

Mikrologia

jako narzędzie pracy teoretyka literatury. Studium przypadku: *Sługa boży* Erskine Caldwell

Małgorzata Dorna

Z notatnika badacza form „mikro”

Nie zaczynałem od zostania pisarzem, byłem słuchaczem. We wczesnych dekadach stulecia czytanie i pisanie nie były powszechnymi doświadczeniami. Opowiadanie stało się podstawą literatury.

Erskine Caldwell¹

Nie jestem zainteresowany narracją, interesują mnie ludzkie charaktery. Kiedy zaczynam swoją opowieść – nie znam jeszcze jej zakończenia. Ona po prostu się toczy, od pierwszego zdania, od pierwszego akapitu... konkluzja czeka za rogiem.

Erskine Caldwell²

Oczywisty wydaje się fakt, że przyjemność pisania (podobnie jak przyjemność wszelkiego tworzenia) to nieustająca radość ze snucia (zgodnie z przekonaniem twórcy psychoanalizy – S. Freuda) opowieści, podejmowania aktu (tak lubianego przez E. Caldwell) „story telling”, czynności opowiadania, która pozwala nie tylko na konkretyzację wspomnień, niekiedy obsesji i lęków, ale także na uwalnianie się od nich. Być może właśnie w owym umiejętnym snuciu opowieści, odbieranych przez czytelników na prawach literatury faktu lub tekstu paradokumentalnego tkwi tajemnica powodzenia prozy Erskine’a Caldwell, jednego z najwyższej cenionych (obok Williama Faulknera i Ernesta Hemingwaya) pisarzy amerykańskich XX wieku.

¹ E.P. Broadwell, W.R. Hoag, *Erskine Caldwell, The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1983, nr 62, <<https://www.theparisreview.org/interviews/3098/erskine-caldwell-the-art-of-fiction-no-62-erskine-caldwell>> [dostęp: 31.01.2017].

² Tamże.

Opowieść układa się bowiem w ciąg powiązanych (niekoniecznie fabularnie, a najczęściej poprzez osobę narratora) sekwencji scen, z płynnie przechodzących z jednego w drugi obrazów, których odczytywanie i opisywanie staje się nie tylko domeną „metapsychologii”, jak niekiedy nazywa się psychoanalizę³, ale i hermeneutyki, badającej dzieło w izolacji, czy fenomenologii, kiedy to traktujemy je na prawach jednostkowego bytu, dokonując jego (dzieła) konkretyzacji i w efekcie – także przekroczenia. Opowieść poznajemy bowiem (jak każde polifoniczne dzieło sztuki) w sposób intencjonalny, odkrywając jej kolejne warstwy, przyjmując zarówno sens realny, dosłowny, kiedy to uporządkowane obrazy lub sceny kojarzone są z konkretnym zdarzeniem, bohaterem, miejscem i czasem, jak i sens metaforyczny, wynikający z istnienia niedomówień, aluzji, i w istocie – z obecności tak zwanej warstwy lub może miejsca „niedookreślenia”⁴.

Nieprzypadkowo zatem, dokonując (z konieczności pobieżnej) analizy koncepcji ontologii dzieła według Romana Ingardena, współczesny teoretyk podkreśla, że w ujęciu Ingardenowskim należy przyjąć „dwie perspektywy oglądu przedmiotu intencjonalnego: dzieła literackiego istniejącego w bycie (ontologia egzystencjalna) oraz dzieła literackiego percypowanego w zawsze jednostkowy, niepowtarzalny sposób (konkretyzacja estetyczna)”⁵.

Wydaje się, że z punktu widzenia mikropoetyki ten właśnie rodzaj subiektywnego oglądu, polegający na konkretyzacji i równoczesnym przeżyciu, utożsamieniu się z podmiotem opowiadającym – ma fundamentalne znaczenie.

Stąd już tylko krok do krytyki tematycznej, która nie tyle interesuje się archetypami, symbolami i motywami, co obrazami poetyckimi, postrzeganymi przez czytelnika, jak pragnął tego Jan Błoński – „jasno, w zachwyceniu”⁶, czyli innymi słowy – w stanie zjednoczenia się z psychiką i światem autora (niekiedy narratora i autora w jednej osobie), z mikrokosmosem poznawanym (krok po kroku) jako przykład niezależnego, osobnego, jednostkowego bytu.

Można zatem przyjąć, że mikrologia (nauka o tym, co małe, znikome, niewielkie), czy mikropoetyka (termin w istocie ułudny, niełatwy do sprecyzowania i ustalenia obszaru teoretycznych konotacji, o czym przekonać się można, czytając szkic Aleksandra Nawareckiego, poświęcony „czarnej mikrologii”)⁷ wyrasta z tradycji badań literackich, która ukonstytuowała się po tak zwanym „przełomie antypozytywistycznym”, kiedy to uznano, że teoria literatury wymaga wypracowania własnych narzędzi badawczych, odmiennych od narzędzi wykorzystywanych w naukach przyrodniczych.

³ Terminu tego w odniesieniu do teoretyczno-literackich konsekwencji nauki S. Freuda używają autorzy jednego z najbardziej popularnych podręczników współczesnej poetyki: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX-tego wieku*, Warszawa 2006, s. 47.

⁴ P. Szydeł, *Fikcja literacka oraz prawda w dziele literackim w polskich badaniach teoretycznoliterackich*, „Pobocza” 1999, nr 4-5, sierpień, <<http://kwartalnik-pobocza.pl/pob08/pasz4.html>> [dostęp: 27.01.2017].

⁵ B. Garlej, *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 2, s. 115.

⁶ Aluzja do tytułu szkicu Jana Błońskiego, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, Warszawa 1965, w którym ten piękny eufemizm oznacza „coś więcej” niż postrzeganie tekstu „tylko” poprzez silne przeżycie, w momencie iluminacji, olśnienia.

