

Mirosława Buchholtz

ORCID 0000-0002-8208-728X

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wstęp

Autoportret z bażantem

Zanim jeszcze została pisarką, a krytyka dla własnej wygody ostemplowała ją jako przedstawicielkę literatury katolickiej i gotyku amerykańskiego Południa, marzeniem wówczas jeszcze Mary Flannery O'Connor było rysowanie, szczególnie zaś karykatura. Zachowały się rysunki i linoryty, a w 2012 roku ukazało się drukiem pierwsze opracowanie tego mało znanego aspektu wczesnej twórczości przyszłej pisarki¹. Już od dzieciństwa – równolegle z uczeniem kurczaków chodzenia do tyłu – mała Mary tworzyła książeczki z własnym tekstem i ilustracjami. Na początku lat 40. XX wieku opracowała na potrzeby szkolnych i uczelnianych publikacji² wiele satyrycznych obrazków z życia uczniowskiego i studenckiego. Pokazywała w nich także wpływ, jaki na jej otoczenie i pokolenie wywarła tocząca się wówczas II wojna światowa.

Podobne marzenia o karierze ilustratora miał też młodszy od niej siedem lat John Updike (1932-2009), który dawał wyraz fascynacji komiksami w listach do ich autorów, a następnie we

¹ Zob. Flannery O'Connor, *The Cartoons*, red. Kelly Gerald (Seattle–Washington: Fantagraphics, 2012); Maria Popova, „Flannery O'Connor's Little-Known Cartoons”, *The Marginalian*, <https://www.themarginalian.org/2013/12/12/flannery-oconnor-cartoons/>; data dostępu: 14 marca 2024.

² Maria Popova zauważa podobieństwo do działalności studenckiej Williama Faulknera. Zob. eadem, „William Faulkner's Little-Known Jazz Age Drawings, with a Side of Literary Derision”, *The Marginalian*, <https://www.themarginalian.org/2013/08/30/william-faulkner-drawings-mississippi/>; data dostępu: 15 marca 2024.

własnych dziełach rysunkowych oraz literackich³. Do wielbicieli komiksu zaliczał się też starszy od O'Connor o pokolenie Vladimir Nabokov (1899-1977)⁴. To podobieństwo u trojga pod wieloma względami znacznie różniących się autorów wskazuje na ducha epoki, który uczynił z Amerykanów „naród komiksu”⁵. Jak pisze Bradford W. Wright, komiksy pojawiły się w kulturze amerykańskiej jako odrębny rodzaj rozrywki w latach 30. XX wieku⁶, a na lata 1933-1941 przypadają w Stanach Zjednoczonych narodziny przemysłu komiksowego. Jak widać, znani amerykańscy pisarze nie gardzili popularnymi formami sztuk plastycznych. Wręcz przeciwnie, stały się dla nich okazją do ćwiczenia zmysłu obserwacji, tworzenia zwięzłych przekazów oraz przeprowadzania wszelkiego rodzaju eksperymentów z wizualnymi, a za ich pośrednictwem, literackimi formami. Tak też było w przypadku O'Connor, która wprawdzie komiksów nie tworzyła, ale zarówno w ilustracjach, jak i w prozie pamiętała o tym, by rysować wyraziste postaci i streszczać ich myśli (albo banały) w kilku słowach, które zmieściłyby się pod ilustracją albo w dymku. Takie zapadające w pamięć postaci i puenty mają w ilustracjach i prozie O'Connor wymiar mniej lub bardziej brutalnie humorystyczny.

Wizualność literackiej wyobraźni O'Connor jest zapewne tym, co ułatwia przenoszenie jej twórczości na język obrazu i filmu. Pierwsza powieść O'Connor, *Wise Blood*, została wyreżyserowana przez Johna Hustona w filmie pod tym samym tytułem z 1979 roku, a w 2015 roku stała się podstawą opery-wystawy (*immersive opera/gallery installation*) z muzyką i librettem Anthony'ego Gatto⁷.

