

Faulkner i film w latach 50.

Przełożyła Marta Nowicka
(Uniwersytet Gdański)

Hollywoodzkie adaptacje Faulknera

Zacząłem pracować nad tym artykułem w 1972 roku, choć wówczas o tym nie wiedziałem. Byłem na studiach, pewnej nocy nie mogłem zasnąć, gdy na ekranie telewizora pojawił się film. To *Wściekłość i wrzask*, a raczej coś, co w niewielkim stopniu przypominało powieść, gdyż ktoś zrobił w tym filmie z Faulknerem bardzo dziwne rzeczy. Widzowie mogli zobaczyć sceny przedstawiające Caddy i Quentina nad strumykiem, ale bohaterowie byli już w średnim wieku, a Caddy najwyraźniej w niewielkim stopniu używała kosmetyków. Ciągłe nazywała brata Howardem, a on był tak pijany, że mu to nie przeszkadzało. Poza tym ktoś do złudzenia przypominający tupecikiem Yula Brynnera wpadł do butwiejącej jadalni, grzmieć na pannę Quentin, aby przyszła na kolację. Postugiwał się przy tym akcentem sugerującym, że jego biedna siostrzenica musi w rzeczywistości znajdować się bardzo daleko od stołu, najprawdopodobniej w Europie Środkowej. Powoli nabierałem przekonania, że Quentin Junior nie jest żadną siostrzenicą – ich wzajemna fascynacja wydawała się przesadna, nawet jak na *Wściekłość i wrzask*. Wkrótce Jason uległ pokusie, by wypróbować dobrze sprawdzające się w filmie gesty, i chwycił pannę Quentin w stylu Rhett Butlera, by ją gorliwie pocałować, pokazując, że łączy ich coś więcej niż więzy rodzinne. Na szczęście okazało się, że Jason to w rzeczywistości jedynie przybrany wujek panny Quentin, niespokrewniony z resztą rodziny Compsonów. Wyszło na jaw również, że rzeczywiście był to Yul Brynner – być może objęty programem ochrony znanych aktorów.

W ciągu kolejnych lat film oceniony przez Bruce'a Kawina¹ jako nieudolny doczekał się ostatecznego osądu. Byłem więc zaskoczony, gdy oglądając film w zeszłym roku, uświadomiłem sobie, w jak rozmyślny sposób jest on zły. Martin Ritt wyreżyserował dwie adaptacje powieści Faulknera w późnych latach 50.: *Długie, gorące lato* (1958) oraz *Wściekłość i wrzask* (1959), obie wyprodukowane przez legendarnego Jerry'ego Walda, ze scenariuszami napisanymi przez małżeństwo Harriet Frank Jr. i Irvinga Ravetcha². Oba filmy pokazują typową plantację na południu Stanów Zjednoczonych lat 50.

¹ Bruce Kavin – komparatysta, badacz filmu z University of Colorado Boulder, autor trzech książek poświęconych związkom Faulknera z filmem [przyp. red.].

² Frank i Ravetch napisali także scenariusz do filmu oparty na ostatniej powieści Faulknera *Koniokradzy* (1969), wyreżyserowanego przez Marka Rydella.

i przypominają nam, że funkcjonowała ona jak system produkcyjny, przez stulecie stanowiąc przedmiot fascynacji kulturowej. W książce *The Cotton Plantation* (Plantacja bawełny) Charles Aiken omawia sposób, w jaki przekształcono (po migracji Afroamerykanów i Wielkim Kryzysie) południową plantację na wzór nowoczesnego systemu produkcji rolnej na szeroką skalę. Procesowi temu towarzyszył rozwój nowych metod konsolidacji gruntów rolnych, kontrolowania kapitału i zapewniania taniej siły roboczej.

Kotka na gorącym blaszanym dachu Tennessee'a Williamsa ukazuje zarys współczesnego tworzenia plantacji na przykładzie kariery Big Daddy'ego. Zaczyna się ona pod opieką mentorów, którzy założyli plantację w okresie boomu pierwszej wojny światowej, a pod zarządem Big Daddy'ego interes przekształcił się w imperium³. Modele tworzenia plantacji były przenoszone również na tereny ponadnarodowego Południa. „Fordlandia”, spektakularny eksperyment Henry'ego Forda z 1928 roku, czyli założona w Brazylii plantacja przeznaczona do produkcji kuczuku, stała się przykładem trwałej społecznej i ekonomicznej przydatności fantazji; nawet film klasy B, *The Bride of the Gorilla* (Naręczona goryla, 1951), opierając się na tradycji plantacyjnych filmów grozy, takich jak *Białe zombie* (1932), próbował powtórnie wykorzystać Conradowskie ostrzeżenie kierowane do „białych” panów przed tym, by nie zmieniali się w tubylców w placówkach kolonialnych, takich jak Amazonia. Podczas gdy Ritt przerabiał teksty Faulknera, takie jak *Zaścianek* oraz *Wściekłość i wrzask*, na filmy obrazujące odradzanie się rodzin plantatorów, sam Faulkner pisał w latach 50. dzieła, takie jak *Miasto*, *Rezydencja* czy *Koniokrady* – odwzorowując w nich ciągłość między plantacją i następującymi po niej formami spekulacji oraz handlu „wolnorynkowego”: niewolnictwo i peonaż, gospodarstwo więzienne i proletariąt, plantator i bankier.