⁷ A. Nawarecki, *Czarna mikrologia*, [w:] *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska, Katowice 2005, s. 9-25.

Obcowanie z konkretnym tekstem, bliskie, wnikliwe spojrzenie i jego analiza przez pryzmat mikrologii lub mikropoetyki czy nanopoezyki (jeżeli odwołać się do terminologii nauk ścisłych) – wszystko to zostało zdefiniowane (w formie nieco prześmiewczej, mistyfikatorskiej, imitującej zapis encyklopedyczny) w przywoływanym już wcześniej eseju A. Nawareckiego. Podążając tropem rozważań jednego z kontynuatorów krytyki tematycznej⁸ – autor zwraca w nim uwagę na konkretne motywy (obrazy) oraz na sposób ich subiektywnego, wyznaczonego nie tylko przez osobowość odbiorcy, ale także przez estetykę tekstu i domniemaną osobowość pisarza – odczytania.

Powstaje tym samym pewien zbiór (arsenał) równouprawnionych narzędzi badawczych i wyznaczników gatunkowych dzieła. Do tych pierwszych należy bliska perspektywa odczytu (pozostawianie „twarzą w twarz” z tekstem) oraz brak konieczności odwoływania się do szerokiego kontekstu znaczeń, do symboli, motywów i toposów obecnych także w innych utworach, czy wreszcie – do konwencji i estetyki dominującej w konkretnym czasie, epoce. Tych drugich jest nieco więcej: niewielka objętość utworu, intymność myśli i refleksji, nie tworzących z góry określonego systemu (na przykład: sekwencji uporządkowanych za pomocą „klucza” logicznego lub fabularnego obrazów), przekonanie o znaczeniu konkretnego przypadku, zdarzenia, o wadze czynności codziennych, pozornie nieważnych, postrzeganych „tu i teraz”, niekiedy bez autorskiego komentarza.

Mikropoetyka (co warto podkreślić raz jeszcze) wydaje się wykluczać wszystko to, co znajduje się poza analizowanym tekstem, na potrzeby interpretacji którego powinno się wypracować (potencjalnie wpisany w dzieło) zbiór narzędzi, pozwalających na odczytanie fenomenu powracających obrazów, symboli, metafor, a więc wszystkiego, co decyduje o istnieniu bohaterów i ich „jednostkowego fatum”, o urodzie osobiście, subiektywnie postrzeganego losu. Świat mikropowieści, odwołującej się do konwencji „story telling” – opiera się bowiem na tworzeniu zwartej, rozpoznawalnej pod względem estetycznym struktury, złożonej z okruchów, ułamków, drobnostek narracyjnych, przedstawianych w sposób niemal reporterski, dokumentalny, wolny od komentarza i oceny. To rodzaj „odprysków”, ułamków tak zwanej „literatury faktu”, bazującej na relacji, fragmentarycznym reportażu, na specyficznej konstrukcji narratora, który wchodzi w świat bohaterów, do końca, ostatecznie, by doświadczać ich życia brutalnie, intensywnie, „bez znieczulenia”.

Jeżeli przyjąć, za Ewelina Suszek, że „ślaska mikrologia literacka, zainteresowana tym co drobne, znikome i znikające, wpisuje się w pewną ogólną tendencję”⁹, to niewielkich rozmiarów powieść Erskine’a Caldwell’a *Śługa boży* doskonale wkomponowuje się w ową tendencję, czy może nowy nurt coraz mocniej, wyraziściej obecny w kontekście współczesnej krytyki i teorii literatury.

Warunkiem podstawowym jest tutaj zawsze (podobnie jak w przypadku krytyki tematycznej) identyfikacja badacza z tekstem, identyfikacja trudna w istocie, gdyż dokonać się może tylko za sprawą odrzucenia lub ograniczenia balastu wcześniejszej wiedzy, zarówno historyczno-jak i teoretycznoliterackiej. Dzieło sztuki staje się w tym kontekście fenomenem, wymagającym hermeneutycznego opisu, odczytania w sposób rygorystyczny, interpretacji dokonywa-

⁸ A. Nawarecki wymienia tutaj jako prekursora spojrzenia na tekst krótki z „bliskiej perspektywy” Przemysław Czaplińskiego, autora książki *Mikrologia ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*.

⁹ E. Suszek, *Moda na małe? Innowacyjność śląskiej mikrologii literackiej*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1 (17), s. 180.

nej etap po etapie, warstwa po warstwie, za pomocą narzędzi „jednorazowego użycia”, których wykorzystanie poza analizowanym tekstem okazuje się najczęściej bezcelowe.

W drugiej połowie XX wieku panowała w Polsce swoista moda na literaturę amerykańskiego Południa, a szczególnie na opowieści Erskine'a Caldwell, które stosunkowo często adaptowano na potrzeby teatralnej lub telewizyjnej sceny. I tak polska prapremiera *Jenny* miała miejsce w lipcu 1968 na scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie, w reżyserii Witolda Skarucha, w marcu 1971 Teatr Telewizji pokazał *Poletko Pana Boga* w reżyserii Ireneusza Kanickiego, a w kilka miesięcy później, w czerwcu 1971 – fragmenty *Sługi bożego* w gwiazdorskiej obsadzie i w reżyserii Gustawa Holoubka.

Już wówczas wiadano, że proza Caldwell (mocna w wyrazie, skondensowana, nośna treściowo) doskonale „sprawdza się” na scenie. Nie znaczy to jednak, że takie teksty jak *Journeyman* (1935)¹⁰, *Tobacco Road* (1932), *God's Little Acre* (1933) czy *Trouble in July* (1940) – nie były postrzegane także jako zbiory dobrze napisanych, „podrasowanych” reportaży z życia prowincji, powiązanych w całość za sprawą postaci głównych bohaterów czy specyfiki opisywanych miejsc. To właśnie owe opisywane miejsca i przypisani im ludzie, a także sposób prowadzenia narracji, nawiązujący do stylistyki zasłyszanych, zapamiętanych opowieści oraz potrzeba udratyzowania zachowań bohaterów – wszystko to uczyniło z prozy Caldwell zjawisko wyjątkowe na gruncie literatury współczesnej.

