

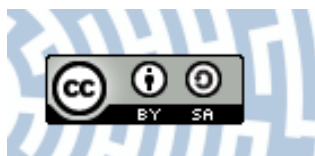


You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Rozbudzić pożądanie. Z Anandą Devi rozmawiają Alina Mitek-Dziemba i Katarzyna Szopa

**Author:** Alina Mitek-Dziemba, Katarzyna Szopa, Ananda Devi

**Citation style:** Mitek-Dziemba Alina, Szopa Katarzyna, Devi Ananda. (2020). Rozbudzić pożądanie. Z Anandą Devi rozmawiają Alina Mitek-Dziemba i Katarzyna Szopa. "Śląskie Studia Polonistyczne" (2020), Nr 2, s. 1-8.  
DOI: 10.31261/SSP.2020.16.04



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



**Alina Mitek-Dziemba**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

<https://orcid.org/0000-0002-6900-3387>

**Katarzyna Szopa**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

<https://orcid.org/0000-0002-5880-092X>

**Rozbudzić pożądanie**

**Z Anandą Devi rozmawiają Alina Mitek-Dziemba i Katarzyna Szopa**

**Alina Mitek-Dziemba:** W autobiograficznej książce *Les Hommes qui me parlent* wspomina Pani lata młodzieńcze jako okres kształtowania się swojej osobowości pisarskiej, odnosząc się także do tego słodko-gorzkiego doświadczenia, jakim była próba uporania się z faktem pochodzenia z Mauritiusa, rodzimej wyspy, w całej jej ambiwalencji. Jaki obraz Mauritiusa próbuje Pani przekazać i odcisnąć na umysłach czytelników? Którą część maurytyjskiej tożsamości bada Pani z największą pasją?

**Ananda Devi:** Tak, wszystko to wiąże się z pierwszym zbiorem moich opowiadań, *Solstices*, napisanym pomiędzy 17 a 19 rokiem życia. Ów czas dojrzewania zbiegł się w moim przypadku z uzyskaniem pełnej świadomości miejsca, jakie zajmowało w moim życiu pisarstwo, wypełniając mnie i dopełniając, a także poszerzając mój umysł aż po odległe horyzonty. Wszystkie osoby, które mnie wówczas zamieszkiwały, pochodziły z moich obserwacji i z mojej intuicji, a narodziły się właśnie z mojego związku z Mauritusem – wyspy magicznej, mistycznej. Tego rodzaju inspirację czerpałam z tajemniczego piękna i cudownej przyrody miejsca, do którego byłam tak mocno przywiązana, oraz od ludzi spotykanych wokół. W swoim umyśle tworzyłam na ich temat opowieści – iskry inwencji, które czasem musiały czekać w uśpieniu przez wiele lat, zanim wyłoniły się w opowieściach. Ale pojawiła się we mnie także świadomość głębokiej przepaści pomiędzy pięknem wyspy a ubóstwem widywanym na każdym kroku. Myślę, że ta rozbieżność zaczęła stopniowo nawiedzać moje książki, jak gdyby moje postaci stałe krążyły nad uskokami [*faultlines*] biegnącymi pod powierzchnią wyspy, w oczekiwaniu na podziemną erupcję. Bardzo wcześnie też zdałam sobie sprawę, że hybrydyczne tożsamości cechujące Maurytyjczyków, to dar, który należy celebrować, a nie źródło późniejszych konfliktów i podziałów, wykorzystywanych politycznie, ekonomicznie i społecznie, wskutek czego całe społeczeństwo zaczęło funkcjonować na podstawie systemu szufladkowania, tak jakby nie było innej drogi. Jednakże destrukcyjna natura tych podziałów nigdy do

końca nie zaniknęła, a jej widmo nadal krąży nad krajem, nawet 50 lat po odzyskaniu niepodległości.

**Katarzyna Szopa:** Jaki jest związek między językami, których zdecydowała się Pani używać w swojej twórczości, zwłaszcza między francuskim, angielskim i kreolskim? Jaki jest Pani stosunek do języka francuskiego jako dominującego? Czy pisanie w języku francuskim może być formą politycznej strategii dehegemonizacji tego języka i wytworzenia przestrzeni, gdzie „podporządkowani inni” mogliby przemówić?

