

# Dorota Filipczak

---

## Pod "powierzchnią życia" : twórczyni i "Femme Maison" w prozie Alice Munro

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (148), 215-228

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

---

Dorota Filipczak

---

## Pod „powierzchnią życia” – twórczyni i *Femme Maison* w prozie Alice Munro

---

**P**isarstwo Alice Munro (z domu Laidlaw) jest kwintesencją literatury kanadyjskiej. Jej opowiadania zakorzenione są przede wszystkim w realiach Ontario, prowincji lat dziecińczych i okresu dorastania autorki; niekiedy także w Kolumbii Brytyjskiej, ponieważ tam pisarka zamieszkała z pierwszym mężem, tam też urodziła cztery córki (jedna zmarła jako noworodek), by po rozpadzie swego związku osiedlić się ponownie w pobliżu Wingham, miejsca swoich narodzin (w 1931 roku)<sup>1</sup>. Rodzina jej matki wywodziła się z irlandzkich anglikanów, którzy dotarli do Kanady przez Atlantyk<sup>2</sup>. Biograf pisarki podkreśla jednak wagę jej szkockich korzeni. Prezbiteriańscy przodkowie Munro ze strony ojca opuścili Szkocję po zakończeniu wojen napoleońskich i osiedlili się w Ontario. Przed emigracją z rodziną Laidlaw związany był James Hogg, pozostający pod ogromnym wpływem Waltera Scotta, z którym współpracował<sup>3</sup>. Niedoceniony

---

**Dorota Filipczak**,  
dr hab. UŁ, zainteresowania: literatura kanadyjska i inne literatury anglojęzyczne, filozofia feministyczna; ostatnie publikacje: *Is Literature Any Help in Liberating Eve and Mary?*, w: *New Topics in Feminist Philosophy and Religion*, ed. Pamela Sue Anderson (2010); „*Alternative Selves*” and Authority in the Fiction of Jane Urquhart, w: *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, no. 1, 2011. Kontakt: dorfil@uni.lodz.pl

- 1 C. Sheldrick Ross *Alice Munro: A double life*, ECW, Toronto 1992, s. 9-12.
- 2 R. Thacker *Alice Munro: writing her lives; A biography*, Douglas Gibson Books, Toronto 2005, s. 15.
- 3 Tamże, s. 15.

w swoich czasach Hogg sytuował się w szkockiej tradycji regionalnej; dokumentował i utrwał popularne pieśni, a także tworzył dzieła nacechowane lokalną specyfiką językową, wprowadzając do nich bohaterów o szkockim rodowodzie<sup>4</sup>. To z kolei określa spuściznę duchową, która stała się udziałem Munro, pisarki nawiązującej dialog z konstrukcjami szkockiej tożsamości w prozie dokumentującej sposób wypowiedzi i ekspresji emocjonalnej mieszkańców Ontario, a także nasyconej odwołaniami do regionalnej historii, obyczajowości i rozpowszechnionych stereotypów.

Peryferyjny status Munro, który u początku kariery dzieliła z wieloma pisarzami z tzw. obrzeży byłego Imperium Brytyjskiego, sprawia, że także do niej daje się zastosować słynne zdanie Salmana Rushdiego: „the Empire writes back to the centre”<sup>5</sup>, określające rolę nowych literatur anglojęzycznych w przewartościowaniu kanonicznie usankcjonowanych konwencji i gatunków literackich, a także twórczą perspektywę tych pisarzy, którzy, pozostając outsiderami wobec kulturowego centrum, rewidują mity założycielskie swoich społeczności oraz nieustannie demontują imperialny stereotyp utożsamiający peryferie anglojęzyczne z kulturowym prowincjonalizmem. Pozycja Munro jako pisarki postkolonialnej czy związanej ze szkocką diasporą, by powołać się na słowa klucze rywalizujące ze sobą o pierwszeństwo w dzisiejszej krytyce literackiej, zawsze była lokalna. Inaczej niż współczesna jej Margaret Laurence z kanadyjskiej prerii albo Janet Frame z Nowej Zelandii bądź wspomniany wyżej Salman Rushdie z Bombaju, Munro nigdy nie spędziła dłuższego czasu w Londynie, by tam wydawać i promować swoje książki i w ten sposób podejmować udane lub nieudane próby włączenia się w życie brytyjskiego, literackiego „mainstreamu”. Jej postkolonialny status objawia się jednak w czytelny sposób nie tylko przez rewizję szkockich korzeni, ale także przez odwołania do arcydzieł literackich, przykładowo do *Wichrowych wzgórz* Emily Brontë, ulubionej lektury okresu dorastania<sup>6</sup>. Na twórczość Munro wpłynęły również pisarki z amerykańskiego Południa, czyli Eudora Welty, Carson McCullers

4 M. O'Halloran *National discourse or discord? Transformations of „The Family Legend” by Baillie, Scott and Hogg*, w: *James Hogg and the literary marketplace: Scottish romanticism and the working-class author*, ed. S. Halker, H. Nelson, Ashgate, Farnham 2009, s. 44-45.

5 B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge, London 1989, s. 3-37.

6 C. Sheldrick Ross *Alice Munro*, s. 18, s. 43.

i Flannery O'Connor<sup>7</sup>, a także pramatka duchowa wielu kanadyjskich pisarek – Lucy Maud Montgomery.

