żywy, a kto martwy, kto jest fantazją. Przecież ucieczka w fantazję to jest też sposób na zmaganie się z traumą, okrutną przeszłością.

**Teraz pomyślałem, że ludzie by chcieli, żeby Wera była martwa. A ona cały czas jest w ruchu. Może według metrum, w żałobie powinniśmy być martwi.**

Albo uśpiona, albo godna. Wdowić – ona się nie chce wdowić.

**A przecież ona się wdowi, tylko inaczej.**

Masz rację, ona się wdowi na swoich warunkach. Ale ta rola wdowy nie jest główną rolą.

**Czytałem taką dyskusję w social mediach à propos Wery. Hasło wywoławcze brzmiało: „Jak można pisać książki, które zachęcą nas do tego, żebyśmy nie przyjęli straty?”.**

Zachęta to może być ze strony kelnera, a nie pisarki. Dla mnie literatura nie ma usługowej funkcji zachęcania do czegokolwiek. Pisanie nie jest też coachingiem. A co to znaczy przyjęcie straty? Jak przyjąć stratę? Przede wszystkim *Ten się śmieje, kto ma zęby* to nie jest zapis „książkowej” żałoby. Przecież Wera całe swoje życie konfrontuje się i przyjmuje stratę. O tym jest historia jej miłości do Zośki. To tam była dla niej ta raniąca strata, olbrzymie cierpienie, i towarzyszące temu doświadczenie fizycznej przemocy, pobicia. Później to już są wstrząsy wtórne. Bywa, że w późnym wieku ma się już za sobą różne doświadczenia utraty, że ta manifestacja żałobna nie jest tak jawna, oczywista, osadzona w klasycznym

repertuarze żalobnicy. Ale przecież to mniej lub bardziej zamaskowane cierpienie, to nie jest tak, że nie czujemy straty. A czasem ktoś umiera i pojawia się ulga. Bywa i tak. Przecież doświadczanie żaloby po śmierci bliskiej osoby to nie jest tylko narcystyczno-melancholijna szpryca, nie tylko treny. Zdarza się odraczanie żaloby, wypieranie, zagłuszanie. A nie jest tak? Jest. To literatura ma się tylko tym zajmować, co typowe albo pożądane? Oczywiście rozumiem potrzebę, by w książkach odnaleźć swoje przeżycia i czytać ku pokrzepieniu serca.

**Ale nikt nie chce być Werą.**

Znam dużo osób, które chcą być Werą. Ja chcę być Werą. Mieć jej siłę, mocarność i wywalenie na wszystko. Oczywiście, wiem, o czym mówisz, nikt nie chce być bez kasy, grzebać w śmietnikach, wyprzedawać się na bazarze. Wszyscy by chcieli wyrzucać, mieć co wyrzucać albo zatrzymać, a Wera musi sprzedawać. Musi być w obiegu. Miejskim, zwierzęcym trochę, zwierzęco-ludzkim.

**A co z tymi zwierzętami u Ciebie? To też zauważalny wątek.**

Zwierząt u mnie dużo. Od dziecka miałam papugi, kanarki, chomiki i psy.

**Jest Łajka, jest pies Ramzes. One tęsknią, cierpią w dramatach.**

Tak, zawsze są psy. W *Mykowie* jest dużo kotów.

**Owszem, ale one mniej mnie interesują niż myszy...**

Myszy są autobiograficzne. Myszy były u mnie w domu. Chodziłam wtedy do podstawówki. Mieszkaliśmy na parterze, robili remont i weszły. Pamiętam, jak łaziły po karniszach.

**Nie, one mnie właściwie przerażają. Tam jest passus o tym, że myszy są leniwe, najedzone przed zimą, wychodzą z pól w stronę domu, wtedy dzieciaki mogą je łatwo nakłuć na widły.**

Tak, nakłuć na widły – a to z dzieciństwa na wsi.

**To jest mocna scena.**

Jucha wylatuje.



I jeszcze to podbijasz. Nie pamiętam, czy w obu wydaniach. Aż mam ciarki, gdy o tym mówię, matka nazywa Bellę Myszką. I to jest obok siebie w tekście.

Nie miałam świadomości tej bliskości. Za blisko. Teraz bym skreśliła.

Te dzieciaki przecież zabijają myszy wchodzące do domu, Więc co się stanie Belli? Pomyślałem, że to lęk matki o Bellę. A może inaczej, może chce ją przekłuć. Może wszystko naraz.

I jeszcze mysz jako wagina. Mysz jako seksualność.

