

Kiedy umieram w epoce maszyn

Przełożył Filip Cieślak
(Uniwersytet Gdański)

Transformację kulturową charakteryzującą Nowe Południe kształtowała dynamiczna relacja między modernizacją a modernizmem. Przyjęte po I wojnie światowej pomysły rozwoju Południa kładły nacisk na wykorzystanie nowoczesnych sposobów produkcji, włącznie z dzierżawą i pożyczkami dla rolników, dywersyfikacją upraw, zwiększoną konsumpcją produktów, rozwojem technologicznym w postaci elektryfikacji i mechanizacji, a ponadto na wprowadzenie kooperatyw w celu nabywania sprzętu i surowców. Co więcej, usprawniono warunki mieszkalne, zalesienie i irygację oraz stymulowano rozwój małych, lokalnych przedsiębiorstw¹.

Mimo sporych różnic między poszczególnymi wizjami Nowego Południa (na przykład w podejściu do skali zobowiązania wobec kapitału Północy i tamtejszych metod administracyjnych oraz stopnia, w jakim majątki czarnych byłyby wplecione w plany rozwoju), a także wciąż żywych w okresie przedwojennym animozji na tle rasowym, klasowym i płciowym – aktywnie rozbudzanych w latach 80. XIX wieku² – Południe poczyniło starania zmierzające do odrodzenia za sprawą modernizacji. W tym samym czasie zyskujący sławę pisarze rodzącego się po wojnie Nowego Południa poszukiwali inspiracji w międzynarodowej estetyce modernistycznej. Jak pokazuje Daniel Singal, najwcześniejszym przykładem przyjęcia modernizmu przez Południe była inicjatywa grupy Vanderbilt Fugitives (Uciekinierzy Vanderbilta) w latach 20. ubiegłego wieku.

Aby docenić dialektyczną naturę tego okresu, warto zwrócić uwagę na transformację Vanderbiltońskiego modernizmu w Vanderbiltoński agraryzm. Publikacja w 1930 roku niesławnego *I'll Take My Stand*³ autorstwa Johna Crowe'a Ransoma, Allena Tate'a, Donalda Davidsona i Roberta Penna Warrena stanowiła sygnał, że poeci byli gotowi zatwierdzić to, co Singal nazwał „zwrotem w południowość” (WW, 200)⁴,

¹ Lista ta wywodzi się z książki M. O'Briena, *The Idea of the American South: 1920—1941*, Baltimore 1979, s. 67. O'Brien streszcza propozycje Howarda Oduma dotyczące południowych regionów USA.

² Odnosnie do utrzymującego się rasizmu odsyłam np. do pracy C.V. Woodwarda *The Origins of the New South: 1877—1913*, Baton Rouge 1951, wznowionej w 1971 łącznie z krytycznym esejem dotyczącym współczesnych prac Charlesa B. Dewa, a w szczególności do rozdziału 14., „Progressivism-For Whites Only”. Zob. również: J.D. Smith, *An Old Creed for the New South Proslavery Ideology and Historiography 1865—1918*, Westport 1985.

³ *I'll Take My Stand* był odpowiedzią na zarzuty H.L. Menckena kierowane wobec kultury Południa. Agraryści poczul się obrażeni i stanęli w obronie takich wartości, jak religia czy konserwatyzm. Ich manifest był krytykowany jako reakcyjna próba romantyzacji Starego Południa, w dużej mierze ze względu na pominięcie kwestii niewolnictwa i potępienie rozwoju. Zob. E. S. Shapiro, *The Southern Agrarians, H.L. Mencken and the Quest for Southern Identity*, „American Studies Journal” 1972, s. 75–92 (przypis tłumacza).

⁴ Daniel Joseph Singal, *The War Within: From Victorian to Modernist Thought in the South, 1919–1945*, Chapel Hill 1982. Odtąd cytowany w tekście jako WW.

który rozpoczął się w połowie lat 20. Ich modernizm musiał najpierw zaakceptować swój własny dialektyczny stosunek do modernizacji, gdyż Nowe Południe w dużej mierze wyrosło z koncepcji Południa wiktoriańskiego. Ze swoją wiarą w rozwój technologiczny, edukację, przedsiębiorczość i przemysł Nowe Południe zajęło twardą, choć spóźnioną pozycję w obiegu przecinającym postrekonstrukcyjne Południe wiktoriańskiego optymizmu Arnolda i Tennysona. Estetyczny modernizm pozwolił wielu twórcom z Południa przebić się przez zatęchłe tradycje kawalerskie raju utraconego, a jednocześnie zakwestionować progresywny materializm wykluwający się z Południa burżuazyjnego.

Z tej perspektywy nietrudno zrozumieć przejście agrarystów z pozycji modernizmu do odrestaurowanej, agrarnej koncepcji Starego Południa. Modernizm „Uciekinierów”, zainspirowany przez Pounda i Eliota, wykrystalizował się w opozycji do sentymentalizmu, historycznego eskapizmu i werbalnego przepychu wydłużonej do przełomu wieków tradycji romantycznej w poezji. Jednocześnie ruch ten początkowo sprzymierzył się z mentalnością społeczną zakorzenioną w wiktoriańskim progresywnym. Synteza anty- i prowiktoriańskich impulsów umożliwiła antynomiczne wobec modernizmu odejście od procesu modernizacji. Projekt modernistyczny budził wątpliwości co do skutków i konsekwencji rozwoju technologii, szczególnie w następstwie I wojny światowej. Jednocześnie wysoki modernizm pozornie nie wykazywał zainteresowania realiami społecznymi – jego abstrakcyjność i autonomia składały się na obronę nieznośnej teraźniejszości i niewyobrażalnej przyszłości⁵.

W wyniku tych zjawisk powstała nowa synteza dialektyczna w postaci przedwojennej, agrarnej, reakcyjnej mitologii. Ta mitologia opierała się na – jak to ujął Singal – „modernizowanym i wysterylizowanym”⁶ micie Starego Południa. Agraryzm „zaciekle atakował hasła Nowego Południa: narodowe pojednanie, industrializację, modernizację społeczeństwa, wzywając w zamian do wskrzeszenia lub umocnienia tradycji, prowincjalizmu i życia blisko ziemi”⁷. Michael O’Brien w przekonujący sposób charakteryzuje tę relację następująco: „Przez modernizm rozumiem tę zmianę wrażliwości, która jest zbieżna z industrializacją, powstawaniem miast, sekularyzacją, demokratyzacją i budową masowego społeczeństwa biurokratycznego, ale niekoniecznie przyjaźnie do tych procesów nastawiona. Modernizm jest więc w skrócie wrażliwą dialektyką modernizacyjną”⁸. Podjąłem się tu ryzyka przeprowadzenia niezwykle pobieżnej analizy dotyczącej pełnego niuansów dzieła modernistycznego Południa, gdyż pragnę postawić następującą hipotezę: fikcja Faulknera pisana w latach trzydziestych włączyła się w dialektykę między modernizacją a modernizmem.

⁵ Peter Bürger odróżnia awangardę od modernizmu z racji introspektywnej jakości tej pierwszej jako formy krytyki społecznej, zob. P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, tłum. M. Shaw, Minneapolis 1984.

⁶ Singal używa tego zwrotu, omawiając *Niepokonane* jako przykład ambiwalentnego modernizmu Faulknera (WW, 196).

⁷ Singal, WW, 198. Zob. także M. O’Brien, op. cit., s. 14.

⁸ M. O’Brien, op. cit., s. XVII.

Gdy „Uciekinierzy” zmierzali ku agraryzmowi, Faulkner tworzył swoje najbardziej modernistyczne utwory: *Wściekłość i wrzask* (1929) i *Kiedy umieram* (1930). Obie powieści odpowiadają obowiązującemu wówczas rozumieniu twórczości modernistycznej. W ujęciu Andreasa Huyssena miała być ona „autonomiczna i całkowicie zrywająca z realiami kultury masowej i codziennego życia”⁹. Czytamy ponadto, że „kluczowym aspektem twórczości modernistycznej jest odrzucenie klasycznych systemów reprezentacji, zatarcie treści, rezygnacja z subiektywizmu i autorskiego głosu, imitacji i weryzmu, egzorcyzm dokonany na pragnieniu wszystkiego, co nosi brzemień rzeczywistości” (GD, 54)¹⁰.

Pamiętamy ten moment, w którym *Kiedy umieram* ustanawia niezwykle istotny punkt odniesienia dla swojej modernistycznej estetyki. Chodzi o sytuację, kiedy Darl opisuje trumnę matki, leżącą na kozłach w gorącej stodole Gillespiego, jako „stworzonego przez kubistów owada”. To bardzo sugestywny zwrot, który nie tylko zachęca do przyjęcia radykalnie perspektywistycznego i antymimetycznego abstrakcjonizmu powieści będącej próbą literackiego kubizmu w wykonaniu Faulknera, ale także ilustruje „egzorcyzm rzeczywistości” dokonywany rozdział za rozdziałem.

Żadna inna książka Faulknera nie ustanawia w tak udany sposób autonomii modernistycznego tekstu. Abstrakcja jej formy wzmacnia abstrakcję toczącego się wewnątrz dyskursu. Estetyka literackiego wysokiego modernizmu objawia się we fragmentarycznej narracji: radykalny relatywizm budujący odrębne punkty widzenia, skupienie na psychologii zamiast na wydarzeniu (jakby to narracja umysłu stanowić miała wydarzenie), strumień świadomości i wyszukane figury retoryczne (elipsy, metafizyczna zarozumiałość i liczne metafory)¹¹. Tak silne odrzucenie konwencjonalnych metod realistycznych świetnie dopasowuje się do nieobfitującej w liczne zdarzenia treści.