Munro sięgnęła po opowiadanie na początku swej twórczości i od lat posługuje się tym gatunkiem literackim, który w Kanadzie jest niezwykle rozpowszechniony; pod tym względem literatura kanadyjska przypomina irlandzką. Pisarka wykorzystuje swoją spostrzegawczość i przenikliwość w analizie banalnych, codziennych sytuacji skrywających to, co trudne lub wyparte w relacjach międzyludzkich. W wywiadzie przeprowadzonym przez Graeme Gibsona Munro powiada: „Bardzo pasjonuje mnie to, co można nazwać powierzchnią życia” („I am very, very excited by what you might call the surface of life”). Przytaczając to zdanie, Charles Forceville parafrazuje również stwierdzenie Carringtona w *Controlling the uncontrollable*, że narratorki i bohaterki Munro pozostają pod wpływem ogromnego lęku przed utratą kontroli nad własnym życiem<sup>8</sup>. W krytyce zawrotną karierę zrobiło zdanie z utworu Munro *Dziewczęta i kobiety*, ilustrujące emocjonalną kondycję wykreowanych przez nią postaci: „Życie w Jubilee jak wszędzie było nudne, banalne, zdumiewające i nieopojęte-- głębokie pieczary wyłożone linoleum”<sup>9</sup>. Gdy idzie o przekład tego zdania, sens rzeczownika „caves” lepiej oddaje słowo „jaskinie” ze względu na багаż symboliczny, a także powiązanie z psychoanalizą, zwłaszcza Junga, gdzie jaskinia często pojawia się jako symbol. Zdanie z oryginału dobrze oddaje napięcie między realizmem i gotycyzmem w twórczości Munro. Trudno wyobrazić sobie coś bardziej pospolitego od „kuchennego linoleum” (*kitchen linoleum*), ale to tylko powierzchnia, pod którą rozwierają się niedostrzegalne gołym okiem jaskinie, groźne, nieopisane i bezdenne. Ponieważ „kuchenne linoleum” kojarzy się z terytorium stereotypowo kobiecym, zdanie wskazuje również na istotną w interpretacji perspektywę płci. Munro pisze w przeważającej większości o kobietach, których życie upływa w siermiężnej codzienności małego, przyzwoitego miasteczka. Często są to kobiety ładne i inteligentne; podobnie jak autorka szukają wyjścia poza krąg bieżących, „kobięcych”

7 C.A. Howells *Alice Munro*, Manchester University Press, Manchester 1998, s. 8.

8 C. Forceville, *Alice Munro's layered structures*, w: *Shades of empire in colonial and post-colonial literatures*, ed. C.C. Barfoot, Theo d'Haen, Rodopi, Amsterdam, 1993, s. 302.

9 Por. C.A. Howells, *Alice Munro*, s. 4. A. Munro *Dziewczęta i kobiety*, przeł. P. Łopatka, W.A.B., Warszawa 2013, s. 379. A. Munro *Lives of girls and women*, Penguin, Toronto 1971, s. 210. „People's lives, in Jubilee, as elsewhere, were dull, simple, amazing and unfathomable--deep caves paved with kitchen linoleum”.

problemów, podążając za intelektualnym lub emocjonalnym spełnieniem i płacąc za nie dużą cenę ze względu na sztywność tradycyjnych poglądów, które odmawiają kobiecie prawa do samorealizacji.

Wracając do frazy „głębokie jaskinie przykryte linoleum”: mamy tu do czynienia z obrazowaniem typowym dla powieści gotyckiej. Na powierzchni, w świetle dnia wszyscy mają konkretne role, przestrzegają rytuałów i konwencji, ale gdy tylko zstąpimy do podziemi, niczym w *Zameczysku w Otranto* Horace Walpole’a, zastajemy świat niepoddający się już żadnym rygorom. Topografia powieści gotyckiej doskonale antycypuje obrazowanie psychoanalityków, m.in. opozycję między świadomością a podświadomością. Munro nadaje jej rys kobiecy, a zarazem współczesny; jej bohaterki to zwykle kochające matki, żony, siostry i córki; powtarzalność ich codziennych obowiązków przypomina regularny wzór na linoleum. Munro gotycyzuje domową przestrzeń kobiecych doświadczeń, wskazując na lęk, wstyd, przemoc emocjonalną i seksualną oraz inne (często również pozytywne) elementy ukryte pod „powierzchnią życia”, w tym także kobiece pragnienia, erotyczne i twórcze.

Pisarka debiutowała na początku lat 50. XX wieku<sup>10</sup>; w kolejnej dekadzie literatura kanadyjska weszła w fazę rozkwitu, a głosy kobiet stały się równie licznie i wyraziste jak głosy mężczyzn. W tej kwestii literatura Kanady jawi się jako szczególnie interesujący przykład. Współtworzona przez kobiety, została przez nie wywindowana do rangi jednej z najważniejszych literatur anglojęzycznych na świecie, a nagroda Nobla dla Alice Munro stanowi tylko potwierdzenie tego oczywistego faktu. W wieku XX do Nobla kandydowała autorka powieści i opowiadań, Margaret Laurence, pisarka (o szkockich korzeniach) urodzona kilka lat wcześniej (w Manitobie) i równie utalentowana<sup>11</sup>. Początki literackiej kariery Munro (podobnie jak niegdyś Laurence) to ciekawy przykład zjawiska, które możemy określić jako *housewife writer*, czyli połączenie pisarki i gospodyni domowej. Wychowana w represyjnym i konwencjonalnym środowisku Alice Laidlaw wydestała się z niego, zdobywając dwuletnie stypendium uniwersyteckie (University of Western Ontario)<sup>12</sup>. Wyszła za mąż na studiach (1951) i wkrótce potem prawie całkowicie poświęciła się wychowaniu kolejnych córek. Jednak pod

10 Por. C.A. Howells *Alice Munro*, s. xiii.

11 D. Filipczak „Unheroic heroines”: the portrayal of women in the writings of Margaret Laurence, *Wy dawnictwo UŁ*, Łódź 2007, s. 8.