Myszka jako synonim pipki. Znowu nam się połączyły śmierć i erotyzm. Napisałaś jeszcze inną, ważną dla mnie scenę ze zwierzętami. Jakby równoległą, z bohaterem Dawidem Cukrem. Jego wspomnienie o królikach. Nie wiem, czy to pamiętasz. Ten moment, gdy on bardzo chciał dotknąć królicząt i cały czas słyszał, że nie ma ich dotykać. W końcu je przytula potajemnie. Spełnia pragnienie bliskości. Następnego dnia ich nie ma. Wszystkie zagryzła matka.

Tak, to jest autentyczna opowieść.

To jest tak mocne! Wiemy, że się tak dzieje, że po zapachu one muszą już być...

...odrzucone. Tak, dużo zwierząt, ale one istnieją inaczej niż we współczesnej prozie.

Nie ilustrują pohumanistycznych tez – ilustrują pragnienia i ich niemożliwość. Coś takiego jest też w postaciach. Ale teraz myślę, że w nich spotykają się przeszłość i przyszłość – w tych scenach ze zwierzętami.

Intensywność przeżywania. To ten moment przeszłości, która wybija jak szambo. Jest, wraca, potem oni sobie jakoś z tym radzą, gorzej lub lepiej. Nie podkreślam straumatyzowania.

Każdy swoje mieli i tyle. Pomyślałem, że Twój bohaterowie mają swoje pętla, lecą po pętłach. A Twoja pętla jest chyba taka, żeby nie dać się spętać.

Kinga Piotrowiak-Junkiert na wczorajszym spotkaniu zapytała, co teraz piszę, czy to będzie eksperyment. Nigdy nie wiem. Ciągnie mnie teraz do opowieści wyciszonej.

**Co to znaczy?**

Przytłumionej, ale w inny sposób niż Ludwik. Nie wiem, nie mam jeszcze postaci. Chodzą za mną temat i postać, ale nie wiem. Jeszcze nie uruchamia mnie to do pisania. Nie wiem, czy w to wejść.

**Spokój po wkurzeniu?**

Pracowałam teraz nad nowym wydaniem *Mykwy* i zainteresowała mnie Franka. Nie Bella, nie Elżbieta. Franka jest stara, pracowała jako portierka w zakładach Wedla i tam czekolady wynosili, kradli, ona przymykała oko. Wzięła sobie dzieciaka żydowskiego, bo chciała być matką, a nie mogła. Potem została odrzucona przez Elżbietę i Bellę. I sobie z kogutem mieszkała. Była jak ciało obce, odrzucona. Samotna postać. Taka otchłanna samotność. Trochę jak mamulka, tylko inny temperament.

Kiedy autorka mówi o tym, co będzie pisała, to znać, że trzeba kończyć rozmowę [*śmiech obojga*]. Ale jeszcze fikolek. Do przeszłości. Zróbmy pętlę: Ty uciekasz, ja Cię cofam. Połączmy to. Wznowiłaś *Ślicznotkę Doktora Josefa i Mykwę*, obie mają adnotację „wydanie drugie, uzupełnione”. Co to znaczy? Nie pasuje mi to do Twojej pracy.

Nie wiem. To nie mój zapis, to redakcji.

**Ty tniesz, nie uzupełniasz.**

No właśnie. A oni dali, że uzupełnione?

**Tak.**

No, to jest błąd.

**A już chciałem dopytać, co tam dopisałaś [*śmiech*].**

Nic nie dopisywałam, tylko wyrzucałam.

**Będzie, że gadamy tylko o wyrzucaniu! Frazy mocno przycięłaś.**

Tak, frazy są przycięte, przymiotniki wyrzucone. Ale nie poszłam na całość. Zrobiłam to z szacunkiem dla siebie samej sprzed lat.

**Czyli zredagowane, przeczytane, nie uzupełnione.**

Zredagowane. To co, idziemy powoli? Zaraz mam pociąg. Chodź, idziemy, będziemy gadać. Możesz nagrywać w tym czasie.

**Dobra.**

A gdzie rower masz?

**Gdzieś tam, z przodu.**

Sorry, że tak patrzę na zegarek, ale...

**Nie, dobrze, pilnuj, pilnuj.**

Nie chciałabym się spóźnić i wylądować w tym pociągu, który mi wszyscy odradzają.

**A która jest? A, już ta!**

Ale muszę ci powiedzieć, że może powinnam wsiąść w ten pociąg, który jedzie przez całą Polskę, chyba do Szczecina. I miałam nawet ciebie pytać, czy korzystasz, bo często jeździsz do Szczecina.

**Z tego nie. Niestety?**

Podobno raz maszynista zatrzymał pociąg w połowie drogi, powiedział, że on kończy zmianę, a drugi maszynista nie wiadomo gdzie. Wysiadł i poszedł w pole. I zostawił wszystkich w polu.

**[śmiech] To idźmy.**

Ten maszynista mi się podoba.