Utożsamianie modernizmu z odmową dostrzeżenia odpychającej ekspansji kapitalizmu, technologizacji i kultury masowej stanowiło filar jego krytyki już od czasu Lukacsa. Jednakże bez trudu dostrzegamy sposób, w jaki poglądy dotyczące własnego ja prześięknięte zostały językiem rynku. Darl ma kłopoty z jasnym sformułowaniem swojej tożsamości za pośrednictwem czystego rozumu, ale do jego kartezjańskich medytacji wkrada się paradoks wymiany towarowej: „(...) słyszę, jak deszcz opływa wóz, co jest nasz, ładunek, co już nie należy do tych, którzy te drzewa zwalili i pocięli, ani jeszcze nie należy do tych, którzy go kupili, ani nie jest nasz, chociaż leży na naszym wozie (...)”¹². Funkcja Bundrena

⁹ A. Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, and Postmodernism*, Bloomington 1986, s. 53; odtąd cytowany w moim tekście jako GD.

¹⁰ Donald Pease zwraca uwagę, że źródła tłumienia kontekstu w amerykańskim modernizmie należy doszukiwać się w estetyce pisarzy tworzących po wojnie secesyjnej, takich jak Twain, którzy pragnęli pogrzebać traumę brutalnego, politycznego konfliktu. Pease omawia pracę kulturową dokonaną przez odrzucenie historii i zgodne z tym zainteresowanie krytyków modernistycznych wysoką kulturą (kosztem kultury masowej) w pracy: D. Pease, *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context*, Madison 1987, szczególnie strony 41–44. W dalszej części mojego eseju opisuję dynamikę takich opozycji w tekście modernistycznym i staram się odkryć ich ostateczne ugruntowanie.

¹¹ Odnośnie do figur retorycznych w powieści Faulknera odsyłam do: P. O'Donnell, *The Spectral Road: Metaphors of Transference in Faulkner's „As I Lay Dying”*, „Papers in Language and Literature” 20” 1984, s. 60–79.

¹² W. Faulkner, *Kiedy umieram*, Gdańsk 1994, s. 65. Odtąd cytowany w tekście jako KU.

jako pośrednika w tej transakcji staje się metaforą jestestwa Darla – nie cel, a środek, nie towar posiadany, a towar w obiegu, nie samoposiadanie, a wieloposiadanie.

Dialektyczne podejście do kwestii modernizacji i modernizmu może unaoczniać proces, przez który twórczość modernistyczna staje się autonomiczna. Zgodnie z dialektyczną analizą estetyki Theodora Adorno, nowoczesna twórczość staje w opozycji do empirycznego świata, do wszystkiego, co nie jest sztuką: „To dzięki zrzućeniu empirycznej rzeczywistości sztuka może stać się bytem wyższej kategorii, rzeźbiąc relację między całością a częścią w zgodzie z własnymi potrzebami. Wytwory sztuki są powidokami lub replikami życia empirycznego o tyle, o ile oferują mu to, co jest im zabronione w świecie zewnętrznym. W trakcie tego procesu zrzucają represyjny, zewnątrz-empiryczny tryb doświadczania świata”¹³.

W swoim czytaniu Adorno Huyssen określa te elementy kultury modernistycznej, w które modernizm musi się bezwzględnie zaangażować. W pierwszej kolejności jest to dziewiętnastowieczna komodyfikacja kultury, która na stałe zmienia społeczeństwo i relację między nim a sztuką. „Jakie są ślady w sztuce tej komodyfikacji czasu i przestrzeni, przedmiotów i ciał?” (GD, 18–19). Pytanie Huyssena wskazuje na misję, jaką może podjąć krytyka praktyczna w świetle kluczowej zasady Adorno: „ideologia autonomii sztuki jest podważona przez stwierdzenie, że każdy wytwór sztuki pozostaje nietknięty przez wymiar społeczny” (AT, 35). Jednakże Adorno idzie jeszcze dalej, twierdząc, że wysoka sztuka w społeczeństwie kapitalistycznym jest zawsze już przesiąknięta wpływami kultury masowej, od której pragnie się uwolnić.

Mam zamiar zmierzyć się z następującymi pytaniami odnośnie do modernistycznego przedsięwzięcia Faulknera w *Kiedy umieram*:

- 1) Gdzie znajdziemy w tej powieści „podłoże” (AT, 6) rzeczywistości empirycznej, od której pragnie uwolnić się wytwór sztuki?
- 2) Do jakiego stopnia tekst modernistyczny przedstawia wymiar społeczny przez zamianę go w formę estetyczną?
- 3) W jaki sposób *Kiedy umieram* wskazuje, że modernizm otwarty na siły modernizacji zachowuje możliwości analityczne, które wcześniejsi twórcy (tacy jak „Uciekinierzy” – *Vanderbilt Fugitives*) przedwcześnie skreślili i odrzucili?
- 4) Jak to możliwe, że Faulkner zdołał uchronić swoje dzieło przed całkowitym zdeteminowaniem przez wymogi zmodernizowanej kultury masowej, stanowiącej przecież główną refleksję tekstu?

Modernizacja i komodyfikacja kultury, stosunki finansowe

Zawsze kuszące było postrzeganie Bundrenów przez pryzmat agrarnej nostalgii za wytrwałością rolników. Mimo całej swojej arogancji, egoizmu i nikczemności, zdają się oni na kartach książki Faulknera triumfować, zarówno epicko, jak i komicznie, nad sprawami życia i śmierci. Mimo fetoru częściowo zgniłej rodziny farmerskiej ciągnącej

¹³ T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tłum. C. Lenhardt, London and New York 1972, s. 6. (tłum. F. Cieślak). Odtąd cytowany w tekście jako AT.

swoje straty (ciało Addie) do miasteczka, powieść, być może niechętnie, uznaje istnienie pragnienia przetrwania. Co więcej, wskazuje na pragnienie odbudowy i gotowości wkroczenia w przyszłość¹⁴.

W tej części chciałbym przedstawić stopień, w jakim Bundrenowie nie reprezentują siemiennej, południowej wizji naturalnego związku z uniwersalnymi rytmem życia, pracy i umierania. Nie wystarczy tutaj powierzchowna historyzacja ich walki – obraz samowystarczalnej, produktywnej rodziny na granicy zniszczenia przez modernizm. Jeśli przyjmemy ten punkt widzenia, *Kiedy umieram* mienić się będzie barwami groteskowej, agrarnej opowieści, alegorycznie nawiązującej do fazy upadku w historii Południa: utraty samowystarczalnego gospodarza na rzecz zmechanizowanego, masowego agrobiznesu i lepszych możliwości gwarantowanych przez miasto, na rzecz homogenizacji kultury masowej i ekonomii konsumenckiej. Tego typu interpretacja czyniłaby z dzieła Faulknera swoisty idiosynkratyczny wkład w Południowy mit wiecznego upadku, który czynnie rehabilitowali w tamtym okresie agrarze¹⁵.

Jednakże ten punkt widzenia zakłada błędną ocenę stopnia, w jakim Bundrenowie są wytworem dialektycznej historii kapitalistycznego rolnictwa, skomodyfikowanych relacji ekonomicznych, społecznych i homogenizacji kultury Południa w XIX wieku. Na pierwszym etapie mojej analizy chciałbym udowodnić, że Faulknerowskie modernistyczne ujęcie rzeczywistości społecznej, któremu pisarz daje wyraz, opisując sytuację Bundrenów, nie jest całkowicie zaabsorbowane przez modernistyczną abstrakcję, która uniwersalizuje ich historię. Przeciwnie: w toku opowieści dostrzec możemy pozostałości warunków historycznych, które sugerują, że modernizacja jest częścią dialektyki kluczowej dla całej książki i refleksji historycznej w niej zawartej.

Poświęcenie się przez Casha Bundrena stolarstwu może reprezentować etos zastępowany przez masową reprodukcję towarów w społeczeństwie konsumenckim¹⁶. W przeciwieństwie do zmechanizowanej produkcji Cash tworzy trumnę Addie, podtrzymując niezwykle osobistą relację między producentem a konsumentem. Hebluje każdą deskę „żmudnie i dokładnie jak jubiler” (KU, 64). Każdą z nich pokazuje umierającej matce do zatwierdzenia. Matka przygląda się jego pracy z okna stanowiącego ramę górującego nad nim obrazu. Tworząc ten ostatni pojemnik dla osoby, z której się zrodził, Cash czyni z trumny najbardziej intymny wyraz naturalnego paktu krwi.

Z pieczołowitością godną zanurzonego w liturgii wierzącego, opiera się ekonomicznej presji. Nie użyje gotowych desek ze stodoły, nie skryje swego dzieła przed żywiołami,

¹⁴ Zob. W. Wadlington, *Reading Faulknerian Tragedy*, Ithaca 1987, s. 101–130. Pozycja ta opisuje więcej przykładów występujących w prozie Faulknera głosów, które pokonują śmierć.

¹⁵ W związku z tą kwestią pragnę zakwestionować nostalgię za produkującym farmerem, która ogranicza bądź co bądź wnikliwą analizę Susan Willis, opisującej początek społeczeństwa konsumenckiego na Południu w *Kiedy umieram* (S. Willis, *Learning from the Banana*, „American Quarterly” 1987, nr 39, s. 586–600). Na ironię zakrawa to, że wyolbrzymienie wcześniejszego przywiązania agrarnego Południa do ziemi (mimo zauważenia Faulknerowskiej krytyki ekonomicznego ucisku, na którym ta więź się opierała) pokrywa się z agrarno-sentymentalnym wizerunkiem gospodarza średnio zamożnego.

¹⁶ Omawiam zainteresowanie tej powieści motywami mechanicznej reprodukcji w artykule: J.T. Matthews, *Faulkner and the Reproduction of History* [w:] *Faulkner and History*, red. M. Gresset, J. Coy, Salamanca, 1985, s. 63–76.

nie porzuci pozornie bezcelowej czynności fazowania każdej deski. Tej ręcznie robionej trumnie – która jest tworzona wyłącznie, by była tym, czym ma być – nie można będzie nadać wymiernej wartości. Posłuży innym wyłącznie podczas rytuału pogrzebu, co może być figurą sztuki przed pojawieniem się wieku mechanizacji i komodyfikacji.

