

JEDNAK KSIĄZKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 7

Pomiędzy dziećmi i dorosłymi

STUDIA

***CHŁOPIEC Z GEORGII* ERSKINE’A CALDWELLA – MIĘDZY GROTESKĄ, IRONIĄ I UROKIEM OPOWIEŚCI Z POŁUDNIA**

MAŁGORZATA DORNA

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

Zanim zostałem pisarzem – byłem słuchaczem. W początkach naszego stulecia czytanie nie było powszechne. Słuchało się opowieści wszędzie: w sklepie i na podwórzu, siedząc na progu drewnitni, na werandzie i przy szklaneczce ginu, wszędzie gdzie ludzie zbierali się, nie mając nic do roboty. Mieszkańcy Południa umieli opowiadać, czynili to w taki specyficzny sposób, że najdrobniejszy epizod stawał się czymś nadzwyczaj interesującym. (Caldwell 1982)¹

I. Metoda storytelling

Wydaje się, że dzieci, zapewne „dzieci” nastoletnie także – wolą słuchanie opowieści od zagłębiania się w lekturę opasłych tomów. Ich pierwszy kontakt z literaturą ma bowiem zwykle charakter intuicyjny, polega raczej na słuchaniu historii, opowiadanych przez osoby najbliższe, niż na samodzielnym czytaniu. Być może właśnie w owym umiejętnym snuciu opowieści tkwi tajemnica powodzenia prozy Erskine’a Caldwell, który

¹ Wszystkie tłumaczenia – jeśli nie zaznaczono inaczej – M.D.

w czasie udzielania kolejnego wywiadu (a było ich tak wiele, że w końcu pisarz uznał, że niebezpiecznie powtarza sam siebie), podkreślał: „Jeżeli tworzy się literackiego bohatera, w sposób wiarygodny, krok po kroku – to on właściwie przejmuje kontrolę, to on (a nie pisarz) tworzy fabułę” (Caldwell 1982).

Tak, więc autor pozostaje pod wpływem zachowań i osobowości skonstruowanych przez siebie postaci, daje się im uwodzić i zwodzić, one to zatem ostatecznie przejmują inicjatywę, one budują wzajemne relacje i psychologiczne, mentalne zależności, one wreszcie – tworzą fabułę i sekwencję wydarzeń, scen.

W ten sposób narrator staje się nie tyle komentatorem i uczestnikiem wydarzeń, ile „opowiadaczem” ludzkich losów, tym, który tworzy legendę postaci, buduje w świadomości odbiorcy jej mit, nie wiedząc jednak jak potoczą się jej literackie losy, a nawet, czy (na kartach jednej powieści) dobiegną one jakiegoś przewidywalnego, ostatecznego kresu.

Nieprzypadkowo zatem *Chłopiec z Georgii*, zbiór krótkich form prozatorskich pisanych z ogromną dozą serdeczności, ciepła, opowiadanych życzliwie, tak jak opowiada się anegdota czy zabawne, przywołujące przeszłość, nieco wyidealizowane, zapamiętane z dzieciństwa, trochę „plotkarskie” historyjki – stał się dla młodzieży drugiej połowy XX wieku szczególnie pożądaną, tym bardziej, że traktowaną niechętnie przez nauczycieli, lekturą.

Podczas gdy w początkach lat 70. ubiegłego stulecia dorośli oddawali się zgłębianiu mocnej, paradokmentalnej prozy Trumana Capote, sięgali po powieści Ernesta Hemingwaya czy Johna Steinbecka – nastoletni czytelnicy poszukiwali *Chłopca z Georgii*. Czuli się bardziej jak kontestatorzy, buntownicy, holdujący zakazanej kulturze Południa, nieznaney jeszcze ciągle i powszechnie krytykowanej w mediach Ameryki, aniżeli jak miłośnicy tak zwanej „wartościowej” czy „ambitnej” literatury. Proza Caldwell, mimo że autorowi przypisywano społeczną wrażliwość i komunistyczne, skrajnie lewicowe poglądy, nie cieszyła się w owych czasach szczególną akceptacją polskich badaczy i krytyków literackich. Moda na czytanie *Poletka Pana Boga* czy *Sługi bożego* pojawiła się bowiem w specyficznym okresie, kiedy to bardziej pożądanym wytworem amerykańskiej kultury okazywały się nagrania zespołów muzycznych tej miary co Pink Floyd lub Yes.