12 C. Sheldrick Ross *Alice Munro*, s. 10.

kuchennym linoleum” pulsowało od lat dziewczęcych pragnienie pisania. Jak na konwencjonalną społeczność, z której autorka się wywodziła, było to pragnienie wysoce niestosowne i zupełnie niezrozumiałe dla otoczenia, a już na pewno niekonwenujące z wizerunkiem przyzwoitej kobiety. Stąd w rozważaniach samej Munro pojawia się sformułowanie „double life”<sup>13</sup>, które bynajmniej nie oznacza zdrady małżeńskiej, ale swoistą „zdradę” lansowanego społecznie stereotypu pasywnej kobiecości. Munro tworzy w tajemnicy, w przerwach między domowymi obowiązkami lub wtedy, gdy dzieci śpią albo są w szkole. W określeniu „podwójne życie” odbija się społeczna cenzura; zmysłowa i pociągająca autorka skrywa swoje drugie Ja pod wizerunkiem szczęśliwej żony i matki. Jedno z jej opowiadań pt. *Biuro* z debiutanckiego tomu *Taniec szczęśliwych cieni* mówi o kobiecie, która podczas prasowania myśli o miejscu, gdzie mogłaby spokojnie pisać. Przychodzi jej nagle do głowy śmiały pomysł – wynajmie sobie biuro. Pomysł zyskuje łaskawą aprobatę męża, który stawia tylko warunek, by biuro nie było za drogie. Choć dzieci przyjmują pomysł matki niechętnie lub co najmniej obojętnie, jej inicjatywa wydaje się doskonałą realizacją zalecenia Virginii Woolf; narratorka będzie wreszcie miała „własny pokój”, co wprawia ją w niemalże zakłopotanie, bo „żeby pisać, trzeba mieć maszynę lub przynajmniej ołówek, trochę papieru, do tego stół i krzesło; a wszystko to jest przecież w sypialni”<sup>14</sup>. Właśnie, komentarz podkreśla niemożność wydzielenia własnej przestrzeni w dużym skądinąd domu. Przestrzeń, gdzie znajdują się przybory do pisania, to małżeńska sypialnia, czyli miejsce intymności wspólnej, a nie prywatna przestrzeń tworzenia. Tę niemożność zaistnienia także na prawach osobności podkreślają komentarze narratorki dotyczące różnic między funkcjonowaniem kobiety i mężczyzny w domu. Najbardziej widoczna różnica dotyczy relacji z dziećmi. Mężczyzna może zamknąć się w pokoju, bo ma pracę; matka nie może zostawić dzieci po drugiej stronie drzwi i zajmować się czymś niezwiązanym z domem. To ona reaguje pierwsza na potrzeby dzieci; również ona karmi kota. W domu nie ma miejsca, gdzie mogłaby zostać sam na sam z własną twórczością.

Narratorka opowiadania mówi, że kobieta „jest domem”; to odróżnia ją od mężczyzny, który z domu tylko korzysta, przychodząc i wychodząc. Zdanie to niestety ginie w przekładzie, bo tłumaczka usiłuje poprawić

13 Tamże, *Alice Munro*, s. 20.

14 A. Munro *Biuro*, w: *Taniec szczęśliwych cieni*, przeł. A. Kuc, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 98.

Munro, mówiąc: „Ona jest częścią domu, i to częścią nieodłączną”<sup>15</sup>, gdy w oryginale czytamy: „She **i**s the house; there is no separation possible”. Pisząc to jeszcze z perspektywy żony u boku męża, Munro tworzy tekst, który świetnie zilustrowałaby rzeźba *Femme Maison* (z 1994 roku), wykonana przez Louise Bourgeois. Przedstawia ona marmurowe ciało kobiety w pozycji leżącej. Kobieta jest naga, lecz nie jest to nagość służąca erotyce, jak w wielu dziełach surrealistów, do których Bourgeois ironicznie nawiązuje. Jej ciało jest silne, solidne; może dawać oparcie, ale w miejscu głowy znajduje się równie solidny dom ze zbyt małym wejściem. A może głowa jest w nim ukryta do tego stopnia, że nie sposób zauważyć twarzy i jej indywidualnych cech. Tak czy inaczej, dom wydaje się zbyt masywny, a wyjście za ciasne, by się z niego wydostać.

