

Katarzyna Wajda

Paulina

Małochleb

Katarzyna Wajda
Alice Munro
Życie – sztuka opowiadania

Porównywano ją do Gustave'a Flauberta, Guya Maupassanta czy Jamesa Joyce'a, miała być jaśniejszą wersją Sylvii Plath, kobiecym (czy raczej feministycznym) J.D. Salingerem i – oczywiście – kanadyjskim Czechowem. Wszystkie te marketingowo nośne porównania, choć dobrze wyglądają na okładkach książek (i niczego nie ujmują obu stronom – mogą sobie wyobrazić odważnego wydawcę próbującego reklamować autora *Płaszczka* jako „rosyjską Munro”), dziś wydają się nieco chybotne. Zwłaszcza – paradoksalnie – z polskiej perspektywy, ponieważ to, że poznamy twórczość Kanadyjki z dużym opóźnieniem, na dodatek niechronologicznie – najpierw ukazały się tomy z ostatniej dekady (*Zbyt wiele szczęścia*, 2009; *Widok z Castle Rock*, 2006; *Uciekinierka*, 2004; *Kocha, lubi, szanuje*, 2001), dopiero potem debiut (*Taniec szczęśliwych cieni*, 1968) i wcześniejsze pozycje (*Za kogo ty się uważasz?*, 1978; *Przyjaciółka z młodości*, 1990; *Miłość dobrej kobiety*, 1998; *Dziewczęta i kobiety*, 1971) – ma jedną zaletę: pozwala dostrzec osobność tej prozy, jej opór wobec literackich trendów minionych dekad, konsekwencję autorki trzymającej się krótkiej formy i ulubionych tematów. Stąd też słuszna sugestia krytyczki Leah Hager Cohen, by przestać używać takich porównań i zamiast o „naszym Czechowie”, mówić o „naszej Munro” – z zastrzeżeniem jednak, że „nasza” oznacza nie tylko kanadyjska.

Fenomen twórczości Alice Munro wymyka się całościowemu i jednoznaczному opisowi – czego zresztą dowodem dość ogólnikowy werdykt noblowski. Można tylko czynić próby jego wyjaśnienia, a autorzy tych prób – zazwyczaj – mają ten sam problem, co ich bohaterka: „to, co napisane, nigdy nie dorówna wyobrażonemu”. Takie przynajmniej jest moje dotychczasowe doświadczenie w kontakcie z nim, dlatego też niniejszy tekst jest kolejną próbą, osobistym spojrzeniem na prozę noblistki, podkreślającym jeden z kluczowych, jak uważam, jej wątków – swoistą autotematyczność oraz – wyraźnie z nią związaną – sprawczą moc słów układających się w opowieści.

„Jej życie legło w gruzach. Nieszczęście, które przytrafia się wielu”

Dlaczego opowiadania Kanadyjki podobają się tak wielu różnym ludziom? Może dlatego, że – co nie jest zawsze regułą – są do czytania. Samodzielnego, indywidualnego, niewymagającego tłumaczy czy przewodników (wybaczcie, recenzenci), ani specjalnych kompetencji kulturowych – nie musimy znać historii Kanady ostatniego półwiecza, ani mieć rozeznania w tamtejszej sytuacji politycznej. Owszem, Munro doskonale portretuje prowincję, jej mentalność, pokazuje – zazwyczaj operując celnym skrótem – przemiany obyczajowości czy uświadamia różnice doświadczeń między Starym a Nowym Kontynentem (np. wojna, która Europejczykom niosła zniszczenie, tam nakręcała koniunkturę gospodarczą i na chwilę szerzej otworzyła kobietom drzwi do edukacji). W gruncie rzeczy jednak te kanadyjskie realia stanowią tło, dekoracje, w których życie rozgrywa swoją odwieczną sztukę, często przypisując niechciane role. Munro jest „nasza”, ponieważ w swojej twórczości odwołuje się do uniwersalnych – zatem wspólnych – ludzkich doświadczeń. Aczkolwiek słowo humanizm brzmi dziś nieco staroświecko, to właśnie ono przychodzi mi na