Czas był to bowiem szczególny, czas fascynacji kolorowymi ubiorami hipisów, songami z musicalu Hair, czas demonstracji indywidualizmu, poszukiwania kulturowej tożsamości w ramach niewielkich, elitarnych grup narzucających „amerykański” styl życia i demonstrujących głęboką pogardę wobec kultury „realnego socjalizmu”. Był to także czas zdrowego snobizmu na bywanie w teatrze i w galerii sztuki, czas licealistów i studentów, dumnych ze swych artystycznych i humanistycznych zainteresowań. Korytarze renomowanych szkół średnich zaludniały się na

przerwach tłumem długowłosych młodzieńców, celebrujących w równej mierze noszenie „markowych” jeansów, słuchanie zdartych płyt Pink Floydów, co dyskusje na temat prozy egzystencjalnej czy (pokazywanych kilkakrotnie w poniedziałkowym Teatrze TVP) inscenizacji, szczególnie obrazoburczych tekstów Caldwell. Wypadałoby zatem zapytać kim był ten, komu udało się oczarować całe pokolenie ówczesnej młodzieży, zbuntowanej przeciwko wygodnemu stereotypowi, zgodnie z którym „grzeczne” dziewczynki powinny byłyby marzyć o losie dorastającej wraz z nimi rudowłosej, rozpoetyzowanej Ani z Zielonego Wzgórza, a chłopcy – o inteligencji i przenikliwości uroczego urwisa, Tomka Sawyera.

Kim zatem był Erskine Caldwell? Kim był w istocie pisarz, którego tak chętnie i nieprecyzyjnie określano mianem „skandalisty”, którego tekstem przypisywano pochopnie walor autobiografizmu, mimo że (jak zwykł był podkreślać) wszystko, cokolwiek napisał, było wytworem wyobraźni, nigdy – wynikiem osobistego doświadczenia? Czym wreszcie mogła okazać się proza amerykańskiego dziennikarza, proza uznawana za nazbyt brutalną i okrutną, spopularyzowana w kraju takim jak PRL, w kraju którego kulturę i sztukę poddawano ostrej cenzurze, w którym z upodobaniem budowano mit „socjalistycznego człowieka pracy” i jeszcze bardziej „socjalistycznej” moralności?

Tak więc kwestia recepcji prozy Caldwell (lub szerzej – prozy Południa Ameryki) w czasach PRL pozostaje sprawą zasługującą na wnikliwe zbadanie, kwestią w istocie – otwartą. Należy tu jednak podkreślić, że zainteresowanie twórczością Caldwell nie było powszechne, po *Chłopca z Georgii* sięgała bowiem młodzież wychowana w domach inteligentkich i nie była to inteligencja w „pierwszym pokoleniu”, młodzież wychowana w rodzinach, których członkowie czuli się bardziej „obywatelami świata” niż zgrzebnej, odizolowanej od kultury Zachodu, socjalistycznej Polski.

II. Południe jako miejsce autobiograficzne

„Nie mieliśmy w domu książek. W tamtych czasach, na południu, z trudem udawało się przeżyć. Były gazety, można było pozwolić sobie na kupno magazynu, ale nie było książek. Oczywiście w miasteczkach brakowało również bibliotek. W tym sensie moja edukacja była właściwie żadna. Nie miałem książek w ogóle” (Arnold 1988: 85).

