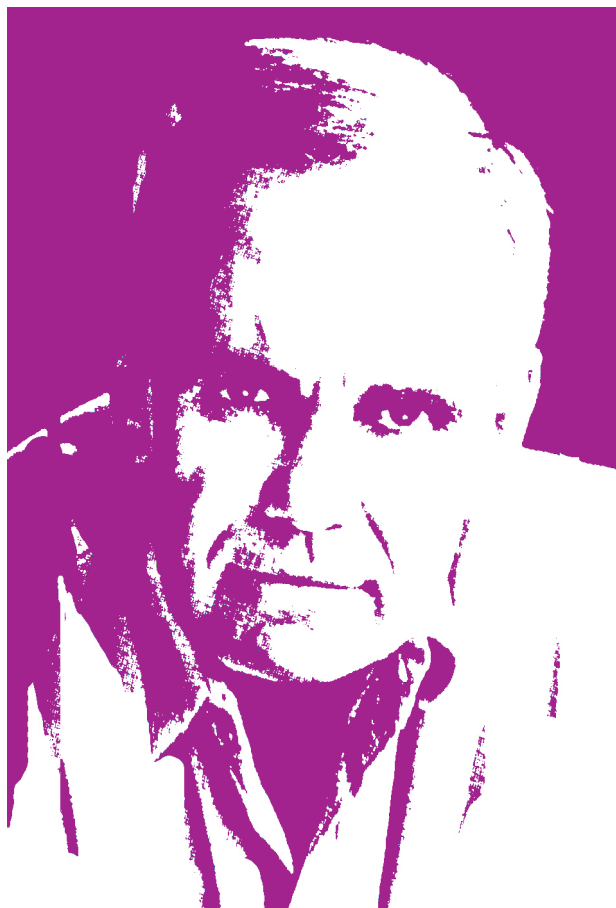


MISTRZOWIE LITERATURY AMERYKAŃSKIEJ

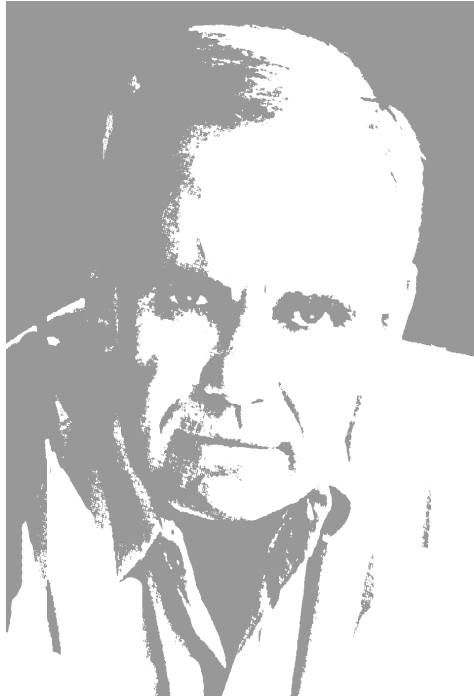
Cormac McCarthy



Redakcja Marek Paryż

MISTRZOWIE LITERATURY AMERYKAŃSKIEJ

Cormac McCarthy



Redakcja Marek Paryż

Recenzent
dr hab. Paweł Jędrzejko

Redaktor prowadzący
Ewa Wyszyńska

Redakcja
Anna Matysiak

Redakcja techniczna
Zofia Kosińska

Korekta
Ewa Tamara Kędziorek

Projekt okładki i stron tytułowych
Anna Sadowska

Skład i łamanie
Ryszard Obrębski

ISBN 978-83-235-1532-6
ISBN 978-83-235-1540-1 (PDF)

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014

Publikacja dofinansowana ze środków Instytutu Anglistyki UW

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4
www.wuw.pl; e-mail: wuw@uw.edu.pl
Dział Handlowy WUW: tel. +48 22 55 31 333
e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl
Księgarnia internetowa: www.wuw.pl/ksiegarnia

Wydanie 1

Spis treści

<i>Marek Paryż</i> Cormac McCarthy: „Nie ma czegoś takiego jak życie bez rozlewu krwi”	7
<i>Alicja Piechucka</i> Dawno temu w Tennessee albo ubodzy krewni Emersona (<i>Strażnik sadu</i>)	17
<i>Maciej Masłowski</i> Ślepa przemoc świata (<i>W ciemność</i>)	45
<i>Julia Fiedorczuk</i> Pułapki empatii (<i>Dziecię boże</i>)	73
<i>Marek Paryż</i> Ku poetyce absurdu (<i>Suttree</i>)	95
<i>Zofia Kolbuszewska</i> Dlaczego ostatnie słowo nie należy do sędziego Holdena, czyli rzecz o dziecku i neobarokowej apoteozie materialności (<i>Krwawy południk</i>)	111
<i>Adam Lipszyc, Piotr Paziński i Mikołaj Wiśniewski</i> Kto się boi sędziego Holdena? (rozmowa o <i>Krwawym południku</i>)	127

Agnieszka Kotwasińska

Ukryta geometria losu albo o niestabilności opowieści
(Trylogia Pogranicza) 153

Anna Warso

Żyjemy w strasznych czasach
(*To nie jest kraj dla starych ludzi*) 171

Kacper Bartczak

Realizm jako zawierzenie
(*Droga*) 185

Marek Paryż

Zamknąć ostatnie drzwi
(*The Stonemason i Sunset Limited*) 215

Marek Paryż

Cormac McCarthy: „Nie ma czegoś takiego jak życie bez rozlewu krwi”

Rzadko zdarza się, by wywiad z pisarzem urósł do rangi szeroko komentowanego wydarzenia kulturalnego – chyba że pisarzem jest Cormac McCarthy, autor tyleż utytułowany, co tajemniczy i znany z niechęci do wystąpień publicznych, a pytania zadaje mu Oprah Winfrey, gwiazda *talk-shows*, wpływowa postać amerykańskiego rynku wydawniczego z tej racji, że w swoich bardzo popularnych programach prowadziła klub literacki. Wywiad odbył się w czerwcu 2007 roku, gdy notowana wysoko na listach bestsellerów *Droga* (2006) trafiła do zestawu lektur rekomendowanych przez Klub Książki Oprah Winfrey. McCarthy odpowiadał na pytania słynnej dziennikarki z sympatycznym uśmiechem, niespiesznie i przyciszonym głosem, dając się poznać jako bardzo ciepły człowiek. Mówił o ubogim życiu, jakie wiodł przez wiele lat, o okolicznościach, w których zrodził się pomysł napisania *Drogi*, o doświadczeniu późnego ojcostwa, w sumie jednak nie wyjawiał nic, co podsunęłoby klucz do rozumienia jego twórczości.