Jednakże ten związek Casha z etosem wartości utylitarnej, spersonalizowanej produkcji i więzami krwi, okazuje się w książce ambiwalentny. Cash wyznaje gorzko: „Wygląda na to, że ludzie odchodzą od dawnej słusznej nauki, co powiada, żeby wbijać gwoździe i ociosywać kanty zawsze tak, jakby człowiek robił dla własnego użytku i wygody” (KU, 182). Dostrzega jednak pewną ciągłość między starym a nowym. Racjonalizując wykluczenie Darla po dokonanych przez niego podpaleniu, Cash nalega upiera się, że „toć przecież nic nie usprawiedliwia rozmyślnego niszczenia tego, co człowiek zbudował własnym potem i w czym przechowuje owoc własnego trudu” (KU, 186). Reifikowanie pracy w towar, który można magazynować, posiść na własność i sprzedąć wówczas, gdy zdecyduje tak wytwórca, wymaga silnie skomodyfikowanej konceptualizacji pracy i produkcji¹⁷.

Tego rodzaju mentalność Cash unaocznia podczas dyskusji na temat świętości przedmiotów tworzonych dla własnego użytku. Zarazem z entuzjazmem podchodzi do wynalazków przeznaczonych na potrzeby technologicznie wyrafinowanego, masowego rynku konsumenckiego. Fonograf Casha reprezentuje przemianę pracy i satysfakcji w reifikowaną formę – w towar. Według Casha dźwięk fonografu jest „całkiem jak kapela” (KU, 184), jest iluzją, która mistyfikuje fortel odcieleśniania muzyki granej na żywo i redukowania jej do przedmiotu służącego przechowaniu i symulowaniu życia (zauważmy analogię z przemową *post mortem* Addie). Fonograf oferuje ciężko pracującemu człowiekowi wygodę i przyjemność:

„Wygląda na to, że jak wróci wieczorem, to nic mu nie da takiego odpoczynku, jak odrobina muzyki. Widziałem takie, co się zamykają jak walizka, z uchwytem i w ogóle, że można taki nosić, gdzie się chce” (KU, 204).

Muzyka stała się prywatną, przenośną własnością, nieskończenie odtwarzalną, podległą jedynie pragnieniu konsumenta.

Podobny proces wymiany straty emocjonalnej na gratyfikację towarową objawia się u Vardamana, który wzdycha na widok czerwonej ciuchci, podczas gdy Dewey Dell próbuje odwrócić jego uwagę za pomocą nowości, jaką są banany. Komodyfikacja odcina produkt od wszelkich warunków jego genezy, podobnie jak konsumpcja towarów pozwala zapomnieć o trudzie podjętym przy ich produkcji.

Wręcz bizantyjskie zagmatwanie najdrobniejszych spraw finansowych jest znakiem rozpoznawczym twórczości Faulknera. Księgowość Bundrenów wymywa na powierzchnię pierwotny, ekonomiczny osad rodziny nuklearnej w momencie najwyższego nasilenia pragnienia konsumenckiego (jest to także moment największej traumy emocjonalnej).

¹⁷ Gavin Wright twierdzi, że kryzys pracy był jedną z wyróżniających cech regionalnej ekonomii postemancypacyjnego Południa, zob.: G. Wright, *Old South, New South: Revolutions in the Southern Economy since the Civil War*, New York 1986, szczególnie strona 7.

Oczywiste jest to, że Bundrenowie ponoszą koszt wszystkich współzależności, które mit rodziny agrarnej utrzymuje przy życiu na przekór nowoczesnej komercjalizacji. Pieniądże po cichu konstytuują życie rodziny na Południu i jawnie w nim pośredniczą. Kiedy Klejnot wymyka się z domu, by zarobić trochę pieniędzy na konia, zaniedbuje swoje obowiązki. Addie broni swego ulubieńca: „To mama zagoniła Dewey Dell do dojenia, jakoś jej zapłaciła” (KU, 101). Kiedy Klejnotowi udaje się ostatecznie nabyć dzikiego kuca, wywołuje to rodzinny kryzys autorytetu ekonomicznego. Klejnot zaprzecza, jakoby kupił konia dzięki „słowu” Anse – nie zdolność kredytowa ojca (drogocenny towar na plantatorskim Południu), ale jego własna praca dają mu wolność, by kupić, i wolność kupowania. Anse odczytuje to inaczej: „Poszedłeś i za moimi plecami kupiłeś konia. Ani mnie nie pytałeś. Wiedziałeś, jak nam ciężko, a kupiłeś konia, żebym miał czemu dawać żreć. Utoczyłeś potu z własnego czoła i za to kupiłeś konia” (KU, 106). Addie dostrzega, jak destruktywne jest przedstawianie pracy w odbiciu monety, szczególnie w rodzinie, ale nie potrafi wyartykułować alternatywnej relacji opartej na potrzebie i hojności: „– Klejnot – powiada mama i patrzy na niego. – Ja to... Ja to... to... I rozpląkała się” (KU, 105).

Chciałbym podkreślić, że nagły rozłam wywołany śmiercią Addie wprowadza w ruch kryzys, który odkrywa ekonomiczne przeciwieństwa rodziny nowoczesnej i otaczającego ją społeczeństwa. Sąsiedzi Bundrenów wciągnięci są w wydarzenia, które konfrontują komercjalizację osobistych relacji. Zażarta walka Klejnota o środki pieniężne na dodatkowy owies dla konia, który przebywa w stajni Samsona, albo na wypożyczenie muła Tulle’a podkreśla ambiwalentną płynność osobistych i finansowych związków. Zasady gościnności i charytatywności kolidują z ekonomiczną samowystarczalnością. Anse stale wykorzystuje tę dwuznaczność, kiedy wymusza dobroczynność na napotkanych osobach: „Chyba nie brak tu chrześcijan” (KU, 183).

W tym samym tonie Anse wypowiada się też wtedy, gdy winą za swoją niedolę w tym samym stopniu obarcza rozrost administracji państwowej i katastrofę naturalną:

„Położyli ją tak (drogę), że każde nieszczęście, jakie się tłucze tą drogą, musi się napatoczyć na mój dom i wleźć mi prosto w drzwi, i jeszcze mnie do tego obłożyli podatkami. Musiałem płacić, kiedy Cashowi trzeba było tych jego ciesielskich papierów, a gdyby żadnej drogi do nas nie doprowadzili, nie zrobiłby tych papierów. Po to, żeby spadał z jakichś tam kościołów i przez pół roku nie mógł kiwać palcem, kiedy my z Addie harowaliśmy jak niewolnicy. Jak już zachciało mu się piłowania, to i tu do piłowania jest dosyć” (KU, 31).

Paternalizm instytucji państwa zastępuje w modernizowanej Ameryce lat 20. i 30. autorytet ojca¹⁸, choć w *Kiedy umieram* pełni jeszcze dodatkową funkcję, a mianowicie pomaga uwidocznić całkowicie arbitralny charakter tego autorytetu w rodzinie nuklearnej. Anse i jego prymitywnie indywidualistyczni sąsiedzi narzekają na państwowe zakusy w postaci budowy dróg czy ściągania podatków. Nawet pobyt Darla w więzieniu Anse

¹⁸ Inaczej widzą to Wesley i Barbara Morris, którzy skupiają się na rozbiciu „rodziny edypalnej” jako zwiastunie społecznego wrzenia w modernizowanym Południu opisanym w *Kiedy umieram*. Przedstawiają niebywale proste i tradycyjne ujęcie niechęci Williama Faulknera wobec zmiany, przez co nie udaje im się dostrzec złożoności relacji między społecznymi a estetycznymi dyskursami. Zob. W. Morris, B. Morris, *Reading Faulkner*, Madison 1989, szczególnie strony 26–38 i 150–175.

uznaje za kolejny przykład państwowej ingerencji: „Ale zostałem bez rąk do pracy, i tylko przez to, że on patrzy swego” (KU, 31) – oto isticie przedsiębiorcze wyjaśnienie Anse. Wreszcie, jak pamiętamy, prawo państwowe dokonuje otwartej interwencji w sprawy rodziny, zmuszając Bundrenów do wybrania między rozprawą w sądzie a oddaniem syna do szpitala psychiatrycznego.

Wrzenia dotyczące systemu pracy na Południu były wywołane głównie rozbiem systemu niewolniczego. Po emancypacji praca nie jest już skapitalizowanym elementem produkcji. Ekonomia Południa zmuszona jest stworzyć nową gospodarkę opartą na pracy najemnej¹⁹. Gdy Anse stwierdza, że pracują z Addie „jak niewolnicy”, to niechęć wskazuje na okres po wojnie secesyjnej, kiedy to całe rodziny były wykorzystywane do nieodpłatnej pracy rolnej. To, że dzieci Anse zaczynają same zarabiać pieniądze, wpisuje się w nurt emancypacyjny wielu klas niższych. Addie naigrawa się z patriarchalnej dominacji za pomocą sarkastycznej rachunkowości macierzyńskiej: „Dałam Anse’owi Dewey Dell za Klejnot. Potem dałam mu Vardamana w miejsce tego dziecka, które mu ukradłam. I teraz ma troje dzieci, co należą do niego, nie do mnie” (KU, 137). Ale kolejne pokolenie wydziedziczonych zdaje się mniej elastyczne. Dewey Dell broni swoich pieniędzy przed Anse: „Nie waż się ich ruszać! Jak je weźmiesz, jesteś złodziejem!” (KU, 201).

Cora Tull zajmuje przejściową pozycję w historii skomodyfikowanych relacji i wpływu rynku na modernizację Południa. Z jednej strony na rynku handlu jajami opanowała zasady oszczędności zysków w celu zmaksymalizowania inwestycji kapitałowych, reinwestowania zysku dla zapewnienia wzrostu, a także czerpania korzyści z produkowania towarów na sprzedaż, a nie dla osobistej konsumpcji. Zaopatruje się w najlepsze gatunki kur, a pierwsze straty kwituje stwierdzeniem, że „nie stać nas było na to, żeby samym zjadać jajka” (KU, 7). Tworzy ona pionową strukturę bankową, stając się własnym dostawcą i za pomocą handlu zaopatruje się w resztę potrzebnych towarów.