Przywołane tutaj dość dziwaczne wyznanie dojrzałego pisarza, autora kilku liczących się powieści i kilkudziesięciu nowel przelożonych na ponad pięćdziesiąt języków, pisarza posiadającego swoje muzeum w rodzinnym Moreland – nie powinno budzić zdziwienia tych, którzy prozę Caldwell'a mieli okazję poznać. Jego głośne teksty, takie jak *Tobacco Road* (1932), *God's Little Acre* (1933), *Journeyman* (1935), *Trouble in July* (1940), odbiera się bowiem raczej na prawach literatury faktu (non-fiction), niż w kategoriach realistycznej powieści obyczajowej, powieści psychologicznej, czy nawet tak zwanej „powieści drogi”.

Miejszem autobiograficznym Caldwell'a, jeżeli odwołać się do kategorii wprowadzonej przez Małgorzatę Czermińską (Czermińska 2011), było biedne, zaniedbane Południe. Pisarz urodził się bowiem w 1903 roku w White Oak, w stanie Georgia i pierwsze kilkanaście lat swego dość beztroskiego życia spędził na wędrownkach wraz z ojcem, pastorem kościoła protestanckiego, po południowych stanach Ameryki. W świadomości mieszkańców niewielkiego (bo liczącego jeszcze dzisiaj nie więcej niż czterysta osób) Moreland, położonego w Georgii – Caldwell zapisał się jako autor „skandalizującej” literatury i jeszcze bardziej skandalicznego życia (McDonald 2006: 1).

Sugestywna, operująca mocnym, dosadnym językiem i błędnie uznawana za „polityczną” (z racji lewicowych poglądów autora oraz interpretacji, których wiele pojawiało się przed laty w polskich tygodnikach, a które ostro krytkowały stosunki panujące w ówczesnej Ameryce) proza Erskine'a Caldwell'a już dawno przestała być „modna”.

O obecnym statusie, o braku zainteresowania tego typu „tendencyjną” literaturą zadecydowała (przewrotnie) jej popularność w czasach PRL. Wtedy to bowiem, wykorzystywana do celów typowo propagandowych, realistyczna literatura tak zwanego „Południa” stanowiła doskonały „material” do prowadzenia (niekoniecznie sensownych i celowych) dyskusji na temat życia ubogich, wiecznie pijanych, brutalnych i nieokrzesanych farmerów wiodących swój nędzny, niemal niewolniczy żywot pod obojętnym niebem, spalanej słońcem, pachnącej whisky i kurzem, nieprzyjaznej zarówno „białej biedocie”, jak i Afro Amerykanom – Georgii.

Dla Caldwell'a, podobnie jak dla kilku innych amerykańskich pisarzy związanych ze stanami Południa, o których dzisiaj powiedzielibyśmy zapewne, że nie mieli dzieciństwa, gdyż stosunkowo wcześnie doświadczyli biedy i brutalności życia, okrucieństwa dorosłych, występku i inicjacji seksualnej – Georgia była miejscem szczególnym. Miasteczko Wren, w pobliżu którego jako nastolatek Erskine przemieszkiwał najdłużej, liczące nie więcej niż tysiąc obywateli mogło poszczycić się szczególnym typem mocno zróżnicowanej pod względem etnicznym i kulturowym społeczności, składającej się głównie z tak zwanej „białej biedoty” i Negro Amerykanów. Ich jedynym zajęciem, któremu oddawali się z pasją i przyjemnością, było przesiadywanie w pobliżu

bawelnianej olejarni („cotton seed mill”), skąd dobiegały dźwięki pracujących maszyn i murzyńskie songi, charakterystyczne odgłosy niespiesznie wykonywanej pracy.

To tutaj, pod halami wielkich magazynów opowiadano o ulicznych bijatykach i awanturach, to tutaj na pokrytych kurzem werandach szerniałych ze starości, drewnianych, przepalonych słońcem domostw słuchało się zabawnych historyjek o dziewczętach, przedwcześnie dojrzałych, zbyt dobrze znających płynące własnym rytmem, leniwe i monotonne życie. To tutaj wreszcie, w przerwach między wędrownkami z ojcem po okolicy – Caldwell dokonał odkrycia, które (jak sam twierdził) uczyniło z niego „prawdziwego” pisarza. Poznał dramaty ludzi skazanych na wykluczenie, na nędzę tak straszną, że pozostająca w pamięci na zawsze, dramaty ludzi, którzy swój los w świecie kontrastów, rasowej nierówności, pogardy i niesprawiedliwości społecznej traktowali jako coś naturalnego, coś, z czym nie podejmuje się walki i czego nie sposób zmienić (Mixon 1995: 20).

