

„O/błędna przestrzeń”, czyli w labiryncie współczesnej powieści kanadyjskiej

Pretekstem do rozważań niechaj będzie próba ocalenia tego, co zaginęło w polskim przekładzie powieści Carol Shields, autorki urodzonej w USA, lecz związanej z Kanadą. W powieści zatytułowanej *Przyjęcie u Larry’ego*, której bohater zajmuje się konstruowaniem labiryntów ogrodowych, znajdziemy jego wizytówkę. Widnieje na niej nazwa firmy: A/MAZING SPACE INC¹. Krzysztof Zarzecki, autor polskiego przekładu, oddał to po prostu jako LE LABYRINTE, Inc, rezygnując zarówno z gry słów, jak i z ogromnego bagażu znaczeń, który owa gra z sobą niesie². Przestrzeń labiryntu nie tylko bowiem zdumiewa, ale również wiję się i zakręca, co doskonale oddaje oryginalne sformułowanie. Moje rozwiązanie, zawarte w tytule niniejszego tekstu, nawiązuje do staropolskiej nazwy labiryntu ogrodowego, określanego jako „błędyniec” bądź „błędnik”; to z kolei niesie podobne skojarzenia co fraza „błędny rycerz”, który błądzi dosłownie i w przenośni, czyli wędruje i popełnia błędy. Podobnie jest z wędrowcami w labiryncie ogrodowym, którzy dodatkowo przyprawić może o zawrót głowy (by wykorzystać dzisiejsze znaczenie słowa „błędnik” jako niespodziewany bonus).

Wizytówka Larry’ego w powieści Shields uchyla nie tylko rąbka tajemnicy związanej z jego profesją, ale również staje się kwintesencją literatury kanadyjskiej, opartej na relacji z przestrzenią, której ogrom zdumiewa, zatrważa i wyzwala wciąż nowe znaczenia. Powieść Shields nie jest jedynym tekstem kanadyjskim, gdzie labirynt ma szczególną rolę. Niezwykle interesujące omówienie jego symboliki w powieści Mary Lawson *Crow Lake* znajdziemy w książce pt. *Canadian Passwords* autorstwa Mirosławy Buchholtz³.

Traktując frazę „o/błędna przestrzeń” jako wizytówkę literatury kanadyjskiej, pob[ł]ądzmy w labiryncie znaczeń, sięgając do początków. Jak każda literatura o rodowodzie kolonialnym, literatura kanadyjska, a zwłaszcza proza, stanowiąca jej pierwotną formę, zrodziła się z potrzeby opisanego nowego świata. Jej korzenie tkwią w dziennikach, zapiskach i sprawozdaniach pierwszych podróżników, wyprawiających się w głąb kontynentu. Podróżnicy ci są zwykle wysłannikami Imperium Brytyjskiego, realizują misję polityczną lub ekonomiczną. Często są związani z konkretną organizacją, np.: Kompanią Zatoki Hudsona. Ich obowiązkiem, jak zaznacza Germaine Warkentin, jest zapisanie wszystkiego, co widzą, mozolna dokumentacja każdego szczegółu wyprawy, ale ich teksty dają nam znacznie więcej, a mianowicie wgląd nie

tylko w przestrzeń, ale także osobistą perspektywę autorów takich jak Hearne, Henry, Mackenzie i Thompson⁴.

Tak rodzi się fascynacja dokumentem, która powraca w literaturze współczesnej, by stać się przedmiotem nawiązań, często parodystycznych, ujawniających erozję tak zwanej obiektywnej wersji. Do dokumentu nawiązuje m.in. Margaret Atwood w *The Handmaid's Tale* (niefortunny tytuł polski brzmi *Opowieść podręcznej*), gdzie magnetofonowy zapis przeżyć Offred, ofiary i uciekinierki z reżimu przyszłości, badany jest przez uczonych zgromadzonych w Nunavit, czyli w miejscu nawiązującym nazwą do Nunavut, krainy pierwszych mieszkańców rejonów polarnych. Zapis Offred to czysto subiektywny i wyjątkowo przejmujący dokument zniewolenia.

