

Teksty Drugie 1996, 5 , s. 84-100



Siostry – szkic o prozie (młodej) kobiet

Inga Iwasiów

sprawności, jak i sygnalizowaniu własnej obcości wobec literatury³⁴, jak też uzyskaniu czy odzyskaniu indywidualnego oblicza w pojemnych gramatykach kultury. Wreszcie — projekt odbioru wyłaniający się z tych tekstów zakłada nie tyle dostrzeżenie mistrzostwa stylistycznego i gęstości poetyckiej, ile właśnie potraktowanie ich jako homologonów całości; rozwiązywanie i rozumienie tropów ma więc być dążeniem do opanowania wzoru całości, której korelatami są: zagubione „ja” autora, problematyczny, a przez to nie dający przedstawić się jednoznacznie świat, oraz epickość, nie skrywająca reguł swej kreacji, ale i nie rezygnująca z ukazania świata.

Przemysław Czapliński

Siostry — szkic o prozie (młodej) kobiet

Kiedy proza jest młoda? Sądząc po wypowiedziach krytycznych, decyduje o tym biologiczny zegar. Młodą prozę tworzą młodzi pisarze. Trudno mi się zgodzić z tą oczywistością, a raczej pogodzić. Rzecz w tym, że powoli, na własnych oczach przestanę się kwalifikować do grona młodych krytyków, a więc więź z własnym pokoleniem przesunie mnie do rozdziału „dojrzałość”, „kryzys wieku dojrzałego”, „starość” w konstruowanym na bieżąco podręczniku literatury współczesnej. Podręczniku ponowoczesnym, więc już uwolnionym z pęt okładki, dowództwa autora, cenzury redaktora. Podręczniku, jaki pisze się na bieżąco, w prasie literackiej, podejmującej z zadziwiającą konsekwencją temat owej biologicznie młodej literatury, nazywanej niekiedy także literaturą trzydziestolatków. Osobiście nie uważam trzeciej i czwartej dziesiątki życia za okres społecznej, emocjonalnej i twórczej młodości. Pierwszych prób literackich dokonuje się dużo wcześniej. I też, coraz częściej, wiodą one życie jawne, nader łatwo wyskakując z szuflad, a raczej zeszytów. Społecz-

³⁴ „Czy wyłania się z tego [tzn. z *Fractali*] w ogóle jakiś pomysł na literaturę? Wydaje się, że tak, że pisanie staje się wyrazem strategii życiowej samej autorki. A strategią tą ma być odrębność i przenikliwa paradoksalność spojrzenia, śmiech pokonujący śmieszność papierowego życia w kulturze i w ogóle, dystans i ironia jako maski, pod którymi kryją się uczucia, a może przede wszystkim strach przed banałem i wszystkim tym, co pretensjonalne, infantylne i zeterminowane. Bo jeżeli nie można uwolnić się od schematów, to trzeba je ośwoić i unieważnić” (P. Kempny „*Fractale*” czyli lekcja (kobiecego?) dystansu).

nie i emocjonalnie obywatel współczesnego świata powinien być w wieku trzydziestu lat raczej doświadczonym graczem, aktorem obsadzonym już w konkretnej roli, nie debiutantem lub aspirantem. Ostatecznie, jak głosi popularna anegdota (włączona do scenariusza serialu telewizyjnego *Matki, żony i kochanki*), od sekretarki wymaga się teraz, by znała trzy języki, miała wyższe wykształcenie, przynajmniej czteroletnią praktykę zawodową i najwyżej dwadzieścia cztery lata. A od intelektualisty, pisarza, krytyka?

Z drugiej strony, jeśli biologia i linearnie pojmowany życiorys twórcy nie dostarczają wcale wyraźnego kryterium, to kłopot sprawiają także pisarze debiutujący niespiesznie, publikujący książki poza pokoleniową wspólnotą, osobno, a w dodatku na osobny temat.

Z trzeciej strony, nie widzę nic dziwnego w owej, prawie masowej produkcji powieści: autorzy wrócili z emigracji, zrobili doktoraty, popracowali w warunkach wolnego rynku i — na przedwczesnej emeryturze — siedli do komputerów. Wcale nie żartuję. Równie modni jak piśmienne kobiety stali się ostatnio piszący poloniści (płci obu).

Z czwartej strony (lecz nie ostatniej) najbardziej chyba niepokoi mnie teza o „erze kobiet” w literaturze polskiej. Niepokoi, bo k i l k a szeroko omawianych, budzących skrajne emocje pozycji w ciągu ostatnich sezonów nie czyni zjawiska. A ściślej mówiąc, mówi o czymś zgoła odwrotnym niż mówią recenzenci: pisarz to w Polsce zawód tak męski, że pojawienie się kilku debiutów, kilkunastu nowych powieści uznanych pisarek¹, oraz (tu faktycznie urodzaj) kilkadziesiątu tomików poetek upoważnia do stanowczej diagnozy i ostrzeżenia — kobiety przejęły pióro! Rozumiem, Manuela Gretkowska stanowi lepszy obiekt dla kamery filmowej niż, powiedzmy... (nie wymienię jednak żadnego pana), ale czytelnik powinien zachować czujność i sądzić po książkach, nie po ruszających się w telewizorze obrazkach.

Zajrzyjmy więc do osławionego *Parnasu bis*², zawieszając wcześniej wątpliwości co do sensu mówienia o pokoleniu trzydziestolatków jako zjawisku bio-literackim. Wymieniono w nim osiem nazwisk poe-

¹ Książki pokolenia trzydziestolatek omawiane i cytowane w szkicu: M. Gretkowska *My zdie's emigranty*, wyd. 2, Warszawa 1995; *Tarot paryski*, Kraków 1993; *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1994. N. Goerke *Fractale*, Poznań 1994. Z. Rudzka *Uczyt i głody*, Warszawa 1995; *Białe klisze*, Warszawa 1991. O. Tokarczuk *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa 1993; *E.E.*, Warszawa 1995. H. Kowalewska *Kapelusz z zielonymi jaszczurkami*, Warszawa 1995. I. Filipiak *Śmierć i spirala*, Wrocław 1992; *Absolutna amnezja*, Poznań 1995.