Taki odautorski klucz wszakże istnieje, chociaż daje mocno niepełne wyobrażenie o tym, jak pisarz pojmuje istotę literatury; otóż w 1992 roku McCarthy udzielił wywiadu Richardowi B. Woodwardowi, a wywiad ten stał się podstawą ważnego artykułu opublikowanego w *New York Timesie* pod wiele mówiącym tytułem „Cormac McCarthy’s Venomous Fiction”. Mimo że od tego czasu minęło ponad dwadzieścia lat, ówczesne wypowiedzi pisarza nadal dobrze oddają jego literackie zapatrywania. Pytany o autorów, którzy wywarli na niego największy wpływ,

przywołuje mało zaskakujące nazwiska: Herman Melville, Fiodor Dostojewski, William Faulkner. Ceni ich za to, że poruszali „sprawy życia i śmierci”, a podobny cel przyświeca jemu same-mu. Na przeciwnym biegunie stawia Marcela Prousta i Henry’ego Jamesa, o których mówi tak: „Niektórych pisarzy, powszechnie uważanych za wybitnych, ja uznaję za dziwnych”. Wyjaśnia też – krótko, acz znamienne – dlaczego w jego książkach znajduje się tak dużo drastycznych opisów przemocy: „Nie ma czegoś takiego jak życie bez rozlewu krwi. Myślę, że sam pomysł, iż gatunek można jakoś poprawić, by wszyscy przyjaźnie współistnieli, jest naprawdę niebezpieczny”¹. Zatem ostra przemoc „powszednia” jednostek jawi się jako swoiste antidotum na zapędy totalitarne. Innymi słowy, bez względu na okoliczności człowiek człowiekowi wilkiem – konstatacja może mało oryginalna, ale u Cormaca ubrana w niezwykłą formę literacką, stanowiącą o wyrazistości jego pisarstwa na tle tradycji, do których nawiązuje.

Cormac McCarthy urodził się w 1933 roku w Providence, w stanie Rhode Island, w licznej rodzinie katolickiej o korzeniach irlandzkich. Z Nową Anglią związany jest jednak słabo, bo gdy miał kilka lat, rodzina przeniosła się do Knoxville w Tennessee, gdzie ojciec przyszłego pisarza, wzięty prawnik, objął intratną posadę. W latach 50. Cormac dwukrotnie podejmował studia na uniwersytecie stanowym, ale bez sukcesu. W końcówce tej dekady miał swój literacki debiut: opublikował dwa opowiadania w magazynie *The Phoenix*. Pierwszą powieść pt. *Strażnik sadu* wydał w 1965 roku i zapewniła mu ona byt na pewien czas, choć nie dzięki wysokim wpływom z tytułu praw autorskich, lecz dlatego, że na jej podstawie z powodzeniem ubiegał się o prestiżowe stypendia dla pisarzy, ufundowane przez American Academy of Arts and Letters i Rockefeller Foundation. Drugą powieść, *W ciemność*, napisał w większości podczas pobytu na hiszpańskiej Ibizie i wydał w 1968 roku. Kolejne dwie opublikował w następnej dekadzie; wzmocniły one uznanie, jakim McCarthy cieszył się

¹ Richard B. Woodward, „Cormac McCarthy’s Venomous Fiction”, *New York Times* 19 kwietnia 1992; publikacja internetowa, data dostępu: 20 marca 2014. Wszystkie przekłady z opracowań anglojęzycznych pochodzą od autora wstępu.

w kręgach czytelników akademickich, ale nie przebiły się do szerszego grona odbiorców. Saul Bellow, członek komisji, która nieco później przyznała pisarzowi McArthur Fellowship, zachwycał się jego „życiodajnymi i śmiercionośnymi zdaniami”². W połowie lat 70. Cormac przeniósł się do El Paso w Teksasie, co zaowocowało zmianą scenerii w jego prozie. Wydany w 1985 roku *Krwawy południk*, osadzony w historycznych realiach południowo-zachodniego pogranicza, uchodzi za najważniejsze dzieło pisarza, chociaż sława tej książki przyszła z czasem. Dopiero następna powieść, *Rącze konie* (1992), nie tylko została doceniona przez krytyków, ale też odniosła sukces komercyjny. Dała ona początek trylogii, w skład której weszły *Przeprawa* (1994) oraz *Sodoma i Gomora* (1998). Popularność Cormaca dobitnie potwierdziły książki wydane już w nowym tysiącleciu: *To nie jest kraj dla starych ludzi* (2005) i *Droga* (2006). Cztery jego powieści doczekały się ekranizacji. Pisarz zaczął przygodę z filmem wcześniej, bo już w połowie lat 70., pisząc scenariusz do telewizyjnego obrazu *The Gardener’s Son* (1976). Niedawno jego nazwisko jako scenarzysty pojawiło się w czołówce gwiazdorsko obsadzonego filmu *Adwokat* (2013) w reżyserii Ridleya Scotta. McCarthy mieszka obecnie w Nowym Meksyku, niedaleko Santa Fe. Jest laureatem najważniejszych amerykańskich nagród literackich: National Book Award, National Book Critics’ Circle Award i Pulitzera. W 2009 roku został uhonorowany za całokształt twórczości ustanowioną dwa lata wcześniej nagrodą PEN/Saul Bellow; jest jednym z czterech dotychczasowych jej zdobywców, obok Philipa Rotha, Dona DeLillo i E.L. Doctorowa.

Pierwsze cztery powieści McCarthy’ego, z fabułami rozgrywającymi się na odludnych terenach Apalachów i we wschodnich rejonach stanu Tennessee w okresie od lat 30. do 60., wpisują się w tradycję literatury Południa. Jak pisze Christopher J. Walsh, Cormac pokazuje „marginalne kultury Południa”³: „postacie z jego prozy to ludzie, których racji bytu nikt nie chce uznać, ubodzy biali, pariasi w każdym sensie, będący obrazą dla

² Ibidem.