Metoda story telling – sceny z życia prowincji

Opowiadanie historii lub może raczej – „snucie opowieści” wydaje się jedną z najdłużej obecnych (w kręgu literatury popularnej) form wypowiedzi, dostępnych szczególnie w niewielkich, hermetycznych społecznościach, żyjących w znacznym kulturowym i obyczajowym oddaleniu od tego wszystkiego, co nazywamy mianem „cywilizacji”. Bohaterowie opowieści, ludzie mocno zakorzenieni w świadomości zbiorowej, grupy lub społeczności lokalnej, do której (ze względu na sposób postrzegania spraw drobnych, pozornie nieistotnych, nieważnych dla osoby, która patrzy „z zewnątrz”) przynależy również „opowiadacz” (storyteller), wydają się zwykle bardziej „prawdziwi” niż postacie występujące na kartach „literackiej fikcji”. Zdawał sobie sprawę z tego Caldwell i stosunkowo często poruszał tę kwestię w wywiadach, w których komentował swą technikę pisarską: „Jeżeli tworzy się literackiego bohatera, w sposób wiarygodny, krok po kroku – to on właściwie przejmuje kontrolę, to on (a nie pisarz) tworzy fabułę”¹¹.

W praktyce może oznaczać to przede wszystkim, że ten, kto opowiada jakąś historię, nie tylko opisuje świat, przyjmując punkt widzenia bohatera (co często występuje także w prozie opartej na fikcji), ale także posiada pewien „wgląd” w psychikę postaci, jest obecny w sytuacjach, w których bohater mówi sam do siebie, snuje domysły, zastanawia się, rozważa, w czym nie przeszkadza używanie form czasu przeszłego, mającego w prozie paradokumentalnej (a za taką może uchodzić story telling) nieco inny wymiar niż czas przeszły budujący literacką fikcję¹². Co więcej, zdarzenia pozornie należące do przeszłości nabierają (w świadomości słuchacza) waloru wydarzeń dziejących się przed jego oczami, nieomal „tu i teraz”, co wynika także ze świadomego stosowania technik udratyzowania prozy. Tak więc chodzi tutaj o „zmianę

¹⁰W przekładzie polskim *Sługa boży*.

¹¹E.P. Broadwell, W.R. Hoag, *Erskine Caldwell...*

¹²J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji*, Warszawa 2013, s. 142-143.

perspektywy narracyjnej”, o której wspomina się także przy okazji analizowania tekstów powstałych z inspiracji reportażu i tak zwanego „new journalism”, perspektywy która przydaje wagi sprawom marginesowym, nieistotnym, czy takim szachowaniom bohaterów, na które przy tradycyjnie prowadzonej narracji czytelnik nie zwróciłby uwagi¹³.

„Dowiadywać się słuchając [...] wszędzie tam, gdzie gromadzili się ludzie, nie mając nic do roboty” – wspomina Caldwell. – „Należało słuchać tego, co niezwykle, niecodzienne. Ludzie wiedzą jak opowiadać historie w taki sposób, że mogą uczynić najdrobniejsze zdarzenie, czymś niezwykle interesującym. [...] Tkwi w tym jakaś tajemnica. Wielu pisarzy Południa musiało uczyć się sztuki opowiadania słuchając opowieści”¹⁴. Powstawały w ten sposób teksty prozatorskie, zwykle niewielkich rozmiarów, krótsze niż wielowątkowa powieść, które łączyło stosowanie wyznaczników warsztatu charakterystycznego dla „new journalism”, takich jak: budowanie opowieści scena po scenie, przytaczanie całych dialogów, prowadzących nie tylko do uwiarygodnienia zdarzeń, ale także do ich udramatyzowania, stosowanie „trzecioosobowego punktu widzenia”, utrwalanie detali dokumentujących życiowy status bohaterów¹⁵.

W świecie realnym, w sytuacjach o których wspomina w przytoczonym wcześniej fragmencie Caldwell, opowiadanie historii rozpoczyna się zwykle przedstawieniem zdarzenia, które obudzi ciekawość odbiorcy, zmusi słuchacza do wyłączenia uwagi, koncentracji, tak jak ma to miejsce w dobrze skonstruowanym reportażu.

Nieprzypadkowo zatem tekst *Sługi bożego* rozpoczyna się sceną, w której (zupełnie niespodziewanie) przed dom Claya Horeya, siedzącego jak zwykle na werandzie, „tydzień po tygodniu, rok po roku”, mrużącego oczy „rażone blaskiem słońca i bielą piasku” – zatrzymuje się „zabłocony, rozklekotany samochód”¹⁶.

W tym samym momencie Clay zaczyna mówić sam do siebie, narzekając i utyskując, wsłuchując się równocześnie w dobrze znane odgłosy, które czytelnik rozpoznaje w taki sam sposób, w jaki czyni to bohater. Słyszymy zatem „paplanie sójek” i „pisk lemieszka”, zastanawiając się wraz z Clayem „kto u Boga Ojca mógł do niego przyjechać z tej strony”, w porze, kiedy to oczy zachodzą mgłą od upału i od kubka kawy zbożowej, „diabelnej lury”, która w niczym nie może równać się z gąsiorkiem kukurydzówki.

Zanim poznamy tego, kto samochodem przyjechał, zanim zacznie oburzać nas jego bezcerebralny sposób mówienia i dziwić czarne, mocno podniszczone, zakurzone ubranie – wiemy już, że „nikt ważny to nie może być [...] a jak jest, to musiał diablo zmylić drogę”¹⁷.