Jak podkreśla Warkentin, do dokumentu nawiązują w swych powieściach Timothy Findley i Robert Kroetsch⁵, by jednocześnie kwestionować jego prawdziwość. Wokół dzienników z wypraw Johna Franklina i Hearne'a osnuta jest powieść Rudy Wiebe'a *A Discovery of Strangers*. Do tradycji dokumentalnej nawiązuje także książka przybysza do Kanady, M.G. Vassanji. Ten pisarz, pochodzący korzeniami z Indii, urodzony w Kenii, wychowany w Tanzanii i ostatecznie zdomowiony w Toronto, otwiera powieść pt. *The Book of Secrets* prologiem, w którym azjatyccy mieszkańcy Afryki komentują tytułową Księgę sekretów, będącą właśnie dziennikiem kolonialnego administratora. Mówią, że administrator zajmuje się księgą czulej niż kobietą, a nawet gdy śpi, jedno jego oko pozostaje zamknięte, a drugie spoczywa na księdze. Wplatając do powieści zapiski Alfreda Corbina, Vassanji połączył typową dla kolonializmu obsesję opisu z przekazem historii lokalnych z azjatyckiej diaspory w Afryce wschodniej, wpisując się jednocześnie w kanadyjski nurt prozy eksploracyjno-dokumentalnej.

W kanadyjskiej prozie konfrontującej się z przestrzenią, w której nieraz zbłądzili i zaginęli kolonizatorzy, wyodrębnił się od samego początku jej istnienia wyraźny nurt kobiecy. Charakterystyczne jest to, że pierwsza uznana powieść kanadyjska *The History of Emily Montague*, została napisana przez Frances Brooke, z pochodzenia Angielkę, córkę angielskiego duchownego, która za swym mężem, również duchownym, podążyła do Kanady i przez wiele lat mieszkała w Quebecu. Jej epistolarna powieść ukazała się w Londynie w 1769r.⁶, dziesięć lat po bitwie na równinie Abrahama, która przesądziła o zwycięstwie Anglików nad Francuzami i o przyłączeniu Nowej Francji do posiadłości angielskich⁷. Kontekst historyczny jest bardzo ważny, bo to wówczas zrodziła się w bólach (i to najdosłowniej) dwujęzyczna tożsamość Kanady.

Powieść obfituje w refleksje nad obcym krajobrazem. Tytułowej bohaterce Emily przeciwstawiona jest Arabella, która mogłaby być jej alter ego, bo pod wizerunkiem światowej angielskiej damy ukrywa swój sekret: chęć pisania,

znajdującą ujście w ciekawej korespondencji. Arabella mówi o sobie samej, że dzięki ojcu stała się uczona, ale stara się, by nikt o tym nie wiedział, a w towarzystwie rozmawia o koronkach jak każda chrześcijanka⁸. Zarysowuje się tu bardzo ważny wątek. Arabella, świadoma swojej wiedzy, czuje się wewnętrznie podzielona między „ja” właściwe i „ja” przyuczone do odgrywania określonej roli. Arabella pisze niestrudzenie. Jedynym, co może położyć kres jej elokwencji, jest kanadyjski klimat. Przestaje pisać, gdy zamarza jej atrament⁹. Przetrawanie fizyczne, o którym pisze Atwood w *Survival*, łączy się tu z przetrwaniem kulturowym i artystycznym.

The History of Emily Montague dokumentuje życie codzienne w koloniach, relacje między Anglią i Francją, a także obyczaje tubylców. Zaznacza się silny kontrast między konwencjonalnym światem angielskiego garnizonu – w pewnym sensie obleżonej twierdzy, poddanej inwazji kanadyjskiej przyrody i ogromnym nieznanym obszarem, wymykającym się dyskursowi europejskiemu, podobnie jak jego prawowici mieszkańcy. Powieść Frances Brooke sygnalizuje co najmniej kilka ważnych kwestii określających literaturę kanadyjską. Pierwszą z nich jest zachowanie łączności ze Starym Kontynentem. Arabella, a przez nią Frances Brooke, pisze listy do Anglii. Garnizon utrzymuje więź z kulturowym centrum, a to staje się kotwicą dla tożsamości w „o/błędnej” przestrzeni. Po drugie, Frances Brooke kładzie fundamenty pod dyskurs lokalny, antycypując regionalizm, tak ważny w literaturze kanadyjskiej, gdzie, jak zauważa Robert Kroetsch, brakuje nie tylko wszechgarniającej metanarracji, ale również zgody co do punktu startu, określonego początku, w którym zrodziła się kanadyjskość¹⁰. Po trzecie, Brooke swą powieścią o kobiecie piszącej inicjuje nie tylko kobiecą tradycję pisarską, stanowiącą jeden z fundamentów literackiej Kanady, ale podejmuje (choć w sposób bardzo skryty) wątek artystki w peryferyjnej społeczności¹¹.