Z drugiej zaś strony obrotowość Cory zdaje się maleć, kiedy kobieta dowiaduje się, że polecona przez panią Lawington klientka, która zamówiła u niej placki, zrezygnowała z zamówienia, pozostawiając ją z łatwo psującym się zapasem. Nie próbuje wymusić dopełnienia warunków umowy i racjonalizuje swoje straty, które „nic mnie nie kosztowały” (KU, 7). Owszem, na placki nie wydała ani centa, gdyż ilość oszczędzanych przez nią jajek była większa niż ilość potrzebna do zrealizowania zamówienia, ale nie bierze pod uwagę kosztów swojej pracy: „No, przecież one mnie nic nie kosztowały” (KU, 8). Cora nie potrafi docenić, że jej praca jest już skapitalizowana w całym przedsięwzięciu, ani nie wlicza w straty potencjalnych zysków, jakie mogłyby przynieść niesprzedane jajka.

To nieporozumienie uwydatnia naiwność początkującego przedsiębiorcy, co więcej, sądzę, że racjonalizacje Cory wskazują na fundamentalne paradoksy rynku towarowego. Zgodnie z ideologią rynkową, producentów i klientów łączy wspólna potrzeba, a wymiana odbywa się na zasadzie racjonalnego procesu ekwiwalencji. Linia obrony klientki przez Corę opiera się na następującym argumentie: „Widzi mi się, że teraz one jej

¹⁹ Zob. G. Wright, op. cit., s. 84–90.

na nic" (KU, 8). Dla Cory wartość utylitarna jest częścią wartości wymiany, tym samym można zaryzykować twierdzenie, że odrzuca ona bezosobowe, abstrakcyjne prawa rynkowe.

Próbowałem wskazać proces modernizacji jako osadzoną empiryczną rzeczywistość *Kiedy umieram*. W proces ten wpisana jest komodyfikacja społecznych i ekonomicznych relacji, rozprzestrzenienie się masowych pragnień i gratyfikacji, a także mechanizacja codziennego życia. Takie zmiany zwiększają nienasycony apetyt Bundrenów na stopniowo coraz bardziej wyrafinowane towary technologiczne i rynkowe: tanie sztuczne zęby, egzotyczne banany, zabawki elektryczne, mechanicznie odtwarzaną muzykę, a nawet kulturowo tworzoną wiedzę, na przykład na temat zwierzęcego magnetyzmu. Gdy Dewey Dell spogląda na wystawiony w gablocie sklepu w Mottson lek poronny, dochodzimy do momentu najgłębszej penetracji osobistej mentalności przez mechanizmy rynkowe.

Brak doświadczenia konsumenckiego Dewey Dell, a co dopiero cudowne opowieści Lafa o towarach dostępnych w aptekach, sprawiają, że podlega ona woli sprzedawcy. Moseley zauważa, jak „stała sobie, głowę odwróciła w tę stronę i patrzyła prosto na mnie, a do tego pustymi oczami, jakby czekała na jaki znak” (KU, 155). Choć ta jednostka rozwijającego się rynku konsumenckiego udaje obojętność, to tylko czeka na sygnał do aktywacji. Nawet jeszcze zanim pada zaskakujące żądanie Dell, Moseley ubolewa nad tym, że stanie się współwinnym jej wyniszczenia przez „babskie leki”: „Zgroza, jak one się tym trują. Ale w sklepie być musi, bo inaczej w tej Ameryce człowiek by zbankrutował” (KU, 156). Moseley pozwala, by rynkowy pragmatyzm usprawiedliwił wyzyskiwanie bezbronnej klienteli, nigdy nie starając się zrozumieć, jak motyw zysku koliduje z moralnym oburzeniem wobec przerywania ciąży.

Podobnie jak wiele innych pragnień w *Kiedy umieram*, chęć pozbycia się ciała rosnącego w Dewey także została uwarunkowana przez rynek. W 1920 roku już od trzech dekad praktycznie w każdym stanie funkcjonowały surowe prawa antyaborcyjne. W okresie między 1880 a 1900 rokiem „Stany Zjednoczone zakończyły proces przechodzenia z państwa bez praw aborcyjnych do państwa, w którym aborcja była oficjalnie i legalnie zakazana”²⁰. Przynajmniej po części siła późniejszych XIX-wiecznych ruchów antyaborcyjnych wynikała z profesjonalizacji praktyk lekarskich²¹. Oddani rozwojowi naukowemu i praktyce lekarze założyli w 1847 roku Amerykański Związek Medyczny. Atakowali oni praktyków-amatorów, dokonujących większości aborcji w okresie od 1840 do 1880 roku. Kwestii moralnych związanych z aborcją nie można było oddzielić od jej realnej i symbolicznej wagi jako formy nieregulowanej medycyny. Delegalizacja aborcji utwierdziła triumf profesjonalnej sztuki lekarskiej w USA jeszcze przed 1880 rokiem.

Jeśli Dewey Dell w 1928 roku stanęła do walki z patriarchalnym porządkiem, to jej matka pozostawała przykuta do tradycyjnego modelu rodziny w trakcie starań o przejęcie

²⁰ J.C. Mohr, *Abortion in America: Origins of National Policy, 1800—1900*, New York 1978, s. 226; odtąd cytowany w tekście jako Mohr (tłum. F. Cieślak).

²¹ Pierwsza krucjata przeciwko aborcji w USA została rozpoczęta w latach 50. XIX wieku przez tzw. zatwierdzonych lekarzy.

kontroli nad zdolnościami reprodukcyjnymi. Addie opisuje okres ciąży z Cashem jako moment, kiedy to jej „odrębność” zostaje po raz pierwszy „pogwałcona” (KU, 134). Jej druga ciąża jest bardziej zdradą niż pogwałceniem: „Potem okazało się, że Darl jest w drodze. Najpierw nie chciałam wierzyć. Potem nabrałam pewności, że zabiję Anse’a. Było tak, jakby mnie podszedł, ukryty za słowem jak za papierową zasłoną uderzył mnie spoza niej podstępem” (KU, 134–135). Addie uznaje reprodukcję za wymuszoną pracę i natychmiast pojawia się życzenie śmierci. Częścią scenariusza zemsty jest protest przeciwko temu, że to Anse jako jedyny powinien decydować o tym, ile dzieci musi ona urodzić [„– Bzdura – powiedział Anse. – Ty i ja jeszcześmy nie namachali swego, dopiero mamy dwóch”. (KU, 135)] i to jego imię powinno stać się nazwą kształtu jej ciała „tam, gdzie byłam Dziewicą” (KU, 135).

Niechć Addie wobec macierzyństwa można także ujmować w kontekście długiej i skomplikowanej historii praw reprodukcyjnych w Stanach Zjednoczonych. XIX wiek naznaczony był wyraźnym wzrostem liczby aborcji, a także akceptowalności tej praktyki. Sama branża poronna miała do zaoferowania tysiące cudownych lekarstw, takich jak choćby francuskie tabletki księżycowe czy tabletki „regeneracyjne”. Rozwój medycyny szedł łąb w łąb z rozwojem farmacji, a kobiety pragnące ograniczyć wielkość rodziny stały się świeżym rynkiem zbytu, gotowym na ekspansję. W 1880 roku w amerykańskich aptekach można było wybierać z wachlarza poronnych leków bez recepty, włącznie z korzeniem bawełny, który był szczególnie popularny na Południu jako remedium niewolników na niechcianą ciążę (Mohr, 59–60). Zyski z leków poronnych okazały się bardzo wysokie i jeszcze przed 1870 rokiem na rynek wkroczyły wiodące amerykańskie firmy farmaceutyczne.

Pewność Dewey Dell, że może nabyć stosowny specyfik w aptece, ma źródło w historii niegdyś legalnej, a następnie sekretnej sprzedaży leków poronnych dla zdesperowanych, biednych i nieświadomych klientów. Jednakże jej podejście sygnalizuje wyraźną zmianę w statusie kobiet, która zaszła w latach 20. XX wieku. Jeśli przypomnimy sobie, że w 1920 roku została wreszcie ratyfikowana dziewiętnasta poprawka do konstytucji, gwarantująca kobietom prawa wyborcze, to zuchwałe żądanie obsługi w sklepie symbolizuje powstanie całkowicie nowej płci społecznej. Jeśli zauważymy żądze pozbycia się tego, co opisuje ona jako budzące grozę stawianie się „nieosobną”, to jej zachowanie możemy odczytać jako element szerszego oporu kobiet zmodernizowanego Południa wobec ucisku. Dewey Dell, podobnie jak Addie, opisuje ciążę za pomocą metafor pomnożenia. Córka czuje, „jak ciało, kości i mięśnie zaczynają się rozchodzić i otwierać na to samotne” (KU, 18), matka zaś widzi się jako „troje teraz” (KU, 134). Poszukiwanie sposobu na dokonanie aborcji daje przynajmniej możliwość uwolnienia się z narzuconego procesu dezintegracji. Książka wskazuje również na inne formy emancypacji – wspomnijmy chociażby o odważnym wejściu na rynek Cory – wbrew wątpliwościom męża albo o sile edukacji i innych ruchów masowych, które zbliżyły ludzi do nurtów rozwojowych (zarówno Cora, jak i Addie są nauczycielkami), czy o umożliwieniu kobietom czynnego udziału w życiu politycznym²².

²² Anne Firor Scott opisuje pojawienie się zawodowych i politycznych szans dla kobiet Południa w: A.F. Scott, *The Southern Lady: From Pedestal to Politics, 1830–1930*, Chicago 1970.

Głos kobiet odegrał ważną rolę w polityce Missisipi lat dwudziestych²³. W wyniku rozpoczętego wówczas uwłaszczenia, w wyborach do senatu z 1922 roku zauważamy pierwszą w historii Missisipi kandydaturę kobiety na stanowisko polityczne. Belle Kearney zdobyła ponad dwanaście procent głosów i przegrała z Jamesem K. Vardamanem w walce trzech kandydatów (Vardaman sam został pokonany w drugiej turze i tego samego roku na dobre zrezygnował z kariery politycznej). W 1923 roku wybory gubernatorskie przyciągnęły ponad sto tysięcy nowych wyborców, z tego zapewne sześćdziesiąt pięć tysięcy kobiet. Faworytem i zwycięzcą był Henry L. Whitfield. Jego czołowym postulatem była obniżka podatków, choć wcześniej, jako nadinspektor do spraw edukacji gubernatora Vardamana, popierał ich podwyższenie. Gazeta „Herald” w Vicksburgu przypisywała sukces Whitfielda głosom kobiet, dzięki którym zwyciężył nad niesławnym Theodorem Bilbo (Whitfield był silnie wspierany przez deltę i inne centralne regiony stanu, w skład których wchodziły także rodzinne strony Faulknera). Imię Whitfielda powiązane jest z emancypacyjnym kochankiem Addie, co nadaje polityczny wydźwięk ich związkowi. Opisuje ona znaczenie romansu z pastorem Whitfieldem za pomocą metafizycznych i teologicznych obrazów, choć równie wskazane jest doszukiwanie się podskórnego motywu politycznego w życiu prywatnym Addie, które nie kręci się tylko wokół Anse czy wokół tymczasowej odmowy oddania mu się cielesnie.