² *Parnas bis*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, Warszawa 1995.

tek, pięć prozaiczek, które pojawiają się także w haśle „feministyczna proza”³. Oczywiście, zapewne każdy czytelnik periodyków literacko-artystycznych mógłby tę listę uzupełnić (*Słownik* notuje autorów po debiucie książkowym), tymczasem jednak idzie mi nie o ilość. Trzyście kobiet urodzonych po 1960 trafiło do alternatywnego *Słownika Literatury Polskiej*. Wymieńmy prozaiczki: Izabela Filipiak, Natasza Goerke, Manuela Gretkowska, Zyta Rudzka, Olga Tokarczuk. W zadanym przedziale wieku nie znalazła się Magdalena Tulli. Autorzy *Słownika* pominęli także Hannę Kowalewską, urodzoną dokładnie w granicznym roku 1960.

Gdyby o datach zapomnieć, to w obrazie prozy lat ostatnich było kilka jeszcze głośnych zdarzeń wykreowanych przez kobiety: *Domino. Traktat o Narodzinach* Anny Nasiłowskiej, *Biały kamień* Anny Boleckiej. A także dwie premiery powieści tłumaczonych: *Wiek 21* Ewy Kuryluk, oraz — ostatnio i bardzo głośno — *Bo to jest w miłości najstraszniejsze* Nicole Müller⁴ (ta pokoleniowo „poprawna”). Wspominam akurat o tych książkach, bowiem każda z nich stanowi ilustrację odrębnego zjawiska, a także jest przykładem uprawianych współcześnie stylów krytycznej lektury. I tak: Bolecką dało się łatwo dopisać do istniejącego już schematu mitografizmu literackiego, Nasiłowską czytano w atmosferze skandalu, Kuryluk podejmowano jako wielką damę polskiej sztuki, wokół Müller (powieść jeszcze niedostępna w księgarniach „na terenie kraju”) wzniesiono barykadę autorytetu.

Listę kobiet obecnych można oczywiście wydłużać, ale można także zaryzykować postawienie tezy statystycznie przybliżonej: analogiczna lista piszących mężczyzn jest wciąż dłuższa. Także lista książek — arcydzieł sezonu. Do owych list dopisać by jeszcze trzeba proporcje między kobietami a mężczyznami współredagującymi pisma literackie. I odnotować, gwoli sprawiedliwości, wzrastające w tych pismach zainteresowanie tłumaczeniami utworów kobiet — przykładem dobrym wydaje mi się Yoko Tawada⁵, pisząca po niemiecku

³ Tamże, s. 28–29.

⁴ A. Nasiłowska *Domino. Traktat o narodzinach*, Warszawa 1995; A. Bolecka *Biały kamień*, Warszawa 1994; E. Kuryluk *Wiek 21*, tłum. M. Kłobukowski, Gdańsk 1995, N. Müller *Bo to jest w miłości najstraszniejsze*, Warszawa 1996.

Powieść Müller jeszcze nie dotarła (maj 1996) do księgarń na terenie kraju, ale już widzieliśmy w telewizji autorkę, rekomendowaną przez Marię Janion.

⁵ Np. Y. Tawada *Od mowy macierzystej do matki mownej*, tłum. A. Pańta, „FA-ART” nr 2; w zapowiedziach kwartalnika „Kresy”.

Japonka, emigrantka z pokolenia trzydziestolatków, której prozę spotykam w wielu miejscach.

Młoda proza, jako termin opisowy, przypomina inny, już dobrze oswojony: nowa proza. Otóż ta młoda bywa nowa. Debiut Zyty Rudzkiej *Białe klisze* ukazał się w zielonej serii Biblioteki Twórczości. Tak jak *Po bólu*⁶ Krystyny Sakowicz, autorki związanej z prozą nową, lecz nie z młodą (różnica sięgająca dziesięciolecia), opisującej jednak właśnie czas wspólnej naszej, siermiężnej przeszłości, z talentem i wyczuciem szczegółu jakiego, gdy próbują ten czas oswojać, brakuje często „młodemu” trzydziestolatkowi. Henryk Bereza onieśmiela czytelnika wyciągającego podobne wnioski, pisząc we wstępie do powieści: „Może to być, zwłaszcza w naiwnej lekturze, świadectwo podłego czasu, przy czytaniu z wyobraźnią i wrażliwością doczytać się w tym można zbiorowego, mimowolnego i w gadaniu wyrażanego nieświadomie egzystencjalnego *de profundis*”⁷. Ośmielę się stwierdzić, że wołają czytelnika może być naiwność, a — swoją drogą — trudniej w literaturze o bardziej poruszające świadectwa czasu niż egzystencjalne olśnienia, zyskane przez drażnienie języka. A pewnie, po prostu, drażnienia tego nie da się oddzielić od autentycznego przeżycia dookolnej rzeczywistości, choćbyśmy nią najbardziej, jako doraźną, gardzili. Więc, z poczciwymi kryteriami i naiwnością, uważam książkę Krystyny Sakowicz za bardzo ważną w konstelacji piszących kobiet i żałuję, że kalendarz wpisuje ją w inny niż na ten raz zadany rozdział naszego krytycznego podręcznika. Przy całym szacunku dla programowego eksperymentu z mową żywą, zauważyć trzeba, że Sakowicz zapisuje przede wszystkim szczegół, wypełniający konkretny czas i przestrzeń, grający w dramacie pojedynczej egzystencji. Cytryny, po które jedna z bohaterek nie staje w kolejce — finał powieści — są esencją doświadczenia ery pustych półek. Powiedziały mi też o psychice kobiety dużo więcej i bardziej mnie poruszyły niż trzy bestsellery Gretkowskiej. Sakowicz osiąga efekt realizmu w dwudziestowiecznym stylu, dalekiego od dziewiętnastowiecznych źródeł, lecz równie współgrającego z pokoleniowym i historycznym czasem teraźniejszym.

Jakie, czyje doświadczenie notują inne kobiety piszące?

Kłopot sprawia „feministyczność” owego doświadczenia, która mogłaby usprawiedliwić kategoryzacje według płci. Same autorki dość

⁶ K. Sakowicz *Po bólu*, Warszawa 1995.