KATARZYNA WAJDA

myśl w kontekście twórczości Kanadyjki, która mogłaby o sobie – jako kobiecie i artystce – powiedzieć, że nic, co ludzkie, nie jest jej obce. Życie u Munro naznaczone jest stratą i niespełnieniem. Choroba, śmierć, rozpad związków – pisarka demitologizuje wszelkie relacje międzyludzkie: nie ma miłości po grób, więzy krwi nie gwarantują bliskości, a przyjaciółka z młodości rzadko pozostaje nią w dorosłym życiu. Noblistka nie daje żadnych recept, nie każe podążać za swoją legendą, pozbawia złudzeń, a jednak jakoś krzepi: nigdy nie mamy zbyt wiele szczęścia, ale to właśnie te nieliczne jego momenty pozwalają przeżyć nieszczęście – i żyć dalej. Banał, owszem, ale jeden z sekretów pisarki polega na tym, że tu brzmi odkrywco.

Samodzielne czytanie oznacza, że każdy – w zależności od własnych doświadczeń, etapu życia – odczytuje coś innego, odnajdując w losach różnych bohaterów analogie z własnymi przeżyciami. Co jest tym łatwiejsze nie tylko dlatego, że wymyślone przez osiemdziesięciodwuletnią dziś Munro postaci, głównie kobiece, dojrzewały i starzały się wraz nią, lecz także dzięki umiejętności pokazywania problemów z wielu perspektyw. Patriarchat, owszem, dyskryminuje kobiety, ogranicza ich możliwości, ale zniewala też mężczyzn, choćby świeżo upieczonych młodych małżonków, którzy by sprostać roli głowy rodziny, muszą szybko dorosnąć, poznać reguły gry, ścisnąć szyje krawatami i nauczyć się podlizywać szefowi, podczas, gdy żony – wyprawiawszy ich do pracy – za zamkniętymi drzwiami mogą bezkarnie wrócić do „swego rodzaju drugiej nastoletniości” (*Co się pamięta z tomu Kocha, lubi, szanuje...*). Choć nawet kobiety wyemancypowane ekonomicznie, edukacyjnie, erotycznie (zameżne bohaterki Munro zdradzają bez zbyt wielu wyrzutów sumienia) – pozostają zależne emocjonalnie. Przepowiednia matki Del z *Dziewcząt i kobiet* („Czuję, że nadchodzą pewne zmiany w życiu dziewcząt i kobiet. Tak. Zależą one jednak tylko i wyłącznie od nich. Dotąd stanowił o nas związek z mężczyzną. Nic poza tym”) nie do końca się spełniła, ponieważ kobiety nadal w dużej mierze definiują się poprzez mężczyzn, z nich czerpią poczucie własnej wartości i nie potrafią wyrwać się z toksycznych związków.

To odwoływanie się do wspólnych – mimo różnicy wieku czy narodowości – doświadczeń doskonale pokazuje *Dzień motyla z Tańca szczęśliwych cieni*, egemplifikacja stosowanej przez Munro formuły „not real, but true” („nie realne, ale prawdziwe”). Nieistotne bowiem, że Myra, jedna z jego bohaterek, to postać fikcyjna, ważne, że takich jak ona szkolnych wyrzutków, wyrzuconych poza obręb grupy obiektów kpiny i okrutnych żartów – było i jest wiele. Znamy je z własnego życia, może nawet byliśmy Myrą albo – by przetrwać w szkole – znalazłszy się na linii strzału, posłużyliśmy się nią jako żywą tarczą. Munro skłania – a może wręcz zmusza, bo to opowiadanie wyjątkowo przejmujące – czytelników do konfrontacji z własną przeszłością, wspomnieniami dzieciństwa, które w naszej pamięci pewnie już zdążyliśmy podretuszować, zabarwić nostalgią, podkładając nam pod nos surowy szkic i przypominając, że dzieci bywają okrutne (nawet jeśli czasami to forma samoobrony), a szkoła to dżungla, w której liczy się przynależność do grupy, rządzą

najsilniejsi, a słab(szy), by przetrwać, musi stosować swoistą mimikrę. Dodajmy – każda szkoła, bo mechanizmy są te same zarówno w kanadyjskiej podstawówce lat 30., jak i współczesnej polskiej, zmieniają się tylko narzędzia represji.