Nie zapominajmy, że Addie zajmowała się własnymi sprawami jeszcze przed załotami Anse. Ona i Cora Tull mogły równie dobrze zawdzięczać swoje stanowiska nauczycielskie progresywnej polityce gubernatora Jamesa K. Vardamana, który w 1903 został wreszcie, za trzecim razem, wybrany – głównie dzięki ustanowieniu reguł bezpośredniego głosowania²⁴. Vardaman opowiadał się za społecznymi i ekonomicznymi reformami związanymi z ruchem progresywnym: emancypacją kobiet, prohibicją, regulacją działalności korporacyjnej i poprawą systemu edukacji.

Zanim Vardaman podjął walkę o odzyskanie utraconego w 1918 roku fotela senatorskiego, był praktycznie ubezwłasnowolniony przez zniechęcenie i postępującą chorobę psychiczną. Podczas wieców w trakcie wyborów do senatu w 1922 roku siedział na krześle, a inni mówili za niego. Jacksonowskie „Daily News” kpili z jego ciężkiego losu: „równie roztropnie byłoby się udać do szpitala dla psychicznie chorych w Missisipi, wyselekcjonować jednego nieszczęśnika... i ubrać go w togę senatorską”²⁵. Prawdopodobnie Vardaman Bundren narodził się i został honorowo namaszczonej w trakcie tej ostatniej roszady, kiedy to wierni wyborcy Vardamana zagwarantowali mu większość w otwartych wyborach. Nie wystarczyło to jednak na zwycięstwo w drugiej turze.

²³ Po więcej informacji odsyłam do publikacji: A.D. Kirwan, *Revolt of the Rednecks: Mississippi Politics, 1876–1925*, Gloucester 1964.

²⁴ C.V. Woodward, op. cit., s. 275.

²⁵ A.D. Kirwan, *Revolt of the Rednecks*, Gloucester 1964, s. 302. Vardaman i jego progresywni następcy, tacy jak Theodore Bilbo (gubernator w latach 1915–1919), przyłożyli rękę do dwóch projektów, których działanie dostrzegamy w *Kiedy umieram*: ambitny program budowy dróg i polepszenie warunków w publicznych placówkach służby zdrowia, np. w szpitalu psychiatrycznym w Jackson, do którego trafia Darl (szpital ten nosi imię Whitfielda). Rodzina Faulknera wspierała karierę polityczną Vardamana, choć nigdy nie pozwolili mu lub równie nisko urodzonemu Lee Russellowi wkroczyć w zaszczytne szeregi ich towarzyskiej komitewy.

Dezintegracja

Staralem się na nowo ucieleśnić, zontologizować powieść *Kiedy umieram*, aby przybliżyć zakrojony na szeroką skalę proces transmutacji, który tworzy jeden z najbardziej tematycznie abstrakcyjnych i estetycznie wyszukanych utworów Faulknera. Negacja rzeczywistości empirycznej, jeśli przypomnimy sobie nomenklaturę Adorno, pozwala nowocześnieemu utworowi wybić się ponad swoje przeciwieństwo – nad to, co nie jest sztuką – a jednocześnie utwór pozostaje w stałym kontakcie z tym przeciwieństwem. Partykularyzm modernizowanego Południa odgrywa, muszę przyznać, niewielką rolę w *Kiedy umieram*. Krytyka tego dzieła skupia się na filozoficznych, metafizycznych, psychologicznych i technicznych kwestiach, które składają się na jego trzon. Jednocześnie możemy odkryć wyczuwalną wśród akapitów tekstu refleksję nad procesami wytwarzającymi te kwestie. Jeśli modernizacja stanowi podwalinę *Kiedy umieram*, to jak w takim wypadku forma modernistyczna stara się odcieleśnić ją w toku transformacji w sztukę?

Fabula *Kiedy umieram* toczy się wokół kryzysu dezintegracji. Pozbawiona żony i matki rodzina Bundrenów zмага się z trudem zachowania integralności. Nosząc brzemień przeszłych wydarzeń, które wywierają swój makabryczny wpływ na teraźniejszość, Bundrenowie momentalnie tracą równowagę. Rodzina staje przed widmem dezintegracji: po drodze Addie znika w pudełku, rzeka i dziurze w ziemi; Cash idzie po wodę; Dewey Dell znika w piwnicy; Anse zostaje na długi czas w domu. W końcu udaje się wskrzesić siły reintegracyjne, ale ciężko nie odczytywać tej powieści jako historii społecznej wolty. Jak już wspominałem, modernizacja Południa implikowana jest zarówno przez przeprowadzkę Bundrenów do miasta, jak i impulsywne odchodzenie od zepsutych trybów organizacji rodziny i społeczności.

Bogactwo wizji rozbicia i fragmentacji zauważyć można chociażby we fragmencie przedstawiającym, jak Vardaman wyobraża sobie niewidocznego w tajni konia Klejnota:

„To tego nie było. To się nie stało. Leżała tam sobie na ziemi. A teraz Dewey Dell się zabiera ją ugotować. Jest ciemno. Słyszę drzewo, milczenie: znam je. Ale nic żywego nie słysząc, nawet jego. Jakby ciemność znów mu się pozwalała rozpaść na osobne, rozrzucone cząstki – niuchanie i stąpanie, zapach stygnącego ciała i amoniakowy zapach sierści, złudzenie połączonych całości, łaciata maść i mocne gnaty, a w nich, osobne i tajemne, i znajome jakieś jest, inne od mojego jest. Widzę, jak się rozpada – i unosi się w ciemności coraz bledsze i rzadsze. W jednym kawałku, ale jednak ani razem, ani osobno. Wszystko, a jednak nic z tego” (KU, 47).

W *Kiedy umieram* śmierć Addie staje się synekdochą całego ciągu dezintegrujących wydarzeń. Odrzucenie przez Nowe Południe przedwojennych tradycji sfer wyższych; rozłamy dokonane przez ruchy emancypacyjne tworzone z wcześniej podporządkowanych warstw czarnych, biednych białych i kobiet; ekonomiczne zagrożenie chłopów małorolnych, odrzucenie przez modernizm realizmu i tradycyjnych form, takich jak powieść czy tragedia – wszystko to składa się na ogólne poczucie dezintegracji, dekompozycji i odcieleśnienia. Faulkner sam niegdyś powiedział, że pisanie o zaniku arystokracji Południa było „jeśli nie przechwyceniem tego świata i jego wrażenia niczym zachowanie ziarenka

albo liścia wskazującego na zaginiony las, to chociaż jakby zachowaniem wymownego Szkieletu zeschniętego liścia”²⁶.

Chciałbym przypomnieć o ambiwalentnym stosunku modernizmu wobec dezintegrującego procesu modernizacji. Dla przykładu technologia, przejawy masowych pragnień i ich gratyfikacji, redystrybucja środków produkcji, rozszerzenie uwłaszczenia i wiele innych warunków kultywowało nadzieje utopijne²⁷. Kiedy drobni rolnicy próbowali zgromadzić kapitał dzięki sprzedaży swojej pracy i towarów (np. drewna), zabezpieczali się przed silną zależnością od bawełny, której ceny spadły po I wojnie światowej, a jej produkcję niemal całkowicie zrujnowały rzesiste deszcze lat dwudziestych. Najgorsze nawalne przypadły na lato 1929 roku, po którym Faulkner zabrał się do pisania *Kiedy umieram*.

Gdy spójność świata zostaje – z punktu widzenia uprzywilejowanych klas i warstw, ras i płci – naruszona, na powierzchnię wydostają się nowe głosy i podmiotowości. We *Wściekłości i wrzasku* smętna żałoba braci Compson za utraconą Caddy po części symbolizuje patologicznie nostalgiczną arystokrację utyskującą na swe wywłaszczenie. Jednakże pod koniec tej powieści wyraźnie widać, że reszta świata nie podziela tej mentalności. Dilsey powstaje ze zgliszczy domu Compsonów, aby zaznaczyć koniec pewnego okresu historycznego i początek kolejnego. Idiocyzm, samobójstwo, paranoja, złudzenia – nie jest to przeznaczenie każdego, tylko tych zdegradowanych. Ich właśnie przedstawiają Compsonowie. Analityczna wartość twórczości Faulknera pozwala nam zadawać pytania o to, kto odbiera te zmiany jako dezintegrację.

Kiedy umieram bezpardonowo ukazuje strach przed biedą, do której może rzekomo doprowadzić modernizacja. Obrazy powieści odzwierciedlają groźbę ludzkości obawiającej się, że padnie ofiarą procesu technologizacji. Wystarczy wspomnieć o zainteresowaniu protetyką i symulacją żywego dźwięku. Ciężko pracujący Tull tak wyraża swój brak zaufania do introspekcji: „bo mózg ludzki to jak jakaś maszyna, nie strzyma, jak go szarpać zanadto. Najlepiej, jak wszystko idzie swoją koleją, co dzień kawałek, żeby żadnej części nie zużywać nad potrzebę” (KU, 58). Kiedy Cash bezwiednie przycina deski, to według Darla „piła znów jedzie w górę i w dół, tam i z powrotem, niespiesznie i obojętnie jak naoliwiony tłok” (KU, 63). Podobnie Darl opisuje przechodzenie Klejnota i Vernona przez wylewającą się rzekę: „zdaje się, że wcale nie mącą powierzchni wody; tak jakby jednym ciosem ich obu ucięła, oba torsy poruszają się po powierzchni wody z drobiazgową i śmieszłą ostrożnością, a woda wygląda spokojnie, jak mechanizm, na który się patrzy od dawna i którego od dawna się słucha” (KU, 128). Bez wątplenia lęki te związane są z historyczną obawą przed tym, że w rozwiniętych społeczeństwach proletariatus stopniowo stawać się będzie jedynie martwym przedłużeniem bezdusznej maszynierii.