Dwie ostatnie kwestie odżywiają w harmonijnym połączeniu, np. w trylogii Lucy Maud Montgomery, poświęconej dojrzewaniu pisarki na Wyspie Księcia Edwarda. Pisarka nosi to samo imię co tytułowa bohaterka powieści Brooke, czyli Emily, i łączy w sobie konwencjonalny wizerunek, właściwy Emily Montague z inteligencją i pisarską pasją Arabelli. Szkoda, że tytuły polskich przekładów infantylizują bohaterkę Montgomery (alter ego samej autorki)¹², nazywając ją „Emilką”. Z ich bajkowego wydźwięku trudno się domyśleć, że mamy przed sobą *künstlerroman*. Dorastaniu pisarki zrodzonej przez peryferie poświęcona jest m.in. powieść Alice Munro pt. *The Lives of Girls and Women*, rozgrywająca się w małym miasteczku w południowym Ontario, a także cykl opowiadań Margaret Laurence *A Bird in the House* i powieść tejże autorki pt. *Diviners*; oba teksty Laurence osadzone są w Manawaka, miasteczku wzorowanym na preryjnej Neepawa w Manitobie, gdzie

urodziła się autorka. Warto dodać, że zarówno Munro jak i Laurence (to tylko wybrane przykłady) uznały Lucy Maud Montgomery za literacką pramatkę¹³. Utwory Montgomery, Laurence i Munro wpisują się z jednej strony w regionalizm, z drugiej – w nurt realistyczno-obyczajowy, choć u Montgomery mamy do czynienia raczej z lokalną idyllą z dużą dozą romansu niż z wiernym odtwarzaniem realiów. Powieść Munro, z kolei, podszyta jest gotycyzmem, który przejawia się w literaturze kanadyjskiej od samego początku, stanowiąc przeciwległy do realizmu biegun.

Warto zastanowić się chwilę nad genezą gotycyzmu kanadyjskiego. Lektura pierwszych przekazów literackich dowodzi, że realizm nie sprostałby doświadczeniu osadników, otoczonych ogromem kanadyjskiej puszczy, naznaczonej niemożliwymi do deszyfracji kodami innego. Obecność innego można było oczywiście wyprzeć, udając, że otaczająca rzeczywistość jest w pełni zrozumiała, a kraj zbyt nowy, by istniały w nim duchy, jak napisała w *Roughing it in the Bush* (1852) Susanna Moodie¹⁴, jedna z literacko utalentowanych sióstr Strickland, osiadłych w Kanadzie. To, co wyparte, powracało jednak w postaci gotycyzmu, zwłaszcza *forest gothic*, gdzie, jak łatwo zgadnąć, las zastępował podziemia w średniowiecznym zamczysku i stawał się przyprawiającym o obłęd labiryntem, wydobywając z osadników nie tylko lęk, ale i głęboko ukryty atawizm. Tradycja ta zrodziła m.in. słynną trylogię Johna Richardsona pt. *Wacousta, or the Prophecy* (1832), klasyczny przykład gotycyzmu „leśnego” oraz powieść scottowską *The Golden Dog* (1877) Williama Kirby, którą określiłabym raczej jako gotycyzm „garnizonowy”, związany przede wszystkim z zamkniętym i ustrukturalizowanym centrum kolonialnej władzy.

Między biegunami realizmu i gotycyzmu (także jego współczesnych odgałęzień) rozpięta jest literatura kanadyjska. Realizm wydobywa się na plan pierwszy, gdy garnizon przeistacza się w osadę, a potem miasteczko i wielkie miasto. Gotycyzm pozostaje jego nieodłącznym cieniem. Książka Susanny Moodie, nazwana przez krytyków autobiografią gotycką¹⁵, tworzy przed czytelnikiem iluzję małej Europy w sercu puszczy, Europy, której wartości można krzewić i ocalać, choć niezbędny jest do tego heroiczny wysiłek. Susanna Moodie stała się w XX wieku specyficzną *revenante*. Atwood, która opiera cykl wierszy pt. *Journals of Susanna Moodie* na tekście tej autorki, dodatkowo gotycyzuje jej doświadczenia i odczytuje z nich to, co zostało wyparte.

Autobiograficzna twórczość sióstr Strickland kontynuuje tradycję dyskursywnego zagospodarowywania o/błędnej przestrzeni. Kruchość europejskiego bagażu kulturowego jest tu aż nazbyt widoczna, by przywołać tylko jedną scenę z powieści Susanny Moodie, gdzie narratorka opisuje bolesną dla niej stratę stołowego serwisu, który nie przetrzymał konfrontacji sań z nierówną

drogą w puszczy. Przypomina się wers z wiersza Czesława Miłosza: „Niczego mi proszę pana tak nie żal jak porcelany”¹⁶, tyle że postać z wiersza traci to, co kocha, w efekcie wojny. Susanna Moodie natomiast traci atrybut cywilizacyjnego statusu w zetknięciu z nieprzejednaną naturą.