Jeśli zdarzyłoby nam się – choćby w owym akcie samoobrony – zasłonić się Myrą i gdybyśmy byli bohaterami prozy Alice Munro, być może zapomnielibyśmy o tym incydencie albo zapamiętalibyśmy go inaczej, bo w jej świecie nie ma niczego bardziej ludzkiego niż czynność opowiadania, snucia opowieści o innych, ale przede wszystkim o sobie.

„Zawsze lubiłam układać różne historie”

Literackie uniwersum Alice Munro przesiąknięte jest żywiołem opowiadania, snuciem historii z życia przede wszystkim wziętych, szczególnie – z życia samej autorki. Biografia pisarki to główne źródło jej inspiracji, poszczególne epizody – dzieciństwo na wsi, perypetie związane z farmą lisów, doświadczenie biedy, choroby i śmierci matki czy rozpad pierwszego małżeństwa – to powracające w różnych wersjach tematy tej twórczości. Fikcyjne bohaterki obdarza swoimi doświadczeniami, wymyślane historie opowiada jak własne. Ta strategia – gra fikcją i (auto)biografią – wymaga odwagi, ponieważ prowokuje pytania o to, co jest prawdą, a sama Munro – pisarka zupełnie niesentymtalna – nie oszczędza nikogo, z sobą włącznie, stąd na przykład w *Bilecie (Widok z Castle Rock)* przyznaje, że małżeństwo było formą ucieczki od choroby matki. „Niektóre z tych historii są bliższe mojego życia niż inne, ale żadne nie są tak blisko, jak ludziom wydaje się, że są” – te słowa, choć odnoszące się do tomu *Moons of Jupiter* (1982), mogłyby stanowić motto twórczości noblistki. Czasami sygnalizuje ona, które są bliższe – na przykład w przedmowie do *Widoku z Castle Rock*, owej niezwyklej „księgi rodzinnej”, czy ostatniego jak dotąd tomu *Drogie życie* (2012), w którym cztery ostatnie teksty stanowią – jak podkreśla autorka – odrębny rodzaj „utworów, autobiograficznych, jeśli chodzi o sferę uczuć, ale niekoniecznie jeśli idzie o fakty”. Autobiograficzny podtekst mają też *Kobiety i dziewczyny*, w dorobku pisarki pozycja wyjątkowa jako (auto)portret artystki z czasów młodości: Del Jordan, outsiderka z prowincjonalnego Jubilee to *porte parole* nastoletniej Alice Laidlaw. Portret, dodajmy, kreślony w przełomowym dla autorki momencie, gdy rozpadało się jej pierwsze małżeństwo, a ona sama zdecydowała się przejść z Krainy Garów na drugą stronę lustra, z gospodyni domowej stając się zawodową pisarką. Podtekst autobiograficzny łączy się z autotematycznym, w finale (*Epilog. Fotograf*) Del wygłasza swoisty manifest twórczy: „Życie w Jubilee jak wszędzie było nudne, banalne, zdumiewające i niepojęte – głębokie pieczary wyłożone linoleum”. Alice Munro przez wiele lat będzie je zrywać, opowiadając historie o zwyczajnych niezwykłych mieszkańcach wzorowanego na rodzinnym Wingham, różnie nazywanego prowincjonalnego miasteczka; do czasu, gdy – jak wyzna w opowiadaniu *Dom (Widok z Castle Rock)* – to źródło inspiracji wyschnie („Pisałam o nim i do cna je zużyłam”).

KATARZYNA WAJDA

Autotematyczna refleksja w twórczości Kanadyjki jest równie ważna jak ów autobiograficzny podtekst – zresztą, niejednokrotnie idą w parze, jak choćby w znakomitym (i zabawnym) *Biurze* (*Taniec szczęśliwych cieni*), literackiej wariacji na temat – ostatecznie nieudanej – desperackiej próby napisania powieści w wynajętym specjalnie w tym celu biurze. Zamiast wymarzonego dzieła – pierwszy wrzód na żołądku, znane wszystkim piszącym problemy z przekonaniem niepiszących, że pisanie to zajęcie poważne i... nowa historia do opowiedzenia. Inny przykład – *Meble rodzinne* (*Kocha, lubi, szanuje...*), którego bohaterka, pisarka, słyszy od kuzynki wyrzuty, że jakoby w jednym z opowiadań opisała tragiczny wypadek jej matki. I przyznaje, że w wykorzystywaniu historii rodzinnych tkwi wielkie niebezpieczeństwo.