Tego typu wizje niebezpieczeństw modernizacji były stosunkowo popularne w obrębie głównego, powojennego nurtu modernistycznego, charakteryzującego się tendencjami

²⁶ Cytat ten pochodzi z nieopublikowanego manuskryptu zachowanego w bibliotece uniwersytetu Yale, pojawia się w: J. Blotner, *Faulkner: A Biography*, Michigan 1991, s. 531–532.

²⁷ Huyssen (w GD 12–13) opisuje, jak ruchy awangardowe dostrzegły w maszynach potencjał emancypacyjny.

odrzućenia przemienionego w koszmar marzenia o technologicznym rozwoju i wulgarności socrealizmu. Faulknera wyróżnia na tle innych modernistycznych pisarzy jego odmowa pojednania tych ambiwalentnych reakcji na modernizację. Ambiwaleńcja pozostaje w aktywnej, dialektycznej relacji, a próby pogodzenia różnic stają się punktem zapalnym świadomych refleksji na kartach *Kiedy umieram*.

Odcieśnienie

Materiał społeczny stanowiący podwalinę każdego wytworu sztuki podlega negacji, pozostawiony jest w tle podczas procesu ustanawiającego wymagającą autonomię danego tekstu. Sztuka nowoczesna – towar artystyczny ze zdesakralizowaną funkcją kulturową – musi szukać dla siebie autonomii, która nie zostaje ustanowiona przez autorytet rytuału czy sił nadprzyrodzonych. Wytwór sztuki konstituuje swoją tożsamość i autonomię, wykorzystując formę artystyczną w celu dokonania mediacji płaszczyzny treści. Adorno tak opisuje związek między sztuką a jej społeczną rzeczywistością:

„Tylko z racji odłączenia się od rzeczywistości empirycznej dzieło sztuki może stać się bytem wyższej rangi, kształtującym relację między całością a częścią w zgodzie z własnymi potrzebami... Możemy powiedzieć, że przeciwstawienie sztuki rzeczywistości odbywa się na poziomie formy, ogólnie rzecz biorąc, w pośredniczącym sposobie, w którym forma estetyczna doprowadza do sedymantacji treści” (AT, 8–9).

Treść staje się osadem w wyniku procesu osadzania. Chciałbym przedstawić, w jaki sposób *Kiedy umieram* transmutuje rzeczywistość empiryczną w opisany wyżej sposób. W wielu przypadkach wysuwania na pierwszy plan problemów formalnych dostrzec możemy w dziele modernistycznym próby prowadzenia dialogu z ambiwalentnymi spojrzeniami na modernizację. Skorzystam raz jeszcze z terminologii Adorno: „Nierozwiązane antagonizmy rzeczywistości powracają w sztuce w postaci immanentnych problemów formy artystycznej (...). Estetyczne napięcia uwidaczniające się w wytworach sztuki wyrażają esencję rzeczywistości w momencie i w wyniku uwolnienia się od zewnętrznej fasady” (AT, 8). Nacisk, jaki Adorno kładzie na proces sedymantacji, na zrzucanie „represyjnego, zewnętrzno-empirycznego trybu doświadczania świata” (AT, 6), odróżnia jego metodologię od prostego podziału na formę i treść.

Na początku *Kiedy umieram* Darl opisuje specyficzne przekrzywienie domu Bundrenów, który zdaje się chylić ku ziemi: „położyć piórko, podniesie się i przesunie po suficie, znoszone na tył domu, aż wejdzie w przeciąg, co ciągnie w dół do drzwi od tyłu. Tak samo jest z głosami. Jak się wejdzie do sieni, to je tak słysząc, jakby przemawiały gdzieś wysoko nad głową” (KU, 18). W tym fragmencie Darl wychwytuje efekt, który nazwę odcieśnieniem. Charakteryzuje on każdy bardziej istotny fragment tej powieści. Obraz rozpuszczonych głosów wibrujących bezcieśnienie nad głową słuchacza dokładnie określa status ciała i głosu w powieści Faulknera.

Niektóre z najznakomitszych interpretacji *Kiedy umieram* opisują wielość form odcieśnienia. W *The House Divided* Eric Sundquist pieczołowicie analizuje ten problem w rozdziale poświęconym związkowi między retoryką powieści a tematami śmierci

i żałoby: „Książka uwidacznia wręcz obsesję na punkcie odcieleśnienia, pełna jest dysjunktywnych relacji między postaciami a narracją, między cielesnym ja a świadomą tożsamością”²⁸.

Sundquist prezentuje liczne powody podziałów, które nękają bohaterów podczas ich walki o uzyskanie spokoju umysłu, stabilnej tożsamości, zgody między ciałem a głosem, słowem a aktem. Według Sundquista cała książka wprowadza autora i czytelnika w swoisty marsz żałobny, podczas którego wyrażana jest „intensywna i emocjonalna tożsamość, która jest obecna nawet w momencie swojej śmierci”²⁹. Jednym z zamierzeń mojej wcześniejszej analizy podłoża społecznych antagonizmów było przyjęcie takiej perspektywy, z której na nowo będziemy mogli ujrzeć efekt odcieleśnienia. Typowa analiza *Kiedy umieram* podkreśla autonomię powieści wobec rzeczywistości społecznej. Jak zauważa Sundquist, choć książka kontynuuje Faulknerowskie badanie „intymnych form rodzinnej brutalności” – znanych chociażby z wcześniejszych dzieł, takich jak *Wściekłość i wrzask* oraz *Azyl* – to *Kiedy umieram* „można w większym stopniu odczytać jako powieść niezależną” (HD, 28), jako „kompedium problematycznych technik”. Oznacza to, że powieść ta lewituje nad społecznym podłożem. Wysnuwam przypuszczenie, że uwypuklone w formie *Kiedy umieram* odcieleśnienie konstituuje sedyment społecznej dezintegracji.

Terminu „modernizacja” używałem, by zgromadzić przeróżne rodzaje społecznej dezintegracji obecne w *Kiedy umieram*. Literackie pozostałości tych dezintegrujących procesów charakteryzuje wspólny mianownik – odcieleśnienie. Addie zostaje przemieniona w metaforę – „Moja matka jest rybą” (KU, 67) – zanikającą pamięć lub wytwór druku; mamy walkę Dewey Dell o pozbycie się brzemia innego ciała – „I mój brzuch to sprawa Lafe’a” (KU, 50); próby Darla, by telepatycznie wnikać w ciała innych; Klejnota starającego się usztynić i w ten sposób morderkować własne ciało; pragnienie Casha, by unieruchomić jedną z kończyn itd., itd. We wszystkich tych instancjach odnajdujemy symptomy szerszych procesów przenikających tę powieść, które to pośredniczą w emancypacyjnych, acz morderczych antagonizmach społecznej dezintegracji przez ich końcową formalizację. Tym samym konceptualne podziały między wypowiedzią a mówcą, znakiem a znaczeniem, radykalnym perspektywizmem a zrozumiałą narracją itd. – umożliwiają „ekspresję esencji rzeczywistości” przez ukrycie „faktycznej fasady zewnętrzna” (AT, 8).

²⁸ E. Sundquist, Faulkner: *The House Divided*, Baltimore 1983, s. 29; odtąd cytowany w tekście jako HD (tłum. F. Cieślak).

²⁹ HD, 42. Dwa inne badania nad kwestią odcieleśnienia potwierdzają mój punkt widzenia. Stephen M. Ross dokładnie rozpoznał głosy mimetyczne (tworzące iluzję osobowego głosu) obecne w tekstowym głosie powieści (ta część dyskursu, która opiera się antropomorfizacji) w publikacji: S.M. Ross, *Voice in Narrative Texts: The Example of „As I Lay Dying”*, „PMLA” 1979, s. 300–310. Ta część analizy znajduje odcieleśnienie się głosu oraz jego przejście w tekst i przedstawia niemożliwą do załatania szczelinę w dyskursie całej powieści. Kategorie Rossa wyjaśniają niezgodności między językiem na kartach książki i wyrażeniami bohaterów, które mają go reprezentować. Podobnie Patrick O'Donnell subtelnie odkrywa „ambiwalencję metaforyczną” w *Kiedy umieram*. Udowadnia, że metafory są „znakami relacyjności języka postrzeganego jako zbiór semantycznych zwrotów” (zob. P. O'Donnell, op. cit., s. 63). O'Donnell demonstruje, jak język oznacza przez kruchy kontakt między znaczącym a znaczoną (*signifiant* i *signifié*), i ta konceptualizacja metafor zasila obrazową, niepewną relację między powierzchnią a głębią, środkiem a zewnętrzem, ucieleśnieniem a esencją.

Faulkner koncentruje siły kamuflażu w zastępcy autora, jakim jest Darl, po to, aby te siły krytycznie przebadąć. Postępując w ten sposób, autor odróżnia całkowicie wyeksploatowaną konwencję estetyczną od takiej, która okaże się produktywna. Zwrot Darla „stworzony przez kubistów owad” wskazuje na jego estetyczne procedury: we wcześniejszej części zdania opisuje stajnie: „Pokazuje się front stodoły, stożkowata fasada z czworokątnym otworem wrót, a w nich tylko ciężka prostokątna trumna” (KU, 170). Kubizm Darla zastępuje gorącą stodołę zawitym formalizmem estetycznym i przeistacza tym samym osobiste zaangażowanie w redukcję majątku do poziomu problemu geometrycznego. Darl opiera się na dwóch głównych receptach modernizmu w obrębie traktowania doświadczenia: estetyzuje i uniwersalizuje.