⁷ H. Bereza *Badawczość*, w: K. Sakowicz, tamże, s. 11–12.

kapryśnie feminizują lub feminizmu pozbawiają swe wizerunki, zawsze jednak aktualne jest pytanie: czy będąc kobietą można nie być kobietą? I czy płęć uniwersalna, człowieczeństwo, jest jakimś meta-poziomem kobiecości, do którego koniecznie trzeba równać, by potwierdzić swą pozycję w literaturze? W dalszym ciągu szkicu spróbuje wskazać na kilka cech „kobiecych” prozy kobiet, sądzę jednak, że czas skończyć z lękliwym wycofywaniem się piszących i czytających z własnej płci. Skoro autorka nie jest autorem (z takimi dziwolągami językowymi już skończyliśmy) to także narrator bywa narratorką — o czym może przekonać się uczeń czytający obowiązkowe lektury — np. prozę Elizy Orzeszkowej. I bohaterka, na szczęście, przeważnie ma płęć odmienną od bohatera. O czytelniczce, z jej *gender*, proponuję również pamiętać. A że zachodzą w obrębie tych prostych bytów komplikacje, to tylko pożytek dla wieloznaczności, naczelnej kategorii kompetentnej lektury.

Dyskusje próbujące ustalić odpowiedź na pytanie o młodą prozę same w sobie stanowią materiał do literaturoznawczej analizy. I zapinać nad nimi równie trudno jak nad aktywnością literacką, bowiem podlegają prawu rozpraszania (same dążąc do maksymalnego syntetyzowania). Sięgnę więc tylko do ostatnich, najbardziej dla mnie inspirujących.

Syntezę z wyraźnym, krytycznym konceptem przedstawił Przemysław Czapliński w szkicu *Nowa proza: rytuały inicjacji*⁸. Podstawowym kryterium porządkującym jest dla Czaplińskiego wszechstronnie rozumiany rytuał inicjacji (debiutu, porozumienia z czytelnikiem, fabuły). Dzieli prozę Czapliński na dwa nurty, w różny sposób realizujące strategię wyjścia: mitobiografie i fabulacje. Pierwszy nurt zakłada porozumienie poprzez biografię pokoleniową, drugi — poprzez konwencję. Dla Czaplińskiego, autora pracy o manifestach literackich, zmasowany atak prozy inicjacyjnej jest substytutem wypowiedzi programowej; nową odmianą koniecznego w epokach poprzednich i n i c j o w a n i a dyskursywnego. Dziś, dopowiadam, zadanie metatekstowego porządkowania zostawia się krytykowi (instytucjonalizując jego rolę); pisarz (fabulator i mitografista), kreuje swój wizerunek metodami pozaliterackimi np. w mediach, korzystając też chętnie z prefabrykatów literackich, choć — paradoksalnie — skupia się na sobie, demonstrując osobność i wyjątkowość swego przeżywania tekstu — tekstu świata. Zachodzi tu więc pewna sprzeczność: pi-

⁸ P. Czapliński *Nowa proza: rytuały inicjacji*, „Kresy” 1996 nr 25.

sarze, pogodzeni z multiplikacją jako podstawowym rodzajem aktywności postmodernistycznej, zachowują modernistyczne przeświadczenie o swej roli.

Czapliński nie stosuje ścisłych ram pokoleniowych. Sięga po przykłady pisarzy różnych generacji (wymienia powieści H. Krall, Z. Oryszyn, P. Huelle), nie waha się też włączyć do analizy np. powieści A. Boleckiej. I tak, wśród mitobiografii wymienia (uwzględniam tylko odnotowane w szkicach utwory kobiet): *Biały kamień* A. Boleckiej; wśród fabulacji: *Leć do nieba* A. Boleckiej, *Kabaret metafizyczny* M. Gretkowskiej, *Podróż ludzi księgi* i *E.E. O. Tokarczuk, Absolutną amnezję* I. Filipiak.

Wyliczenie to zmodyfikowałabym, dodając jedną tylko uwagę: *Kabaret metafizyczny* jest fabulacją nietypową. Opowiada co prawda, i to linearnie, pewną historię (miłości, kabaretu, inicjacji właśnie), rozpadając się zarazem na szereg dygresji, osobnych mini-wykładów, niekoniecznie motywujących rozumianą tradycyjnie fabułę. Chyba że uznamy owe dygresje za pośrednią charakterystykę środowiska paryskiej cyganerii (cyganerii?), co stanowi wątek główny powieści.

Podobne wątpliwości nasuwają pozostałe utwory Gretkowskiej. *Quasi*-dziennik, jakim jest *My zdieś' emigranty*, rejestrujący „śledztwo” w sprawie Marii Magdaleny. *Tarot paryski*, szyfrujący fabułę zgodnie z symboliką tarota, na wzór *Pamiętnika znalezionej w Saragossie* Wacława Potockiego. Eklektyzm trzech utworów Gretkowskiej (gdym piszę ten tekst, poczta zajmuje się przesyłaniem mi do recenzji książki czwartej) czyni z nich prozę, dla której formuła fabulacji nie wydaje się dość pojemna. Brak dobrego terminu, może *per analogiam*, konwencjonalizacje? Albo, co sugeruje sama autorka, kiczofabuły (bez podtekstu wartościującego):

Albo kicz, albo śmierć. Kicz jest przytulnym zakątkiem bezpieczeństwa. Wokół kiczu okrucieństwo, groza — prawdziwy obraz, dobry wiersz. Zobaczyć rzeczywistość, to zobaczyć okrucieństwo. Pokazać, co się zobaczyło, to już kicz, ale kim ja jestem. [*Kabaret metafizyczny*, s. 91]

Układanki Gretkowskiej sprawiają wrażenie śmietnika sensu, na którym dopiero czytelnik buduje fabułę. Czy też fabuła z trudem wybrzusza się spod *quasi*-encyklopedycznej *massa tabulette*. Najbardziej fabularną jest powieść *Tarot paryski*, bowiem oprócz „podskórnego” wykładu mowy kart, notuje rozmowy, prowadzone przez bohaterów w mieszkaniu — pracowni, knajpkach, na ulicach Paryża. Gretkowska, obeznana świetnie z konwencjami współczesnej humanistyki, realizuje w praktyce tezę o równoprawności wszelkich narra-

cji, miesza więc swobodnie dyskursy (np. wykład gnozy, egzegezę Biblii z zapisem potocznej wymiany myśli na temat menu). Można więc zastosować do jej prozy termin sylwa, z tym zastrzeżeniem, że Gretkowska wykorzystuje w obrębie jednego tekstu chwytły dość monotonne, prawdziwa sylwiczność dotyczyłaby więc jej twórczości potraktowanej jako jeden tekst.