Munro często pokazuje, jak to się robi, opowiada na naszych oczach, zręcznie demonstrując poszczególne elementy układanki. *Tell Me Yes or Not* (*Powiedz mi: tak czy nie z tomu Something, I've Been Meaning to Tell You*, 1974) zaczyna znaczącym zdaniem: „Wyobraziłam sobie, że umarłeś”. Ów sygnał autotematyczności szybko jednak, dzięki narracyjnej sprawności autorki, ignorujemy i dajemy się wciągnąć w historię kobiety, która właśnie dowiaduje się o śmierci kochanka (a raczej ukochanego, bo ich romans – co też znaczące – rozwijał się głównie przez listy, kontakt fizyczny był minimalny, para uwodziła się słowami). Munro jednak raz po raz przypomina, że nie jest to „zwykła” historia, tylko opowieść o opowiadaniu, i tak na przykład informacji o tym, iż bohaterka dowiedziała się o tej stracie z gazety przyniesionej przez sąsiada razem z upieczonym przez niego ciastem wiśniowym, towarzyszy dygresja: „My, prozaicy, wiemy jak ważny jest realistyczny szczegół, więc tak: ciasto wiśniowe”. Autotematyczność opowiadania w żadnym stopniu nie psuje przyjemności z poznawania tej – układanej na naszych oczach – historii, zwłaszcza, że – co częste u noblistki – mamy tu ciekawą fabularną woltę. Z kolei w tytułowej *Przyjaciółce z młodości* narratorka historię dwóch siostr poznaje z drugiej ręki, od matki, po czym obie kobiety na jej kanwie układają własne wersje: starsza główną bohaterkę, Florę, widzi jako uosobienie tytułowej *Panny i damy*, postać na wskroś szlachetną, młodsza, przyjmując mroczniejszą tonację, demonizuje ją, przedstawiając rzekomą ofiarę jako przewrotnego zwycięzcę. Zresztą tych narracji jest więcej, Munro nie po raz pierwszy tworzy swoistą opowieść szkatułkową, mnożąc poziomy i mieszając czasoprzestrzenie.

Meneseteung z tego samego tomu to z kolei historia Almedy Joynt Roth, kanadyjskiej poetki żyjącej na przełomie XIX i XX wieku, postaci fikcyjnej (choć, zdaniem biografów noblistki, Roberta Thackera, wzorowanej na żyjących wówczas artystkach, Clarze Mountcastle i Eloise A. Skimings). Munro doskonale jednak tę fikcję uwiarygodnia: wykorzystując fragmenty (rzekomej) twórczości bohaterki, jej dziennik, wiersze, wplatając cytaty z (rzekomo) ówczesnych gazet, rekonstruuje ostatnie lata jej życia. Czytelnik – a takich zapewne jest większość – nieobeznany z historią literatury północno-zachodniego Ontario może ową całkowicie wymyśloną biografię wziąć za literacką wariację prawdziwej (zwłaszcza, jeśli zna późniejsze *Zbyt wiele*

szczęścia, będące artystyczną wizją ostatnich dni życia matematyczki Zofii Kowalewskiej). Narratorka w rozgrywającym się na cmentarzu finale podrzuca nam jednak wskazówkę: oto, odnajdując zarośnięty grób Medy, przypatruje się innym poszukiwaczom, ludziom odsłaniającym tablice nagrobne, szperającym w archiwach „z nadzieją, że poznają jakąś zagadkę z przeszłości, skojarzą pewne informacje, ocala przynajmniej jedną drobną rzecz od zapomnienia. W ostatecznym rozrachunku mogą się mylić. Niewykluczone, że ja też wyciągnęłam jakieś błędne wnioski”. To ryzyko wpisane w próby opisanie cudzych historii.