**Ananda Devi:** Angielski i francuski to dwa języki, których uczyłam się jeszcze w szkole i choć od zawsze pisałam w języku francuskim, to można powiedzieć, że jestem trójjęzyczna: mówię w języku angielskim, francuskim i kreolskim Mauritiusa. Mimo że wszystkie moje powieści są napisane w języku francuskim, to daje się w nich wyczuć pozostałe języki, również hindi, jako podświadomie obecne w tekście, czasem w formie struktur syntaktycznych (kreolski w *La vie de Josephin le fou*), w dialogach (kreolski w *Pagli* i w *Soupir*, hindi w *Pagli* i w *Indian Tango*, angielski w *Indian Tango* i w *La vie de Josephin le fou*) albo po prostu w rytmie i w zdaniach. Angielski najbardziej obecny jest w powieściach *Indian Tango* i *Les jours vivants*, akcja pierwszej osadzona jest w Indiach, a drugiej – w Londynie. Co więcej, jako że równie często czytam książki po angielsku, co po francusku, to można wyczuć w moim pisaniu charakterystyczną obecność niektórych autorek i autorów. Uwielbiam przemycać do swoich książek: T.S. Eliota, Toni Morrison, Johna Maxwella Coetzeeo, by wymienić tylko troje najważniejszych. Poezję Eliota cytowałam w dwóch moich powieściach, *L'Arbre fouet* i *Les jours vivants*. *Soupir* to powieść sporo zawdzięczająca Toni Morrison. Z kolei zwięzłość i głęboka samotność głównego bohatera *La vie de Josephin le fou* wzięła się z powieści Coetzeeo *Życie i czasy Michaela K.* W skrócie, wszystkie języki, w których dorastałam, mają swoje miejsce w moim pisaniu, nawet jeśli piszę w języku francuskim.

Odkąd zaczęłam pisać w bardzo wczesnym wieku, a mianowicie od 12 roku życia, wyłącznie w języku francuskim; wybór języka nie był wyborem „politycznym” ani nawet świadomą decyzją, lecz wziął się niemalże z mojej organicznej miłości do języków i miłości do języka. Niemniej jednak prawdą jest, że kiedy do swoich powieści już jako osoba dorosła zaczęłam włączać kolejne języki, a zwłaszcza kreolski, to był to sposób na wyrażenie mojej maurytyjskiej tożsamości poprzez język francuski, w którym mieszały się inne języki i ujawniała moja hybrydyczna tożsamość. Włączanie języka kreolskiego bez słownika i bez przypisów było sposobem na przypomnienie francuskim czytelnikom, że kreolski był częścią ich własnej historii, odkąd pojawił się jako język służący francuskim ko-

lonizatorom do komunikacji z niewolnikami z Afryki i Madagaskaru, później zaś z robotnikami z Indii. Był to sposób na oddalenie języka kolonistów od jego hierarchicznego statusu i przesunięcie go w kierunku sfery, gdzie mógłby on zostać odzyskany.

**A.M.-D.:** W książce *Ewa ze swych zgłiszcz* pisze Pani na temat ogromnej różnicy, jaka istnieje pomiędzy obrazem Mauritiusa jako tropikalnego rajy a mroczną wizją postkolonialnego kraju, o rzeczywistości naznaczonej nędzą, przemocą i rozpaczą. Czy w swojej twórczości usiłuje Pani zmierzyć się z jakimiś mitami żywymi w maurytyjskim społeczeństwie i je zdemaskować?

**A.D.:** Oczywiście, pierwszym takim mitem jest idea rajskiej wyspy, zamieszkiwanej przez „tęczowy naród” [wielość kultur współistniejących pokojowo ze sobą – przyp. tłum.] – mit opiewany w broszurach turystycznych i materiałach reklamowych, a traktowany jako samospełniająca się obietnica, którą wystarczy powtarzać, aby stała się rzeczywistością. Słynne słowa Marka Twaina: „Na początku powstał Mauritius, a potem niebo, stworzone na jego obraz” nie miały być rozumiane dosłownie, gdyż ich autor sam cytował w ten sposób słowa mieszkańca spotkanego podczas pobytu na wyspie. Jednakże opis ten zakorzenił się w świadomości Maurytyjczyków jako idylliczny konstrukt, niemający odpowiednika w rzeczywistości. We wszystkich powieściach starałam się rozbijać tę fasadę, odsłaniając pod nią głęboką korozję i zepsucie. Powieść *Ewa ze swych zgłiszcz* – choć umiejscowiona na Mauritiusie – przeciwstawia się wszelkim oczekiwaniom (zgodnym z tym mitem), nie wspominając o morzu, plażach i bujnej roślinności inaczej niż w sposób ironiczny: mamy tu do czynienia z uniwersum zbudowanym z betonu i ciemności, z historią, która rozpoczyna się nocną porą, a kończy także w nocy, w czasie deszczu. Podobnie było w przypadku mojej pierwszej powieści, *Rue la Poudrière*. Jej akcja również rozgrywała się w ponurym, mrocznym otoczeniu.