René Magritte namalował w 1934 roku obraz *Invention Collective*, przedstawiający odwrotność syreny, czyli kobietę nagą od pasa w dół, z rybą głową zamiast własnej. Ten swoisty „żart” ma specyficzny podtekst. Kobieta zostaje w nim uciszona; jest niemą syreną, pozbawioną indywidualnych cech, ale seksualnie dostępną. Jej nagie nogi i wyeksponowane owłosienie łonowe czynią z niej przedmiot estetycznej kontemplacji i erotycznych doznań, w których ona sama nie ma żadnego udziału. Jest bierna; przed chwilą została wyrzucona na brzeg i natychmiast uprzemiotowiona. Pozycja *Femme Maison* i jej specyficzna „odgórna” metamorfoza nawiązuje do tego obrazu. Wygląda na to, że kobieta nie podniesie się nigdy, ponieważ ciąży jej dom. Czy zakrywa, ochrania, czy niszczy jej tożsamość? Z pewnością „więzi i zamieszkuje jej ciało”<sup>16</sup>, jak powiada Mieke Bal w komentarzu dotyczącym rzeźby Bourgeois, twórczyni, która ma na koncie całą serię dzieł pod tytułem *Femme Maison*. Na jednym z obrazów tak zatytułowanych dom osłania twarz i większość kobiecej sylwetki poza nogami oraz rękami; te ostatnie wystają przez okna, ponieważ struktura domu została na kobietę nałożona niczym skomplikowana, ciężka suknia. To jej podstawowy kostium. Dość często dolna część ciała *Femme Maison* jest odkryta, w przeciwieństwie do jej twarzy. Inaczej niż w przypadku Magritte’a nie służy to erotyzacji kobiecego ciała, ale obnażeniu jego prywatności i bezbronności. Według Bal dzieła te odnoszą się

15 A. Munro *Biuro*, s. 99. A. Munro *The office*, w: *Dance of the happy shades*, Vintage, London 2000, s. 60.

16 M. Bal *A Mieke Bal reader*, University of Chicago Press, Chicago 2006, s. 219.

do realiów życia kobiet z lat 50. i 60.<sup>17</sup>, a więc z czasów portretowanych przez Munro. Pierwsze obrazy z *Femme Maison* powstały jeszcze w latach 40. Obie twórczynie literalizują znaczenie frazy „housewife” czy jej dokładnego francuskiego odpowiednika, „femme maison”. Wszakże narratorka z opowiadania *Office* stwierdza, że niemożliwe jest rozgraniczenie między kobietą a domem.

To ostatnie stwierdzenie okazuje się wyjątkowo prawdziwe, gdy bohaterka wynajmuje wreszcie upragnione biuro. Choć zadowala ją surowy wygląd oszczędnie urządzonego pokoiku, nie jest jej dane napawać się jego prostotą. Właściciel mieszkania jest przekonany, że „kobieta potrzebuje przytulnego kącika”<sup>18</sup> i przedstawia narratorkę plany urządzenia w pokoju prawdziwej świątyni dumania. Na niczym spełzają próby obrony przed inwazją kolejnych stereotypów związanych z potrzebami kobiety. Właściciel przynosi pisarce roślinę doniczkową, którą trzeba się zajmować, choć ona szczerze nie znosi roślin w doniczkach; kolejny nietypowy rys jak na wyobrażenie o kobiecie, któremu hołduje opiekuńczy gospodarz. Granicy między „własnym pokojem” a światem nie udaje się zbudować, ponieważ pisarka, podobnie jak w swoim domu, doświadcza nieustannej inwazji na swoją prywatność. Uprzejmy właściciel domu czuje się w obowiązku zabawić lokatorkę rozmową i odwiedza ją pod byle pretekstem. Rada jej męża: „Powiedz, że nie masz czasu”<sup>19</sup>, nie sprawdza się w sytuacji, gdy kobieta jest domem. Pomysł Virginii Woolf na własny pokój okazuje się iluzją oderwaną od życiowych realiów, a tekst Munro przeradza się w radykalną polemikę z idealizmem natchnionej brytyjskiej twórczyni. Rozmówca narratorki postrzega ją przede wszystkim przez pryzmat jej płci, a nie zajęcia, któremu się oddaje. Pisarka staje się obiektem niezdrowej ciekawości, a potem dokuczliwości. Gdy sprzeciwia się kolejnym „rycerskim” gestom i zabieraniu jej prywatnego czasu nużącą rozmową, jest traktowana z dużą podejrzliwością. Któregoś dnia gospodarz wzywa ją do otwartej zwykle toalety w korytarzu, by pokazać obsceniczne napisy. Sugeruje, że namalowali je „jej przyjaciele”. Może biuro jest pokojem schadzek – oto kolejna ilustracja frazy „podwójne życie”. Po cóż innego kobieta zamężna, matka dzieci, spędzałaby weekendy w obskurnym pokoju?