Inicjacja, wróćmy do podstawowego wyróżnika, jest także ważnym problemem dla Ewy Kraskowskiej, która jednak wiąże ją jednoznacznie z płcią bohaterek: jej szkic nosi znamienity tytuł *W świetle pokwitających dziewcząt*⁹. Więc już nie inicjacja „pokolenia bez historii”, raczej Historia płci przemilczanej. Punktem wyjścia dla Kraskowskiej stało się zgrabne, złośliwe i przyjęte powszechnie określenie Krzysztofa Vargi — „proza menstruacyjna”. Co ważne, Kraskowska nie ogranicza się do zinterpretowania *Absolutnej amnezji* oraz *E.E.*, powieści napisanych przez kobiety. Omawia także *Pannę Nikt* T. Tryzny. Wniosek prosty: w opisie przez nią proponowanym liczy się płeć bohaterek, składnik konstrukcji fabularnej, nie zaś płeć autorki/autora. Inicjacja jest więc tematem powieści, nowym i atrakcyjnym poznawczo, penetrującym obszary psychiki kobiety wcześniej wstydliwie pomijane — podjętym przez autorów obu płci. Inaczej u Czaplńskiego (dla którego płeć autora nie jest kryterium, ale z innych powodów): uniwersalnym terminem opisowym, uwzględniającym wchodzenie pisarza w literaturę, które współgra z tematem powieści i — w łańcuchu logicznym — z odbiorem na ułatwionym pułapie znanego.

Podróż ludzi Księgi realizuje oświeceniowy motyw wchodzenia w poznanie, poprzez podróż i poszukiwanie Księgi, przepisu na świat. Jest to więc również powieść rozwojowa, czy inaczej inicjacyjna. Magdalena Tulli zaś, pozwólmy sobie i na taką tezę, opisuje eksplozję Miasta, jego wychyłanie się z niebytu. Więc pojęcie inicjacji, różnie rozumianej, może „obsłużyć” wszystkie niemal opisywane w tym szkicu książki.

Najbardziej, wśród tych różnorodnych dojrzań do świata (i dojrzań świata) bulwersuje czytelnika dziewczęce pokwitanie.

Właśnie, o ile adolescencja, męskie dojrzwanie (często przez przelewanie cudzej krwi) ma w literaturze polskiej bogatą tradycję, o tyle moment pierwszego krwawienia miał dotąd metaforyczną „przyzwoitą” wykładnię w powieści dla pańienek, *Godzinie pąsowej róży* Marii Krüger. Nie miejsce tu na powtarzanie dyskusji wokół tabu menstru-

⁹ E. Kraskowska *W świetle pokwitających dziewcząt*, „Arkusz”, kwiecień 1996.

acyjnego¹⁰; ciekawe jednak, że istnieją w literaturze znakomite opisy wypływu samczych płynów fizjologicznych (i nie oburzają), menstruacja natomiast budzi emocje niczym w średniowieczu. Kolor biały, jako symbol niewinności, podoba się krytykom dużo bardziej niż czerwony — może to już nie magiczna, a polityczna fobia... Na marginesie, Anais Nin, przyjaciółka Henry Millera, nazywa w swych dziennikach ulubiony męski motyw: „wytryskiem białej krwi”. Może więc zgodzimy się, że krew — biała czy czerwona — ów wypływający z ludzi obu płci strumień, ma prawo literackiego bytu — bez względu na organ, jaki go wydziela? Tę „demokratyzację” fizjologii przeprowadza ostentacyjnie i najkonsekwentniej Gretkowska (jej bohaterom sperma może zastępować kawior, a z krwią menstruacyjną, bywa, wypływają strzępy mózgu). Najciekawiej zrównuje męskie i damskie ciała — Zyta Rudzka.

Wojciech Borowicz zaproponował¹¹ podział młodej prozy na konceptualną i zmysłową (żywiolową). Konceptualne są: powieści Gretkowskiej, *Podróż ludzi Księgi* Tokarczuk i *Absolutna amnezja* Filipiak. Po stronie żywiołu umieszcza utwory mężczyzn, czyniąc wyjątek dla *Snów i kamieni* Magdaleny Tulli, która to książka jest „z żywiołu przy ekierce”, parafrazując cytowane przez Borowicza zdanie Jana Błońskiego.

Paradoks, przy całej trafności tego podziału, polega na tym, że wszystkie (najbardziej wykoncypowane) utwory kobiet mają na celu opisanie cielesnego, duchowego i kulturowego żywiołu. Niektóre zaś, o czym powyżej, budują swe przemyślane konstrukcje z materii konwencji historycznie „żywiolowych” — np. zapisków intymnych. Ale podział Borowicza unieważnia przynajmniej szowinistyczną tezę o „menstruacyjności”, nadmiernej egzaltacji, czy „tworzeniu macicą” — argumentów często pojawiających się w dyskusjach o kobiecym pisaniu. Dariusz Nowacki¹² z kolei, proponuje by prześledzić zasady rozpraszania i skupiania, analizując prozę pod kątem filozofii fragmentu, nieciągłości, dyspersji oraz — przeciwnie — totalizacji fabuły. A także

¹⁰ Ostatnio ukazało się wiele książek rozwijających ten temat. Gdyby nie lęk przed wdzierającym się do mojego tekstu wszystkim, omówiłabym także pewne koincydencje zachodzące na rynku czytelnicy między „prozą kobiet”, a tłumaczeniami bardzo różnorodnej, nie tylko feministycznej literatury kobiet dotyczącej. Patrz np. U. Ranke-Heinemann *Eunuchy do rajy. Kościół katolicki a seksualizm*, tłum. M. Zeller, Gdynia 1995, s. 25–31.

¹¹ W. Borowicz *Krytyk i gromada autorów albo Nic o wszystkim*, „Fraza” 1996 nr 11/12.

¹² D. Nowacki *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po 1960 roku*, „Fraza” 1996 nr 11/12.

— ludyczności i powagi, tradycyjnej mimetyczności i łamiącego ją autotematyzmu czy autoprezentacji. Te dwie zasady — skupiania i rozpraszania — mogą być uniwersalnymi kategoriami opisu każdej prozy, w każdej epoce.

Fragmentaryczność, chętnie eksponowana cecha fabuł współczesnych, miewa różne realizacje. Tak skrajne jak *Fractale* Nataszy Goerke, *Ucztę i głody* Zyty Rudzkiej, *Kabaret metafizyczny* Manueli Gretkowskiej. Segmentacja tekstu może być, powiedzmy, wielofunkcyjna i wieloznaczna. Trudno dopatrywać się u Goerke filozofii fragmentu¹³, idącej od romantyzmu aż do postmodernizmu.