³ Christopher J. Walsh, *In the Wake of the Sun: Navigating the Southern Works of Cormac McCarthy* (Knoxville: Newfound Press, 2009), s. 8.

stereotypowego (i być może całkiem wymyślnego) obrazu szlachetnego, rycerskiego Południa⁴. Ze względu na podejście autora *Strażnika sadu* do tematyki społecznej za jego patronów literackich można uznać Erskine'a Caldwell, Flannery O'Connor i Williama Faulknera, zwłaszcza jako autora *Kiedy umieram* (1930). McCarthy wykorzystuje charakterystyczne dla literatury Południa motywy, gatunki i sposoby obrazowania. Pisze o erozji lokalnych struktur społecznych pod wpływem procesów modernizacyjnych, o mentalności opierającej się zmianom, o przemoc, która odzwierciedlając głęboko zakorzoną ludzką skłonność, nie traci endemicznego rysu. Inspiracje literaturą regionalną dają się zauważyć w odczytaniach toposu pastoralnego: jak w prozie Flannery O'Connor, naturalna sceneria bywa u Cormaca tłem najbardziej drastycznych zdarzeń. Ale ujęcia pastoralizmu w jego książkach dalekie są od jednoznaczności: *Dzieci boże* (1973), w którym wtopiony w krajobraz, żyjący zgodnie z rytmem natury nekrofil poluje na miłośników wypraw górskich, wywraca na nice najsilniej utrwalone pojęcia pastoralne, natomiast *Suttree* (1979), przywołując obrazy natury niemilosierne skażonej, a mimo to zdolnej do odrodzenia, wyraża rodzaj nostalgii za pastoralną równowagą. McCarthy czerpie zarówno z nurtu gotyckiego w literaturze Południa, co najlepiej ilustrują powieści *W ciemność* i *Dzieci boże*, jak i z tradycji wielkich regionalnych powieści społecznych, czego dowodzi – porównywany do *Ulisses* – *Suttree*.

Na przykładzie odniesień do literatury Południa widać, jak McCarthy sytuje swoją prozę względem literackich tradycji, a przede wszystkim jak przesuwa ich granice – bo ten aspekt jego twórczości znamionuje jej wyjątkowy charakter. To przesuwanie granic przejawia się najdobitniej w przedstawianiu przemocy. Powstało wiele opracowań na temat warunków historycznych, które sprzyjały rozwojowi kultury przemocy w południowych stanach Ameryki. W klasycznym już dziele z gatunku eseistyki historycznej, *The Mind of the South* (1941), J.W. Cash pisze, że kulturowe zręby Południa zostały ukształtowane przed powstaniem systemu plantacji w realiach pogranicza, w których postawy agresywne decydowały o jakości życia, a nierzadko o przetrwaniu pośród skraj-

⁴ Ibidem, s. 11.

nie zdeterminowanych „sąsiadów”: „istotą życia na pograniczu – każdym pograniczu – jest rywalizacja. A na pograniczu w południowych regionach rywalizacja przyjmowała formy szczególnie zatrważające – obowiązywała tu zasada walki oko za oko, sprawy finansowe załatwiano w sposób daleki od cywilizowanego, na porządku dziennym były spekulacje”⁵. Gary M. Ciuba nakłada na tezę Casha antropologiczną interpretację mechanizmów społecznej przemocy według René Girarda⁶. Wszakże powieści Cormaca wpisują się w logiczne opisy dziejów bądź antropologiczne schematy tylko do pewnego stopnia i o wiele bardziej frapują te rzeczy, które w schematach się nie mieszczą. Vince Brewton pisze, że w literaturze Południa przemoc przejawia się najbardziej symptomatycznie w symbolicznych kulminacyjnych scenach, a Cormac od takiego ujęcia tematu odchodzi, pokazując przemoc jako zjawisko seryjne⁷ (aczkolwiek trudno nie uznać morderstwa niemowlaka w zakończeniu powieści *W ciemność* za symboliczną kulminację).

Wypada zgodzić się z Brewtonem, ale należy wspomnieć o jeszcze jednej różnicy: w ważnych tekstach literatury Południa przemoc jest umotywowana, a u Cormaca nie. W powieści Williama Faulknera *Absalomie, Absalomie...* (1936) główny bohater umiera z poderżniętym gardłem niczym szekspirowscy tyrani. W znanym opowiadaniu Flannery O’Connor „Trudno o dobrego człowieka” (1955) bandyta morduje trzypokoleniową rodzinę, perorując o tym, jak zdradził go Chrystus. W *Wyzbawieniu* Jamesa Dickeya (1970) gwałt analny, popełniony przez jednego mężczyznę na drugim, wyraża ekstremalne różnice między kastami mieszkańców Południa. W osadzonych w tym regionie utworach McCarthy’ego najbardziej brutalni mordercy – trzech bandyci w po-

⁵ W.J. Cash, *The Mind of the South*, wstęp Bertram Wyatt-Brown (New York: Vintage, 1991), s. 12.

⁶ Gary M. Ciuba, *Desire, Violence, and Divinity in Modern Southern Fiction: Katherine Anne Porter, Flannery O’Connor, Cormac McCarthy, Walker Percy* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2007), s. 16-25.

⁷ Vince Brewton, „The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy’s Early Novels and the Border Trilogy”, [w:] *Cormac McCarthy: Bloom’s Modern Critical Views*, red. Harold Bloom (New York: Infobase, 2009), s. 64.

wieści *W ciemność* i Lester Ballard w *Dziecięciu bożym* – zabijają „beźmyślnie”, by przywołać jedno z wielu słów kluczy z *Krwawego południka*⁸. Z jednej strony teksty każą się domyślać, że zbrodnie mają związek z faktem, że miejsce ukształtowało sprawców, z drugiej – wzbudzają wątpliwości, czy winni bestialskich zbrodni, osobnicy o charakterach kompletnie nieprzeniknionych, w ogóle przynależą do ludzkiego, czyli społecznego, porządku. Toteż *W ciemność* i *Dziecię boże* (*Strażnik sadu* jest o wiele mniej drastyczny) jawią się jako „chore” fantazje przybrane w przerażający sztafaż rzeczywistości – albo na odwrót. W porównaniu z nimi *Suttree’ego* należy uznać za rzecz ze wszech miar osobną, wprowadzającą wątki egzystencjalistyczne i nigdzie indziej u Cormaca nieobecne na podobną skalę opisy uwikłań społecznych.