³ Zob. Jeet Heer, „Updike: Portrait of the Artist as a Young Fan”, *The Paris Review* (14 January 2015), <https://www.theparisreview.org/blog/2015/01/14/updike-portrait-of-the-artist-as-a-young-fan/>; data dostępu: 14 marca 2024.

⁴ Heer twierdzi, że upodobanie Updike'a do pisarstwa Vladimira Nabokova może mieć przyczynę we wspólnej obydwu autorom fascynacji komiksem, która miała przełożenie na ich pisarstwo.

⁵ Tak w tytule swojej monografii nazywa Amerykanów Bradford W. Wright. Zob. idem, *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America* (Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2003).

⁶ Wright, *Comic Book Nation*, s. xiii.

⁷ Zob. „Wise Blood Opera Exhibition after the Novel by Flannery O'Connor. Minneapolis, Minnesota”, 30 July 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=>

Komiksowe ilustracje opowiadania „A Good Man Is Hard to Find” pojawiają się w dokumentalnym filmie *Flannery* z 2019 roku, a w 2021 roku na platformie YouTube udostępniono animację poklatkową z użyciem klocków Lego (*brickfilm*), stanowiącą adaptację tego samego opowiadania. Jako podkład muzyczny animacji wykorzystano między innymi piosenkę Patsy Cline *The Heart You Break May Be Your Own*, która pochodzi z czasów twórczej aktywności O'Connor. Jej tytuł przypomina ponadto inne opowiadanie O'Connor, „The Life You Save May Be Your Own”⁸. Z jednej strony nawiązania do kultury (w tym także muzyki) popularnej w twórczości O'Connor, a z drugiej – kwestia inspiracji, jaką czerpali z jej pisarstwa muzycy kolejnych pokoleń⁹, stanowią temat na osobne opracowanie. Wyobraźnia wizualna to zatem tylko skrót myślowy, gdyż obejmuje ona także inne zmysły, a zwłaszcza wyczulenie na dźwięk i rytm¹⁰.

W ciągu krótkiego życia Flannery O'Connor opublikowała zaledwie trzy książki, dwie z nich to powieści, choć można się spierać o to, czy *Mądrości krwi* nie bliżej do cyklu opowiadań, z których ta powieść wyrosła. Opowiadanie było zdecydowanie tym gatunkiem literackim, w którym O'Connor przejawiała największy kunszt. Od samego początku jej kariera literacka rozwijała się w cieniu diagnozy śmiertelnej choroby. Pisanie było walką z czasem, wyrzucaniem dni, a potem już tylko godzin, kiedy aktywność była możliwa. Powieść *Wise Blood*, pierwsza opublikowana książka, ukazała się w 1952 roku i nie spotkała się z aprobatą. Dopiero zbiór opowiadań *A Good Man Is Hard to Find and Other Stories* z 1955 roku uczynił O'Connor sławną i cenioną pisarką. W 1960 roku ukazała się druga powieść *The Violent Bear It Away*. Drugi tom opowiadań

Ih8kDxrNSns&list=PLxJGbbRTILcvb81ZkxKSFImk_yPZc9vED&index=3; data dostępu: 12 marca 2024.

⁸ Zob. „A Good Man is Hard to Find. Silleck Family Productions”, 19 January 2021, https://www.youtube.com/watch?v=x_cVytbPAw8; data dostępu: 12 marca 2024.

⁹ By wspomnieć tylko Bruce'a Springsteena i Lucindę Williams.

¹⁰ Technikę unaoczniania zmysłu powonienia rozwinęła natomiast wierna czytelniczka O'Connor, Alice Munro. Zob. Georgiana Colville, „Skunking the Reader. Alice Munro's Olfactory Discourse in Four Recent Short Stories”, *Open Letter* 11.9/12.1 (Fall-Winter 2003/2004), s. 151-165.