W tej sytuacji zainteresowanie twórczością Caldwell – w drugiej połowie XX wieku w kraju, którego mieszkańcy musieli akceptować „zdobycze socjalizmu” – okazywało się czymś niemal naturalnym. Polski czytelnik znajomość pisarstwa Caldwell zawdzięczał przede wszystkim przekładowi Krzysztofa Zarzeckiego, publicysty i redaktora Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, a po 1976 roku – kierownika redakcji Anglosaskiej w Państwowym Instytucie Wydawniczym w Warszawie. W tamtych czasach chętnie dokonywano adaptacji powieści Caldwell, szczególnie *Jenny*, której polska prapremiera miała miejsce w lipcu 1968 roku na scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie, w reżyserii Witolda Skarucha. W marcu 1971 roku Teatr Telewizji pokazał *Poletko Pana Boga* w reżyserii Ireneusza Kanickiego, a kilka miesięcy później – fragmenty *Sługi bożego* w gwiazdorskiej obsadzie i w reżyserii Gustawa Holoubka.

Przed niezgodnym z intencjami autora, „upolitycznionym” odczytywaniem tekstów amerykańskiego pisarza, przestrzegał już wówczas historyk teatru i krytyk Stefan Treugutt, nieprzypadkowo nazywany „Wielkim Tłumaczem Kultury” (Prussak 1993: 235). Zapowiadając telewizyjną premierę fragmentów *Sługi bożego*, Treugutt podkreślał, że na podstawie prowokacyjnie zatytułowanego spektaklu *Przyjdźcie taki pod twój dom i...* nie sposób wyrobić sobie poglądu na temat życia współczesnej, wtedy jeszcze określanej pejoratywnym mianem „kapitalistycznej” – Ameryki (Zaremba 1971).

W USA Caldwell uznawany jest obecnie za jednego z najlepszych prozaików XX wieku, w licznych pracach teoretycznoliterackich i monografiach wymieniany jest, obok Williama Faulknera i Ernesta Hemingwaya, jako twórca szczególnego typu prozy realistycznej, operującej groteską i humorem, niekiedy obcesowej i nadmiernie brutalnej, zawsze jednak przedstawiającej

Południe w sposób rzetelny, z uwagą i serdecznie, raczej z pozycji wnikliwego obserwatora niż bezwzględniego, surowego krytyka-moralisty.

Życie pisarza przed wybuchem drugiej wojny światowej było barwne, i jak przystało na wrażliwego, młodego człowieka, boleśnie odczuwającego problematykę społeczną – buntownicze.

Spędzając czas wraz z ojcem na wędrówkach, przemierzając południowe stany podniszczonym fordem, pracując przy zbiorze bawełny, próbując losu robotnika budowlanego, kierowcy i kelnera, maszynisty w teatrze, doświadczając biedy w czasach Wielkiego Kryzysu, wreszcie – kariery dziennikarza, reportażysty – Caldwell zbierał materiały do swych powieści i nowel.

Kiedy miał 15 lat, otrzymał pierwszą książkę, *Upadek cesarstwa rzymskiego*, jako nagrodę w szkolnym konkursie geograficznym. Już jako student na uniwersytecie w Virginii (uczelni, którą ukończył, nie ubiegając się o dyplom magistra) odkrył w piwnicy miejscowej biblioteki codzienne gazety („little magazines”) pisane „nowym stylem”, tak bardzo odmiennym od książek znajdujących się w bibliotece: „Tamte książki były tak odległe od prawdziwego życia, takiego jak to, które widziałem i które przeżywałem. Chciałem pisać o tym, co aktualne, nie o przeszłości” (Arnold 1988: 106).