W swojej twórczości z lat 80. i 90. McCarthy zasadniczo przewartościowuje inną amerykańską tradycję literacką, tę zakorzenioną w gatunku westernu⁹, który doczekał się w drugiej połowie XX wieku wielu ważnych wersji rewizjonistycznych. W epoce politycznego sceptycyzmu i postmodernistycznych poszukiwań artystycznych tradycyjna westernowa wizja Ameryki, ufundowana na imperialnych fantazjach i sentymentach, musiała stać się przedmiotem krytycznych reinterpretacji¹⁰. O trawestacje westernu pokusili się E.L. Doctorow w *Witajcie w Ciężkich Czasach* (1960), Richard Brautigan w *Potworze profesora Hawkline’a* (1974), William Burroughs w *The Place of Dead Roads* (1983), Ishmael Reed w *Yellow Back Radio Broke Down* (1969). Wydaje się jednak, że ich na poły zabawowe patenty fabularne nie sprzyjały pogłębionej refleksji historycznej. Rewizja historii bardziej przekonująco wypadła w książkach napisanych na modłę realistyczną: *Małym Wielkim Człowieku* Thomasa Bergera (1964)

⁸ We wstępnym opisie dzieciaka, bohatera tej powieści, czytamy: „Nie potrafi czytać ani pisać i już kiełkuje w nim pociąg do beźmyślniej przemocy”; Cormac McCarthy, *Krwawy południk albo wieczorna luna na zachodzie*, przeł. Robert Sudół (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010), s. 9.

⁹ Por. Barclay Owens, *Cormac McCarthy’s Western Novels* (Tucson: The University of Arizona Press, 2000).

¹⁰ Por. *Amerykański western literacki w XX wieku. Między historią, fantazją a ideologią*, red. Agata Preis-Smith, Marek Paryż (Warszawa: Czuły Barbarzyńca, 2013).

i *Pochowaj me serce w Wounded Knee* Dee Browna (1970), nawiązujących do czasów wojen z Indianami. Postacie kowbojów odpoetyzował Larry McMurtry w znanej sfilmowanej powieści *Na południe od Brazos* (1985). Rewizjonistyczne narracje o amerykańskim Zachodzie, te eksperymentalne i te konwencjonalne, stanowią naturalne punkty odniesienia dla *Krwawego południka*. Na tle tych utworów dzieło Cormaca uderza swoją odrębnością. Autor *Krwawego południka* dokonał czegoś o wiele bardziej ważkiego aniżeli rozmontowanie konwencji i obalenie zbudowanych na niej mitów – on rozbił mistykę westernu.

Unikalny walor *Krwawego południka*, umożliwiający wniknięcie w mistyczny wymiar westernu, polega na połączeniu stylu, symboliki i kontekstu. Język tej powieści jest o wiele mniej przejrzysty niż na przykład zgoła minimalistyczny styl *Dziecięcia bożego*. Fabuła jest jak gdyby wchłaniana przez krwawe, makabryczne obrazy, które znaczą kolejne jej odsłony. Zresztą ewokowane obrazy już to prymitywnego, już to wymyślnego okrucieństwa odgrywają podstawową rolę w tekście, który pozwala dotknąć historycznych wypadków wyobraźnią, ale nie ogarnąć rozumem. Nagromadzenie opisów nagłej i brutalnej śmierci nadaje fantasmagoryczny wymiar literackiej wersji wypadków, które dawno temu naprawdę rozegrały się na amerykańsko-meksykańskim pograniczu. Apokaliptyczne obrazowanie, którego elementem symptomatycznym, powtarzanym w nieskończoność, jest potwornie okaleczone ludzkie ciało – oskalpowane, zdekapitowane, obdarte ze skóry itp. – nadaje treść powieściowej symbolice. Na pozór owa symbolika odwołuje się do tropu, który wybitny amerykański krytyk Richard Slotkin nazwał „odrodzeniem przez przemoc”. W swojej monumentalnej pracy Slotkin pokazał, że budowaniu i umacnianiu białych społeczności w Ameryce towarzyszyły akty przemocy wobec innych ras i że taka przemoc była jednym ze znaków nowego początku¹¹. U McCarthy’ego trop odrodzenia przez przemoc zostaje zrealizowany „połowicznie”, to znaczy jest przemoc, ale nie ma odrodzenia. W *Krwawym południku* biali osiągnęli taki poziom degeneracji, że żadne oczysz-

¹¹ Richard Slotkin, *Regeneration through Violence: The Myth of the American Frontier, 1600-1860* (Middletown: Wesleyan University Press, 1973).

czenie nie jest możliwe. Śmierć, którą zadają, logicznie prowadzi do ich własnej.

Wyraźnie inne podejście do materii westernu znajdziemy w Trylogii Pogranicza. Bohaterowie *Rącznych koni* i *Przeprawy* liczą sobie po szesnaście lat i znalazłszy się na życiowych rozstajach, postanawiają wyruszyć do Meksyku, gdzie każdy przeżywa serię perypetii, w których stawką nierzadko jest życie. Między powieściami nie ma bezpośrednich związków fabularnych, ale podobieństwo wątków nie budzi wątpliwości: obie książki to narracje o dojrzwaniu, uwarunkowanym przez doświadczenie straty i wykorzystania, a symbolicznemu przejściu do męskości towarzyszy faktyczne przekroczenie granicy z Meksykiem, jawiącym się jako zgoła inny świat. W tym innym świecie, w swoistych okolicznościach społecznych i geograficznych, niekiedy ekstremalnych, kształtuje się i hartuje męskość amerykańskiego bohatera. Dwie pierwsze części trylogii spina w całość osadzona po II wojnie światowej *Sodoma i Gomora*, w której John Grady Cole z *Rącznych koni* i Billy Parham z *Przeprawy* powracają w głównych rolach. Ostatnia powieść trylogii nadaje cyklowi elegijny charakter, opowiadając o samotności archetypowych bohaterów Zachodu i pokazując, jak ich świat przechodzi do historii, a przestrzeń egzystencjalna stopniowo znika. Cormac nie ogranicza się jednak do historycznej, społecznej i symbolicznej treści westernu, lecz bierze pod lupę strukturalne mechanizmy gatunku, kierując uwagę czytelnika na przykład na związki westernu z melodramatem.