Everything That Rises Must Converge został wydany już po śmierci pisarki, w 1965 roku. Pełne wydanie opowiadań z obydwu tomów uzupełnione o kilka wcześniejszych tekstów (*The Complete Stories*) opublikowano w 1971 roku. Sukcesywnie ukazywały się również eseje (*Mystery and Manners: Occasional Prose*, 1969), listy (jako pierwszy opublikowano wybór pt. *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor*, 1979), recenzje (*The Presence of Grace: and Other Book Reviews*, 1983) i wreszcie dziennik w formie modlitwy, prowadzony w czasach studenckich w Iowa City, od stycznia 1946 do września 1947 roku (*A Prayer Journal*, 2013). W styczniu 2024 roku ukazała się niedokończona powieść O'Connor *Why Do the Heathen Rage* w opracowaniu Jessiki Hooten Wilson i z ilustracjami Steve'a Prince'a.

Flannery O'Connor nie napisała autobiografii, ale podejmowała działania autobiograficzne: zbierała swoje listy, wyrażała opinie w esejach. Odblask lektur znajdujemy w recenzjach. Tworzyła też autoportrety. Pozostaje na łasce biografów, przy czym style biografistyki podlegały zmianom: od strategii przemilczania niewygodnych wydarzeń i zjawisk aż po wiwisekcję ujawniającą wszystko, co tylko można objąć analizą. Liczne archiwa zawierają z całą pewnością niejedną jeszcze zagadkę i niejednen trop. Taką zagadką była przez kilka dziesięcioleci osoba ukryta w listach pisarki pod inicjałem „A”. Pisały do siebie przez dziewięć lat (od 1955 roku do śmierci pisarki). Dziś wiadomo, że adresatką listów była zafascynowana twórczością O'Connor urzędniczka Hazel Elizabeth (Betty) Hester (1923-1998), która korespondowała także z Iris Murdoch (1919-1999) i przekonywała ją do czytania i podziwiania O'Connor. Choć Murdoch nie była zachwycona pisarstwem O'Connor, a Hester traktowała najwyraźniej jak zabawne kuriozum, kontynuowała korespondencję z nią przez trzydzieści lat¹¹. O'Connor

¹¹ Listy Iris Murdoch do amerykańskiej literaturoznawczyni Naomi Lebowitz ujawniają, że patrzyła na Betty, urzędniczkę w firmie zajmującej się kredytami detalicznymi, z wyżyn swojego intelektu. Zob. Nicholas Köhler, „The Mysterious Letter Writer Who Beguiled Flannery O'Connor and Iris Murdoch”, *The New Yorker*, 10 May 2016, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-mysterious-letter-writer-who-beguiled-flannery-oconnor-and-iris-murdoch>; data dostępu: 28 marca 2024.



Fotografia Flannery O'Connor obok autoportretu

Źródło: Alpha Historica / Alamy Stock Photo. Image ID:T6M657.

znała tajemnice Betty, która walczyła w II wojnie światowej, ale została wydalona z wojsk lotniczych z powodu orientacji seksualnej (była lesbijką), o czym wiedzieli tylko nieliczni przyjaciele. Walczyła z alkoholizmem i depresją. O'Connor zaangażowała się w misję wprowadzenia Betty do Kościoła katolickiego, co okazało się – ku rozczarowaniu pisarki – nieudaną próbą.

To w liście do „A” (Betty Hester) z 20 października 1955 roku O'Connor komentuje swój zaskakujący autoportret z ptakiem. O jej autoironii świadczy następująca ekfrazą: „Ta po lewej stronie to ja, ten po prawej to Muza. To kopia autoportretu, który namalowałam trzy lata temu. Nikt oprócz mnie nie podziwia mojego obrazu. Oczywiście nie wyglądam dokładnie tak, ale tak się czuję. Lepiej oglądać ten obraz z pewnego oddalenia”¹². W liście do Betty

¹² Por. „I am the one on the left; the one on the right is the Muse. This is a copy of a self-portrait I painted three years ago. Nobody admires my painting much but me. Of course this is not exactly the way I look but it's the way I feel.

z 30 października 1955 roku O'Connor skarży się, że ani czasopismo „Harper's Bazaar”, ani wydawnictwo Harcourt Brace nie chciało opublikować tego portretu, ponieważ jest trochę sztywny (*stiff*), trochę dziwny (*odd*), a zamieszczenie go w publikacji nie zwiększyłoby jej sprzedaży¹³.