Tak, więc mikropowieść Caldwellella rozpoczyna się krótkim, rzeczowym opisem, a właściwie – konstatacją faktu: „Zabłocony, rozklekotany samochód skręcił z drogi i utknął martwo pod

¹³Terminu „zmiana perspektywy narracyjnej” używa np. K. Frukacz, *Amerykańskie nowe dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk, problemy adaptacyjne*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5, s. 53-55.

¹⁴E. Caldwell, za: S.W. Lindberg, *Słowo wstępne, The Stories of Erskine Caldwell*, Georgia – Athens – London 1996, s. 13.

¹⁵K. Frukacz, *Amerykańskie nowe dziennikarstwo...*, s. 54.

¹⁶E. Caldwell, *Sługa boży*, przeł. K. Zarzecki, Warszawa 1977, s. 5.

¹⁷Tamże, s. 6.

magnolią. Mężczyzna przy kierownicy – wysoki i tak chudy, jakby nie dojechał, odkąd go matka odstawiła od piersi – zastygł z posępną miną i wzrokiem utkwionym w rządzie koślawych sztchet przed maską¹⁸.

Fragment ten wydaje się dziwnie znajomy, przypomina bowiem zarówno właściwy dla paradokumentu styl wypowiedzi (język potoczny, dosadny i oszczędny zarazem) znany polskiemu czytelnikowi chociażby za sprawą, głośnej swego czasu prozy Trumana Capote’a *Z zimną krwią*¹⁹, jak i realia (zdecydowanie odmiennej stylistycznie) rozlewnej, niemal sentymentalnej epiki Johna Steinbecka²⁰. Co prawda w prozie Caldwell’a, zamiast (symbolicznego dla literatury Południa) forda – występuje psujący się nieustannie „gruchot”, samochód nieokreślonej marki i w trudnym do ustalenia wieku, któremu zwykle brakuje „wody w chłodnicy i paliwa w karterze” i w którym „po włączeniu zapłonu, ni z tego, ni z owego zaczyna działać motor”, kaszlący i chrypiący, „brzęczący jak pęknięta sprężyna w budziku”, motor, którego natarczywe dźwięki, zagłuszyć może tylko mocny wybuch w „rozklekotanej rurze wydechowej”²¹.

Znacznie bardziej istotny niż marka samochodu staje się tutaj (gdy spojrzeć na całą scenę przez pryzmat specyficznej dramaturgii tekstu) sam fakt jego (rozsypanych się „gruchota”) zbyt hałaśliwego pojawienia się w (wyciszonej, spokojnej jak dotąd) przestrzeni życiowej Clay’a Horeya, naiwnego pocziwca, oglądającego otaczający świat raz z perspektywy werandy czy ganku, kiedy indziej przez otwór dziury w desce, w połataniej stodole, należącej do równie pocziwego sąsiada, producenta kukurydźówki – Toma.

Wydaje się, że właśnie ta perspektywa, polegająca na obserwacji świata zewnętrznego w stosunku do przeżyć bohatera (mieszkańca wyizolowanego, hermetycznego Południa) z jednego punktu, zawsze z tego samego miejsca – nadaje wymiar reporterskiej wiarygodności postaciom osób występujących w tekście. Caldwell bowiem zwykł często podkreślać, że pisze tylko o tych ludziach, których znał naprawdę, których sam obserwował jak „żyli, poruszali się, mówili” i których sposób postrzegania rzeczywistości stawał się jego własnym²².

Jego recepta na literacki sukces wydaje się dzisiaj, odkąd znane jest pojęcie „the new journalism”²³ zupełnie oczywista i prosta: nie czekać na inspirację, zapisywać codzienne zdarzenia, tak jak robi to korespondent dziennika, nie interesować się tym, co publikują inni, pisać krótkie, rzeczowe teksty, wsłuchując się w rytm mowy tych, których historie staną się kanwą opowieści²⁴.

Tak, więc Caldwell (jak przystało na „rasowego” reportera) podąża krok w krok za swymi bohaterami. Wraz z Clayem schodzi na podwórze, by zapytać nowo przybyłego „kto zaczął”, dostrzega

¹⁸Tamże, s. 5.

¹⁹T. Capote, *Z zimną krwią*, seria NIKE, Warszawa 1968.

²⁰J. Steinbeck, *Grona gniewu*, przeł. A. Liebfeld, Warszawa 1956.

²¹E. Caldwell, *Sługa boży*, s. 7.

²²D. Brinkley, *He Loved the South, but Painted Its Evils in Words*, „The New York Times”, 17.12.2003, <<http://www.nytimes.com/2003/12/17/books/he-loved-the-south-but-painted-its-evils-in-words.html>> [dostęp: 2.02.2017].

²³T. Wolfe, za: J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji...*, s. 142-145.

²⁴E.T. Arnold, *Conversations with Erskine Caldwell*, University Press of Mississippi, USA 1988, s. 246-247.

jego „ogorzałą i jakby zbryzganą czerwoną farbą twarz”, by wreszcie usłyszeć niechętnie pytanie tamtego: „Jestem Semon Dye... A ty coś za jeden?”²⁵.

W momencie tak szczególnej prezentacji Semon nie stara się nawet zachować pozorów towarzyskiej poprawności: fachowym okiem taksuje majątek Claya, zadając tak obcesowe pytania, jakie mógłby zadać komornik sądowy przed przystąpieniem do licytacji.