W książkach takich jak *L'Arbre fouet* i *Le voile de Draupadi* chciałam zmierzyć się z innym rodzajem mitu: niekwestionowanym przekonaniem, że prawda religijna jest czymś pewnym, innymi słowy, że ślepą wiarą. W obu przypadkach to hinduizm stanowi główną oś konfliktu; w *L'Arbre fouet* chodzi o ideę karmy, która zostaje postawiona na głowie, kiedy to główna bohaterka powtarza gest ojcobójstwa, o popełnienie którego (w poprzednim życiu) została oskarżona, mszcząc się na swoim ojcu, braminie; w *Le voile de Draupadi* kwestionowanie to dotyczy rytuału przejścia po rozżarzonego węgla, do czego zostaje zmuszona narratorka, by ratować od śmierci chore dziecko; ostatecznie jednak dziecko i tak umiera, a udział w rytuale pokazuje jedynie głównej bohaterce, jak bardzo jest samotna. Natomiast w *Pagli* demaskacja dotyczy mitu etnicznej czystości, poprzez kreację

obrazu ubranych na biało kobiet, *mofines*, które są strażniczkami tego mitu i próbują powstrzymać główną bohaterkę przed skonsumowaniem jej miłosnego związku z kreolskim rybakim. Kobiety te, w swojej władzy i wymierzonej bohaterce kary przypominają greckie Erynie.

**K.S.:** Większość opisywanych przez Panią historii toczy się na Mauritiusie i nigdy nie są one jednowymiarowe: ukazują nie tylko kobiecą opresję, ale też postkolonialną, patriarchalną i kapitalistyczną rzeczywistość, pełną dyskryminacji rasowej i ubóstwa. Co skłania Panią do pisania o skomplikowanej historii Mauritusa w taki sposób? Do kogo adresowane są Pani powieści?

**A.D.:** Większość pisarzy pisze z miejsca bliskiego im samym i ich świadomości, nawet jeśli piszą o różnych miejscach. Mauritius jest miejscem zarówno moich literackich, jak i fizycznych rodzin. Jego obecność w mojej świadomości jest niezwykle silna, odkąd, jak już powiedziałam wcześniej, napisałam *Solstices*, czyli mój pierwszy zbiór opowiadań. Za każdym razem, kiedy włączyłam się po wyspie, wchłaniałam w siebie jej oddech, jej pulsowanie, rytmy, jednakże nie była to idylliczna wyspa, o której mówiłyśmy wcześniej, ale raczej mroczne i gęste miejsce, zstępujące głęboko pod ziemię i poniżej oceanu, karmiąc ludzi rodzajem nagłej poezji. Czułam tę nagłość w moim pisaniu. Ale jednocześnie intuicyjnie wyczuwałam smutek i tragedię, przez jakie przechodzili ci ludzie, których spotykałam na ulicy. Nigdy nie patrzyłam na wyspę przez różowe okulary. W istocie był to mikrokosmos świata: z jego różnorodnością ludzi, podzielonym społeczeństwem, biedą i bogactwem ścierającymi się na maleńkim obszarze, głosami pochodzącymi z różnych źródeł. Wszystko to łączyło się tu ze sobą i mogło dawać nam ogląd świata jako całości.

Więc dla mnie pisanie o Mauritiusie było sposobem na uchwycenie *l'infime et l'infini* – tego, co nieskończenie małe i nieskończenie wielkie – a także na mówienie o świecie i o jego odmiennościach, niesprawiedliwościach, tragediach i pięknie. Złożoność tej historii – z jej dziedzictwem niewolnictwa, transportem indyjskich robotników, jej rasizmem i niezliczonymi tożsamościami – oznaczała, że mogłam powiedzieć coś, co było zarówno lokalne, jak i uniwersalne. Zawsze miałam świadomość tego, jakim darem było dla mnie to, że właśnie tu się urodziłam: dorastałam w wielu kulturach, w kulturze indyjskiej moich przodków, w kulturze zachodniej poznanej za sprawą mojej edukacji, w kulturze afrykańskiej, czyli najbliższego kontynentu, a w tym wszystkim zawierały się literatura, muzyka, języki, duchowość, mistycyzm i mity. A więc bogactwo kultur, okazało się dla mnie znalezionym skarbem, do którego mogłam się dokopywać i czerpać z niego inspiracje, i które przyczyniło