Relacji z ogromną przestrzenią poświęcone są także powieści kanadyjskiego zachodu, np. *Wild Geese* (1925) Marthy Ostenso, Norweżki z pochodzenia. Jedną z opisanych tam postaci, Judith Gare, staje się tam ucieleśnieniem żywiołowej i instynktownej natury, zdominowanej przez autorytarnego ojca, który ginie w płomieniach, gdy siły przyrody obracają się przeciw niemu. Inną relację z prerią tworzy znacznie późniejsze *As For Me and My House* (1941) Rossa, gdzie małe miasteczko na prerii wydaje się całkowicie odizolowane od otaczającej przestrzeni, choć ta napiera nań niepostrzeżenie, choćby pod postacią pyłu i kurzu, unoszonych przez wiatr z wysuszonej ziemi. Dziennik żony duchownego, który chciał być artystą, jest zapisem życia w klaustrofobicznym zamknięciu i codziennej rutynie. Z zapisu pani Bentley, wyłania się artystyczna dusza kobiety, ukrytej w cytadeli niespełnionych marzeń swego męża. Przeciwwagę wobec tej powieści może stanowić inna powieść prerii *Who Has Seen the Wind* (1947), wyrażająca zachwyt nad otwartą przestrzenią w duchu Blake’a i Wordswortha. Wreszcie wymienić trzeba pierwszą prawdziwie nowoczesną powieść Kanady *The Double Hook* (1959) Sheili Watson (urodzonej w Kolumbii Brytyjskiej), gdzie przestrzeń ukazana jest w sposób magiczno-surrealistyczny, a język nasycony obrazowaniem biblijno-mitologicznym. Bohaterowie uwięzieni są przez brak możliwości samorealizacji i własną inercję. Ich psychicznym i fizycznym zmaganiom towarzyszy nieodgadnione wycie kojota, którego sylwetka, niczym nierozpoznany szyfr, naznacza horyzont sygnaturą obcości.

Znaczenie Sheili Watson jako autorki jednego bardzo znanego tekstu (jej opowiadania nie mają takiej rangi) można porównać z rolą Frances Brooke, która także zyskała zaszczytne miejsce w historii literatury kanadyjskiej dzięki jednej ze swych powieści. Watson jest ważna z jeszcze jednego powodu. Jej powieść została wydana u progu lat sześćdziesiątych, które przyniosły Kanadzie eksplozję literackich talentów. W tej dekadzie ukazują się powieści Margaret Laurence, Roberta Kroetscha, Timothy Findleya, opowiadania Alice Munro, pierwsza powieść Margaret Atwood, by wymienić tylko niektóre nazwiska. Pod znakiem twórczości tych pisarzy upływają także lata siedemdziesiąte, gdy pojawiają się ważne powieści Robertsona Daviesa i Rudy Wiebe’a.

Jeśli te dwie dekady przynoszą okrzepnięcie wizerunku literatury kanadyjskiej, związanego z jej europejskimi korzeniami, w latach osiemdziesiątych wybijają się głos imigrantów o innym niż białe pochodzeniu etnicznym. Przynoszą oni z sobą nie tylko historie z odległych od Kanady zakątków

świata, ale także inny punkt widzenia na kulturę europejską i północnoamerykańską. Joy Kogawa, potomkini japońskich przybyszy do Kolumbii Brytyjskiej, przechodzi w tej dekadzie od poezji do prozy, publikując *Obasan* (1981). Podobnie czyni Michael Ondaatje ze Sri Lanki, początkowo znany jako poeta, a od lat siedemdziesiątych prozaik, zaznaczający swoją obecność jedną ważną powieścią w każdej dekadzie, m.in.: tłumaczonymi na polski przez Wacława Sadkowskiego *W skórze lwa* oraz *Angielski pacjent*. W latach osiemdziesiątych debiutuje wspomniany przeze mnie wyżej Moyez Vassanji, a także pisarz z jego pokolenia, Rohinton Mistry, urodzony w Bombaju. Z głosami tych pisarzy, którzy z jednej strony są pełnoprawnymi Kanadyjczykami, a z drugiej – przybyszami skądinąd, stapiają się głosy tych, którzy zaczynają postrzegać siebie jako migrantów. Jane Urquhart stwierdziła w wywiadzie w czasie wizyty w Łodzi, że właśnie pisarstwo Ondaatje, Vassanji czy Mistry uświadomiło jej wagę własnej historii rodzinnej i pomogło wydobyć ją na jaw, co zaowocowało powieścią pt. *Away* (1993) o migracji Irlandczyków do Kanady¹⁷. Za podobne zjawisko można uznać powieść Alistaira MacLeoda pt. *No Great Mischief* (1999), poświęconą losom szkockiej społeczności w Cape Breton, której przodkowie opuścili Szkocję w XVIII wieku.