„Dobry użytek można zrobić ze wszystkiego, jeśli się chce”

Sztukę opowiadania – w różnym stopniu i dla odmiennych celów – opanowali też jej bohaterowie. Każdy ma bowiem jakąś historię do opowiedzenia, ale nie wszystkie zostają opowiedziane – niektóre tylko zasygnalizowane, czy może raczej: przeczuwane, jak w przypadku Del, dostrzegającej w pewnym momencie w upośledzonej kuzynce, „biednej” Mary Agnes kogoś innego, osobę z tajemnicą, którą być może tylko ona, młoda artystka potrafi zobaczyć (outsiderzy, różni rzekomi „biedni” jako specjaliści mieszkańcy świata Munro to temat na osobną opowieść). Inne postaci znajdują nowych słuchaczy: opowieści Starego Jamesa (zwłaszcza tej o dziadku Willu, „ostatnim człowieku w Szkocji, który rozmawiał z elfami”) nudzące jego dzieci (znają je przecież na pamięć), cieszą się zainteresowaniem pasażerów płynącego do Ameryki statku, także tych z wyższego pokładu, uważających nawet, że warto je spisać (*Widok z Castle Rock*).

Opowiadanie historii to rozrywka: nastoletnia bohaterka *Ojców* (*Widok z Castle Rock*) niczym rodzinny komik zabawia bliskich opowieściami o mieszkańcach miasteczka, policjant Ray (*Wyjechać z Maverley* z tomu *Drogie życie*) po służbie przynosi żonie najświeższe nowinki, a ta rewanżuje się, streszczając przeczytane książki, młode małżeństwa zaś przerzucają się anegdotami o dziwactwach właścicieli wynajmowanych mieszkań (*Cortes Islands* z tomu *Miłość dobrej kobiety*). I rytuał: śmierć staje się faktem dopiero wtedy, gdy zostaje opowiedziana, kiedy zyskuje swoją opowieść (*Czas umierania* z *Tańca szczęśliwych cieni*). To także rodzaj broni, próba oswajania nieprzyjaznej rzeczywistości: pocziwy wujek Benny, wmanewrowany w małżeństwo z młodą furiatką, o której wyczynach huczy całe miasteczko, w pewnym momencie także zaczyna opowiadać anegdoty o szalonej żonie (*Droga na Moczary z Dziewcząt i kobiet*). Swoje młodzieńcze traumy w podobny sposób w dorosłym życiu przepracowuje Rose, bohaterka cyklu *Za kogo ty się uważasz?*, zabawiając gości na przyjęciu na przykład historią kazirodczego gwałtu na upośledzonej dziewczynie, któremu przyglądała się niemal cała szkoła. Swoistą bitwę na słowa, na śmierć i (o) życie, stacza bohaterka *Wolnych rodników* (*Zbyt wiele szczęścia*), świeżo owdowiała Nita: opowieści mordercy (mężczyzna wtargnął do jej domu po zabiciu rodziców i niepełnosprawnej siostry) przeciwstawia historię rzekomej własnej zbrodni. Opowiadając ją, wciela się w rolę byłej żony swojego zmarłego męża, która by za-

KATARZYNA WAJDA

trzymać ukochanego, pozbywa się rywalki za pomocą trudnej do wykrycia trucizny. Uśmiercając w ten sposób siebie słowami, jednocześnie ocala życie – morderca odchodzi (a niebawem ginie w wypadku samochodowym). To, co się wydarzyło, warte jest opowiedzenia – tyle że najbardziej pożądanym słuchaczem jest właśnie zmarły mąż i dopiero ów brak tak naprawdę uświadamia Nicie jego śmierć, sprawia, iż staje się ona boleśnie namacalna.

Wysłuchanie cudzych historii może stać się przeszkodą do snucia kolejnych, wspólnych: bohaterka *Pokrzyw* (*Kocha, lubi, szanuje...*) w mężczyźnie spotkanym w kuchni przyjaciół rozpoznaje swoją dziecięcą, nagle urwaną miłość. Jako dorośli teoretycznie mogliby dopisać ciąg dalszy, wydaje się nawet, że w praktyce coś może z tego wyjść – do momentu, gdy Mike opowiada o śmierci swojego najmłodszego syna, trzylatka, którego niechcący przejechał samochodem. Pozostaje więc im wspólna przeszłość, owa miłość nie do wykorzystania, „żywa jak miły strumyczek, podziemne źródło. Tyle że obarczone tym nowym milczeniem, niczym pieczęcią”.