Goerke konstruuje raczej powiastki, anegdoty, sięga więc zgoła do innej tradycji niż podszyte bólem wątplenie w możliwość stworzenia całości. *Fractale* opowiadają całości, małe, oparte na wnikliwych spostrzeżeniach, lecz domknięte mini-fabuły, wyprowadzone ze „lśnienia” rzeczywistości, z puentą — czasem paradoksalną, lecz jednak puentą. Wbrew deklaracji zamykającej zbiorek, a wydrwionej przez Jana Szaketa w „FA-ARCIE”: „A tymczasem Natasza Goerke deklaruje «innej puenty nie będzie» (s. 188, ostatnie zdanie książki). No wielka szkoda, naprawdę. Że innej nie będzie, wiem od dawna, rad bym dowiedzieć się więcej¹⁴”. No więc, jeśli nawet nie ma we *Fractalach* jakiejś scalającej świat koncepcji, czy dekonstruującej rewelacji, to poszczególne opowiadanka są po bożemu jasne, spójne i spuentowane właśnie. Paradoks, zakończenie niespodziewane, było stosowane już przez pozytywistów równie często, jak zakończenie antycypowane sygnałami od początku utworu. Wielość puent to także cecha współczesnej *episteme*, wizja... całości. Całości w różnorodności. Nie scalonej, a rozsypanej. Przyjrzyjmy się tekstowi pierwszemu z brzegu: *Poza lękiem* — parodia wschodniej przypowieści, zderza mentalność Tenzinga i Sir Edmunda. Oto stacza się kamyk, ale obaj — zgodnie z przysłowiowymi cechami narodowymi — zachowują spokój. I puenta:

Kamyk przetoczył się z hukiem. Czego szukasz, spytał Tenzing, widząc, że Sir Edmund grzebie w śniegu. Porwało szczoteczki do zębów, mruknął Sir Edmund; a to pech, zmartwił się Tenzing i obaj wybuchnęli płaczem.

[*Fractale*, s. 18]

Ten swoisty dziennik podróży, zapiski z różnych okolic geografii,

¹³ Por. K. Bartoszyński *O fragmencie*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992 s. 66–103.

¹⁴ J. Szaket *Inna puenta*, „FA-ART” 1994 nr 3.

konwencji i kultury, w jednym tylko kojarzy mi się z filozofią fragmentu — można jego zawartość traktować jako projekt większej całości, której nie warto, nie chce się dopisać. Bohaterka wewnętrzna tej prozy idzie przez świat rzucając nań okiem i utrwalając na kartce papieru co celniejsze sploty przestrzeni, języka, przypadków, uczuć, spotkań. Porzucanych dla następnych, pozostających więc w ruchu, w życiorysowym i tekstowym szkicu.

Całkiem inną fragmentaryczność, uzasadnioną ontologicznie, demonstrować fabuła *Uczt i głodów* Zyty Rudzkiej¹⁵. Istnieją w tej powieści głęboko — jak w bycie — ukryte reguły scalające, są to powtórzenia losu, kolejne wcielenia, asynchroniczne współistnienia, które można wydobyć w migawkowych zapisach spojrzeń — na starą mozaikę, podlegającą erozji, jak oba, powieściowe światy — antyczny i współczesny. Mieczysław Orski trafnie widzi tu grę w dekoracjach, zmiennych i powtarzalnych. Lecz dekoracją ostateczną, naprawdę wspólną, jest Kosmos. Oto, przez akt miłosny, niebo „przychylone” jednej z bliźniaczych córek Echnatona zniża się, opada zagęszczonym powietrzem na czas i przestrzeń bohaterów zabłąkanych we współczesnym Rzymie.

Więc fragmentaryczność, jeśli uznać ją za jakiś porządkujący wyróżnik, nie ma wyraźnej, unifikującej teksty kobiet wykładni. Dodajmy do tego pobieżnego przeglądu fragmenty, z jakich buduje (spójną) przestrzeń współczesnej Warszawy Magdalena Tulli. I w końcu, meandryczną, poszarpaną, przeładowaną konceptami konstrukcję *Absolutnej amnezji*.

Fragmentaryczność nie oznacza tam segmentowania tekstu na wyraźne, oddzielone światłem wycinki. Przeciwnie, kłębowisko fabuły skłania czytelnika do wtórnego wyodrębniania z całości fragmentów i podjęcia próby uspoźnienia lektury. Dziejące się w tej powieści historie docierają do czytelnika z trudem, owinięte w półprzepuszczalny filtr języka i konwencji narracyjnych. Postaci nie są w pełni stabilne, scharakteryzowane ostatecznie: ich osobowości nie mają linearnego zarysu, konturu. Główna bohaterka, Marianna jest także różna, niestabilna, zmienna, co tłumaczyć można dojrzwaniem — lęk przed menstruacją stanowi jedną z symbolicznych scen końcowych powieści. Ale też owo dojrzwowanie ma specyficzny charakter. Jest ucieczką przed dojrzwaniem, przed amnezją wiodącą do doro-

¹⁵ O związkach poetyki z płcią: A. Łebkowska *Czy „płeć” może uwieść poetykę?*, w: *Poetyka bez granic*. Studia pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995, s. 78–94.

słości. Izabela Filipiak szuka języka, którym można opowiedzieć niewyrażalne, te stany których werbalizować prawie się nie da. Wracając do „fragmentaryczności” Marianny: jest ona różna także dlatego, że opowiada się ją z różnych punktów widzenia. Zaskakuje rozróżnieniem między „oficjalną wersją” Marianny, a jej autocharakterystyką zawartą w tekstach pamiętnika i wypracowań. Bo też autorstwo tych fragmentów jest niekonkretne. Przez Mariannę przezierają odzyskiwane sektory kobiecej pamięci — indywidualnej i zbiorowej. Marianna znajduje się w fazie poczwarki, może ulec każdej metamorfozie, za cenę zapomnienia — jak chcą dorośli; pamiętania — jak pragnęłyby dzieci i autorka.