Długo można błądzić po literackim labiryncie kanadyjskiej prozy, wymieniać nazwiska i tytuły. Pozwólmy sobie jednak na próbę zachwyty – próbę, bo i ona musi być ograniczona samym rozmiarem tekstu. Skupmy się na dwóch powieściach inaugurujących wiek XXI w Kanadzie. Niechaj to będzie powieść Michaela Ondaatje pt. *Anil's Ghost* (*Oczy Buddy* w przekładzie Wacława Sadkowskiego), wydana w 2000r. oraz powieść Jane Urquhart *The Stone Carvers*, wydana w roku 2001. Niezależnie od faktu, że oba utwory mogą stanowić wizytówkę literatury kanadyjskiej, bo to teksty najwyższej próby, niosą one także niezwykle ważne przesłanie etyczne.

Powieść Ondaatje wpisuje się w nurt kanadyjskiego neogotyizmu o kolonialnych korzeniach. Jej bohaterka, anatomopatolog, Anil Tissera udaje się na Sri Lankę jako ekspert Organizacji Praw Człowieka. Jest to podróż do kraju lat dziecińczych i próba dotarcia do dawnej tożsamości. Jednocześnie Anil dąży do ustalenia prawdy o losach ofiar terroru na wyspie. Badania nad szkieletem, znalezionym wśród szczątków, pochodzących z dawnych wieków, a datowanym na czasy współczesne, naprowadzają ją na ważny trop. Najwyraźniej ciała ofiar terroru są dla niepoznaki porzucane w tradycyjnych miejscach pochówku. Ustalenie tożsamości szkieletu staje się dla Anil nadrzędnym zadaniem. Przywrócenie twarzy i imienia jednej z ofiar terroru jest symbolicznym gestem, ponieważ prowadzi do upomnienia się o innych zaginionych i zabitych.

Neogotyizm tej powieści¹⁸ zdaje się pobrzmiewać echem głośnego utworu Mary Shelley pt. *Frankenstein*, odwracając jednocześnie główne motywy

pierwowзору. Mamy bowiem do czynienia z postacią uczonej zafascynowanej sekcjami zwłok, podobnie jak Victor Frankenstein, który swe badania prowadził z równym zapalem. Anil przyświeca zupełnie inny cel niż żądza sławy, podsycana prometejskim mitem w powieści Mary Shelley. Ondaatje stworzył bardzo rzadko spotykany w literaturze portret kobiety-naukowca. Przybywając na wyspę swego dzieciństwa, Anil dostaje się w labirynt sprzecznych uczuć, fałszywych informacji, ukrytych historii, i własnych, często błędnych diagnoz politycznych¹⁹. W pewnym sensie neogotyizm Ondaatje, nawiązujący do horroru jako efektu terroru stanowi ciekawą postkolonialną paralelę do imperialnego gotyzyzmu *Jądra ciemności*. Główna bohaterka wpisuje się w typowo postkolonialny nurt ze względu na fakt, że jej lokalna tożsamość została już przełożona na inną kulturę, najpierw angielską, potem amerykańską.

Szkielet, na którym Anil prowadzi badania, jest dowodem barbarzyństwa i potencjalnym dokumentem masowych zbrodni podobnego rodzaju. Niekompletne ciało staje się tekstem, z którego badaczka wyczytuje ukrytą historię, stawiając kolejne hipotezy co do wieku, zawodu i męczeńskiej śmierci ofiary. Niezwykle poruszającym pomysłem jest zatrudnienie miejscowego artysty do przywrócenia twarzy nieznanemu zabitemu mężczyźnie. Anil liczy na to, że ktoś z jego społeczności będzie go mógł rozpoznać. Tekst dotyka tu jednego z najważniejszych zagadnień etycznych, bo, idąc za myślą Lévinas, inny zostaje przez nas rozpoznany dzięki swej twarzy²⁰.