O tym, że zabawy słowem bywają niebezpieczne i przypominają czasem igranie z ogniem, przekonują się nastoletnie bohaterki *Kocha, lubi, szanuje...*: do rąk Sabithy i Edith przypadkowo trafia list Johanny, gospodyni dziadka tej pierwszej, pisany do owdowiałego ojca dziewczyny. Dla żartu – dosyć zresztą okrutnego – odpisują w jego imieniu, inicjując w ten sposób (rzekomą) korespondencję między nimi. W efekcie kobieta, w odpowiedzi na jeden z listów mężczyzny z zawołaną – jak sądzi – ofertą matrymonialną, porzuca dotychczasowe życie i jedzie zacząć nowe. Jej pojawienie się jest dla niego, oczywiście, sporym zaskoczeniem... Jeszcze większym dla Edith, głównej intrygantki, są konsekwencje tej ich zabawy słowem, ono bowiem – jak dwa lata później czyta w lokalnej gazecie – stało się ciałem niemowlęcia o imieniu Omar, syna Johanny i ojca Sabithy. Intryga nie wyszła na jaw, ale stojąca na progu dorosłości dziewczyna uświadamia sobie, że na liście rzeczy, które miała osiągnąć w życiu, nie było przecież wzięcia odpowiedzialności za „ziemską egzystencję osoby o imieniu Omar”. Pytanie o skutki opowiadanych historii zadaje też policjant Ray: czy gdyby nie streszczał Lei fabuł obejrzanych filmów (zakazanych w surowym anglikańskim domu dziewczyny), ta nie uciekłaby z domu z (marnotrawnym) synem pastora?

Czerpane z literatury i kina, fikcyjne opowieści nie tylko mają w sobie uwodzielecki wdzięk, lecz także podsuwają pewne fabularne rozwiązania własnych historii. Bohaterki *Inaczej*, które zresztą same lubią ogrywać wymyślone przez siebie role, ze śmiechem narzekają, że szkolne opowieści ich mężów, kolegów z klasy, brzmią jak cytaty z powieści dla chłopców. Margot z *Peruki* (oba opowiadania z tomu *Przyjaciółka z młodości*), nakrywając męża na zdradzie, wyobraża sobie, jak ta scena wyglądałaby w filmie – w rzeczywistości, oczywiście, jest mniej spektakularna. Kobiety powtarzają gest Anny Kareniny czy Emmy Bovary – zrywając z poprzednim życiem, odchodzą do innego mężczyzny z płonną nadzieją, że ich przypadek będzie wyjątkowy, że im się uda. (*Dzieci zostają z Miłości dobrej kobiety*). Zazwyczaj się nie udaje,

ale na szczęście nie płacą za to życiem. Inne ubarwiają sobie życie konfabulacjami: te młodsze, wchodzące w dorosłość – mocno erotycznymi, jak tytułowa *Wynajęta dziewczyna* (*Widok z Castle Rock*), pokojówka najpierw fantazjująca o zbliżeniu z gościem swoich gospodarzy, potem – w (ostatecznie zniszczonym) liście do przyjaciółki – przedstawiająca ich spotkanie jako próbę molestowania.

Bywa jednak i tak, że to życie pisze najciekawsze scenariusze, co podkreśla narratorka *Odrobiny lekarstwa* (*Taniec szczęśliwych cieni*), wspominając nieszczęście pierwszej miłości i smutek, który pilnując dzieci sąsiadów, próbowała utopić w należącej do gospodarzy whisky. Efekt – tragikomiczna awantura, o której długo opowiadało całe miasteczko, wyleczenie się z tej miłości i ważna lekcja: „Poznałam, na czym polega bezwstydną, wspaniałą, druzgocącą absurdalność, z jaką życie, nie literatura, improwizuje nasze losy. Wprost nie mogłam przestać o tym myśleć”. Czasami jednak, niczym w wilde’owskim paradoksie, życie rzeczywiście naśladuje sztukę, ale najczęściej nie tę, w której chcielibyśmy zagrać, albo kopiuje ją niedokładnie, o czym przekonuje się Robin ze *Sztuczek* (*Uciekiniarka*). Dziewczyna, tracąca – nie wiadomo, przez przypadek czy przeznaczenie – szansę na szczęście, ma żal, że los – choć wykorzystał częsty w komediach jej ukochanego Szekspira motyw bliźniaków – nie zakończył tej historii odpowiednią, wpisaną w szekspirowską konwencję puentą, gdzie pomyłka w porę zostaje wyjaśniona, a para zakochanych żyje długo i szczęśliwie. Mimo to czuje wdzięczność, że w końcu poznała tajemnicę, co nie jest dane na przykład narratorce *Żwiru* (*Drogie życie*), która nigdy się nie dowie, co przed laty popchnęło jej siostrę do wrzucenia do jeziora ich psa i wskoczenia w ślad za nim – chciała rzeczywiście popełnić samobójstwo czy tylko zwrócić na siebie uwagę, licząc na szybką reakcję otoczenia? Podobnych niedopowiedzeń, urwanych historii (*Miłość dobrej kobiety*), pytań bez odpowiedzi u Munro jest wiele – jak w życiu.