---

17 Tamże, s. 219.

18 A. Munro *Biuro*, s. 105.

19 Tamże, s. 111.



Dom jako pierwotne ograniczenie, a potem jako więzienie konwencji, do której kobieta nieuchronnie zdąża, pojawia się także w przywołanej wcześniej powieści *Dziewczęta i kobiety*. Jej bohaterka, Del Jordan, zostaje na początku ukazana jako dziecko bawiące się z bratem nad rzeką. Jej nieskrępowana niczym wolność z czasów dzieciństwa przypomina swobodę Catherine Earnshaw z *Wichrowych wzgórz* bądź Maggie Tulliver z powieści George Eliot *Młyn nad Flossą*. W obu wiktoriańskich utworach mała dziewczynka dostaje się w okowy rygorystycznej konwencji, gdy tylko zaczyna zmieniać się w kobietę. Presją i treningiem społecznym wymusza się na niej zachowanie godne dobrze wychowanej panny na wydaniu. Każda z nich staje się *femme maison*. Podobny mechanizm obserwuje narratorka powieści *Dziewczęta i kobiety*, gdy zaczyna dorastać. Jej przyjaciółka z dawnych lat nagle skupia się na roli żony, choć nie związała się jeszcze z żadnym mężczyzną. Gdy Del uczyła się do egzaminów szkolnych i marzyła o stypendium na uniwersytecie, Naomi „zaczęła robić to, co wszystkie one przed zamążpójściem... W sklepie z artykułami żelaznymi zamówiła cały zestaw garnków i patelni, u jubлера srebra stołowe, a w sklepie Walkera – koc, komplet ręczników i lnianą pościel... Nigdy, odkąd ją znałam, nie planowała niczego tak starannie. «Kiedyś trzeba zacząć – mówiła z irytacją w głosie. – Jak ty chcesz się wydać, z dwoma talerzami i starą ścierką?»<sup>20</sup>. Drogi Naomi i Del rozchodzą się na długo przed zamążpójściem tej pierwszej. Del, urodziwa marzycielka i intelektualistka, nie myśli podobnymi kategoriami.

*Dziewczęta i kobiety* to powieść o dorastaniu pisarki, fenomen specyficznie kanadyjski, zapoczątkowany przez Lucy Maud Montgomery. Zadaniem, przed jakim staje Del, jest przede wszystkim spełnienie nieziszczonych marzeń matki, tym bardziej, że jej brat jest, podobnie jak brat Maggie Tulliver czy brat Catherine Earnshaw, znacznie mniej inteligentny od swojej siostry. Del rywalizuje o pierwsze miejsce w klasie z kolegą, który podziela jej ironiczny dystans do rzeczywistości, a jednocześnie zakłada, że jemu, jako mężczyźnie, należą się intelektualne laury i, jak się okazuje (kolejna ironia Munro), ma rację. Del nie wygrywa stypendium, które pozwoliłoby jej pójść na uniwersytet. Zakochuje się w przystojnym kierowcy ciężarówki, którego spotyka przez przypadek, gdy wiedzioną ciekawością udaje się na nabożeństwo do kościoła baptystów. Zarzuca swoje aspiracje i daje się ponieść namiętności. Ukazując uniesienia Del, Munro demontuje schematy literatury popularnej dla kobiet, ponieważ Garnet pojawia się niczym

20 A. Munro *Dziewczęta i kobiety*, s. 282-283.

uwodzicielski i tajemniczy mężczyzna z harlekinowskiego romansu. Del nie zwraca uwagi na to, że jak eufemistycznie ujmuje to otoczenie, Garnet miał w przeszłości „trouble”. Ów kłopot wynikał z tego, że w niepohamowanej złości skopał człowieka pod piwiarnią. Del jednak nie zakłada, że spotka ją coś złego ze strony czulego i sprawnego kochanka. Pewnego dnia po miłosnym spełnieniu Garnet zaczyna planować małżeństwo; pyta, czy Del nie chciałaby mieć dziecka. Del tymczasem z pewnym przerażeniem zdaje sobie sprawę, że w ogóle nie jest gotowa do zalegalizowania związku. Sądząc, że Del musi przyjąć oświadczyni, Garnet komunikuje jej, że będzie musiała zostać ochrzczona według obrzędu w kościele baptystów, a widząc jej opór, stwierdza, że zrobi to sam. Ponieważ do rozmowy dochodzi, gdy kochankowie bawią się i odpoczywają w wodzie, Garnet zaczyna dla zabawy zanurzać Del w rzece. Niespodziewanie żart i zabawa przeradzają się w scenę przemocy. Im większy jest opór Del przed „chrztem”, tym większa złość i determinacja Garneta. Del z przerażeniem orientuje się, że jeśli Garnet przytrzyma ją pod wodą, jak zapowiedział, na pewno ją utopi, a odludne miejsce miłosnej sielanki staje się złowrogim odosobnieniem i tłem potencjalnego morderstwa w afekcie. Del walczy o życie i w pewnym momencie udaje jej się uciec, a odległość sprawia, że emocje opadają.

Scena jest odwołaniem do początku książki opisującego niewinną zabawę dzieci w rzece. Miejscowy dziwak i odludek ostrzegwał wtedy Del, że w rzece są „doły” („holes”, przetłumaczone niezbyt szczęśliwie jako „dziury”); „jak ktośś z was tam wpadnie, to wtedy uwierzycie”<sup>21</sup>. To zdanie okazuje się prawie prorocze, gdy Del, która jest doskonałą pływaczką, omal nie traci życia z powodu głębi, w jaką wpada w dniu równie słonecznym i beztroskim jak ten opisany na początku książki. Angielskie słowo „hole” przywodzi na myśl sformułowanie z *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla. Jak sugeruje Laurence Talairach-Vielmas, „upadek” Alicji, gdy dostaje się ona nagle do nory króliczej („the Rabbit-Hole”), jest nawiązaniem do pułapki kobiecego pragnienia, której mała dziewczynka nie umiała uniknąć. W tekście wiktoriańskim ma to oczywiście wydźwięk moralistyczny<sup>22</sup>. W powieści Munro potencjalny „upadek” Del oznaczałby w skrajnej wersji utratę życia, a w wersji „łagodnej” utratę własnych możliwości w efekcie

21 A. Munro *Dziewczęta i kobiety*, s. 10. A. Munro *Lives of girls and women*, s. 2. „You fall into one of them, then you'll believe me”.