Jednocześnie różnica płci ma tu zasadnicze znaczenie. Anil parodiuje sytuację domową, gdy pojawia się pewnego dnia przy szkielecie, mówiąc: „kochanie, wróciłam”. Działania Anil są jednocześnie przetworzeniem mitu Pigmaliona. W tej powieści kobieta wydobywa z mogiły i niepamięci anonimowego mężczyznę, ale po to by, dzięki jej współczującej mediacji, wyszła na jaw prawda o terrorze.

Choć Anil jest kobietą, to nie jej dane jest troszczyć się o ciała ofiar i opłakiwać je. Ta rola przypada w udziale mężczyźnie, lekarzowi ze szpitala, do którego trafiają zwłoki ofiar terroru, a także ich zdjęcia mające stanowić materiał dowodowy ludobójstwa dla organizacji praw człowieka na Zachodzie. Najbardziej przejmującą sceną książki jest ta, gdy Gamini, przerzucając zdjęcia ofiar, natyka się na fotografię własnego brata, z którym różniło go tak wiele, że Gamini nie miał świadomości, jak silna była ich więź. Rozpoznawszy brata, mimo że każda z fotografowanych ofiar ma zakrytą twarz, Gamini schodzi do podziemi szpitala, by tam dokonać czysto symbolicznego gestu, opatrzyć rany na ciele zabitego. Scenę czuwania przy zwłokach Ondaatje ujmuje wymownym słowem – „Pieta,” przekształcając po raz kolejny stereotypowe skojarzenie. Jednocześnie, poprzez postać lekarza z Colombo, sam autor pochyla się nad historią własnego kraju i, szukając na jego ciele

okrutnych obrażeń, stara się tchnąć weń inne życie, mocą swego tekstu i jego etycznego przesłania.

The Stone Carvers [Rzeźbiarze]²¹ Jane Urquhart to tekst, który również stanowi ważne przesłanie etyczne, a w jego centrum stoi podobnie androgyniczna bohaterka, co w powieści Ondaatje. Atrybutami Klary Becker są igła i dłuto, co stanowi zespolenie dwóch profesji kojarzonych tylko z żeńskim lub męskim pierwiastkiem w niemieckiej społeczności w Ontario. Po matce Klara odziedziczyła talent do szycia i jako krawcowa zajmuje się odziewaniem okolicznych mieszkańców; po dziadku odziedziczyła talent rzeźbiarski i pasję, która sprawia, że Klara chłonie wszystkie instrukcje dotyczące rzeźby znacznie bardziej uważnie niż jej brat Tilman, który miał być wyłącznym odbiorcą tajemników sztuki przekazywanych w linii męskiej, ale nie spełnił pokładanych w nim nadziei. Opuścił dom jako dziecko i wrócił do niego po śmierci rodziców i dziadków. To Klarze powierzona została tajemnica tworzenia. Bohaterka spędzała długie godziny w swym warsztacie, pracując przez pierwszą część życia nad jedną rzeźbą – figurą przeoryszy, która przeznaczona była do miejscowego kościoła.

Klara zakochuje się w Irlandczyku, a swoje stany duchowe przelewa na postać rzeźbionej kobiety, której wyraz twarzy ulega ciągłym zmianom. Przeorysza to autoportret Klary. Raz jest promienna i emanuje młodością; innym razem przybiera posępny wyraz twarzy. To, co dzieje się z rzeźbą, stanowi ilustrację tego, co dzieje się z Klarą, w której pragnienie twórcze i pragnienie erotyczne pozostają zespolone. Oba pragnienia podlegają jednak kontroli ze strony społeczności. Klara, zamknięta w domu, gdzie pełni rolę gospodyni, zazdrości wolności swojemu bratu, który przez odrzucenie zamknięcia i domowych rygorów staje się uosobieniem wolności i marzenia.

Kres związkowi Klary i Eamona położy pierwsza wojna światowa. Eamon zaciągnie się do wojska i, wyklęty przez swego ojca, pójdzie walczyć po stronie aliantów. Ślad po nim zaginie, ale jego nieobecność stanie się dla Klary podobnym wyzwaniem co nieobecność jej brata, który powróci nagle po latach rozłąki. Tilman ułatwi Klarze wyjazd do Europy. Przybywając w męskim przebraniu do Waltera Allwarda, rzeźbiarza pracującego nad pomnikiem upamiętniającym kanadyjskie ofiary pierwszej wojny światowej, Klara realizuje swoje drugie powołanie – zamienia igłę na dłuto. Bliższa znajomość Klary z Eamonem nawiązała się, gdy zamówił u niej strój z czerwonego sukna, w którym potem odjechał na wojnę i zginął. Klara wykonała swą pracę na sposób artystyczny, a potem wykonała ją jeszcze raz po śmierci Eamona. Pracowała nad strojem, by odtworzyć w sobie pamięć o ciele Eamona. Jednocześnie jej gesty nawiązywały do mitu o Ozyrysie, któremu Izyda nadaje kształt, rekonstruując jego ciało z rozproszonych części. We śnie Klara wędruje przez wojenne pobo-