Pierwsza technika objawia się w poetyckim temperamencie i estetycznym oglądzie. Opisując ciężką pracę Casha nad ukończeniem trumny, Darl zamienia znój, brud i trud pracy w cudownie uchwycony moment:

„Latarnia stoi na pieńku. Zardzewiała, lepka od nafty, pęknięte szkło ma z jednej strony okopcone wysoką smugą sadzy, cedzi mdłe i gęste światło na kozioł, deski i ziemię koło nich. Wióry na ciemnej ziemi leżą jak rzadkie maźnięcia lepkiej jasnej farby na czarnym płótnie. Deski wyglądają jak długie gładkie strzępki oderwane od płaskiej ciemności i odwrócone wierzchem w dół” (KU, 61).

Odnotujmy tutaj, jak materialność czynności Casha staje się intensywnie estetycznym efektem, a następnie zostaje zdeontologizowana w abstrakcyjny obraz odwróconych strzępów ciemności. Rezonujące odcieleśnienia charakteryzują w tym fragmencie dążenia Darla do wymazania dzięki estetyce pewnego konkretnego rodzaju rzeczywistości. Werbalna wersja estetyzacji pojawia się w ustępie, w którym filuterne efekty muzyczne Darla zakrywają znaczenie wypowiedzi Addie: „Podniósł się wietrzyk i wiał od stodoły, tośmy ją postawili pod jabłonką, gdzie księżyc pstry się jabłkowicie na długich sennych deskach, a w nich ona od czasu do czasu z nagłą się odzywa i ciurka, i bulgocze tajemniczym szepem” (KU, 165). Darl zamienia wypowiedź na temat dekompozycji Addie w aliteracyjną i obrazową abstrakcję.

Dodatkowym zabiegiem Darla wobec materii jest uniwersalizacja znaczenia. Nabywszy cement w celu naprawienia nogi Casha, Bundrenowie muszą znaleźć wiadro i wodę, by wszystko wymieszać. Przerywając na chwilę pracę, Darl zauważa, że Dewey Dell wciąż nosi paczkę mającą zawierać zamówienie na placki pani Tull:

„Trudniej ci było, niż myślałaś, sprzedać te placki w Mottson – mówię. Jakże nasze życie rozplata się na tym bezwietrze, bez dźwięku, znużone gesty ze znużeniem się powtarzają: echa dawnych porwów bez rąk i bez sznurków: o zachodzie wpadamy w gwałtowne pozy, martwe gesty kukieł. Cash złamał nogę i teraz trociny się sypią. Wykrwawia się na śmierć Cash, wykrwawia” (KU, 161).

Dyskurs ekonomii i pracy staje się ramą kosmicznej trwogi Darla. Odpowiedzią na desperację siostry jest generalizowanie wszystkiego aż do chwili zawrotu głowy zwienczonego protekcyjną ironią, będącą w dużej mierze popisem werbalnym. (Odpowiedzią na desperację siostry jest popis werbalny w postaci nużących uogólnień podszytych protekcyjną ironią). Ten wizerunek brata jako wydzielającej trociny kukły podkreśla talent

Darla do metafizycznej zuchwałości, ale także zbliża go do intelektualnych odejść od spraw polityki i historii praktykowanych (intelektualnych analiz polityki i historii) przez pana Compsona, nie wspominając o modernistach Vanderbilta³⁰.

Reintegracja

Neutralizacja przez komodyfikację jest głównym niebezpieczeństwem czyhającym na towary kulturowe w wieku konsumpcji. Faulkner prowadził przeciw temu męczącą walkę. Można przytoczyć jego trzaskanie „drzwiami między mną a adresami wydawców i list lektur”³¹ w celu napisania choć jednej książki – *Wściekłości i wrzasku* – która miała nie ulec gustom konsumenckim. Z drugiej jednak strony Faulkner rozumiał, że rynek stanowi jedyną możliwość uzyskania dostępu do szerszej publiczności, która mogła nadać mu literacką nieśmiertelność. Pisząc opowiadania czy tworząc na potrzeby filmu, finansował własną twórczość artystyczną. Wkład Faulknera w rodzący się przemysł kulturowy Stanów Zjednoczonych umożliwił mu dostrzeżenie poważnej zmiany w statusie sztuki:

„Tak jak wytwory sztuki stają się towarami i cieszą się podobną funkcją, sam towar na rynku konsumenckim stał się obrazem, reprezentacją, spektaklem. Wartość utylitarną zastąpiły opakowanie i reklama. Komodyfikacja sztuki doprowadza do estetyzacji towaru” (GD, 21).

Cytat ten jednocześnie doskonale opisuje negocjację Bundrenów z rynkiem konsumenckim i świetnie wskazuje na esencję produktu komodyfikacji kultury wysokiej, za jaką uznać należy powieść modernistyczną. Ślady reifikacji dostrzegalne w komentarzach Faulknera na temat procesu jej powstawania wskazują, że *Kiedy umieram* to powieść będąca w niemałym stopniu produktem procesów przezeń krytykowanych. Określał ją mianem swojego *tour de force* i mawiał, że był w stanie napisać ją tak szybko (sześć tygodni bez zmieniania choćby jednego słowa – odrobina w tym przesady, ale tylko odrobina), ponieważ znał każde pojedyncze słowo, zanim jeszcze przystąpił do pisania. Skomponowane do rytmu buczonej w tle stacji transformatorowej Uniwersytetu Missisipi w nocnych godzinach pracy *Kiedy umieram* lśni blaskiem wysoce technicznego, a nawet mechanicznego przedmiotu.

Fonograf Casha po cichu przypomina nam o technologicznie reprodukowanych, iluzorycznie protetycznych jakościach powieści samej w sobie – produkowane masowo, konsumowane masowo dobra symulujące życie i mowę, gratyfikują nas iluzją, kiedy życie jest pełne żalu i straty. Wraz ze zbliżaniem się do końca kryzysu żałoby, możemy zacząć się zastanawiać, czy powieść nie funkcjonuje przypadkiem jak wyżej opisany fonograf Casha, kojący monotonię wolnych chwil, albo jak banany, które są pocieszeniem dla dwóch zawiedzionych konsumentów. Jeśli *Kiedy umieram* dopina historię nędzy przez jej wplecenie w tragikomiczną narrację estetycznej wirtuozerii – jeśli jest niczym fonograf „cały zamknięty, śliczny jak obrazek” (KU, 205) – to czy przypadkiem nie ponosi

³⁰ Zob. ujęcie ironii modernistycznej według Richarda Morelanda jako elementu społecznego podejścia agrarystów w: R. Moreland, *Faulkner and Modernism: Rereading and Rewriting*, Madison 1990, s. 23–26.

³¹ W. Faulkner, *An Introduction to The Sound and the Fury*, ed. J.B. Meriwether, „The Southern Review”, 8 października 1972, s. 710.

porażki w zakresie modernistycznej idei opierania się procesom transmutacji, modernizacji i komodyfikacji?

Impulsywne dążenie Darla do kompresowania skomplikowanych i trudnych realiów jego świata w abstrakcyjne figury odzwierciedla niebezpieczeństwo projektu modernistycznego. *Kiedy umieram* odrzuca ten uwodzący modernizm, który objawia się w przesadnie estetycznym i uniwersalizującym podejściu Darla do jego materii. Osadzenie go pod koniec książki w szpitalu dla obłąkanych przenośnie potwierdza niechęć Faulknera wobec takiego typu twórczości artystycznej, który bez wysiłku wypełnia luki w historii i jest komponowany w abstrakcyjny sposób, a tym samym nazbyt szybko uniwersalizuje swe znaczenie. Choć może się to wydawać bezduszne, zastanawiam się, czy Cash nie ma racji, kiedy mówi o Darlu: „Ten świat nie dla niego ani to życie” (KU, 205). Aby przejść ze swoją wielką fikcją społeczną i historyczną analizy w lata 30. XX wieku, Faulkner musiał egzorcyzmować ściśle estetyczne impulsy swojego modernizmu. W zamian wykuty przez niego krytyczny i introspektywny modernizm stał się potężnym instrumentem tworzenia świata z tego świata i życia z tego życia.

Dekompozycja

Czy Cash rzeczywiście wierzy, że muzyka wydobywająca się z nowego fonografu pani Bundren jest tak naturalna jak ta grana przez prawdziwy zespół? Czy mamy wierzyć, że Cash chce zastąpić w swej historii panią Bundren jakąś inną bez dostrzeżenia różnicy? Czy banany czynią Vardamana tak szczęśliwym, jak mógłby to zrobić czerwony pociąg? W wielu miejscach autor *Kiedy umieram* próbuje zaoferować repliki i substytuty jako prawdziwą rzecz. W tych miejscach powieść zagląda do samego źródła kultury masowej – tutaj obraz zastępuje substancję, reprodukcja eliminuje ideę oryginału, komodyfikacja maskuje warunki produkcji. Jednocześnie *Kiedy umieram* broni się przed własnymi impulsami przez sabotaż stabilnych mechanizmów biologicznej, mechanicznej i społecznej reprodukcji. Potknięcia, pomyłki, luki i wahania stają na przekór silnemu pragnieniu reintegracji.

Jeden rodzaj takiej tekstowej ingerencji przejawia się w wielu elipsach. Znanym przykładem są słowa Addie: „Myślę ja: tam, gdzie byłam dziewicą, moje ciało ma kształt i nie przychodzi mi na myśl Anse” (KU, 135). Przez to naruszenie szyku Addie stawia opór autorytetowi mężczyzny w zakresie posiadania i nazywania nienaruszalnego ciała kobiety. Porównajmy to do podobnego momentu w sekcji poświęconej Moseleyowi. Pierw ze złością każe Dewey Dell wrócić z powrotem pod opiekę ojca, brata lub narzeczonego albo oddać się „pierwszemu spotkaniem na drodze mężczyźnie” (KU, 158), lecz później zaczyna dręczyć go sumienie: „Przecież jednak ciężkie one mają życie. Czasem taki mężczyzna... Jeżeli w ogóle może być jakie usprawiedliwienie dla grzechu, ale go nie ma” (KU, 158). To przerwane zdanie pozwala Moseleyowi okazać autentyczną sympatię wobec niedoli Dewey Dell i jej możliwego prześladowania. W lukach i dziurach tego rodzaju jesteśmy zapraszani do debaty nad problemami z różnych, przeciwstawnych perspektyw, do oceny tych nacisków uciskających dyskurs, a także tych, które go tworzą.