22 L. Talairach-Vielmas *Moulding the female body in Victorian fairy tales and sensation novels*, Ashgate, Farnham 2013, s. 53-54.

związku z Garnetem. Zanim dochodzi do zabawy, a potem do przemocy, Del porównuje się do warzywa, którego liście unoszą się na wodzie. To obraz bezrefleksyjnej pasywności kobiecej. Na fali erotycznego dosyту Del wydaje się gotowa, by przyjąć rolę *femme maison* i kiedyś stanąć na miejscu matki Garneta w kuchni wyłożonej wytartym linoleum. To tylko powierzchowne wrażenie, pod którym kryje się coś innego.

Del wygrywa emocjonalnie pojedynek z Garnetem i wie, że nigdy do niego nie wróci. Wspomniany „trouble” to nie kwestia przeszłości, ale realne zagrożenie. W kuchni rodzinnego domu bohaterka wyjada na stojąco z patelni naprędce przygotowany posiłek. Laurence Talairach-Vielmas wskazuje na fakt, że w literaturze wiktoriańskiej opisy jedzenia zastępowały opisy kontaktu seksualnego; dlatego też Alicja Lewisa Carrolla ma zostać przetrenowana w tym, by jeść jak najmniej<sup>23</sup>. Spełnia się to z łatwością, gdy ku rozpaczyci dziewczynki dania na uczenie zaczynają mówić. Munro odwraca ten wiktoriański schemat. Del najada się do syta tak, jak wcześniej skonsumowała w pełni fizyczną bliskość. Gdy Garnet nie przyjeżdża, choć zapowiedział, że to zrobi, Del przyjmuje ten fakt z ulgą i rozczarowaniem; na tym bowiem polega uroda tekstów Munro, że autorka wydobywa ze swoich bohaterek reakcje paradoksalne, sprzeczne uczucia świadczące o prawdziwości emocjonalnego wizerunku. Del tęskni za namiętnością Garneta, ale wie, że związek z nim oznaczałby wpadnięcie do „dołu”. To obrazowanie pojawia się w sposób bardzo sugestywny w momencie, gdy Del prawie topi się w rzece. Wyobraża sobie wtedy, że wpadła do dołu („hole”) i stamtąd bawi się z ludźmi, którzy obrzucają ją ziemią, aż zaczyna się dusić. „Zabawa” polega na poświęceniu siebie. Scena wyraża nie tylko lęk przed śmiercią, ale zapowiada pogrzebanie żywcem. Del decyduje się na wyjazd z rodzinnego miasteczka, by znaleźć przestrzeń wolną od takich skojarzeń.

Jayne Ann Krentz, wieloletnia autorka romansów harlekinowskich, wydawanych pod pseudonimem, napisała książkę będącą apologią tego gatunku literackiego. Krentz broni romansu, twierdząc, że nie tworzy on niebezpiecznych fantazji, którym mogłyby ulec czytelniczki. Dalej stwierdza, że romans przyznaje kobiecie władzę nad mężczyzną, a także, że celem kobiety jest ucywilizowanie walecznego mężczyzny i przemienienie go w partnera nadającego się na ojca dzieci<sup>24</sup>. Harlekin powstał przecież w ojczyźnie

23 L. Talairach-Vielmas *Moulding the female body*, s. 54

24 J.A. Krentz *Dangerous men & adventurous women: romance writers on the appeal of the roman-*  
ce, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992, s. 5.

Munro, założony w 1949 roku przez jedną z gazet w Toronto. Bohaterka Munro o wielu rewelacjach dotyczących kobiet i mężczyzn dowiaduje się właśnie z gazety. Jej własne życie staje się poligonem doświadczalnym, gdzie wylatują w powietrze koncepcje opisane przez Krentz wiele lat po ukazaniu się tekstu Munro. Garnet, potencjalny (w swych zamiarach) ojciec dziecka Del, to ideał romansu. Del wie jednak, że go nie ucywilizuje. Choć jest bardzo młoda, zdaje sobie sprawę z tego, że uległa fikcji i ma do czynienia nie tylko z bardzo męskim, ale także agresywnym kochankiem. Zwycięża przez rozstanie i ocalenie siebie, najpierw fizyczne, potem emocjonalne. Jej siła polega na tym, że romans odrzuca. Nie zagra roli Catherine ani Isabelli Linton wobec tajemniczego Heathcliffa, ale zrezygnuje ze związku z mężczyzną skłonny do przemocy. Podobnie jak Brontë, Munro pokazuje kobietę, której zauroczenie wynika z fascynacji innym. Na szczęście Del nie ponosi konsekwencji, które ponoszą Catherine i Isabella (emocjonalnie i fizycznie).