jowisko i zbiera pozostałości Eamona, by nadać im pierwotny kształt, ale nigdy nie udaje się jej znaleźć wszystkiego; zawsze czegoś brakuje, na przykład kości udowej. Mit ten łączy się z nawiązaniem do Ezechiela, a mianowicie do prorokowania nad doliną kości. Dzięki słowom natchnionego przez Boga, kości łączą się, obrastają ciałem i tak dokonuje się zmartwychwstanie. Obraz ten jest zresztą silnie widoczny w wizji Waltera Allwarda, który, marząc o swym wielkim dziele, postrzega jego wpływ na otaczający krajobraz w kategoriach biblijnych – jako świadectwo, które obudzi nawet umarłych.

Wkrada się tu jeszcze jedno nawiązanie. Klara, podobnie jak Anil, przekształca po swojemu mit Pigmaliona, nie tyle przez utrwalenie swej projekcji w dziele artystycznym, ile przez przywrócenie i oplakanie Eamona, najpierw przez jego kostium, potem przez jego postać, albowiem pracując nad jedną z rzeźb w pomniku Waltera Allwarda, nadaje jej rysy zaginionego kochanka. Jednocześnie związek Klary z Eamonem to przecież związek osób z narodów po dwóch przeciwnych stronach wojennych okopów. Przepaść między nimi zostaje symbolicznie zasypana. Jak Ondaatje na Sri Lanke, tak Jane Urquhart powraca do kolebki, by przez Klarę skontaktować się ze swą irlandzką historią, a także z korzeniami kanadyjskiej tożsamości. Klara, podobnie jak Anil, błądzi po labiryncie, w tym wypadku jest to dosłowny labirynt okopów i podziemnych przejść, w których przewodnikiem jest jej nowy ukochany, włoski artysta Giorgio.

Klara ma dwa wyjścia, jak umuje to książka: zostać sama wśród cieni w podziemnym labiryncie albo pójść za Giorgio – za jego światłem²². Podobnie jest z Anil. Badaczka traci materiał dowodowy, ale odzyskuje go dla niej archeolog, Sarath, którego przydzielono jej na początku wyprawy jako eskortę, a którego uważała za szpiega, choć to on prawdopodobnie ocalił jej życie. Przed samym wyjazdem z Colombo, Anil wysłuchuje szeptanych instrukcji, jakie Sarath nagrał dla niej na taśmie magnetofonowej. Idzie za jego głosem, jak Klara za światłem Giorgio. Tylko czytelnik wie, co stało się z Sarathem, który zostaje rozpoznany przez swego brata – Gamini na kolejnych stronach powieści.

Obie bohaterki wydostają się z o/błędnej przestrzeni dzięki mediacji innego, a to jeden z bardziej istotnych motywów w literaturze kanadyjskiej. Swą wędrówkę po labiryncie kanadyjskiej prozy zakończę nawiązaniem do eseju pt. *Meta Incognita*, autorstwa znanego krytyka kanadyjskiego, Johna Mossa. Moss wyjaśnia, że tytuł, będący specyficzną zbitką greki i łaciny, pochodzi od nazwy, jaką nadano niezbadanym terytoriom wokół Arktyki w czasach elżbietańskich²³. Wywodom Mossa patronuje Inny, który nazaczył Kanadę swą sygnaturą na długo przed przybyciem Europejczyków. Autor nawiązuje do obyczaju Inuitów, którzy wznosili na północy konstrukcje z kamienia, przy-

pominające ludzką postać, zwaną *inukshuk*. *Inukshuk* to emanacja krajobrazu, będąca często jedynym śladem kultury na dalekiej kanadyjskiej północy. Konstrukcje te górowały nad otoczeniem, wskazując wędrowcom kryjówkę z zapasami, schronienie czy też drogę do domu na pustkowiu²⁴. Były to rzeźby wieloznaczne, niosące z sobą obietnicę więzi międzyludzkich w pozornie martwym miejscu, a także punkty orientacyjne w labiryncie natury.