Wokół portretu traktowanego jako rodzaj symbolicznej autobiografii narosło wiele legend. Dlatego też w liście do przyjaciółki Janet McKane z 19 czerwca 1963 roku O'Connor czuła się w obowiązku wyjaśnić, że ptak uwieczniony w autoportrecie wcale nie jest pawiem, ale bażantem. Pisarka wyznaje, że bardzo się jej podoba; „ma rogi i twarz niczym diabeł”¹⁴. Jak pisze O'Connor, obraz powstał po silnym ataku choroby. W efekcie zażywania kortyzonu miała twarz niczym księżyc w pełni i wypadły jej włosy. Wspomina, że malując, nie patrzyła ani na siebie w lustrze, ani na ptaka. Wiedziała, jak wyglądają i ona, i ptak. Ta uwaga wskazuje na jeszcze jeden rys wizualności artystycznej i literackiej O'Connor: obraz jest wglądem w stan uczuć, obserwacją wnętrza i manifestacją tego, co wewnętrzne. To, co wydaje się groteskowe, może być z tej perspektywy rzeczywistością.

Portretowana postać robi wrażenie zezowatej i rozczochranej, choć zarazem imituje dostojeństwo i (bezmyślną) powagę ptaka. Podobnie jak ptak nie zostanie zrozumiana. Będzie śmieszyć albo przerażać. Przekaz obrazu – i to kolejna cecha wizualności literackiej O'Connor – jest niejednoznaczny, mylący. Błędne odczytania są tym samym nieuniknione. I tak, przywołując katolicką tożsamość

It's better looked at from a distance”. Flannery O'Connor, *Collected Works*, red. Sally Fitzgerald (New York, NY: The Library of America, 1988), s. 962.

¹³ Ibidem, s. 965. Wszystkie cytaty z języka angielskiego ze źródeł nieprzetłumaczonych na język polski w przekładzie autorki wstępu.

¹⁴ Por. „In the self-portrait that is not a peacock. That's a pheasant cock. I used to raise pheasants but they got too much for me as they require attention and have to be caged. The peacocks take care of themselves. But I like very much the look of the pheasant cock. He has horns and a face like the devil. The self-portrait was made ten years ago, after a very acute siege of lupus. I was taking cortisone which gives you what they call a moon-face and my hair had fallen out to a large extent from the high fever, so I looked pretty much like the portrait. When I painted it I didn't look either at myself in the mirror or at the bird. I knew what we both looked like”. Ibidem, s. 1187.

O'Connor, można dowodzić, że żółte rondo jej kapelusza przypomina aureolę na obrazach świętych. Zarazem może też przypominać pałące słońce Południa. A jeśli nawet O'Connor przymierzałaby się do świętości, to dlaczego w jej ręku nie ma jakiegoś chrześcijańskiego symbolu? Choćby Biblii? Obok niej jest natomiast ptak, którego zwyczaje i potrzeby dobrze znała, hodując na farmie wprowadzając głównie pawie, ale w pewnym okresie także bażanty. Bażant, ptak łowny, nie ma – w odróżnieniu od pawia¹⁵ – ustalonego znaczenia w ikonografii chrześcijańskiej. To O'Connor nadała mu własną symbolikę ze względu na diabelski wygląd. Co więcej, na tym portrecie O'Connor nie tylko stoi obok bażanta, ale też go obejmuje, jak gdyby określała prawo własności albo bliską łączność, być może na zasadzie, że wprowadzając go nie rozumie, ale w pełni akceptuje. Bażant jest „Mużą”, ale czy sam ptak, ten konkretny, każdy? A może diabeł? A może diabelna choroba, którą O'Connor musiała objąć, zaakceptować? Będziemy gubić się w domysłach, błędząc z gabinetów luster wprost w ślepe zaułki.