Z ostatniego rozdziału, który stanowi postscriptum do powieści, dowiadujemy się o pisarskiej karierze Del. Książka jawi się więc jako swoisty portret artystki „z czasów młodości”. Jest tam również bezpośrednie, ironiczne nawiązanie do *Ulisessa* Joyce’a. Utwór kończy się życzeniem, jakie młodej Del składa jeden z mieszkańców miasta: „Życzę ci szczęścia w życiu... Tak --odpowiedziałam, zamiast podziękować”<sup>25</sup>. Del mówi o sobie, że zawsze odbierała dobre życzenia jako coś naturalnego. Zamiast zachować się jak „grzeczna dziewczynka” i podziękować w konwencjonalny sposób, Del odpowiada „Yes”. To znamienne słowo zamyka monolog Molly Bloom w *Ulisessie* Joyce’a, a interpretowane jest jako przejaw „afirmacji erotyzmu”<sup>26</sup>. „Yes” w ustach Del brzmi zupełnie inaczej niż w ustach Molly. Molly w najlepszym wypadku może kształtować swoje życie erotyczne i kulinarne, ale nigdy nie będzie tworzyć.

*Meneseteung* to specyficznie ontaryjskie opowiadanie o XIX-wiecznej poetce z małego miasteczka. Almeda Roth to, podobnie jak poprzednie bohaterki Munro, osoba prowadząca „podwójne życie”. Niezależnie od przygotowywania konfitur z winogron, Almeda oddaje się również pisaniu wierszy, co sprawia, że uchodzi za lokalną osobliwość, osobę przyzwoitą, ale nietypową. Jej dom może być uznany za kolejną ilustrację świata wyobrażonego w prozie Munro. Okna reprezentacyjnego pokoju,

25 A. Munro *Dziewczęta i kobiety*, s. 380-381.

26 C. Jaurrette *The sensual philosophy: Joyce and the aesthetics of mysticism*, University of Wisconsin Press, Madison 1997, s. 114.

zajmowanego niegdyś przez rodziców, wychodzą na dobrze prosperującą ulicę miasteczka, po której (wedle późniejszych fantazji Almedy) maszerują „nagrobki” – komentarz na temat schematyczności i wewnętrznej martwo-ty przeciętnych obywateli. Tymczasem okno jej sypialni wychodzi na bagno, nabierające w promieniach porannego słońca zjawiskowych kolorów. Bagno to jeszcze jeden obraz zapowiadający teren, który jest emocjonalnie grząski. Almeda patrzy więc na świat z różnych perspektyw; jedna jest społecznie sankcjonowana; druga ujawnia to, co zepchnięte na margines, ale nadal widoczne. Pewnego dnia w sąsiedztwie osiedla się bogaty obywatel, który niekiedy eskortuje Almedę podczas spacerów wzdłuż głównej ulicy. Wydarzenia przełomowe w życiu poetki rozgrywają się w nocy, gdy słyszy ona dźwięki pogoni za kobietą, a potem odgłosy seksualnej przemocy. Almeda decyduje się wyjść na zewnątrz, a wówczas pod płotem przy swoim domu dostrzega ciało na wpół rozebrane. Sądząc, że to zamordowana kobieta, poetka biegnie do drzwi swego sąsiada i przywołuje go, bo nie wie, co zrobić. Ten jednak w sposób bezceremonialny trąca butem rzekomo zmarłą kobietę, która okazuje się pijana i ogluszona, a na dźwięk męskiego głosu podnosi się i odchodzi. Tymczasem Jarvis Poulter, rozbrojony zachowaniem Almedy, jej naiwnością i potrzebą oparcia, a także mile ujęty jej powabem, którego nie dostrzegał za dnia, zaczyna snuć plany małżeństwa i składa Almedzie coś w rodzaju propozycji matrymonialnej. Pójdzie z nią do kościoła – to z jednej strony oferta wspólnej niedzielnej przechadzki; z drugiej, deklaracja poważnych zamiarów. Poulter zamierza ujawnić miastu swe intencje, które dopełnią się we wspólnym wejściu pary do kościoła tego dnia i w dniu ślubu. Jego deklaracja nie znajduje jednak odzewu. Almeda wieszka na drzwiach kartkę komunikującą złe samopoczucie i idzie pisać najważniejszy utwór swego życia. Wydziergane szydełkiem róże z serwety na stole zaczynają płynąć jej przed oczami; może to efekt laudanum, które przepisał jej lokalny lekarz. Róże zdają się zyskiwać niezależność i czerpią z niej wiele przyjemności, podobnie jak poetka, która zaczyna zachowywać się zupełnie niekonwencjonalnie. Spędza cały dzień w koszuli nocnej, nie bacząc na to, że galaretką z winogron wycieka na podłogę. Almeda pisze wiersz, który przyćmi wszystkie poprzednie; dlatego zamyka się w domu na dłuższy czas – musi poświęcić się tylko temu zadaniu. Czy uciekła przed jedyną szansą na związek, gdy ta zaczynała się materializować? Jakie znaczenie miała dla niej konfrontacja w środku nocy z półnagim ciałem kobiety, ofiary przemocy seksualnej? Czy to brutalne wtajemniczenie w fizyczność sprawiło, że oddaliła się w świat fantazji? Jarvis Poulter w rozchełstanej