Najpierw, po opuszczeniu uniwersytetu, pracował dla miejscowego dziennika, później podjął pracę w „Atlanta Journal”, którą dość szybko porzucił, przenosząc się do opuszczonej farmy w Maine. „Sadziłem kartofle i rąbałem drzewo na opał. Miałem co jeść i miałem ciepło. Redagowałem rubrykę poświęconą literaturze w »Charlotte Observer«” – stwierdził z dumą po latach, przekonany, że bez doświadczania „realnego życia” nie może być mowy o prawdziwej literaturze (Arnold 1988: 106).

Pracę nad książką, adresowaną zarówno do dorosłych, jak i do nastoletnich czytelników, nad zbiorem krótkich tekstów zatytułowanym *Georgia Boy*, Caldwell rozpoczął już po zdobyciu liczącej się na rynku wydawniczym pozycji. Wydawało się wówczas, że porzuciwszy swój dotychczasowy tryb życia dziennikarza-skandalisty, przedstawiciela artystycznej bohemy, już jako człowiek bogaty i szanowany, czerpiący należne profity z ekranizacji swej najgłośniejszej powieści *Tabacco Road* – przeniesie się na stałe do Connecticut, by wraz ze swoją drugą żoną wieść przykładowe życie amerykańskiego mieszczanina. Tak się jednak nie stało. Wiosną 1943 roku, kiedy to pisanie *Georgia Boy* było niemal na ukończeniu, Caldwell miał już za sobą rozwód z drugą żoną Bourke-White, utratę nienarodzonego dziecka, rozstanie z wymarzonym domem w Connecticut, przeprowadzkę do Tuscon w Arizonie i ponowny ślub, tym razem

z dwudziestoletnią June Johnson. Wszystkie te wydarzenia, które wystarczyłyby przeciętnemu człowiekowi na wypełnienie całego życia, Caldwellowi zajęły okres zaledwie kilku miesięcy.

Już wówczas deklarował, że nie czuje się pisarzem, a bardziej opowiadaczem historii (*storyteller*), gdyż jego pierwsze kontakty z literaturą były raczej słuchaniem opowieści niż czytaniem. Słuchanie opowieści uświadomiło mu, że nawet najdrobniejsze, najbardziej blahe wydarzenie może stać się początkiem interesującej narracji. „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” (Caldwell 1982).

III. Sceny z życia rodzinnego

Nie wydaje się zatem niczym dziwnym, że na kartach zbioru *Chłopiec z Georgii* (Caldwell 1973) nie właściwie się „nie dzieje”, nie występuje tutaj pojmowana w sposób tradycyjny (jako przedstawienie sekwencji scen prowadzących do jakiegoś punktu kulminacyjnego) narracja, nie opisano tutaj także żadnych znaczących wydarzeń, które mogłyby przykuć na dłużej uwagę czytelnika. Czternaście krótkich tekstów, przedstawiających wybrane momenty z życia trzyosobowej rodziny Stroupów, nie okazałyby się niczym szczególnym, gdyby nie postacie bohaterów, których poznajemy w kolejnych odsłonach. Tym, kto opowiada owe zabawne, nieskomplikowane historyjki z życia południowoamerykańskiej rodziny, doskonale wpisanej w przestrzeń małego, odizolowanego od świata miasteczka okazuje się dwunastoletni William, darzący szczególną mieszaniną uczuć: miłości, podejrzliwości, nieufności i podziwu – ojca, człowieka zdecydowanie niepraktycznego. W istocie zupełnego outsidera, lenia i „pięknoducha”, który potrafi odejść na kilka dni w niewiadomym kierunku i którego należy chronić przed (jakże uporządkowaną wewnątrz, logiczną i surową, pozbawioną nawet cienia romantycznego sentymentalizmu) Panią Stroup.