McCarthy na różne sposoby wykracza poza narracyjne warianty zakorzenione w literackich kulturach regionów Stanów Zjednoczonych. Powtarzającym się w jego prozie rozwiązaniem, które sprzyja uwolnieniu tekstu z rygorów narzuconych przez właściwe dla danej tradycji gatunki i toposy, jest wykorzystanie wątków apokaliptycznych. Mocne apokaliptyczne akcenty pojawiają się w powieści *W ciemność*; potem w *Krwawym południku* wiążą się ściśle z metodami obrazowania – wszak porażające sceny przemocy rozgrywają się na tle wrogiego człowiekowi krajobrazu, znaczonego spaloną słońcem ziemią, wyschniętymi drzewami, gołymi skałami, ruinami ludzkich osiedli, miastami pogrążonymi w degrengoladzie. Właśnie w nurt apokaliptyczny wpisują się dwie powieści Cormaca wydane po 2000 roku, róż-

ne gatunkowo, ale powiązane koncepcyjnie. *To nie jest kraj dla starych ludzi*, rzecz osadzona we współczesnych realiach amerykańsko-meksykańskiego pogranicza, pokazuje, jak w dzisiejszych czasach może ujawnić się odwieczne zło człowieka, doprowadzając do upadku całego gatunku. Z kolei *Droga* to narracja fantastyczna, nasuwająca wniosek poniekąd przeciwny przez implikację, że rodzaj ludzki może się podźwignąć po doświadczeniu skrajnego upodlenia.

Rzecz jasna ulokowanie powieści McCarthy'ego na mapie amerykańskich tradycji literackich daje ograniczone pojęcie o bogactwie inspiracji, motywów i problemów odzwierciedlonych w tej prozie. Krytycy podkreślają pokrewieństwo utworów Cormaca z dziełami fundamentalnymi w historii literatury amerykańskiej, począwszy od *Moby Dicka* (1851), ale nie rzadziej piszą o odwołaniach filozoficznych od Platona przez Nietzschego do Camusa¹², o usytuowaniu twórczości Cormaca względem najważniejszych modeli powieści: realizmu, modernizmu i postmodernizmu, o ujęciach materii historycznej, o problematycznych przedstawieniach płci i rasy (jeden z zarzutów kierowanych pod adresem pisarza dotyczy mało skomplikowanych postaci kobiecych) i wielu innych tematach.

Mimo licznych tropów interpretacyjnych książki McCarthy'ego układają się w spójny projekt literacki, przy czym do sedna owego projektu mogą prowadzić czytelnika różne ścieżki. Powieści nie wynikają jedna z drugiej, tylko są wzajemnie powiązane na zasadzie homologii stylu, symboliki i tematyki. Począwszy od *Strażnika sadu*, pisarz ewidentnie polega na archetypach, które wyznaczają ważne paralele między poszczególnymi utworami. Co ciekawe, właśnie metody dopasowania archetypów do określonych powieściowych kontekstów pozwalają wyróżnić dwa modele tekstu, między którymi oscylują narracje autora *Drogi*. Otóż różnica między tymi modelami wynika z tego, czy – lub w jakim stopniu – archetypy są umotywowane przez kontekst. Zatem z jednej strony mamy wariant, gdzie los bohaterów o ry-

¹² Por. Steven Frye, „Histories, Novels, Ideas: Cormac McCarthy and the Art of Philosophy”, [w:] *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, red. Steven Frye (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), s. 3-11.

sach archetypowych jest uwarunkowany społecznie, historycznie, geograficznie, a z drugiej taki, w którym postacie archetypowe można z łatwością wyabstrahować z ich kontekstu i przetransponować do innych. Wszak nie ma kontekstowego umotywowania dla bandytów-kanibali w powieści *W ciemność*, sędziego Holdena w *Krwawym południku* albo Chigurha w *To nie jest kraj...*, i nie powinien nas zmylić fakt, że wszyscy doskonale odnajdują się w światach przedstawionych tych powieści. W swoich utworach Cormac zestawia w różnych proporcjach konkret rzeczywistości i uniwersalność symboliki, wyjąwszy *Drogę*, którą można odczytywać jako kulminację modelu uniwersalnego.

McCarthy po raz pierwszy zagościł na naszym rynku wydawniczym w końcówce lat 90., kiedy ukazały się przekłady *Rącznych koni* i *Przeprawy*, notabene przechodząc bez echa. Słowem, pisarz uznawany już wtedy za oceanem za współczesnego klasyka zaliczył nad Wisłą falstart. Od tamtej pory trzeba było czekać blisko dekadę, by autor *Krwawego południka* szerzej i na dłużej zaistniał w świadomości polskich czytelników. Przełomem okazały się przekłady powieści *To nie jest kraj...* i *Droga*, oba z 2008 roku¹³, na fali rosnącej światowej popularności autora po oscarowej ekranizacji pierwszego utworu i Pulitzerze dla drugiego. Można powiedzieć, że obecnie trwa w Polsce swoisty festiwal Cormaca: szybko nadrobiliśmy zaległości i mamy już przekłady wszystkich jego powieści oraz jednego dramatu. Jak na rodzime warunki dużo się o nim dyskutuje w mediach. Od kilku lat istnieje polska strona internetowa poświęcona pisarzowi, fachowo i na bieżąco redagowana. To dobry moment, żeby oddać w ręce czytelników pierwsze w języku polskim całościowe krytyczne opracowanie twórczości literackiej Cormaca McCarthy'ego.

¹³ Mowa o przekładzie *To nie jest kraj dla starych ludzi* autorstwa Roberta Bryka (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008). W 2014 roku ukazało się nowe tłumaczenie tej powieści w wykonaniu Roberta Sudóła (Kraków: Wydawnictwo Literackie).

Alicja Piechucka

Dawno temu w Tennessee albo ubodzy krewni Emersona (*Strażnik sadu*)

O ile dla mieszkańców bardziej rozwiniętych części USA kryzys lat 30. był szokiem, o tyle na terenach stanowiących scenę debiutanckiej powieści Cormaca McCarthy'ego stał się raczej potwierdzeniem istniejącego stanu rzeczy. Od pierwszych stron *Strażnika sadu* (1965) zdajemy sobie sprawę, że bieda wrosła w miejscowy krajobraz tak samo jak plantacje bawełny i tytoniu. Wschodnią granicę „stanu ochotników” – bo taki przydomek zyskało Tennessee – wyznaczają Appalachy, w których nawet dziś warunki życia często niewiele różnią się od tych opisanych przez McCarthy'ego. To właśnie u podnóża gór mieści się powieściowa wioska o wdzięcznej nazwie Czerwona Gałąź. W wiosce lub w jej okolicach mieszkają Arthur Ownby, Marion Sylder i John Wesley Rattner, trzej protagoniści *Strażnika sadu*. W roku Wielkiego Kryzysu drugi z nich zatrudnił się przejściowo u miejscowego potentata, „którego majątek składał się z tuzina skleconych naprędce chat”¹. Drewniane domy „tchnęły taką nietrwałością i przypadkowością, jakby osadziła je tam cofająca się powódź”², a „gangrenowate pleśnie wżerały się w fundamenty, zanim porządnie przybito dachy”³. Można było odnieść wrażenie, „jakby po kolei zżerała te rudery straszliwa zaraza”⁴. Lokatorzy tych rozpadających się

¹ Cormac McCarthy, *Strażnik sadu*, przeł. Michał Kłobukowski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010), s. 5.