W kontekście poetyki fragmentu przyjrzeć się należy także układowi typograficznemu powieści. Filipiak próbuje różnych form zapisu, w zależności od rozpoznania gatunkowego poszczególnych „strzępów”. Na przykład, zapisywanie „dwuszpaltowe”, uzasadnione zresztą za każdym razem dwutorowością, dwupodmiotowością narracji. Trafiają się także fragmenty „dramatyczne” i „poetyckie”. Trudno tu mówić o nowatorstwie, podobne zabawy znane są prozie od dawna, daleko im też do konsekwencji charakteryzującej powieść eksperymentalną lat sześćdziesiątych. Także zabawy postmodernistów z tekstem mają inny cel, bo podbudowany ideologią pisma. Rozbicie tradycyjnej formy powieściowej ma z pewnością sens, gdy mowa o poszukiwaniu modelu powieści kobiecej. Bo skoro gatunki są „męskie”, to trzeba je podjąć i wypróbować, by odrzucić¹⁶. Filipiak przy mierza różne konwencje (związane z nimi stereotypy, mity, idiolekty, fabuły) do opowieści, którą prowadzi w imieniu bohaterki swej prozy. Pozycja fragmentu jest w literaturze kobiet szczególna, bowiem zamyka w poetyce — egzystencję. Ukryty, zakazany, zakamuflowany byt kobiecego pisma, unieruchamianego zestawem pożądanych fabuł — przede wszystkim romansu (lub antyromansu, będącego w istocie też romansem, np. w fabule sensacyjnej lub westernowej), wydobywa się na powierzchnię jako strzęp, próba, zapisek, tajemny znak, nieśmiało ujawniany intymny list. Lub — i to jest metoda Filipiak — jako przymiarka do repertuaru zastanych poetyk. Czy ich — jak u Gretkowskiej — ironiczne przetworzenie.

Fragment może jednak być, powtórzmy, „przy ekierce”, geometryczny, zrygoryzowany. Dopisuje się wówczas do przeświadczeń o istnie-

¹⁶ Por. M. Orski „Moduły” wśród dekoracji, „Nowe Książki” 1996 nr 3.

niu kodu, szyfru, sensu świata — u Tulli jest to sens konkretnej przestrzeni.

Mamy więc przykłady skrajnie różnych realizacji prozy kobiecej jako opowiadania w rytmie dyktowanym logiką pojedynczego, artystycznego przedsięwzięcia, odrzucającej gotowe schematy fabularne... pragmatycznie się nimi żywiącej... Tak, trudno tę rzekomo ewidentnie właściwą kobietom cechę poetyki jednoznacznie zasufladkować.

I w tym — nadzieja. Twórczość kobiet jest bardziej rozproszona, niejednoznaczna i różnorodna niż chcieliby krytycy z porządkującym nerwem.

Idźmy, mimo zastrzeżeń, ich tropem. Na drugim biegunie prozy trzydziestolatek plasują się tradycyjne opowieści, uporządkowane narracje, zajmujące historie. Jedni chwalać tę zdolność fabulacji, inni z niej drwią jako anachronicznej i — co gorsze — niezdolnej do wypowiedzenia jakiegokolwiek koncepcji epistemicznej. Interesujący mnie (bo pokoleniowo bliscy i omawianej prozie, i mnie samej) krytycy — „FA–ARTU” raczej nie gustują w opowieściach najsprawniejszej, tradycyjnej fabulatorki Olgi Tokarczuk:

Na koniec postanowiłem wziąć udział w nie ustającym konkursie na najkrótszą recenzję świata: dobra wiadomość — sądząc po fabule ostatniej książki, Olga Tokarczuk (autor wewnętrzny) nauczyła się mówić. A teraz zła wiadomość: niestety, niewiele ma do powiedzenia¹⁷.

Inni krytycy skłonni są docenić dyskretny urok, rytm tej prozy, znajomość realiów opisywanych, historycznych przestrzeni, głębię analizy psychologicznej¹⁸.

Na marginesie (marginesy, wiadomo, bywają najważniejsze): proza omawianych tu autorek nosi wyraźne piętno ich wykształcenia, mamy do czynienia ze swoistą specjalizacją „zawodową”. Tokarczuk, Tulli, Rudzka — psycholożki, Gretkowska — filozofka, Kowalewska — scenarzystka (to druga specjalność, bo absolwentka UMCS, z pewnością kierunku humanistycznego, zgaduję że polonistka, albo też psycholożka), Filipiak — absolwentka UG, uczestniczka seminarium M. Janion (to ważny fakt biograficzny, a dla wielu — zawód uprawiany do końca życia), Goerke — polonistka, orientalistka. Więc między polonistyką a psychologią. I między emigracją (Goerke, Gretkowska, Filipiak) a osiadłością (Kowalewska, Tokarczuk, Tulli). Prócz tego,

¹⁷ J. Szaket *Księga pamiątkowa*, „FA–ART” 1995 nr 2 (recenzja książki *Podróż ludzi Księgi*).

¹⁸ Np. Z. Bauer *Zapomniany język przeczuc*, „Nowe Książki” 1996 nr 3 (recenzja książki E.E.).

i Filipiak, i Goerke, i Gretkowska piszą życiem, dbają o niekonwencjonalne przedstawienia siebie samych. Rudzka jest gdzieś pomiędzy, bo skojarzona z Henrykiem Berezą, więc wpisana przez krytykę w oswojony od dawna układ — nie potrzebuje szukać dla siebie oficjalnego kostiumu, a nawet nie bardzo może to robić. Natomiast Tokarczuk, Tulli, a przede wszystkim Kowalewska — piszą, mniej zabiegając o publiczny *image*. Zawód — tekst — życie, w takim ciągu można także czytać młode pisarki, pamiętając o regułach rynkowej — tekstowej gry, która stała się jednym z warunków twórczości ponowoczesnej.

Jako osoba, bądź co bądź, czytająca zawodowo, wiem doskonale, że zrygoryzowana narracja wymaga talentu, samodyscypliny, cyzelatorstwa. Łatwiej napisać powieść eksperymentalną niż realistyczną. Szczególnie, że eksperymentatorstwo ma granice, dawno widoczne. Sądzę, że najbardziej uwiera mnie brak fabuł zanurzonych we współczesnych realiach; we współczesnych polskich realiach.

I tu konstelacja literatury trzydziestolatek ulega przegrupowaniu. Kobiecość, wierzę w to, jest ponadczasowa i uniwersalna, lecz związana z drobiazgami, przedmiotami, społecznymi fobiami właściwymi poszczególnym epokom. Więc Olga Tokarczuk opowiada mi o kobiecości, jej szczególnej, magicznej, pociągającej kondensacji jaką jest pokwitanie. Ale pisze zarazem powieść historyczną, dla literaturoznawcy zbyt bliską w dekoracjach obyczajowej prozie międzywojnia, także ekspresjonizmowi, z jego zachwytem nad orientem, ezoteryką, dziwnością. I, nie na końcu, medycyną oraz psychiatrią, zmierzającą ku erze Freuda.