Wydaje się zatem, że od początku Caldwell (dążąc do celowego udratyzowania tekstu) operuje kontrastem: dźwięk motoru przeciwko ciszy upalnego poranka, czarne odzienie przybyłego mężczyzny wobec bieli pokrytej tumanami kurzu, piaszczystej, nieuczyszczanej i nieco sennej drogi, naiwność i łatwowierność Claya zderzona z wyniosłością i bezczelnością „tamtego”. I jeszcze ręka przybyłego, „sztywna jak drąg wetknięty w rękaw starej kapoty”, wyciągnięta z nienacka w geście powitania naprzeciw dłoni Claya, która „opada na biodro bezwładnie jak woreczek śrutu”²⁶. Nieprzypadkowo też owa sugestywna, początkowa scena, która rozgrywa tuż przy drewnianej werandzie, gdzie zwykł był przesiadywać Clay, nosi piętno charakterystycznej dla „new journalism” dramaturgii, którą T. Wolfe definiuje w następujący sposób: „Być na miejscu zdarzeń, uczestniczyć w opisywanych scenach, spisać dialogi, gesty, wyrazy twarzy, inne szczegóły. [...] W końcu oskarżono nas o wkraczanie do ludzkich umysłów. W tym rzecz! To właśnie były te jedyne drzwi, do których reporter musiał zapukać”²⁷.

Konsekwentnie realizowany zabieg stosowania bliskiej perspektywy narracyjnej, zabieg polegający również na udratyzowaniu zdarzeń i nadaniu im szczególnej wagi – podkreśla dodatkowo groteska i ironia, a także – wyrazistość, jednoznaczność oraz intensywność zachowań bohaterów, z których każdy doskonale „trzyma się roli”: jeden naiwnego „pocziwca”, wiodącego dotąd spokojny żywot ubogiego farmera (Clay Horey), drugi – bezwzględny, cyniczny łotra, co to przychodzi niespodzianie pod sam dom i... (Semon Dye).

Piętnem dramatycznej intensywności naznaczone jest tutaj wszystko: krótkie, dosadne wypowiedzi Claya, mówiącego do siebie jak aktor w amatorskim teatrze, „na stronie”, wyrazista sylwetka Semon Dye, który uroczyście nakazuje mianować się „Sługą bożym” i który zdecydowanym, obcesowym, dość bolesnym gestem (nie waha się bowiem dźgać swym kościstym „paluchem” nieszczęsnego Claya pod żebro lub miażdżyć mu dłoni w sposób „aż nazbyt serdeczny”) narzuca podziw i szacunek dla swej, odzianej w sfatygowaną kapotę, pokrytej pyłem i brudnej, mocno podejrzaney – osoby.

W ten sposób spełnia się odwieczny model tragizmu, rozwiniętego na gruncie hermeneutyki, pojmowanego w kategoriach „estetyki tragiczności”²⁸ oraz (znany z dramatu antycznego) model walki dobra ze złem, wpisany w losy człowieka, nieco „złagodzony” poprzez działanie Fatum, którego uosobieniem i wysłannikiem, niepokojącym i intrygującym wcieleniem okazuje się Semon Dye. Na gruncie mikropowieści ów „konflikt tragiczny” zostaje dodatkowo wy-

²⁵E. Caldwell, *Sługa boży*, s. 9.

²⁶Tamże, s. 9-10.

²⁷T. Wolfe, za: J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji...*, s. 143.

²⁸Por. definicja tragiczności opracowana przez Marię Janion, przedstawiona w zbiorze esejów: M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia Gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 13-91.

posażony w charakterystyczny rys ironii, gorzkiego humoru, groteski, którą Caldwell osiąga poprzez zderzenie tego, co uroczyście i wzniosłe, z tym, co trywialne, patosu i retoryki „kościelnej” (jąką z powodzeniem wykorzystuje Dye) z dosadnością kolokwialnego stylu mowy farmerów, tak zwanej białej biedoty oraz języka Afroamerykanów, pracujących w posiadłości Claya.

A przecież obecność wędrownego kaznodziei w prozie, należącej do kręgu „literatury Południa” – nie powinna w istocie dziwić. Dziwi zatem, nie sama obecność, a raczej znaczenie, jakie przypisuje się owej obecności, nie konkretne sceny, a waga, jaką przywiązuje się do tych scen. Wychowany w rodzinie ubogiego, prezbiteriańskiego pastora, przemierzającego sfatygowanym samochodem piaszczyste drogi i bezdroża Georgii, Wirginii, Tennessee Caldwell jeszcze po latach wspominał, jak istotną rolę odgrywał w hermetycznej, wyizolowanej społeczności plantatorów bawełny i tytoniu – „prawdziwy kaznodzieja”, mający bliski kontakt z tak zwanym „surowym życiem”, obecny przy narodzinach i śmierci, „będący wszystkim po trosze” lekarzem, psychiatrą, doradcą, kimś, kto „rozumie nędzę w sposób, w jaki człowiek patrzący z zewnątrz nie jest w stanie pojąć”²⁹.

Zapewne z tego powodu postać „świeckiego kaznodziei” (jak mawia o sobie Semon) nabiera pewnych odcieni demonizmu, jest to bowiem kaznodzieja „z piekła rodem”, który nie zawaha się przed niczym by zaspokoić „żądze nawrócenia” tych wszystkich, z których „wychodzi szatan”³⁰.

Dramat, rozpoczęty tak nagłym pojawieniem się Semona Dye – rozgrywa się w kilku równie bulwersujących (co pierwsza) odsłonach, a czas jego trwania ograniczony został do minimum, do kilku kwietniowych, pogodnych dni, trwających aż do niedzieli wieczór, kiedy to po wielogodzinnym kazaniu, wygłoszonym w miejscowej szkole, bohater znika na zawsze. Całą sekwencję krótkich, wyrazistych scen otwiera moment, w którym samozwańczy kaznodzieja, mieniący się dumnym, eufemistycznym mianem „Sługi bożego”, przejmuje ostatecznie kontrolę nad życiem i majątkiem, początkowo niezbyt ufego Claya. To przecież nie kto inny jak Clay Horey stwierdza z oburzeniem i emfazą: „Niech to wszyscy diabli! Podjedzie ci taki pod sam dom i nasmrodzi”³¹.