się do tego, co nazywam płodną hybrydycznością i możliwością czucia się wszędzie jak w domu, w Indiach, w krajach afrykańskich i w Europie. Bogactwo to doprowadziło również do destabilizacji społeczeństwa, w którym żyłam, wytworzyło jego kruchość, jego sejsmiczną naturę. Owe *linie uskoku*, przecinające Mauritiusa, są liniami napięcia, przebiegającymi przez moje pisanie i czynią je gwałtowniejszym i prawdopodobnie wyrazistszym. Być może fakt, że urodziłam się wśród tych linii uskoku, był tym, co roznieciło moje pragnienie, by pisać...

**K.S.:** W wielu powieściach portretuje Pani kobiety skazane na „życie niebędące życiem”, jak czytamy w *Pagli*. Wszystkie one pragną innego życia, chcą narodzić się na nowo jako ktoś inny. Innymi słowy, Pani pisanie nie jest oparte wyłącznie na tworeniu historii o przebudzeniu świadomości, czy o pragnieniu takiego przebudzenia, ale samo w sobie jest uświadamiające, zwłaszcza dla kobiet. Wydaje się więc, że jest to twórczość głęboko zaangażowana w politykę feministyczną. Czym jest to, co chce Pani rozbudzić – nie tylko w kobietach, ale też w społeczeństwie? Czy postrzega Pani swoje pisanie jako istotne na poziomie praktyk emancypacyjnych?

**A.D.:** Moje pisanie bierze się z historii najpierw mnie inspirujących, a także z przekazu, jaki – jeśli w ogóle – płynie z tych historii. Chodzi mi o to, że na przykład *Pagli* wzięło się z mojego pragnienia, by napisać historię miłosną – czego nie robiłam nigdy przedtem – opowieść pełną pasji, gdzie pożądanie włądoby na wpół erotycznym tonem. Ale kiedy zaczęłam pisać pierwszy akapit i szukałam w swoim umyśle miejsca, gdzie mogłabym osadzić tę historię, przyszła mi na myśl nazwa wioski *Terre Rouge* (czerwona ziemia) na Mauritiuisie. Natychmiast dostrzegłam w czerwonym kolorze *leitmotiv* całej historii: symbolikę czerwieni dla ceremonii ślubnych w hinduizmie, czerwoną krew menstruacyjną, czerwień zmysłowości, a także zakończenie, gdzie czerwona, laterytowa ziemia staje się morzem błota podczas powodzi, unosi się, by pochłonąć wioskę i jej mieszkańców. Ta historia rozwinęła się z nazwy pojedynczego miejsca. A później stała się również opowieścią o tożsamościach, o ścieraniu się siły tradycji z nieposłuszeństwem pożądania.

Myślę, że najbardziej przejmującym (przynajmniej z mojego punktu widzenia) obrazem tej książki jest ten o *mofines*, kobietach w bieli, które pojawiają się tam, by upewnić się, że *Pagli* pozostanie na wąskiej ścieżce tradycji. Napadają na nią i naczają ją jako kobietę szaloną, ponieważ ośmieliła się ona zboczyć z tej ścieżki. Był to również sposób na pokazanie, jak kobiety bardzo często same stoją na straży reguł patriarchy.

Inny często powracający aspekt kobiecego ciała wiąże się z faktem, że w niemalże wszystkich społeczeństwach kobie-



ty nie mają kontroli nad własnymi ciałami i ich nie posiadają. Czasami ich ciała przedstawia się jako należące do ich ojców, mężów lub synów, a to oznacza, że nie mają do nich żadnego prawa, innym razem podporządkowane są tyranii wyglądu, uzależniającego je od modelu piękna, do którego muszą się dopasować. Kobiety nie mają prawa być tym, kim chcą, ani też nie mogą rozporządzać swoim ciałem tak, jak tego sobie życzą. A więc jeden z ciągle powracających tematów – jak w *Pagli* czy w *Indian Tango* – dotyczy tego, że muszą one walczyć o prawo do posiadania własnego ciała. W *Pagli* scena, kiedy tytułowa bohaterka zdejmuje ubrania przed swoim mężem w noc poślubną, a następnie odmawia mu oddania swojego ciała, jest jedną z najsilniejszych. W *Indian Tango* Subhadra odkryje fizyczne pożądanie i przyjemność płynącą z dotyku innej kobiety.