Żyła krótko, a mimo to pozostawiła po sobie dzieło, które nadal silnie oddziałuje na czytelników. Zebrane w tej książce teksty dobitnie o tym świadczą. Zaczynamy od eseju „Publiczne tajemnice autorki lektur szkolnych”, który przedstawia style odbioru pisarstwa O'Connor wśród różnych grup czytelników: publiczności z przymusu, jaką są uczniowie, afroamerykańskich intelektualistów, którzy mają powody, by traktować O'Connor z rezerwą, i wreszcie twórców filmów biograficznych, którzy przyjmując konwencję dokumentu lub fabuły, starają się uaktualnić zarazem portret pisarki i odczytania jej twórczości.

W eseju „Radość pisania. Listy Flannery O'Connor” Jacek Gutorow zachęca do lektury listów O'Connor, które nowe pokolenia badaczy odkrywają w archiwach i publikują jako uzupełnienia pierwotnego wyboru dokonanego przez przyjaciółkę pisarki, Sally Fitzgerald. Wśród pierwszych czytelników O'Connor tylko wybrańcy mieli do nich dostęp. Teraz coraz więcej listów przenika do powszechnej świadomości. Ujawniają wiele na temat jej literackich

¹⁵ Paw to symbol Chrystusa, zmartwychwstania, nieśmiertelności. Pojawia się wielokrotnie w twórczości O'Connor, zarówno w esejach (zob. rozdział Marka Paryża), jak i w opowiadaniach (zob. rozdział Beaty Williamson).

i filozoficznych inspiracji, jak również jej ciekawości świata i zaangażowania w sprawy własnej społeczności. Nadal jednak są to tylko wybrane listy, niekiedy skróty. Stąd raport o stanie badań i obraz O'Connor jako przyjaciółki czytelnika w eseju Gutorowa ma istotne znaczenie w kształtowaniu recepcji pisarki.

Twórczość literacka nie była głównym źródłem dochodów Flannery O'Connor. Utrzymywała się z odczytów wygłaszanych w różnych placówkach kultury i nauki. Podróżowała, na ile stan zdrowia pozwalał. Współczesna publiczność miała zatem okazję poznać O'Connor jako prelegentkę. Po jej śmierci eseje, które istniały w różnych wersjach, w zależności od miejsca i okoliczności ich wygłaszania lub publikacji, zostały zebrane w tomie *Misterium i maniere*¹⁶. Podobnie jak listy, choć rzecz jasna sformułowane w nieco bardziej oficjalnym tonie, eseje O'Connor dają wgląd w konteksty jej pisarstwa. W rozdziale „Literatura, region, religia. Eseje Flannery O'Connor” Marek Paryż pokazuje, w jaki sposób lektura tych esejów może wzbogacić odczytania jej prozy fabularnej. Autor rozdziału skupia się na trzech wymienionych w tytule zagadnieniach i dotyka kontrowersji: poglądów na temat religii i kwestii rasowych. Trzeba przygotować się na niespodzianki, ponieważ, na przykład, O'Connor – choć zaliczana do pisarzy katolickich – nie miała nic wspólnego z błogim doktrynerstwem.

W rozdziale „Kryształ wieczności i materia zdarzeń. Chrześcijańskie przesłanie twórczości Flannery O'Connor” Anna Głąb rozpatruje eseje pisarki z perspektywy filozoficznej. Wnikliwa analiza tekstów, w których O'Connor wyklada swoją koncepcję literatury i religii, staje się kluczem do opowiadań, a zwłaszcza jednego, sztandarowego. „Trudno o dobrego człowieka” jest tym opowiadaniem, które w szczególności podważa „pobożny banał” i rozprawia się z pokracznym uduchowieniem czasów niewiary. Zarówno w tym, jak i w innych swoich opowiadaniach oraz powieściach O'Connor pokazuje tajemnicę w kontekście konkretnych zdarzeń, niejako tłumacząc skomplikowane teologiczne rozważania

¹⁶ Flannery O'Connor, *Misterium i maniere. Pisma przygodne*, wyb. i oprac. Sally i Robert Fitzgeraldowie, przeł. Michał Kłobukowski (Kraków: Karakter, 2020).

na język codzienności. Podobnie jak św. Tomasz z Akwinu, O'Connor definiowała sztukę jako „rozum w budowie”. Anna Głąb ten proces budowy opisuje, pokazując, w jaki sposób pisarka konfrontuje czytelników z niewygodnymi prawdami o nich samych.