² Ibidem, s. 12.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

chat w tragiczny sposób dopasowali się do ponurej scenografii, w której przyszło im żyć: „godzinami przesiadywali na brzegach werand, bosy i obszarpani, podobni do ofiar jakiejś okropnej katastrofy, i gapili się na nieszczęsną krainę, a w ich twarzach nie było nadziei, zdumienia ani rozpacz⁵”. O nędzy miejscowej ludności opowiada McCarthy w sposób poruszający, ale daleki od epatowania czy taniej czułościowości. Potrafi natomiast wykazać się poczuciem humoru, które uderza w tej skądinąd niewesołej historii. I tak w miejscowej karczmie Pod Zieloną Muchą jeden z bywałców popularnego przybytku zabawia pozostałych opowieścią o „*dyżurnej gości do gotowania zupy*”⁶, którą okoliczne gospodynie przekazują sobie niczym pałeczkę w kulinarnej sztafecie. Dzieje się tak do czasu, gdy jedna z nich niebacznie postanawia wykorzystać kość do przyrządzenia potrawy z grochu.

Przemoc, o której murzyński aktywista H. Rap Brown powiedział kiedyś, że „jest równie amerykańska jak placek z wiśniami”⁷, stała się jednym ze znaków firmowych prozy McCarthy’ego, i być może także jednym z wyznaczników jej amerykańskości. Na przykład *Krwawy południk* spełnia zawartą w tytule straszną obietnicę, każąc czytelnikowi obcować z okrucieństwem i deprawacją niemal na każdej stronie. W tym kontekście *Strażnik sadu* wydaje się powieścią dużo mniej brutalną. Jedynym właściwie – jeśli nie liczyć bójek, pobić czy strzałów starszka broniącego się przed policją – aktem przemocy jest rozpoczynające całą historię zabójstwo ojca Johna Wesleya Rattnera, którego dokonał Marion Sylder. Choć opisane przez McCarthy’ego w dość naturalistyczny sposób, nie ma jednak zbrodniczego charakteru, ponieważ Sylder działa w obronie własnej, a Rattner senior to najbardziej szemrana postać w *Strażniku sadu*, oszust i złodziej gotów zabić dla zysku, „konkretne” ucieleśnienie zła, jego „awatar”⁸.

⁵ Ibidem, s. 12-13.

⁶ Ibidem, s. 28.

⁷ Robert Andrews, *The New Penguin Dictionary of Modern Quotations* (London: Penguin Books, 2000), s. 55. Przekłady z opracowań anglojęzycznych pochodzą od autorki artykułu.

⁸ Lydia R. Cooper, „McCarthy, Tennessee, and the Southern Gothic”, [w:] *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, red. Steven Frye (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), s. 42.

Śmierć Kennetha Rattnera staje się punktem wyjścia dla opisywanych przez McCarthy'ego wydarzeń. To właśnie ona czyni z sędziwego Arthura Ownby'ego „strażnika”, który niewzruszenie, z trudną do wytłumaczenia sumiennością pilnuje przypadkiem znalezionych przez siebie zwłok, ukrytych przez Syldera w zbiorniku na insektycydy w opuszczonym jabłoniowo-brzoskwiniowym sadzie. Ownby nie wie, kim był zmarły, podobnie jak nie wie tego sam Sylder. Związku obu mężczyzn z tajemniczym zniknięciem ojca nie domyśla się też młody Rattner, któremu matka, nieświadoma prawdziwego charakteru idealizowanego przez siebie męża, kazała obiecać, że odszuka i ukaze zabójcę. Paradoksalnie to właśnie Ownby i Sylder, pełniący w powieści rolę „męskiego autorytetu”⁹, zastąpią ojca pozbawionemu takiego wzorca chłopcu, „kształtując [jego] tworzący się rdzeń moralny”¹⁰. Razem staną się czymś w rodzaju duchowej rodziny, nieformalnej i niespokrewnionej. Wiek trójki bohaterów stanowi o gradacji pokoleniowej: Ownby staje się dziadkiem, John Wesley wnukiem, a Sylder ojcem lub starszym bratem. Gdy w finale *Strażnika sadu* młody Rattner odwiedza grób matki, dotyka „kamienia z wrytym napisem, mniej rzeczywistego niż zapach drzewnego dymu albo smak wina, którym częstował go starzec”¹¹, a na ruiny rodzinnego domu patrzy ze świadomością, że „to i tak nigdy nie był jego dom”¹².

W eseju poświęconym związkom McCarthy'ego z literackim nurtem naturalistycznym Eric Carl Link przypomina, że

chwalebne drogi do apoteozy wyznaczone przez Winthropa, Franklina, Emersona i innych zakładają istnienie elementarnej uniwersalnej harmonii, pewnego porządku – moralnego, strukturalnego lub jednego i drugiego – którym rządzi się kosmos. Przełożenie tego kosmicznego optymizmu na amerykańskie doświadczenie pozwoliło stworzyć wizję Ameryki jako miejsca naprawdę wyjątkowego, a dowodem na wyjątkowość amerykańskiego losu miały być możliwości otwierające się przed Amerykanami i ich sukcesy. Cormac McCarthy, podobnie jak inni amerykańscy pisarze naturaliści, zdecydowanie kwestionuje ten optymizm. Idealistyczne wizje

⁹ Ibidem, s. 44.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ McCarthy, *Strażnik sadu*, s. 292.

¹² Ibidem, s. 291.

wspomnianych wcześniej amerykańskich filozofów stoją w sprzeczności z ludzkim doświadczeniem w świecie zdominowanym przez niepewność, rozkład, amoralność i przemoc¹³.