Nie chodzi o emancypację, lecz o odzyskanie kontroli nad własnym ciałem i rozporządzanie nim tak, jak [kobiety] tego chcą.

**A.M.-D.:** Niektóre z Pani powieści podejmują tradycyjne wątki religijne, takie jak reinkarnacja, karma i metamorfoza, oraz posługują się religijnymi gestami w rodzaju klęczenia czy modlitwy. Czy sądzi Pani, że można te dzieła nazwać postsekularnymi w tym sensie, że odnoszą się one do elementów religijnego rytuału, jednocześnie pozbawiając je patriarchalnego i instytucjonalnego zakorzenienia? Czy religia może zostać przemieszczona i wykorzystana jako źródło duchowości i siły dla postaci powieści?

**A.D.:** W każdej książce poruszającej kwestię religijnych motywów próbowałam pokazać, w jaki sposób ślepa wiara religii prowadzić może do najgorszych z możliwych wypaczeń. Nie mam nic przeciwko wierze w jakiejś formie wyższej świadomości czy nawet boskości, do której może dojść pojedynczy człowiek w efekcie swoich własnych poszukiwań. Ale religia instytucjonalna odrzuca tego rodzaju indywidualizm, wymagając niekwestionowanego posłuszeństwa i sprzeciwiając się jakimkolwiek próbom poszukiwania odpowiedzi na własną rękę. Stąd nie sądzę, aby moje książki dały się zaklasyfikować jako postsekularne, gdyż kwestionują religijne normy i prostą zgodę na nie. W *Le voile de Draupadi* główna bohaterka zgadza się przejść po rozżarzonych węglach nawet pomimo własnych przekonań, by uratować życie syna, ale on i tak ostatecznie umiera. W *L'arbre fouet* idea reinkarnacji przyjęta zostaje jako punkt wyjścia, ale tylko po to, by główna bohaterka mogła powtórzyć gest ojcostwa, w efekcie wyzwalać się z niewoli religii. We wszystkich moich książkach religia jest czymś podlegającym kwestionowaniu, co często ma być zastąpione przez inną formę zapytywania o nasze miejsce we wszechświecie.

**K.S.:** Wydaje się, że powieść *Indian Tango* jest również swego rodzaju traktatem o pisaniu, o tym niezwykle intymnym procesie dochodzenia do pisania. Jak pisze Pani w powieści:

„Każdy może stać się świadomym rozdarcia błony oddzielającej człowieka od pisarza” (*Indian Tango*, s. 95)

Chciałabym zapytać, skąd bierze się ta separacja? Czy ma Pani na myśli to, że pisarz/pisarka nie posiada żadnej tożsamości religijnej czy kulturowej, nie ma płci ani ciała? Do jakiego stopnia Pani pisanie jest zakorzenione w doświadczeniu cielesnym?

**A.D.:** Tak, oczywiście! Pisarz nie ma ani tożsamości, ani płci. Ale ciała? Nie, nie sędzę. Jak pisałam w *Indian Tango*, mam tendencję do pisania z mojego ciała. Dla mnie pisanie bierze się z ciała, a nie z intelektu, i potrzebuję tego całościowego połączenia, by być w stanie przekazać sens miejsca, zakorzenienie w ciele mojej bohaterki/bohatera, wszystkie zmysły nadające tekstowi to, co w języku francuskim nazywane jest *une épaisseur* – czyli uczucie istniejące poza czasem powieści, które będzie żywe jeszcze po samej lekturze. Jednocześnie, jako pisarka, jestem w stanie przyjąć intuicyjnie każdą tożsamość i dlatego moje postaci zamieszkują we mnie w trakcie pisania. Na przykład, okropny narrator z *Zielonego sari* dosłownie wtargnął we mnie i nawiedzał mnie tak długo, aż nie zdołałam wyjąć powieści spod mojej skóry. Nawet jeśli był mi obcy jako osoba, to wciąż byłam w stanie wejść w jego umysł, w jego myśli i psychikę, by napisać powieść. W finale trudno było stamtąd wyjść, dlatego też ostatni rozdział oddaje z powrotem głos kobietom, co w pewnym sensie zwróciło mi również mój własny głos. I ponieważ czuję, że moje prawdziwe życie jest tam, w tym wewnętrznym życiu, w światach i ludziach, których zamieszkuję, to istnieje owo pragnienie przekroczenia granic między rzeczywistością a fikcją, owa błona z *Indian Tango*. Tak samo robi również pisarka w powieści, kiedy bierze Subhadrę za rękę, co każe nam przypuszczać, że to właśnie ona jest bohaterką opowieści, pisanej przez ową pisarkę, albo że jest prawdziwa w tym fikcyjnym świecie. Historia mnicha Anandy na końcu powieści również realizuje to założenie, że twórca może złać się ze swoim dziełem, podobnie jak Ananda – rzeźbiący w skale w jaskini, gdzie został uwięziony – zaczyna używać swojego ciała, paznokci, palców, mięsa, kości, krwi, dopóki nie wtopi się w swoje rzeźby, stając się ich częścią.