Beata Williamson omawia pierwszy tom opowiadań O'Connor z perspektywy literaturoznawcy i dydaktyka literatury. Esej „«Trudno o dobrego człowieka» i radość czytania” obejmuje wszystkie po kolei opowiadania tego tomu. Zupełnie niezależnie od siebie Gutorow i Williamson odwołują się do radości, odpowiednio – pisanie listów i czytania opowiadań, kierując uwagę czytelnika ku emocjonalnym aspektom relacji pisarza i odbiorcy z tekstem i ze sobą nawzajem. Przynajmniej pozornie „męskie”, czyli pozbawione sentymentu, opowiadania O'Connor potraktowane zostają przez Williamson łagodnie, a jej niewydarzeni bohaterowie – wręcz z czułością. Autorka rozdziału wyluskuje z okrutnego świata O'Connor łatwe do przeoczenia podczas lektury odruchy serca, ulotne chwile wrażliwości, dobroci, może nawet miłości. Jej wnikliwe, precyzyjne odczytania przetrwały próbę ognia, czyli studencki opór wobec zadawanych lektur i wszelkich staroci. O'Connor można uratować przed literaturoznawczymi schematami. Jest na to sposób i Williamson hojnie dzieli się swoim odkryciem.

Perspektywę teologa świadomego także estetycznych waleń dzieła O'Connor znajdujemy w eseju ks. Andrzeja Persidoka zatytułowanym „Boża dywersja na terytorium diabła. O działaniu łaski w opowiadaniach z tomu *Everything That Rises Must Converge* Flannery O'Connor”. Rozdział dotyczy drugiego tomu opowiadań pisarki, opublikowanego już po jej przedwczesnej śmierci. Autor słusznie zachował oryginalne brzmienie tytułu zbioru, ponieważ przekład tytułowego opowiadania na język polski, *Spotkanie*, nie oddaje zawartej w nim filozoficznej aluzji¹⁷. Jak to niejednokrotnie u O'Connor bywa, tytuł opowiadania (i tomu) jest kompletnym zdaniem oznajmującym, a przy tym niemalym

¹⁷ Na usprawiedliwienie dodajmy, że niemieccy tłumacze, Rolf i Hedda Soellner także nie wiedzieli, jak z tego dylematu wybrnąć, i na tytułowe opowiadanie tomu wydawca wybrał inne: *Kulawi wejdą pierwsi* (*The Lambs Shall Enter First*), a po niemiecku: *Die Lahmen werden die Ersten sein: Erzählungen* (Zürich: Diogenes Taschenbuch, 1987).

intelektualnym wyzwaniem. Autor rozdziału skupia się na teologii łaski i przedstawia model spotkania człowieka z Bogiem w opowiadaniach O'Connor, która podejmuje literacką próbę przekroczenia przepaści między wiarą a ludzkim doświadczeniem. Ksiądz Andrzej Persidok odnosi się także do kwestii rzekomej „luteranckiej” czy też „protestanckiej” wrażliwości przebijającej przez prozę O'Connor, badając, między innymi, związki jej pisarstwa z „teologią kryzysu” Karla Bartha.