Małe zajknięcia w fabule dają czas na refleksję. Przykładem jest chwila, w której Bundrenowie wjeżdżają do Jefferson, gdy cuchnąca trumna wyprzedza kilku czarnych na szosie. „– Boże wielki – powiada jeden. – Co oni tam wiozą?” (KU, 179). Klejnot „rzuca się”, by bronić honoru rodziny, ale atakuje nie tę osobę, co trzeba. „– Skurwysyny – mówi. Akurat wtedy mijamy tego białego, który się zatrzymał. Klejnot jakby na chwilę oślepl, bo rzuca się akurat na tego białego” (KU, 179). Darl zeskakuje, by opanować sytuację. Zamieszanie to rzuca światło na związek między klasowymi a rasowymi sporami. Według Darla Klejnot musiał być „oślepiiony”, aby uznać białego człowieka za swojego wroga. Biedni biali, szczególnie farmerzy wyżynni jak Bundrenowie, uznawali czarnych za bezpośrednich rywali w interesach. Konsekwentnie popierali progresywne, acz napaśtliwie rasistowskie postulaty polityków pokroju Jamesa Vardamana. Znany był on jako „Wielki Biały Wódz”, i to nie bez powodu. Ironia tej chwili zawiera w sobie objawienie dotyczące autentycznego podłoża konfliktu między białymi. Klejnot utyskuje na to, że biały człowiek obraził ich, snobując się na miastowego, „myśli, cholera, że jak jest z miasta...” (KU, 179). W tego rodzaju scenach powieść ujawnia, do jakiego stopnia konflikt rasowy stanowi jedynie ideologiczny konstrukt, który odwraca uwagę od bardziej realnych form konfliktu klasowego na Południu.

Być może to ze śmierci Addie i sposobów, w jaki ta śmierć narusza tok życia codziennego, czerpie moc jedna z bardziej wyrazistych chwil wahania w całej powieści. Nagłe odejście Addie wprowadza wielu ludzi w konsternację. Mimo jego samolubności i okrucieństwa, to Anse wydaje się najbardziej poruszającą ofiarą. Śmierć Addie zmusza go do stanięcia twarzą w twarz z konkretnym dylematem: wielokrotnie narratorzy opisują go spoglądającego w ciszy na swoją ziemię. Gdy pierwszy raz widzimy go podczas medytacji, Klejnot domaga się, by zdecydował, czy jego synowie mają ciągnąć jeszcze jedną dostawę drewna mimo nieuniknionej śmierci Addie. Anse „pomału pociera rękami o kolana. Patrzy przez pole na skraj urwiska” (KU, 15). Myśli o realnym problemie, jakim jest konflikt między emocjonalnymi a ekonomicznymi zobowiązaniami. Lato 1929 naznaczył niszczycielski ciąg powodzi rujnujący uprawy bawełny, której cena stała się spadała w ciąg po poprzedniej dekadzie.

Ta cicha medytacja farmera nad losem, który spotyka jego ojczystą ziemię na Południu jest niezwykle przejmująca, szczególnie gdy weźmiemy pod uwagę społeczne transformacje związane z modernizacją. Ile to razy Anse i Darl patrzą na połacie swojej ziemi! Tull mówi o Anse: „Oczy w jego twarzy wyglądają jak dwa wypalone węgielki wpatrzone gdzieś w pole” (KU, 27). Nieustannie Darl rozmyśla „oczyma pełnymi ziemi”. Dewey Dell może i kpi z bezruchu Anse, ale jej śmiech podszyty jest poważną refleksją: Anse wygląda „całkiem jak byczek ogłuszony młotem, co już nie dycha, a jeszcze nie wie, że nie żyje” (KU, 51). Analogia nawiązuje do późniejszego stwierdzenia o Anse, który „nie wiedział wtedy, że jest martwy” (KU, 135). Możemy się tylko zastanawiać, czy Bundrenowie nie czuli się przypadkiem jak socjologiczne zwłoki.

Proponowana przeze mnie analiza potencjalnie krytycznego i introspektywnego modernizmu Kiedy umieram nie byłaby kompletna, gdybym nie zwrócił uwagi, że okazje

do myślenia i refleksji spadają na bohaterów jako forma wymuszonej rozrywki. Weźmy choćby Tulla. Towarzyszy Anse i młodszemu Bundrenom w przeprawie po podtopionym moście podczas ulewy i spogląda ze zdziwieniem na własną farmę: „Kiedy spojrzałem na swojego muła na tamtym brzegu, zrobiło się tak, jakbym patrzył przez teleskop, patrzyłem na niego, a widziałem całą szeroką ziemię i mój dom jak kroplę potu na niej. Jakby ziemia była większa, im więcej potu; im więcej potu, tym bardziej krzepki dom, bo dla Cory trzeba krzepkiego domu” (KU, 108). Uchwycenie prawie doskonałej defamiliaryzacji przypada na chwilę tuż po przekroczeniu rzeki. Prowadziło go dziecko: „Niech mnie cholera, zupełnie tak, jakby po mnie wrócił, jakby mówił: – Nic ci się nie stanie. Jakby opowiadał o jakimś pięknym kraju, gdzie Boże Narodzenie jest dwa razy do roku razem ze świętem dziękczynienia i trwa przez całą zimę, wiosnę i lato, i jak tylko z nim zostanę, to i ja będę bezpieczny” (KU, 108). To bardzo dziwne zestawienie spostrzeżeń – brzmiały niczym halucynacje. Połączone są logiką narodzoną w oparach utopijnego pragnienia Vardamana, by dotrzeć do miasta, tego konsumenckiego raj, gdzie każdy staje się dzieckiem przez chęć posiadania czegoś lepszego niż to, co mu przysługuje, gdzie każdy robotnik marzy o opuszczeniu spoconej ziemi i spoconego domu po drugiej stronie rzeki.

To właśnie w tego rodzaju refleksji można docenić, jak estetyka Faulknera przemienia się na potrzeby twórczości lat trzydziestych. Po tym, jak pozostawił statyczną metafikcję *Moskitów*, radykalnie przesłuchał i wreszcie egzorcyzmował zniewieściałą poetyckość Quentina Compsona i Darla Bundrena, Faulkner przygotowuje grunt pod eksperymentalizm, którym naznaczone będzie poszukiwanie prawdy na temat Południa w *Światłości w sierpniu* i *Absalomie, Absalomie*. Sposób, w jaki estetyka Faulknera utrzymuje krytyczny ładunek dialektyki między modernizacją a modernizmem, polega na opieraniu się za pomocą zabiegu dekompozycji siłom reintegracji i komodyfikacji. Produkty kultury masowej symbolizują to samo niezadowolenie, które pragną neutralizować. Kiedy Vardaman znowu dostrzegł w Jefferson zabawkowy pociąg, to „aż serce go bolało”. Rozumiemy jego czyste pożądanie. Później odczuwa ponownie ten sam ból, kiedy widzi płonącą stodołę Gillespie'ich: „A potem zawirowała, aż gwiazdy poleciały w dół, choć nie spadały. Aż mnie ścisnęło w sercu jak na widok tej kolei” (KU, 175).

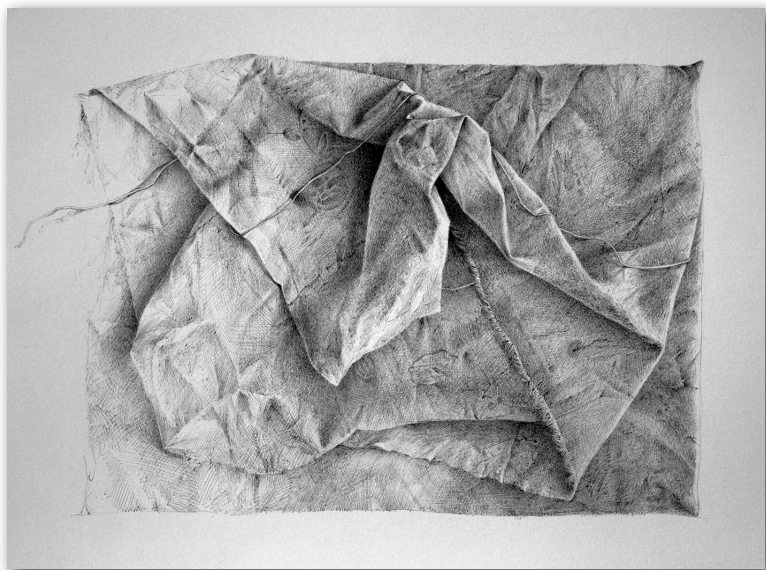
Napisać książkę, która odmawia rozwiązania własnych trudności, która pozostaje w kontakcie z osadem rzeczywistości przez nią formowanym i rzeźbionym, która zmusza uczestników do głębokich rozmyślań nad życiem, to stworzyć dzieło reprodukujące z krytycznymi różnicami warunki swego powstania. To napisać książkę, która po latach niezmiennie kłuje w samo serce.

Summary ***As I Lay Dying* in the Machine Age**

The following essay provides an analysis of the dialectical relationship between the aesthetic form of Faulkner's *As I Lay Dying* and its „sedimented” social context. With its highly modernist and avant-garde qualities, *As I Lay Dying* stands out as one of Faulkner's aesthetically most ambitious works. However, the author proposes, relying chiefly on Adorno's conceptual framework, a multifarious reappraisal in which the unconventional formal layer of Faulkner's work manages to dialectically establish a textual independence while simultaneously uncovering the disturbing socioeconomic stratum that not only foregrounds the progressive shift of the New South but also provides a contextual base for *As I Lay Dying*.

Słowa kluczowe: Faulkner, Adorno, modernizm, Nowe Południe, dialektyka

Keywords: Faulkner, Adorno, modernism, New South, dialectics



Andrzej Olczyk, *Obsesje III*, rysunek długopisem, 39x29cm



Andrzej Olczyk, *Obsesje*, rysunek długopisem, 37x28cm