William funkcjonuje w istocie jakby trochę w zawieszeniu, na granicy dwóch, pozornie wykluczających się światów: ojca i matki. W świecie matki wszystko przepojone jest tak zwanym „zdrowym rozsądkiem”. Matka bowiem to osoba praktyczna, działająca zgodnie z przyjętym

w społeczności „białej nędzy” kanonem postępowania. Rytm jej pozbawionego uroku, smutnego w istocie życia wyznaczają pory skromnych, ubogich posiłków, monotonia codziennych czynności wykonywanych bez przyjemności, ale w poczuciu dobrze spełnionego obowiązku. Pani Stroup nie ma marzeń i pragnień, surowa wobec siebie samej – nie zna tolerancji dla innych. To ojciec jest marzycielem, człowiekiem nieroztropnym i nierozważnym, „romantykiem” poszukującym spełnienia w realizacji kolejnych, szalonych pomysłów. W tym małym, hermetycznym świątku amerykańskiej prowincji nie ma także mowy o heroicznych czynach, o walce dobra ze złem, nie dokonuje się tutaj również żadnych istotnych wyborów. Małżeństwo Stroupów przypomina związki znane z wcześniejszych powieści Caldwell, związki oparte raczej na dzieleniu się biedą niż dostatkiem, związki w których mężczyzna ma prawo do słodkiego nieróbstwa i snucia barwnych fantazji, podczas gdy prawdziwym szczęściem kobiety okazuje się codzienna, mordercza walka o przetrwanie.

Pani Stroup jest wiecznie zajęta, krząta się między szkółką niedzielną, chlewnią i kurnikiem, rąbie drewno, obsługuje okolicznych mieszkańców, piorąc ich nędzne odzienie, z upodobaniem strofuje męża-nieudacznika, zrzędzi, narzeka i w najmniej oczekiwanych momentach – wybucha płaczem. Nie jest jednak postacią negatywną, gdzieś na dnie serca pielęgnuje romantyczne uczucia, przechowuje niespełnione marzenia, tęsknoty, o czym świadczy chociażby scena, w której mąż ma zamiar przerobić na bele makulatury (wraz ze śpiewnikami i modlitewnikami szkółki niedzielnej) miłosne listy przechowywane przez Panią Stroup, ponieważ nagle, wzorem dawnych mieszkańców Południa – Pan Stroup odkrył był prawdziwą „żyłę złota”, kupując na raty maszynę do belowania papieru (Caldwell 1973: 5-12).

W przeciwieństwie do matki Williama, ojciec – nazywany pieścizotliwym i dość banalnym mianem „Starego” – okazuje się nie tylko człowiekiem wyjątkowo niedojrzałym i niepoważnym, ale przede wszystkim człowiekiem pielęgnującym w sobie owo wieczne, rozbawione dziecko, smakujące urodę świata, beztroskie i nieco występne w swym nieustannym rozdokazywaniu. To bowiem właśnie Morris Stroup, w asyście zafascynowanego syna, dokonuje czynów wysoce nagannych, oburzających z punktu widzenia mieszkańców spokojnego, nieco ospałego i z pewnością „przyzwoitego” miasteczka.

Raz jest to spełnienie prośby miejscowego pastora i uświetnienie ślubnej uroczystości biciem w dzwony z tak wielką powagą i oddaniem, że okolicę wypełniają specyficzne dźwięki, przywodzące na myśl raczej „podzwonne” niż pełne radości dzwonięcie. Kiedy indziej jest to odpowiedzialność za pojawienie się stada kóz, specjalnie sprowadzonych na farmę, by móc wreszcie zasmakować bogactwa, kóz, których ulubionym zajęciem staje się spacerowanie po dachu szacownego domostwa Stroupów i spoglądanie w zadumie, z odcieniem bezczelnego

spokoju w dół ku gromadzącym się na podwórzu szacownym paniom z „Kółka”, przychodzącym na niedzielne zebranie.