koszuli i pod wpływem alkoholu spożywanego w nadmiarze podczas kawalerskich nocy jest być może nie do zaakceptowania poza konwencją, choć ona poza konwencją naprawdę mu się podoba, i dopiero, gdy widzi ją w koszuli nocnej, może wyobrazić sobie pożycie małżeńskie z tą dziwną kobietą, której dotychczasowym atutem był tylko solidny dom. Happy ending to nie zakończenie w stylu Munro, której teksty stanowią demontaż pułapek związanych z kulturą tandetnego romansu. Almeda to „literary lady”, wybiera więc życie sam na sam z twórczością, ale od tego dnia coś pcha ją w stronę bagna; to z tych okolic, z „gorszej” części miasteczka, przyszła prawdopodobnie pijana kobieta. Z dwóch widoków na życie Almeda wybiera ten mniej konwencjonalny i bardziej tajemniczy. Narratorka relacjonuje fragment lokalnej gazety, z której wynika, że poetka stała się na starość obiektem szyderstw; zapędzona na bagno przez okrutnych wyrostków, nabawiła się zapalenia płuc i wkrótce zmarła. Tytułowa rzeka Meneseteung to miejsce, gdzie (wedle bezpodstawnego przekonania mieszkańców) dotarł francuski odkrywca Samuel de Champlain, sygnatura kanadyjskości, a jednocześnie terytorium tajemnicy i gotyckich instynktów, podobnie jak rzeka Wawanash i jaskinie pod kuchennym linoleum w powieści *Dziewczęta i kobiety*. Nawiasem mówiąc, w opisie rzeki Meneseteung pojawia się ten sam element, co w opisie Wawanash; rzeka pełna jest głębokich dołów („deep holes”). Fraza przywołuje jednocześnie „głębokie jaskinie” pod linoleum. Twórczość Alice Munro, niczym pisarstwo Almedy Roth, rozgrywa się często w czterech ścianach na głębokiej prowincji, ale okna wychodzą zawsze na dwa widoki; ten realistyczny, pełen ironizujących opisów, i ten gotycyzujący, gdzie znajdujemy bagno kipiące od trudnych, niepokojących emocji, na które Munro rzuca własne światło, a wtedy widok na to, co pozornie drugorzędne, nabiera głębi, a czytający pozostają, jak Almeda, w świecie fikcji, od której trudno się oderwać.

Almeda Roth to *femme maison* w jeszcze innym sensie; dom jest jej jedynym azylem. *Femme maison* to jednak tylko jeden aspekt życia twórczyni, która, podobnie jak narratorka *Biura* i wyrzeźbiona kobieta Bourgeois, przynosi dom ze sobą, dokądkolwiek się uda, ponieważ sama nim jest. Del z powieści *Dziewczęta i kobiety* konfrontuje się z pokusą małej stabilizacji u boku mężczyzny, który zupełnie jej nie rozumie, choć obdarza ją pierwszą i niezapomnianą namiętnością. Gdy Garnet nie przyjeżdża po nią po incydencie w rzece Wawanash, Del staje w oknie i, niczym Mariana z wiersza Tennysona, do której szyderczo się porównuje, czeka ukryta w swoim domu. Nie ulega jednak pokusie, by przedłużyć ten stan i wyjeżdża;

nie zostanie *femme maison* na takich zasadach. Wraca w rodzinne strony dopiero w wyobraźni; wraca jako twórczyni, podobnie jak Alice Munro. Emigracja Almedy Roth może być tylko wewnętrzna; dom rodziców, w którym przyuczana była do konwencjonalnej roli, staje się po ich śmierci jej twierdzą. Nie wejdzie tam nawet Jarvis Poulter, jeśli ona wywiesi kartkę na frontowych drzwiach. Almeda pozostanie ukryta w domu, bo jest on jej kamuflażem. Nie zdradzi nikomu jej indywidualności – to mogłoby narazić ją na kłopoty. Póki dom ją ochrania, póty jest bezpieczna. Nikt nie wie, że galaretka z winogron wylała się z naczynia wskutek nieuwagi poetki, pochłoniętej nowym dziełem, a plamy na podłodze nigdy z niej nie zejdą. Dopiero gdy ciekawość wrażeń zawiedzie poetkę w okolice bagna, miejsca nie dla damy, stanie się ona przedmiotem nagonki ze względu na swe nietypowe zainteresowania. We wszystkich tekstach Munro pod pozorem jednoznacznej i nieciekawą „powierzchnią” ujawniają się wewnętrzne napięcia. Trzy różne utwory, przypadające na różne dekady życia autorki, ilustrują jej własne relacje z uwewnętrznioną *femme maison*, dla której dom jest jednocześnie więzieniem, schronieniem i kamuflażem, a nade wszystkim miejscem „podwójnego życia”.

## Abstract

---

**Dorota Filipczak**

UNIVERSITY OF ŁÓDŹ

*Under 'the surface of life': the female artist and the Femme Maison in the fiction of Alice Munro*

This article examines Alice Munro's representations of female creators, focussing on works that explore the tension between women's writerly ambitions and their roles as homemakers. Filipczak discusses "The Office," a story from Munro's first collection *Dance of the Happy Shades* (1968), the novel *Lives of Girls and Women* (1971), as well as 'Meneseung,' a story from *Friend of My Youth* (1990). The heroines lead what Munro describes as double lives, since their artistic aspirations take the form of gothic secrets. Filipczak discusses Munro's references to the literary canon and to popular literature, but she also builds on postcolonial studies and juxtaposes Munro's work with that of the artist and sculptor Louise Bourgeois, who, like Munro, problematizes women's relationships to the home.