Przed bohaterami *Strażnika sadu* świat nie stoi otworem, a ich życie jest zaprzeczeniem amerykańskich mitów o „możliwościach” i „sukcesach”. W Czerwonej Gałęzi szczytem luksusu jest „świeżej daty dostatek, nabyty za zaliczeniem pocztowym według zamówień z katalogu: porcelanowe lampy, linoleum na podłogze i grzejnik Ciepły Ranek”¹⁴. McCarthy tworzy sugestywny obraz zamieszkaney przez skromnych farmerów i robotników amerykańskiej prowincji, z wpisanymi w jej życie biedą, tandetą i beznadzieją. Oczom czytelnika ukazują się zakurzone drogi, stacje benzynowe, małe, obskurne, przyozdobione reklamami sklepiki, gdzie popija się coca-cole, siedząc na skrzynkach, i gdzie kupowanie podstawowych towarów na kredyt jest na porządku dziennym, oraz marne gospody, w których każdy pretekst do bójki jest dobry. Za podkład muzyczny służą dźwięki bandzo lub szafy grającej. W drewnianych domach przy świetle lamp naftowych wertuje się wciąż te same numery czasopism. Starcy siedzą na werandach lub zbierają się w sklepie, będącym centrum miejscowego życia. Miarą tego, w jak trudnych czasach – i trudnym miejscu – rozgrywa się akcja *Strażnika sadu*, może być wzmianka o licznych samobójstwach w pobliskim mieście Knoxville.

Marzenie o lepszym życiu próbuje zrealizować Marion Sylder: gdy po pięciu latach tajemniczej nieobecności wraca w 1934 roku w rodzinne strony, miejscowi z trudem rozpoznają go w dobrze ubranym, poruszającym się eleganckim samochodem nieznanym. McCarthy z goryczą opisuje go jako „zamożnego syna, który wrócił bez gałzki oliwnej, za to z pieniędzmi w twardej monecie i papierach, dającego początek erze dobrobytu, utopii fundowanych trunków”¹⁵. Pieniądzy tych nie starcza jednak na długo. Sylder, który pracował jako cieśla, by porzucić to zajęcie na rzecz nielegalnego handlu alkoholem, zmuszony jest zatrudnić się jako

¹³ Eric Carl Link, „McCarthy and Literary Naturalism”, [w:] *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, s. 157.

¹⁴ McCarthy, *Strażnik sadu*, s. 127.

¹⁵ Ibidem, s. 34.

robotnik w fabryce. Wkrótce jednak powraca do alkoholowego procederu, który zaprowadzi go w finale powieści do więzienia. Sylder jawi się jako smętne wcielenie Gatsby'ego bez posiadłości na Long Island i majątku. Nie wydaje wystawnych przyjęć; musi mu wystarczyć zabawa w miejscowej gospodzie i towarzystwo znajomych przyzwyczajonych nie do szampana, lecz do „wina jeżynowego z butelki po jakiejś miksturze do nacierania”¹⁶. Próbuje uczciwej pracy, tak jak Gatsby próbował początkowo zrealizować Franklinowski model życia godziwego, mającego prowadzić do sukcesu. Historia Syldera jest parodią amerykańskiego snu, który już w powieści Fitzgeralda został zakwestionowany. Tam jednak bohaterowi przypadła w udziale przynajmniej materialna namiastka marzenia w postaci bogactwa i luksusu; Sylder nie może liczyć nawet na to. Gdy w jednej z końcowych scen powieści Arthur Ownby pyta Johna Wesleya, jak widzi swoją przyszłość, chłopiec reaguje sceptycznie. Ownby stwierdza: „Młodemu zawsze ciężko zacząć. Widzi mi się, że dzisiaj jest wiele sposobów, żeby zarobić pieniądze, nie tak jak za mojej młodości, bo wtenczas o gotówkę było trudno”¹⁷. W jego słowach zdaje się tlić resztkę wiary w amerykański sen, który jednak w jego przypadku się nie sprawdził. Próba stabilizacji poprzez małżeństwo i prowadzenie własnego gospodarstwa nie powiodła się: Ownby dożył sędziwego wieku w samotności i ubóstwie.

Ważnym i zarazem ambiwalentnym elementem symboliki powieści jest samochód, związany z przedstawioną w *Strażniku sadu* klęską amerykańskiego mitu sukcesu. Nie bez powodu w domu Syldera „na szafce w kącie stało trofeum: autko z brązu na skrzyneczce z orzecha włoskiego”¹⁸. W całej powieści przewijają się obrazy drogi i jazdy samochodem oraz dokładne opisy pracy auta. „Nowiuteńki dwudrzwiowy ford, lśniący czarnym lakierem”¹⁹, którym Marion Sylder zajeżdża przed miejscową gospodę, to osiągnięcie amerykańskiej myśli technicznej, symbol prosperity i mobilności. Miejscowych zadziwia prędkość, jaką ford może

¹⁶ Ibidem, s. 19.

¹⁷ Ibidem, s. 271.

¹⁸ Ibidem, s. 134.

¹⁹ Ibidem, s. 15.

rozwinąć, a współników Syldera w alkoholowym przedsięwzięciu zachwyca zarówno sam wóz, jak i trudność, jaką tak szybkie auto mogłoby sprawić stróżom prawa podczas pościgu. Zarazem jednak to właśnie ten samochód stanowi dla Kennetha Rattnera pokusę tak dużą, że gotów jest dla niego zabić. Auto jest też narzędziem nielegalnej pracy Syldera, który przewozi nim bimber, i bezpośrednią przyczyną jego aresztowania, gdy maszyna zawodzi za sprawą wypełniającej bak „chrzczonej” benzyny.