W jeszcze innych momentach Morris prowadzi osobiste – wymagające niebywałego sprytu i zaangażowania – wojny, wojny na użytek prywatny z niezbyt inteligentnym pomocnikiem, jedynym służącym i parobkiem, nie opłacanym z zasady, z Przystojniakiem Brown. Traktowany jak członek rodziny, wykorzystywany do dziwacznych, wymyślanych przez „Starego” prac, Przystojniak – wyjątkowy pechowiec i głupiec – czuje się nade wszystko szczęśliwy. I tak na przykład, dając niewątpliwe dowody swego poświęcenia i oddania, ten Negro Amerykanin, przyzwyczajony od lat do ślepego posłuszeństwa, ze spokojem pozwala, by dziecióły (których Pan Stroup, miłośnik wszystkiego, co żyje i nie godzący się na ich przepłoszenie śrutem ze starej wiatrówki) wydziobały sobie dziuple w jego głowie.

Brzmi to zapewne nieco makabrycznie, ale należy pamiętać, że właśnie w takich, niemal surrealnych scenach, Caldwell doskonale posługuje się groteską. Wizerunek Przystojniaka Browna, wiszącego ze śmiertelną powagą, bez ruchu, na drzewie, Przystojniaka przypominającego otoczone chmurami ptactwa „straszydło” – nie wydaje się (mimo upływu lat) tracić niczego ze swej wyrazistości i swego prawdziwie „malarzkiego” piękna. „Najśmieszniejsze było to, że roilo się na nim od dzieciółów” – wspomina rozbawiony Wiliam – „Niektóre siedziały spokojnie na jego głowie i ramionach, inne trzymały się jego rąk i nóg. Na oko na Przystojniaku siedziało jakie trzydzieści stukaczy” (Caldwell 1973: 47).

Zazwyczaj jednak groteska, konsekwentnie stosowana w prozie Caldwell, nie śmieszy, sprzyja raczej przekraczaniu granic między fikcją i tym, co realne, między bolesnym absurdem egzystencji i nieważnością, banalnością codziennego doświadczenia, które w oczach dziecięcego narratora nabiera ogromnej wagi, czyniąc go człowiekiem przedwcześnie dojrzałym. Jak bowiem podkreślają teoretycy literatury – „duch groteski” przenika narrację pierwszoosobową, gdyż to właśnie tego typu subiektywnie prowadzona opowieść „pokazuje świat, który uległ alienującemu przeobrażeniu, świat, w którym władzę przejęły obce, bezosobowe siły. Jest to zarazem zawsze świat czyjś, komuś odsłaniający się jako niepokojąco zmieniony. Wiąże się z tym oczywista konieczność uwzględnienia podmiotowego punktu widzenia i perspektywy wartościowania, z której taka przemiana rzeczywistości mogłaby zostać dostrzeżona i przeżyta” (Wolk 2014: 144).

Nieprzypadkowo zatem ostatnia opowieść z cyklu, zatytułowana *To już nie ten sam Stary*, może być odczytana na prawach krótkiego, przepojonego tragizmem, poruszającego obrazu. Widzimy zatem poranek w niewielkiej kuchni Stroupów, w której ojciec swym zwyczajem zajada buleczki z melasą, grzejąc się spokojnie przy piecu. Napięcie wzrasta jednak, gdy do kuchni wchodzi Pani Stroup, robiąc mężowi gorzkie wymówki z tak błahego powodu, że na kilka dni

poszedł (jak sam mawia) „właściwie donikąd, czyli w świat”. To właśnie wówczas, w ten chłodny, zwiastujący koniec lata, poranek między ojcem i synem, tuż za plecami utyskującej matki – nawiązuje się jakaś nić tajemnego porozumienia. Gdy obaj wychodzą na ganek, ojciec powierza Wiliamowi szczególną misję: codziennie rano chłopiec ma wykraść jajko z kurnika, by w pobliskim sklepiku zamienić je na ziarno dla ukochanego przez ojca ptaka, championa walk kogucich, znanego w całym miasteczku – „Studencika”.