**K.S.:** Istnieje wyraźny związek w Pani powieściach między reinkarnacją a artystyczną kreacją. Jak pisze Pani w *Pagli*: „Marzę o tym, by dać życie dziecku o oczach poety i ustach śpiewaka”. Narodziny są aktem artystycznym, tworzeniem nowych kształtów i powoływaniem do życia nowych światów. Wydaje się, że Pani pisanie albo, bardziej ogólnie, wyobraźnia jest



strategią na rozbudzenie kobiecego pożądania. Chciałabym zapytać o jego emancypacyjny potencjał. Czy pisanie lub sam akt tworzenia nowych form może pomóc kobietom uwolnić się lub osiągnąć transgresję? Jakiego społeczeństwa i jakiego świata potrzebujemy, by zainicjować ten proces?

**A.D.:** Idea transgresji wzięła się z istnienia barier, ścian, wytyczonych linii czy ustanowionych wyłącznie dla kobiet reguł. W wielu społeczeństwach istnieje ograniczenie, dotyczące ich ciała do tego stopnia, że muszą ukrywać je w przypadku, kiedy robi ono to, co chce robić. Według mnie, by osiągnąć tę „emancypację” (jest to słowo o wyjątkowym ciężarze, biorąc pod uwagę, że było używane jako określenie wyzwolenia niewolników), sama idea transgresji nie powinna już dłużej funkcjonować. Kiedy zaczynałam pracować nad *Indian Tango*, chciałam napisać o transgresji i myślałam o tym rodzaju tabu, które należy przełamać.

W kraju takim, jak Indie, wciąż istnieje wiele tabu, pomimo zmian na poziomie społecznych obyczajów w środowisku miejskim. Ale tym, co wydało mi się szczególnie interesujące, było wyjęcie kobiety przechodzącej menopauzę poza jej rutynę, poza jej wyblakłe przyzwyczajenia, poza poczucie, że jej życie zmierza ścieżką chylącą się ku końcowi jej kobiecości, jej przydatności i wreszcie ku śmierci, gdy nagle zostaje ono skierowane w całkowicie innym kierunku. Początkowo napisałam tę powieść z perspektywy męskiego narratora, ale kiedy ją kończyłam, coś w niej zgrzytało. Wróciłam do niej nieco później i uświadomiłam sobie, że owym tabu dla bohaterki i dla jej otoczenia była kobieta narratorka, zaczynająca darzyć ją miłością. Aż przez trzy czwarte powieści nie dowiadujemy się jednakże, że jest to kobieta. Tak czy inaczej, pojedyncze spotkanie obudzi w bohaterce pożądanie, do tej pory nigdy nieznanne, doświadczy nawet po raz pierwszy orgazmu, i choć nie zakocha się w pisarce, to wyswobodzi się z własnych kajdan, zrzuci własne brzemię, ucieknie od rodziny, a nawet wyzwoli się z samej siebie.

Życzyłabym sobie zatem takiego świata, gdzie kobiety nie będą obarczane winą i skute łańcuchami, ograniczającymi ich myśli, ruchy, pragnienie doświadczenia życia w pełni. O wiele bardziej tragiczne jest to, że często pod presją społeczeństwa same zakuwają siebie w te łańcuchy. By móc się wyzwolić, musimy wyzwolić siebie z nas samych i uwolnić się od innych.

Rozmowę przeprowadziły po angielsku  
i przełożyły na polski  
Alina Mitek-Dziemba i Katarzyna Szopa