Samochód łączy się nierozzerwalnie z motywem drogi, również *par excellence* amerykańskim. Podobnie jak motywy wędrówki i migracji, pojawia się on w powieści McCarthy’ego, także w wydaniu ironicznym, gdy mowa o tym, że mieszkańcy ubogich domów w Czerwonej Gałęzi „przychodzili i odchodzili bez bagażu, jak wędrowne ptaki, a każda następną rodziną niczym nie różniła się od poprzedniej”²⁰. Droga okazuje się metaforą życia, gdy jazda samochodem staje się dla Syldera okazją do reminiscencji. Dla bohaterów McCarthy’ego istotne są ruch, mobilność i związana z nimi potrzeba wolności i przestrzeni. Perypatetykiem jest Ownby, bez przerwy przemierzający okolice, ale także John Wesley, który w tajemnicy przed matką odbywa nocne eskapady. Ten pierwszy zostaje zresztą z czasem zmuszony do wędrówki. Poruszająca jest odyseja jego i jego psa, wygnanych z domu, starych, biednych, umęczonych. Kończy się wstrząsającą sceną aresztowania, w której funkcjonariusz, głuchy na prośby starca, nie pozwala mu zabrać psa, a bezradne zwierzę usiłuje gonić odjeżdżający samochód. Podjęta wcześniej przez Ownby’ego próba opuszczenia własnego domu i zamieszkania w bardziej odludnym zakątku, gdzie, jak sądzi, policji trudniej będzie go znaleźć, jest w jakimś sensie wyrazem wierności amerykańskiemu przekonaniu, że mobilność umożliwi rozpoczęcie wszystkiego od nowa. Ta myśl przyświeca też zapewne kolegom Johna Wesleya, którzy opuszczają rodzinny stan, i jemu samemu, gdy idzie w ich ślady. Choć po kilku latach Rattner junior odwiedza Czerwoną Gałąź w ostatnim rozdziale powieści, czytelnik odnosi wrażenie, że dwudziestoletni już teraz mężczyzna jest w niej tylko przejazdem.

²⁰ Ibidem, s. 13.

Strażnika sadu – z jego obrazem kryzysu, by nie powiedzieć klęski amerykańskich mitów i ideałów – trudno rzecz jasna uznać za powieść optymistyczną, niemniej jednak literacki debiut McCarthy'ego odwołuje się do wizji Ralpha Waldo Emersona w stopniu być może większym, niż chce to przyznać Link. W *Strażniku sadu* pobrzmiewają echa filozofii transcendentalistycznej – nie tylko w wydaniu mędrca z Concord, lecz także najważniejszego z jego uczniów, Henry'ego Davida Thoreau – filozofii, na którą składa się przecież znacznie więcej niż tylko standardowo z nią kojarzony optymizm. Echa transcendentalizmu uwidaczniają się szczególnie w dwóch aspektach powieści McCarthy'ego: w obrazie natury oraz w przedstawieniu nonkonformistycznej postawy wobec życia.

W eseju „Przyroda”, którego publikacja w 1836 roku wyznacza niemal oficjalnie moment narodzin filozofii transcendentalistycznej, Emerson podkreśla znaczenie bezpośredniego kontaktu z naturą. We właściwy stosunek do przyrody wpisana jest umiejętność patrzenia na nią, a tę, zdaniem amerykańskiego filozofa, naprawdę dobrze opanowały dzieci oraz ci, którzy dorastając, nie utracili dziecięcej świeżości i głębi postrzegania. W konsekwencji „obcowanie z niebem i ziemią staje się częścią codziennego pokarmu”²¹. Takim kimś jest w *Strażniku sadu* Arthur Ownby, samotny mieszkaniec samotnej chaty. „By wejść w samotność, człowiek potrzebuje w tej samej mierze oddalić się od swego domostwa, jak i od społeczności” – głosi Emerson i dodaje: „gdyby człowiek wolał być samotny, dozwólcie mu patrzeć na gwiazdy”²². Izolacja Ownby'ego jest wypadkową okoliczności życiowych i jego nonkonformistycznego charakteru. Siedząc w nocy przed domem, od którego często „oddala się”, by przemierzać okoliczne tereny, Ownby „spod okapu śledził ruchy gwiazd”²³. Fragment, z którego pochodzi cytat, otwiera fraza „Arthur Ownby patrzył ze swojej werandy”²⁴, a kończy fraza prawie identyczna: „Arthur Ownby patrzył z werandy”²⁵.

²¹ Ralph Waldo Emerson, *Wybór pism*, przeł. Zofia Koenig (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010), s. 14.

²² Ibidem, s. 13.

²³ McCarthy, *Strażnik sadu*, s. 24.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

Powieść wielokrotnie ukazuje starca uważnie przyglądającego się naturze lub wsłuchanego w jej dźwięki, które „tajemniczym sposobem docierały do jego uszu”²⁶.

Ownby poświęca czas na kontemplację krajobrazów, które przecież doskonale zna, zdolny dostrzec niezwykłość pozornie zwykłego pejzażu, którą skądinąd McCarthy też wydobywa w powieści mistrzowskimi, pieczołowitymi opisami, pełnymi ciepła i czułości. W dzieciństwie bohater został namaszczoney przez szamankę, w której żyłach płynęła murzyńska krew, i otrzymał od niej „dar widzenia” pozwalający „dojrz[ęć] to, co pospólstwo prześlepi”²⁷, i mający być może coś wspólnego z intuicją, której znaczenie i nadrzędność wobec tego, co racjonalne, podkreśla Emerson. Z biegiem lat Ownby stał się „obserwatorem pór roku oraz ich dzieł”²⁸, umiejącym czytać język natury i przewidywać pogodę, spełnieniem słów Emersona o tym, że „życie w harmonii z przyrodą, umiłowanie prawdy i cnoty oczyści oczy, by zrozumiały tekst przyrody”²⁹. Ownby, którego atrybutem jest „hikoryowy kij” udekorowany „czarnoksięskimi znakami”³⁰, zdaje się zresztą mieć niemal magiczną władzę nad naturą:

Starzec podniósł róg. Jego chrapliwy ryk rozległ się pośród górskich zboczy, powtarzany wielokrotnym echem, uciszając nocne ptaki, nakazując milczenie żabom w rzeczce, roznosząc się po całej dolinie, aż przycichł w niej i przez mgnienie trwał, wątyły i czysty niczym nuta dzwonu, zanim noc znów rozbrzmiała psim kanonem, bolesnym zawodzeniem widmowych ogarów oplakujących własny zgon³¹.

Umiejętność właściwego patrzenia na przyrodę wyrabia też sobie John Wesley: „Kiedy już trochę poleżał w łóżku, dostrzegał w ciemnościach nawet żółędzie wśród gałęzi dębów na podwórku”³². W domu Rattnerów, w którego zakamarkach żyją przeróżne owady, natura i świat ludzki zdają się wzajemnie przenikać. Choć

²⁶ Ibidem, s. 54.

²⁷ Ibidem, s. 71.

²⁸ Ibidem, s. 108.

²⁹ Emerson, *Wybór pism*, s. 31.

³⁰ McCarthy, *Strażnik sadu*, s. 57.

³¹ Ibidem, s. 56-57.

³² Ibidem, s. 77.