Przy obiedzie panuje – nie wróżąca nic dobrego – cisza. „Siedzieliśmy w niemal zupełnym milczeniu dokoła stołu i jedliśmy zapiekankę z kury” – wspomina Wiliam i dodaje, że matka, starannie układając nóż i widelec na pustym talerzu, powiedziała: „Morrisie, mam nadzieję, że będzie to dla ciebie nauzką. [...] Nie miałam wyjścia, musiałam zrobić coś...Zrobiłam tę zapiekankę z... – Studencik! – Krzyknął ojciec i odsunął krzesło” (Caldwell 1973: 112).

Tekst nie kończy się konkluzją, mimo że jak nieraz podkreślał autor – „konkluzja czeka za rogiem”. Tekst kończy się pełnym rozpacz, bolesnym wyznaniem chłopca, który wychodzi w mrok, by poszukać Starego, by poszukać go, „zanim będzie za późno” (Caldwell 1973: 112).

Cykl ma zatem kompozycję otwartą, drzwi do zaniedbanego domostwa Państwa Stroupów pozostają z lekka uchylone. Na deskach podniszczonej werandy tli się jeszcze niedopalek cygara, rzuconego niedbale przez Morrisona Stroupa... Opowieść można podjąć w dowolnym miejscu... niech się snuje, niech obrasta w znaczenia, niech trwa...

SUMMARY

***Georgia Boy* by Erskine Caldwell – between the Grotesque, Irony and Special Charm of the Storytelling from the South of the USA**

The aim of the essay is to present a special “episode” in the work of a mature writer, the text addressed both to young, teenager and adult readers. A good example proves to be the prose by Erskine Caldwell, *Georgia Boy* (1943). Previously Caldwell created *Tobacco Road* (1932), *God's Little Acre* (1933), *Journeyman* (1935) and *Trouble in July* (1940).

It seems important that Caldwell became close to Polish readers in the second decade of the twentieth century when it was “fashionable” to read this type of American literature, exposing the brutal and miserable life of the “black” South. But novels created between 1932 and 1940 are texts addressed to a mature reader. Stories mentioned above are full of brutality and violence. But the collection of short stories *Georgia Boy* seems to be different. Caldwell shows there his positive and full of sensitivity attitude to common people and their humble, not complicated lives.

It would also be interesting to examine from this special perspective, comparing artistic biography of the author with the creation of the narrator in prose dedicated not only to young people as *Georgia Boy* seems to be. Caldwell is also a writer whose masterpieces have had a particular impact on the perception of the literature of the twentieth century of the generation of Polish readers, who are nowadays elderly and well-educated people.

143

KEYWORDS

Autobiography, the method of storytelling, the South American literature, a child as a narrator

BIBLIOGRAPHY

- Arnold Edwin T., ed. 1988. *Conversations with Erskine Caldwell*. University Press of Mississippi.
- Caldwell Erskine. 1973. *Chłopiec z Georgii*. Michałowska Mira, tłum. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Caldwell Erskine. 1982. „Erskine Caldwell, *The Art of Fiction* No. 62. Interviewed by Elizabeth Pell Broadwell, Ronald Wesley Hoag”. *The Paris Review* (86). Online:

- <https://www.theparisreview.org/interviews/3098/erskine-caldwell-the-art-of-fiction-no-62-erskine-caldwell>. Data dostępu 20.12.2016.
- Czerwińska Małgorzata. 2011. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie* (5): 183-200.
- McDonald Robert L. 2006. Introduction, 1-10. W: McDonald Robert L., ed. *Reading Erskine Caldwell. New Essays*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Mixon Wayne. 1995. *The People's Writer. Erskine Caldwell and the South*. Charlottesville (Va): University Press of Virginia.
- Prussak Maria. 1993. „Stefan Treugutt (17 kwietnia 1925 – 8 lipca 1991)”. *Pamiętnik Literacki* LXXXIV (3/4): 229-236.
- Wolk Marcin. 2014. „Groteska i pierwsza osoba”. *Ruch Literacki* (2): 142-153.
- Zaremba Janusz. 1971. „Sługa Boży”. Online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212661.html>.
Data dostępu 20.08.2016.