Manuela Gretkowska dotyka problemu dla pokolenia trzydziestolatek kluczowego: emigracji już–nie–politycznej. Kraju nie rozumie, reemigrując na wakacje: „Nie czuję się jak turysta, o wiele gorzej: jak emigrant przyzwyczajający się do wszystkiego od nowa, próbujący się poczuć jak u siebie, bez skutku, bez ochoty” (*Tarot...*, s. 12). Jeszcze w *My zdies!*... emigranci rozmawiają o sprawach Europy Wschodniej czy egzotycznych krajach Magrebu, z czasem bohaterka Gretkowskiej dojrzewa do zapominania o Polsce, obecnej tylko w szeleszczącym języku, którym można odgrodzić się od innych. Z emigracji dochodzi głos pierwszego zbioru prozy Filipiak (*Śmierć i spirala*); Zyty Rudzkiej (*Ucztę i głody*), Nataszy Goerke (*Fractale*). Tokarczuk, o czym wyżej, wyprawia się w czas miniony (jak i Rudzka antycznym wątkiem powieści). Tulli opowiada archeologię miejskiej przestrzeni, w kodach bliskich filozofii M. Foucault, ale przede wszystkim w este-

tyce przenikającej do zbiorowej wyobraźni z żywych w naszej kulturze pokładów socrealistycznej gigantomachii. *Absolutna amnezja* sięga do „pokoleniowego” dzieciństwa. Więc współczesność to *Białe klisze*, *Kapelusz z zielonymi jaszczurkami* Hanny Kowalewskiej, kilka z *Fractali*. Więc — porządkujmy konsekwentnie: o polskim dniu dzisiejszym piszą (w wydanych całościach, bo teksty rozproszone modyfikują tę obserwację, zapowiadając — być może — powroty z literackiej emigracji) tylko Hanna Kowalewska i Zyta Rudzka. Tylko dla tych pisarek nasze „tu i teraz” stanowi podstawową materię fabularną. Oczywiście, emigracyjny to też polski, ale jest coś w tym opuszczaniu (dosłownym i mentalnym) realiów krajowej codzienności. Może bezradność? Albo przekonanie o większej, literackiej efektywności wypraw w odległe czasy i przestrzenie? Nawyk myślenia parabolicznego? Zbieg okoliczności, w tym i biograficznych?

Choć do znakomitych scen prozy Gretkowskiej należy właśnie epizod polski, tyle że ze studenckiej przeszłości (*My zie's...*, s. 82–85). Jediną rzeczą należącą do stałego wyposażenia domu bohaterki jest pudełko ze szminkami. Oddały je studentki, dla malowania transparentów. Te, w 88 roku, symbole luksusu i zwycięskiej kobiecości, zdolnej poświęcić ostatnie pieniądze i niewspółmierny do celu czas, by mieć piękne usta.

Ale to już historia. Historia, wbrew popularnemu banałowi o „pokoleniu bez Historii”. Wyznam: najwięcej o powszechnym dniu dzisiejszym przeczytałam w lekturze szkolnej mojego syna, powieści Małgorzaty Musierowicz.

Więc pozostają dwie książki, skrajnie różne — i będące prawie idealną, biegunową egzemplifikacją tego, czym może być kobieca opowieść o ciele: zbiór opowiadań Kowalewskiej oraz ostatnia powieść Rudzkiej

Kobiecość i erotyzm w opowiadaniach Hanny Kowalewskiej mają najbardziej tradycyjny wymiar. Zapatrzenie w mężczyznę, z jednoczesną autoanalizą, czasem przybierające postać prawie wampiryzmu psychicznego — oto temat tych tekstów. Miłość, przyroda, brak porozumienia, głód bliskości. Przy uważniejszej lekturze dostrzeżemy jednak, że „kobiecość” — rozumiana jako wrażliwość, delikatność, może nawet naiwność — balansuje na granicy ostrego cięcia żyletki, co dosłownie zdarza się w opowiadaniu *Hotel „Nowa Praga”*. Kowalewska zmagiała się, na przestrzeni lat (bo opowiadania pochodzą z lat blisko dziesięć) z formą, widać jeszcze koncepty nadto wysilone, monotonne — np. chwyt narracyjny, powołujący „bęben pamięć-

ci” do tekstowego bytu w *Drzewach paznokciowych*, jaszczurki co chwila coś przykrywające w świecie tytułowego opowiadania. Sporo motywów i metafor powracających — szklanka herbaty, krople deszczu na szybie, płkanie do środka — ale wyobraźnia autorki przywiązana jest do życiowego detalu, mając jednocześnie moc „drażenia w głąb”, otwierania przestrzeni. Choćby parą z herbaty czy kroplami deszczu.

Uczy i głody, w swoim wątku erotycznym, wydają mi się jedną z najlepszych powieści o miłości napisanych w ostatnich latach. Rudzka nie uczy się formy. I nie wycofuje przed mówieniem wprost, opisem aktu płciowego, który może stanowić o sensie egzystencji, jest jej najwyższym wcieleniem. Przeszłość, zauważył recenzent „Nowych Książek”¹⁹ ma koturnową wzniosłość, podczas gdy terażniejszość to bylejakość, domki z dykty, hangar, wrak samochodu. W przeszłości panuje ład, w terażniejszości — chaos. Przeszłość wiązała ludzi z przestrzenią czytelnym wzorem. Terażniejszość jest epoką wygnania, sztucznego snu, odrętwienia, przypadku.

W przeszłości ciało jest celebrowane, miłość podlega rytuałom. Dziś to mechaniczny stosunek, celowo perwersyjny, bolesny, odbyty dla higieny ciała — ze szkodą dla higieny ducha.

Rudzka sporo wie także o ciele mężczyzny, co obala jedną z tez o „kobiecości” tekstów kobiet, jakoby zanurzonych wyłącznie w biologii swych autorek. Podobnie zresztą jak Goerke, bawiąca się płcią, jej niejednoznacznością (np. znakomity *Powrót*).

Od miłości, od jej metafory w powieści Rudzkiej, wysnuć można jedną jeszcze nić interpretacji tekstów kobiet. Poza tym, że buduje tam ona kobiecą mitologię, która jednak wymagałaby odrębnego szkicu. Oto pasterz, kochanek tej z córek Echnatona, której nieobce jest zaspokojenie, robi dla niej to, co wydaje się możliwe tylko w języku:

Pragnęła również, by przez szczeliny w drewnianym dachu słońce kochało ją razem z pasterzem. By wchodziło w nią ciepłymi płomykami, parzyło owinięte na plecach mężczyzny ręce i nogi. [...]