„Całe życie Rose toczyło się w jej głowie”

W opowiadaniu *Stary niedźwiedź mocno śpi* (*Kocha, lubi, szanuje...*), głośnym dzięki filmowi *Ucieknijmy od niej* Sarah Polley, główny bohater, Grant, zgodnie ze sloganem reklamowym filmu, z miłości do chorej na Alzheimera żony musi pozwolić jej (po)kochać innego mężczyznę. Jest nim pensjonariusz tego samego ośrodka, Aubrey, którego Fiona przedstawia jako dawnego znajomego czy wręcz – starą miłość. Kiedy mężczyznę zabiera do domu żona, stan kobiety się pogarsza, stąd wysiłki Granta, by sprowadzić go z powrotem. Piękny przykład oddania i miłości, ale czy rzeczywiście Aubrey jest/był kimś bliskim Fionie, czy jej umysł naprawdę zamąciła choroba? A może to rodzaj zemsty po latach na mężu, który choć najbardziej na świecie kochał swoją żonę, to nie potrafił dochować jej wierności (co usprawiedliwia działającą jak wirus rewolucją seksualną)? Munro – nie po raz pierwszy – nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Pytania o prawdę, o to, co się zdarzyło naprawdę, co jest prawdziwe, w kontekście jej prozy należą do zasadniczych. Nie tylko nie potrafimy bowiem zweryfikować cudzych historii – problemy sprawiają nam własne,

nawet te, które opowiadamy wyłącznie sobie. I to w różnych wersjach. Nie tylko życie Rose rozgrywa się w jej głowie – innych bohaterów i nas, czytelników, także. Może nie całe, ale w dużej mierze tak. Fantazjujemy na temat przyszłości, wymyślamy scenariusze tego, co się wydarzy, ale też modyfikujemy przeszłość, pozornie tylko zamkniętą. Łącznie z tą, która nas bezpośrednio nie dotyczy: narratorka mocno autobiograficznego *Pracując na utrzymanie (Widok z Castle Rock)* przyznaje, że idealizuje pierwsze lata małżeństwa rodziców, „wszyscy bowiem lubimy myśleć, że nie zrodziliśmy się dzięki jakiemuś niezbyt wylewnemu uczuciu czy podjętemu bez głębszego przekonania krokowi”.

Mało kto z równą Munro wirtuozerią ujawnia stosowane przez nas mechanizmy, operacje, jakie przeprowadzamy na własnym mózgu. Na tytułowe pytanie opowiadania *Co się pamięta* odpowiada – co się chce i co można. Jego bohaterka, Meriel, przechowuje wspomnienie romansu, a właściwie jednorazowego skoku w bok, jaki – będąc młodą mężatką – przeżyła z poznanym na stypie lekarzem o imieniu Eric. Przypomina ono klejnocik trzymany w najpiękniejszym pudunku, co jakiś czas wyjmowany i czyszczony, dzięki czemu wygląda jeszcze piękniej. Meriel polezuje bowiem swoje wspomnienie, przekształca jego elementy – zmienia dekoracje (zamiast schadzki w domu znajomego Erica ukradkowe przemykanie koło motelowej recepcji), koryguje dialogi. Przekonuje siebie, że tamtego dnia, gdy wracała do domu, czuła tak wielkie spełnienie, że gotowa była niczym heroina „pewnego typu historii”, rzucić się z pokładu promu do morza, świadoma, że podobnego szczęścia nigdy już niż zazna. I – choć wie, że od początku była na to zbyt ostrożna – dopisuje ciągi dalsze: kolejne spotkania, przypadkowe i umówione... Ich snuciu nie przeszkadza nawet fakt, że wkrótce po tej schadzce Eric zginął w wypadku lotniczym. To nawet lepiej dla Meriel (w istocie już nie pamięta, jak było *n a p r a w d ę*), bo swoje fantazje może tworzyć bezkarnie, nikt jej nie zmusza do konfrontacji własnej pamięci z cudzą. Pamięta się bowiem to, co się chce, dopóki nie zderzy się autorskiej wersji wydarzeń z relacją innego ich uczestnika. Musi to zrobić Joyce (*Fikcja z tomu Zbyt wiele szczęścia*), szczęśliwa w drugim małżeństwie dojrzała kobieta, którą autobiograficzna powieść młodej pisarki zmusza do powrotu do przeszłości i przypomnienia sobie szczegółów ratowania pierwszego. W autorskiej wersji grała *fair*, według tamtej – posłużyła się nią, wówczas swoją uczennicą. W opowiadaniu do bezpośredniej konfrontacji obu kobiet nie dochodzi, a finał jest zaskakujący, gdyż Munro to rzeczywiście mistrzyni puent i fabularnych wolt.