Myśl ta okazuje się kluczem do rozumienia tekstu, tym bardziej trafnie dobranym, że w toku prowadzonej narracji zdanie to, wygłoszone przez Claya ze złością, w poczuciu własnej bezradności, niemocy urasta niemal do rangi uniwersalnej sentencji.

No właśnie. Podjedzie „taki” (nie wiadomo skąd, nieuchronnie jak Fatum, jak wyrok okrutnego, nieubłaganego losu) i... zagarnie dla siebie wszystko: serce młodej, nieśmiałej Dene, ostatej żony Claya, którą bez trudu uda się kaznodziei „ośmielić”, dobrze utrzymany samochód, który (ot tak) wygrywa się w kości wraz z całym gospodarstwem, pamiątkowym zegarkiem i nie małym kredytem, wziętym na poczet przyszlórocznych zbiorów. Podjedzie ci „taki” i... uwiedzie mimochodem służącą, świadomą swej urody – mulatkę „Sweet”, przy okazji rozprawiając się z jej narzeczonym, Hardym, do którego mierzy się spokojnie, jakby od niechcenia z rewolweru, nie tak, żeby zabić, a tylko nieco postraszyć.

²⁹A. Lelchuk, R. White, *An interview with Erskine Caldwell*, [w:] *Conversations with Erskine Caldwell*, red. E.T. Arnold, University Press of Mississippi, USA 1988, s. 84-85.

³⁰E. Caldwell, *Sługa boży*, s. 201-203.

³¹Tamże, s. 8.

Wreszcie: podjedzie ci „taki” i... zdemoralizuje całe Rocky Comfort, wypędzając domniemanego diabła, nękającego ponoć mieszkańców od lat, dając przy okazji emocjonujący występ, pokaz godny współczesnego performerera, czyniąc z własnego ciała nie tyle rodzaj awangardowego „Art-object”, ile przedmiot jakiegoś barbarzyńskiego, pierwotnego kultu. Pokona wszechobecne zło, wygłosi wielogodzinne kazanie (z zachowaniem wszelkich zasad retoryki), doprowadzi do zbiorowej orgii „Na chwałę Pana!”, doznając równocześnie ekstazy, zwierzęcej niemal radości z udziału w odwiecznym dziele ofiarowania, spełnienia i odkupienia. Wszędzie towarzyszy mu narrator, który z reporterską dokładnością przywołuje jego słowa, nie pozwalając sobie na jakikolwiek komentarz, nawet wówczas, gdy tamten zwraca się wprost do spragnionych nowych doświadczeń, początkowo przerażonych, a teraz gotowych niemal na wszystko kobiet: „Pan Bóg powiedział mi, jakimi grzesznikami jesteście wszystkie w Rocky Comfort [...] Chcemy was mieć w niebie. Tam was potrzebujemy. Tam chcemy widzieć wszystkie piękne dziewczyny i wszystkie piękne kobiety z calutkiej Georgii”³².

Krótki, rzeczowy komentarz pojawia się dopiero kilka stron dalej, kiedy to piszący (odwołując się do podstawowej wiedzy z zakresu psychologii społecznej) stara się jednym, pozbawionym elementu oceny czy interpretacji zdaniem wytłumaczyć zachowania mieszkańców: „W Rocky Comfort było parę osób, które już uważały się za zbawione i pragnęły, żeby również sąsiedzi musieli się wyrzec uciech, od których one same się odzęgały”³³.

Należy też zwrócić uwagę na fakt, że Semon Dye przedstawiony został z dwóch różnych perspektyw narracyjnych: raz jako bohater reportażu z życia południowoamerykańskiej prowincji, hochsztapler i aferzysta, doskonale wykorzystujący naiwność prostych farmerów, pijący z nimi kukurydzówkę i podobnie jak oni spoglądający na świat przez dziurę po sęku w stodole, kiedy indziej (zgodnie z zasadami estetyki tragiczności) jako silna, intrygująca osobowość, indywidualność postępująca zgodnie z wyznaczonymi przez siebie regułami gry. Semon nie jest jednak omnipotencją, mimo że chętnie powołuje się na poufałą przyjaźń z Panem Bogiem. To tylko Jego sługa lub może „aż” sługa, który także podlega prawom, jakie sam tworzy. Demaskuje go moment (pokazany na tle zbiorowej orgii, w której tak chętnie uczestniczą mieszkańcy), kiedy to również jego fizjonomia, fizjonomia „świeckiego kaznodziei” ulega swoistej transformacji i widzimy go oczami zafascynowanego tłumu, kiedy to nie kto inny, a Semon Dye, doświadczając erotycznej ekstazy „leży jak długi, wijąc się i wierzgając [...] jak gdyby każdy jego ruch miał być ostatnim na tym padole”³⁴.

Tak więc właśnie za sprawą przywołanej tu sceny, która pełni funkcję dramaturgicznego kontrpunktu w linearnie prowadzonej opowieści – pojawienie się kaznodziei ma (jeżeli spojrzeć na nie z perspektywy całego tekstu) wymiar nie tylko „gorszącego” paradoksu i groteski, ale także głęboko zakorzenionego w świadomości zbiorowej symbolu. Niezwykłość nieproszonego gościa, owego sługi, przez usta którego przemawia „sam Bóg”, przejawia się w drobnych, na pozór nieistotnych gestach i słowach, spełnianych (jak zwykł był mawiać) „Ku chwale Pana”. On to bowiem, sam Semon Dye, uosobienie zarówno dobra, jak i zła, wysłannik Boga i diabła, płynnym, tanecznym ruchem, w milczeniu, rozrzuca kości, gdy gra toczy się o najwyższą

³²Tamże, s. 178.

³³Tamże, s. 187.