Pasterz zerwał się z postania i niespokojnie miotał się po domostwie z triumfującą męskością. Jęki córki Echnatona wydobywające się spod zwiniętego łuku jej pleców, rozpały go jeszcze bardziej. Chwycił leżący przy piecu pogrzebacz i przez otwór w dachu dźgnął nim niebiosą. Zakrzywiony koniec pręta zaczął się o nieboskłon. Niebo osunęło się, opadło tuż przy ziemi. Pasterz pochwyił córkę Echnatona.

Wypełniło się: przychylił jej nieba. [*Uczy i głody*, s. 121–122]

¹⁹ M. Orski „Moduły” wśród dekoracji.

Niezwykła inwencja, wrażliwość językowa, która na metaforze dawno zmienionej we frazeologizm buduje najpierw obraz, niejednoznaczny przecież, bo owo realne ściągnięcie w dół nieboskłonu to także figura erotycznego spełnienia; potem wypustki fabularne scalające psychikę wielu postaci (także Pan, inny z kochanków córki Echnatona c z u ł tamten moment), wreszcie opowieść o bycie, przenikającym przez czas i powtarzanym w kolejnych losach.

Koincydencje języka i obrazu, zachodzące poniekąd „na odwrót” — bo nie w poszukiwaniu słowa adekwatnego do obrazu, a w zapisywaniu obrazu powoływanego przez słowo, znaleźć możemy również u innych pisarek z pokolenia trzydziestolatek. Rzeczy rozrastają się od słowa — poucza o tym także historia Erny Eltzner, której nadwiedzenie bierze początek z opowiadania snów. Świat pochodzi od zmysłów — dopowiadają pisarki w innych miejscach, na przykład Gretkowska w tylekroć interpretowanej, jako genialna, scenie lizania obrazu Rembrandta (*Tarot paryski*, s. 5–7).

Osobnym, również rozpoznany przez krytyków, wątkiem prozy kobiet są zapożyczenia. I tu — podejrzliwa wobec własnej satysfakcji czytelnicznej — skojarzyłam Rudzką z *Zestawem do śmierci* S. Sontag. Kobiety znacznie rzadziej opisują męskie ciało, jego biologię, czucie, dynamikę niż ciało własne. I znacznie rzadziej niż mężczyźni kobiece. Zapewne dlatego zwróciłam uwagę na ten oto, wykładający zresztą powieściową filozofię płci, fragment *Uczt...*:

Wyczuwał dyndanie i obcieranie się prącia pomiędzy udami i był ciekaw, czy i on, ten biologiczny gwarant trwania rasy, też traci swą jedność, czy staje się dwoistością. Czy dochodząc do kresu płazy przepoczwarzy się w hermafrodytę, stworzenie cudowne, nie potrzebujące dopełnienia w nikim innym, będące całkowitą harmonią, zaprzeczeniem schizofrenicznej męskości i kobiecości świata nieustannie walczących i ulegających. [*Uczt...*, s. 145]

W finale *Zestawu do Śmierci*, Duduś, wykonujący przez 346 stron pracę umierania, także poprzez zanurzanie się w kobiecość, idzie by sporządzić ostateczny wykres:

Upaja się radością bycia we własnym ciele i postrzega swoją nagość jako rozkoszne dobrodziejstwo. Czujna głowa; siła prężnych nóg stąpających po zimnej kamiennej posadzce; swobodny zwis ramion i krzepka muskulatura tydek; wrażliwa klatka piersiowa; twarde ściany chudego brzucha; delikatne przyrodzenie muskające górne partie ud. [*Zestaw do śmierci*, s. 346]²⁰

Pochód umierającego i pochod Artura, emigrującego z emigracji; je-

²⁰ S. Sontag *Zestaw do śmierci*, tłum. A. Kołyszko, Warszawa 1989.

go niezwykle odczuwanie przestrzeni, wrażenie jej wypełniania sobą. Inny bohater powieści, jak Duduś, znajduje się w stanie śpiączki, istnieje obiektywnie jako ciało, jest Śpiącym (jak bohater Sontag Umierającym). Przypadkowe linie śpięć? Nawet jeśli przypadkowe, to jednak — bardzo dobra — powieść Rudzkiej nie jest objawieniem, raczej repetycją.

Prozę kobiet można przeczytać całkiem inaczej. Na tle prozy męskiej. W kontekście utworów pisarek współczesnych starszego i średniego pokolenia. W porządku historycznoliterackim. Wzdłuż i na wspan.

Przed wszystkim zaś, posługując się metodami krytyki feministycznej. Wnioski wówczas mogłyby być nieco inne. Częściowo wykorzystyłam tę metodę, pisząc o narracji i erotyce. Nie starczyło już miejsca na temat najważniejszy, ale też mający częściowe opracowania — mitologię kobiecości, a z drugiej strony — zakwestionowanie antagonizmu płci, obecne w pojęciu androgynii.

Pozostaje jeszcze wiele innych przymiarek do lektury, na przykład projekt czytelnika, z uwzględnieniem jego płci. Bo jeśli Kowalewska pisze dla każdej kobiety, to Filipiak dla obeznanej z feminizmem, Goerke dla obdarzonej wyczuciem języka, Rudzka dla intelektualistki, Gretkowska — dla studentki i teoretyka literatury... Albo Gretkowska, przede wszystkim dla mężczyzny, Goerke bez wskazania na płęć odbiorcy, jak i Rudzka... Mozaika, równie płynna, jak wszystko, co powyżej.

Szkic ten nie próbuje udawać obiektywnego. Lektura nie ma prawa pretendować do obiektywizmu. Cieszę się, że raz jeszcze przeczytałam powieści trzydziestolatek i mogłam o nich napisać. I jeszcze jedno — tytuł jest całkowicie nieadekwatny do treści. Bo choć motywy „siostrzane” — bliźniaczość jako ważny trop, szczególnie u Tokarczuk i Filipiak, pośrednio u Gretkowskiej, tropiącej w Marii Magdalenie i wieczną zagadkę kobiety i samą siebie pojawiają się w każdej z tych powieści, to „siostry”, by przystawać do moich skromnych prób lektury, powinny być inaczej zapisane.

Więc, na koniec: „Siostry?”

Inga Iwasiów