„To, co stwarzamy, daje nam życie”, powiada Moss w swoim eseju²⁵. Słowa te można odnieść do bohaterów wspomnianych wyżej powieści Ondaatje i Urquhart. Anil i Klara uosabiają jednostkowy wymiar historii własnych krajów. Zyskują nowe życie, przywracając twarz innemu, który zginął. Wydaje się, że przesłanie dwójki autorów, powracających do dwóch kolebek kultury na przylegających do siebie kontynentach, łączy się z przesłaniem *inukshuka* na bezdrożu, będąc znakiem w o/błędnej przestrzeni labiryntów etycznych, politycznych i emocjonalnych, gdzie podążamy za głosem i światłem literatury.

Przypisy:

¹ Carol Shields, *Larry's Party*, Random House of Canada, 1997, s. 145.

² Carol Shields, *Przyjęcie u Larry'ego*, przeł. Krzysztof Zarzecki, Warszawa, 2000, s. 136.

³ Mirosława Buchholtz, *Canadian Passwords. Diasporic Fictions into the Twenty-First Century*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2008, s. 79–95.

⁴ Germaine Warkentin, *Exploration Literature in English*. (w:) *The Oxford Companion to Canadian Literature*, red. Eugene Benson i William Toye, Toronto: Oxford University Press, 1997, s. 372–377.

⁵ Germaine Warkentin, *Exploration Literature in English*, s. 379.

⁶ Mary Jane Edwards, *Frances Brooke*, (w:) *The Oxford Companion to Canadian Literature*, s. 149–150.

⁷ Jan Grabowski, *Historia Kanady*, Warszawa: Prószyński i Ska 2001, s. 102–105.

⁸ Frances Brooke, *History of Emily Montague*, Montana: Kessinger Publishing, 2004, s. 218.

⁹ Frances Brooke, *History...*, s. 90.

¹⁰ Robert Kroetsch, *The Lovely Treachery of Words*, Toronto: Oxford University Press, 1989, s. 21–32.

¹¹ Faye Hammill, *Literary Culture and female Authorship in Canada 1960–2000*, Rodopi, 2003, s. xxiii.

¹² *After Green Gables: L.M. Montgomery's Letters to Ephraim Weber, 1916–1941*, wyd. Hildi Froese Tiessen i Paul Gerard Tiessen, Toronto: University of Toronto Press, 2006, s. 88.

¹³ Robert Thacker, *Alice Munro: Writing Her Lives: A Biography*, Douglas Gibson Books, 2005; Margaret Laurence, “Books That Mattered to Me” in: *Margaret Laurence: An Appreciation*, ed. Christl Verduyn, Peterborough: Broadview Press, 1988.

¹⁴ Susanna Moodie, *Roughing it in the Bush*, London: R. Bentley, 1857, s. 15.

¹⁵ Susanne Becker, *Gothic Forms of Feminine Fictions*, Manchester University Press, 1999, s. 76; Justin D. Edwards, *Gothic Canada: Reading the Spectre of National Literature*, University of Alberta, 2005. s. xviii.

¹⁶ Czesław Miłosz, *Piosenka o porcelanie*. W: *Dzieła zebrane*, t. 1, Instytut Literacki, 1984, s. 132.

¹⁷ *Bringing Landscape Home*, nieopublikowany wywiad Doroty Filipczak z Jane Urquhart.

¹⁸ Justin D. Edwards, *Gothic Canada*, s. 141.

¹⁹ Bardzo ciekawie pisze o tym Anna Branach-Kallas, *Excavating the Present: Truth and History in Michael Ondaatje's Anil's Ghost*. W: *The Legacy of History: English and American Studies and the Significance of the Past*, t. 1, wyd. Teresa Bela i Zygmunt Mazur, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003, s. 507–516.

²⁰ Emmanuel Lévinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. Agnieszka Kuryś, Gdynia: Atext, 1991, s. 317–318.

²¹ Fragment tej powieści pod tym właśnie tytułem ukazał się w moim tłumaczeniu w czasopiśmie „Fraza”, nr 5, 2007, s. 16–18.

²² Scena interpretowana jest jako nawiązanie do mitu o Orfeuszu i Eurydyce w złożonym do druku artykule Anny Branach-Kallas, *Gothic Palimpsests: Exploring Multiple Forms of Haunting in Jane Urquhart's Fiction*, s. 16–17. Książka, którą redaguję, nosi tytuł *Bringing Landscape Home* i będzie wydana przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

²³ John Moss, *Meta Incognita*, „British Journal of Canadian Studies”, vol. 13, no 1, 1998, s. 28.

²⁴ John Moss, *Meta Incognita*, s. 18–21.

²⁵ John Moss, *Meta Incognita*, s. 29 [tłumaczenie moje].