³⁴Tamże, s. 207.

dla Claya stawkę, o wierność i oddanie Dene, czwartej i jak się można przekonać najbardziej upragnionej żony nieszczęsnego, pozbawionego nadziei i złudzeń farmera. On to również, ów nieczekany przybysz, burzący spokój pogrążonej w letargu, prowincjonalnej mieściny, zaprzyjaźnia się z Tomem, małym, zamkniętym w sobie sąsiadem Claya, pragnąc uczynić z niego (w nader perfidny sposób) kogoś znacznie ważniejszego niż tylko świadek czy baczny obserwator reżyserowanych przez siebie scen. Tom bowiem z racji swego charakteru (upodobanie do uporczywego milczenia, prostoduszność, tchórzostwo i szczególnie rodzaj konformizmu) sankcjonuje, poprzez sam fakt swej obecności w najważniejszych momentach tekstu, wszystkie występki Semona, czyniąc je możliwymi do natychmiastowego zaakceptowania.

Bez widzów nie ma bowiem teatru, nie ma też głosu „opinii publicznej” i Semon Dye wydaje się tego w pełni świadomy, doskonale manipulując losami swych potencjalnych i faktycznych ofiar. Wyniosły, władczy i bezczelny, obcesowy i chciwy – zdaje się skrywać w swym wnętrzu jakąś „tajemnicę”, coś co wiąże jego osobę z odwiecznym porządkiem świata, co czyni go artystą i kuglarzem, łotrzykiem i włóczęgą, łajdakiem i osobistym sługą, dość odległego i nieznanego, obojętnego na ludzkie zmagania z losem – milczącego jak zwykle Boga. Po wyjeździe kaznodziei pierwsza, letnia ulewa utrwała świeże ślady kół na piaszczystej, wiodącej dokądś, bardzo daleko drodze. Być może to znak oczyszczenia. Nie mamy jednak w tekście dowodu i taka interpretacja mogłaby być nadużyciem.

Clay zajmuje znowu to samo, ulubione miejsce na werandzie, tym razem w towarzystwie swej trzeciej żony – prostytutki Lorene, za możliwość spotkania której wszechwładny kaznodzieja kazał mu swego czasu całkiem niemało zapłacić... „Zapadli obydwój w milczenie, wpatrzeni w drogę do McGuffin. Clay żałował utraconego wozu, ale nie byłby taki nieswój, gdyby Semon nie odjechał tak, jak to uczynił. Liczył, że przynajmniej zobaczy jak Semon wyjeżdża z podwórka i niknie w oddali. Teraz czuł się oszukany”³⁵ – pisze Caldwell i trzeba przyznać, że nie są to ostatecznie i ostateczne słowa zamykające tę powieść.

Ta powieść się bowiem nie kończy w momencie wyjazdu kaznodziei, tak jak nie może zakończyć się jakąś konkretną konkluzją dobrze napisany reportaż lub zbiór krótkich, mocnych w wyrazie, znaczących paradokumentalnych tekstów, utrzymanych w konwencji „the new journalism”, którego literackim wyznacznikiem stało się przekraczanie granic gatunków lub jak podkreślają dwudziestowieczni praktycy „mieszanie zmyśleń, fikcji i dokumentu”³⁶.

Jak chciał tego Erskine Caldwell, zakładając, że pisarz podąża określoną drogą, wyznaczoną przez losy, istniejących realnie lub tylko możliwych do zaistnienia, zawsze jednak wiarygodnych bohaterów: „Konkluzja czeka za rogiem...”³⁷. Skąd jednak pewność, że droga ta (jak większość dróg na Południu, wiodących przez spalone słońcem nieużytki) nie prowadzi w istocie znikąd donikąd? Na to podstawowe (dla analizy stylu prozy Caldwell, dla uchwycenia indywidualnych cech tego pisarstwa) pytanie daje odpowiedź bliskie spojrzenie na tekst i pokuszenie się o jego opis za pomocą narzędzi mikropoetyki.

³⁵Tamże, s. 216.

³⁶J. Durczak, za: J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji...*, s. 88.

³⁷E.P. Broadwell, W.R. Hoag, *Erskine Caldwell...*

Dlaczego mikropoetyka?

Poddając dość pobieżnej analizie (wnikliwa mogłaby z powodzeniem stać się tematem dłuższej naukowej rozprawy) kilka wybranych scen z opowieści Erskine'a Caldwell, należałoby odpowiedzieć sobie na fundamentalne pytanie: Dlaczego mikropoetyka?

Można było bowiem tekst *Sługi bożego* zbadać za pomocą narzędzi typowych dla analizy strukturalnej, koncentrując uwagę na takich elementach, jak: pozycja narratora, przebieg linearnie prowadzonej fabuły czy konstrukcja psychiczna bohaterów. Można też było pokusić się o opis i wyjaśnienie tekstu przez pryzmat hermeneutyki. W obu jednak wymienionych przypadkach (sposobach interpretacji) odbyłoby się to z ewidentną stratą dla badanego utworu, który (poddany tradycyjnej wiwisekcji) uległby nadmiernym uproszczeniom, tym bardziej że konwencjonalne sposoby analizy wymagają postawienia tezy, co z kolei ograniczyłoby pole interpretacji.

Postawienie tezy i gromadzenie argumentów zamknęłoby w istocie drogę ku wiarygodnej interpretacji mikropowieści *Sługa boży*, tym bardziej że – jak wynika z przytaczanej tutaj (także w formie motto) wypowiedzi autora – bohaterowie zdają się jego samego prowadzić, zmuszają do podążania ich tropem, pod warunkiem jednak, że ich literacka konstrukcja opiera się na paradokmentalnej koncepcji prawdy, na rzetelności i uczciwości w sposobie prezentacji ich losów. Co więcej, podążając za bohaterem, mający dziennikarskie zacięcie, zacięcie reportażysty, storyteller koncentruje swą uwagę na detalach, pokazuje bohaterów z bliskiej perspektywy, przytacza ich rozmowy i przemyślenia, rezygnując (lub ograniczając do minimum) swój własny komentarz. Pisarz zatem, odbierając sobie prawo do oceny i interpretacji, przyznaje równocześnie to prawo czytelnikom, których obecność (podobnie jak obecność słuchaczy mówionych opowieści) okazuje się faktem zupełnie oczywistym i naturalnym zarazem.