Swoje wersje w *Progress of Love* (1986) porównują matka i ciotka głównej bohaterki, PHEME. Spór siostr dotyczy rzekomej próby samobójczej jej babki: dla pierwszej widok matki stojącej na krześle, z pętlą na szyi, każącej jej poszukać ojca, pozostał traumą na całe życie. Po rozpaczliwej (i bezowocnej, bo go nie znalazła) gonitwie dziewczynka zastaje pusty dom: przerażenie, że kobieta jednak to zrobiła. W rzeczywistości siedziała wtedy u sąsiadki. Wersja ciotki jest inna: to od początku był żart, matka chciała postraszyć ojca, bo oglądał się wtedy za jakąś kobietą, a lina na-



wet nie była przywiązana. W historiach rodzinnych rozbieżności jest zresztą więcej, sama Pheme doskonale pamięta, ma przed oczami widok matki wrzucającej do pieca banknoty, spadek po swoim ojcu, z którym nie chciała mieć nic wspólnego. Z milczącą aprobatą przygląda się temu jej mąż. Tymczasem, przy okazji wizyty ciotki – dla której gest siostry to czyste szaleństwo – okazuje się, że ojca przy tym nie było. Dlaczego więc w swojej wizji córka widzi go tak wyraźnie? Może dlatego, że wyrażoną przy ciotce aprobatą postępowania żony, w pewien sposób ją sankcjonuje, uwiarygadnia? W końcu cóż złego w tym, że przede wszystkim pamięta się to, co powinno się było zdarzyć? W podszytym autotematyczną refleksją literackim świecie Alice Munro prawda jest naprawdę względna. Nikt nie ma na nią wyłączności, zwłaszcza gdy – jak w innym opowiadaniu z tego tomu, *Fits* – nie wiemy, kto historię opowiada. Najprawdziwsze może jest to, co nam najbardziej pasuje do opowieści o naszym życiu i pozwala doskonalić sztukę opowiadania.

Alice Munro od dawna jest w niej mistrzem. Do jej biografii życie – kilka miesięcy po ogłoszeniu, że *Drogie życie* to jej ostatnia książka – dopisało puentę noblowską, choć wolałabym określenie „rozdział”. O ile bowiem łatwo mi założyć, że pisarka (skądinąd wcześniej kilkakrotnie zapowiadająca przejście na emeryturę) w tej sytuacji nieprędko coś opublikuje, o tyle trudniej uwierzyć, że nie snuje nowych opowieści. W liceum dorabiała jako opiekunka córek sąsiadów, którym opowiadała niekończące się historie (w efekcie jedna z nich została antropolożką, badającą różne formy narracji). Otóż to – niekończące: niektórzy w biografii Munro, dziewczyny z kanadyjskiej prowincji, której opowiadania podbiły świat, widzą współczesną wersję Kopciuszka, dla mnie jednak pozostaje Szeherazadą. A ta przecież nie tyle żyje, więc opowiada, co żyje, bo opowiada.

Katarzyna Wajda

10 października 2013 roku Alice Munro została laureatką Nagrody Nobla w dziedzinie literatury. Komitet Noblowski docenił szczególnie jej opowiadania, nazywając Munro „Mistrzynią krótkich form” [przyp. red.].