W rozdziałach niejednokrotnie pojawiają się wzmianki o granicach przetłumaczalności pojedynczych słów i fraz, w tym tytułów opowiadań O'Connor. Do wyzwań wynikających z różnic kulturowych dochodzą jeszcze te związane z teologicznym zakorzenieniem jej pisarstwa, wobec którego tłumacz-filolog może okazać się bezradny. W rozdziale zatytułowanym „«Realizm rozległych dali». O polskich przekładach opowiadań O'Connor” Krzysztof Majer unaocznia czytelnikom niby oczywisty fakt, że czytając prozę Flannery O'Connor po polsku, czytają też dzieło pośrednika. Na użytek czytelników i przyszłych tłumaczy, jeśli tacy się pojawią, autor rozdziału wyjaśnia, co jest dla pisarstwa O'Connor istotne i w jakim zakresie jej własnym teom na temat pisarstwa można zaufać. Majer odnosi się głównie do „opowiadań zebranych”, opublikowanych po polsku w 2019 roku. Publikacja ta to ciekawy przypadek strategii edytorskiej ilustrującej podejście pragmatystyczne. Wydawca zdecydował się bowiem zestawzić opowiadania tłumaczone pół wieku wcześniej przez Marię Skibniewską z nowymi przekładami niewydanych po polsku opowiadań, które to zadanie powierzono Michałowi Kłobukowskiemu. Dwoje wyśmienitych tłumaczy dzieli nie tylko przestrzeń czasowa, ale i rewolucja informatyczna, która współcześnie ułatwiła wiele działań. W tym czasie pojawiła się jednak także polityczna poprawność i nowe przekłady wymagałyby obecnie gruntownej korekty słownictwa. Stąd, zapewne słusznie, wydawca zdecydował się na przekład częściowo historyczny. Wnikliwe przekładoznawcze studium Krzysztofa Majera daje wgląd w pisarstwo O'Connor, a zarazem stanowi cenną lekcję dla tłumaczy literatury oraz wydawców.

Dwa ostatnie rozdziały dotyczą powieści Flannery O'Connor, czyli pierwszej i ostatniej spośród trzech książek opublikowanych za jej życia. Postrzeganie O'Connor jako pisarki w pierwszym

rzędzie katolickiej przesłania historyczny kontekst jej pisarstwa. Problemy, które podejmuje w swojej twórczości, wydają się ponadczasowe. Zapewne takie są, jednak – jak pokazuje Joseph Kuhn w rozdziale „Hazel Motes, Szczur Pustynny. *Mądrość krwi* i II wojna światowa” – unikalną umiejętnością O'Connor jest łączenie w nierozzerwalny węzeł wieczności i terażniejszości, Kościoła katolickiego i życia w społeczeństwie, sacrum i profanum. Początki jej twórczości przypadają na lata powojenne i, jak pokazuje autor rozdziału, zawierają nie tylko rozważania natury teologicznej, ale też intuicyjne próby radzenia sobie z wojenną traumą. Kuhn omawia postaci weteranów II wojny światowej w różnych utworach O'Connor, ale skupia się na jej pierwszej powieści *Mądrość krwi*. Celem jego eseju jest ukazanie dialogu młodej pisarki z teoriami Sigmunda Freuda z jednej strony i szwajcarskiego teologa ewangelicko-reformowanego Karla Bartha z drugiej. Z tej perspektywy wojna jawi się jako przystanek na drodze do stanu łaski.

Wkrótce po opublikowaniu *Mądrości krwi* O'Connor rozpoczęła pracę nad kolejną powieścią, która ma wiele wspólnego ze swoją poprzedniczką, przede wszystkim centralną postacią współczesnego Jonasza, starotestamentowego proroka, który sprzeciwia się Bogu. „«Idź przypomnieć dzieciom Bożym o straszhliwej sile miłosierdzia» – historia polemicznego proroka w powieści *Gwałtownicy porywają Królestwo Niebieskie*” to tytuł ostatniego rozdziału, w którym Sława Krasieńska przedstawia trudny siedmioletni proces powstawania powieści i obawy autorki o to, jak zostanie ona odebrana. Celem O'Connor było prowokowanie czytelnika. Obawiała się nie tyle kontrowersji, ile niezrozumienia i braku reakcji. Kluczem do powieści stają się w tej interpretacji uwagi i komentarze pisarki zaczerpnięte z jej listów i esejów. Autorka rozdziału odczytuje *Gwałtowników* także jako przykład *Bildungsroman*. Pokazuje, że celem pisarki było szukanie prawd nieoczywistych i wychodzenie poza utarte schematy. Także tą powieścią i rozproszonymi komentarzami do niej O'Connor tworzy swój autoportret z bażantem, przykuwającym uwagę, demonicznym, wskazującym – wraz ze swoją towarzyszką – w stronę poziomu anagogicznego.