Fakt ten jest także zgodny z osobistym doświadczeniem Caldwell: „Nie zaczynałem od zastania pisarzem, byłem słuchaczem. We wczesnych dekadach stulecia czytanie i pisanie nie były powszechnymi doświadczeniami. Opowiadanie stało się podstawą literatury”³⁸.

Sięgając do prozy Caldwell, niezależnie od tego, czy będzie to *Droga tytoniowa*, *Poletko Pana Boga*, *Ziemia tragiczna* czy *Dom na wzgórzu*, badacz literatury nie może uwolnić się od przekonania, że wszystkie te teksty łączy specyficznie ukształtowana przestrzeń, miejsce akcji (tereny południowych stanów USA), sposób prowadzenia, nawiązującej do reportażu opowieści, a przede wszystkim – metod opartych na poznawaniu świata bohaterów, krok po kroku, poprzez towarzyszenie im w codziennym, pozornie nieciekawym, monotonnym i skromnym życiu. Cechy te ujawniają się najpełniej dopiero przy zastosowaniu do analizy narzędzi mikropoetyki, z zastrzeżeniem jednak, że bezpośrednie doświadczenie tekstu, fakt bycia jakby wewnątrz świata przedstawionego związany jest przede wszystkim z umiejętnym wykorzystywaniem przez Caldwell wiedzy i praktyki dziennikarza – reportażysty.

Związki Caldwell z koncepcją „new journalism” wydają się tutaj oczywiste. Jaki wpływ na warsztat autora mikropowieści mogło mieć pisanie dla codziennej prasy – uświadamia znana

³⁸Tamże.

wypowiedź Thomasa Connery'ego, podającego własną definicję reportażu i prozy paradoksalnej. W swym lapidarnym eseju *A Third Way to Tell the Story: American Literary Journalism at the Turn of the Century* Thomas Connery, analizując zjawisko popularności, publikowanych w codziennej prasie kryminalnych szkiców Lincolna Steffensa, twórcy gatunku „descriptive narrative”, pisze: „To nie była «wiadomość», jakiej żąda większość gazet, ani bardziej wypracowana nowela, wymagana przez magazyny. To było tak, jakby czytelnikowi otwarto okno na Nowy Jork [...] Steffens pozwolił «zobaczyć», nie tylko «usłyszeć» o mieście”³⁹.

Kluczowym sformułowaniem okazuje się kwestia „widzieć” – nie tylko znać ze słyszenia, „słyszeć”, którą można by uzupełnić stwierdzeniem, że nie chodzi tutaj o widzenie czegokolwiek, a o widzenie „przez okno” (doświadczanie) rzeczy ważnych, przy czym pojęcie „ważności” winno zostać zdefiniowane w kontekście konkretnego czasu i relacji społecznych. W przypadku prozy Caldwell'a to, co „ważne” rozgrywa się w małych, prowincjonalnych społecznościach, tam bowiem snuje się opowieści, tam także słucha się ich z uwagą, doświadczając (tak jak doświadcza się poprzez spojrzenie przez okno) życia innych, wcześniej nieznanym sobie ludzi. Zadaniem pisarza („opowiadacza” historii) jest właśnie takie okna otwierać.

³⁹„It was not the «news», demanded by most newspapers, nor was it the more elaborate fictional short story required by magazines. It was as though readers have been given a window on New York [...] Steffens enabled his readers to «see» and not just «hear» about the city”. Th.B. Connery, *The Third Way to Tell the Story*, [w:] *Literary Journalism in the Twentieth Century*, red. N. Sims, Northwestern University Press, USA 2008, s. 13.

SŁOWA KLUCZOWE:

Erskine Caldwell

mikropoetyka

ABSTRAKT:

Celem tego eseju jest pokazanie sposobu wykorzystania narzędzi mikropoetyki do analizy konkretnego tekstu, opowieści Erskine Caldwell *Sługa boży*, stanowiącej specyficzny gatunek wypowiedzi literackiej, a także – wpływu *The New Journalism* na warsztat pisarza. Ważna jest tutaj niewielka objętość analizowanego utworu, przekonanie o roli przypadku, codziennego zdarzenia, styl kolokwialny, brak literackich odniesień i zapożyczeń, szczególny sposób przedstawienia bohaterów. Cechą charakterystyczną prozy E. Caldwell jest także fakt udramatyzowania poszczególnych scen oraz podjęcie próby „teatralizacji” postaci.

s t o r y t e l l i n g

PROZA POŁUDNIA

n e w j o u r n a l i s m

NOTA O AUTORZE:

Małgorzata Dorna (ur. 1954) – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Obecnie studentka II r. Filologicznych Dziennych Studiów Doktoranckich na tej samej uczelni (temat rozprawy doktorskiej, powstającej pod kierunkiem prof. Jana Ciechowicza: „Teatralizacja polskiego życia publicznego drugiej połowy XX i początków XXI wieku. Między spektaklem, widowiskiem, ceremonią i wiecem”). Z zamiłowania krytyk sztuki, teatrolog, nauczyciel. Liczne publikacje na łamach prasy kulturalnej Wybrzeża („Migotania”, „Autograf”, „Jednak Książki”) oraz na portalu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych AICT Polska, stała współpracą z Galerią BWA w Pile. Zainteresowania: malarstwo sztalugowe, teoria literatury, możliwość wykorzystania warsztatu badacza literatury w praktyce krytyka sztuki, anglojęzyczna literatura południowych stanów Ameryki. |