Wald zaraził się entuzjazmem Irvinga Ravetcha i Harriet Frank i nabył nieruchomości Faulknera. Scenarzyści zwrócili uwagę Ritta na twórczość tego autora. Oboje wielbili pisarza, a Wald z czasem podzielił ich uznanie. Tym, co sprawia, że filmowe adaptacje tekstów Faulknera są w ich wykonaniu tak zaskakujące, a być może nawet niezrozumiałe, jest niczym nieskrępowana ingerencja w treść oryginalnych tekstów. *Długie, gorące lato* czerpało z opowiadań *Barn Burning* (*Palenie stodoły*) i *Spotted Horses* (*Nakrapiane konie*) oraz całego *Zaścianka*, ale dokonano w tych dziełach radykalnych zmian – zapożyczając również treści z innych utworów. Późniejszy film, choć prezentowany jako „*Wściekłość i wrzask* Williama Faulknera”, jeszcze radykalniej przerobił fabułę powieści, wykorzystując także fragmenty innych tekstów autora. Ritt, Ravetch i Frank pozwolili sobie na wiele z dziełami Faulknera: najbardziej uderzające jest to, że obie opowieści osadzono w latach 50. Zmiana ta wymuszała kolejne modyfikacje, jak chociażby połączenie kilku postaci w jedną obdarzoną nowym imieniem. Na przykład Ab, Sarty i Flem Snopes tworzą Bena Quicka, stanowiącego podwaliny dla romantycznej roli Paula Newmana w *Długim, gorącym lecie*. Z kolei Howard Compson staje się hybrydą Quentina Compsona i jego ojca alkoholika – Jasona. Inne tego rodzaju ingerencje to: stwarzanie

³ Trwałość takiego systemu może być zauważona w powieści Kathryn Stockett *Służące* rozgrywającej się w latach 60. Nawiązuje do plantacji bawełny prowadzonej przez ojca głównego bohatera.

nowych bohaterów (jak w przypadku córki Varnera, nauczycielki „Clary”, która pojawia się w *Lecie*) oraz całkowita eliminacja niektórych postaci, na przykład pani Varner (Will Varner, grany przez Orsona Wellesa, zastępuje panią Littlejohn). Dialogi, a nawet doświadczenia należące u Faulknera do jednego bohatera, przenoszone są na inne postaci (jak wtedy, gdy właściciel sklepu żelaznego, Earl, wypowiada najbardziej mizoginiczne kwestie Jasona); relacje rodzinne są nonszalancko zmieniane (na przykład Eula i Jody Varner stają się małżeństwem, a Caroline Compson zamienia się w mówiącą w dialekcie cajuńskim⁴ kobietę z Luizjany, która zostaje drugą żoną pana Compsona); zdarzają się również przeniesienia scen z innych powieści (jak ta, gdy Will Varner ogarnięty obsesją płodzenia spadkobierców dowiaduje się, jak Sutpen, że jego klacz się ożrebiła).

Kwestia „wierności” wydaje się tu bez znaczenia, ponieważ twórcy filmów najwyraźniej nie próbowali dokonać wiernej adaptacji tekstów Faulknera. Pytanie, które zwykle się w takich przypadkach zadaje, brzmi: czy takie zmienianie Faulknera rzeczywiście doprowadziło do stworzenia udanych dzieł? *Lato* jest powszechnie uważane za „dobry film komercyjny”, jak to skromnie stwierdził Ritt, choć Kawin narzekał, że ta ekranizacja wywraca *Zaścianek* do góry nogami, przez co powieść zmienia się w prostą historię przemiany pucybuta w milionera, w której żywiołowy Ben Quick zyskuje sympatię Willa Varnera i miłość zdeeterminowanej Clary. *Wściekłość i wrzask* odrzuca się całkowicie przez to, że przekształca jedno z największych dzieł literatury współczesnej w marną przypowieść o dwóch odmieniaczach, tęskniących w małym amerykańskim miasteczku lat 50. za szacunkiem⁵. Nawet Ritt ostatecznie nazwał ten film „błędem”. Za największy minus adaptacji powszechnie uznano rezygnację filmowców z próby oddania technicznej wirtuozerii powieści⁶.

Moje pytania są nieco odmienne, gdyż kluczowe wydaje mi się to, w jaki sposób Wald, Ritt i Ravetchesowie potraktowali Faulknera, i dlaczego sądzili, że mogą tak z postąpić z jego twórczością. Posiłkując się wywiedzionym od Murpheta pojęciem „ekologii mediów”, chciałbym również przyrzeć się temu, co stało się z modernistycznymi tekstami Faulknera w latach 50. W moim rozumieniu podejście hollywoodzkich twórców do prozy Faulknera w dwóch filmach Ritta i Ravetchesów jest gwałtem na dziele autora, gdyż robocze rozumienie tego, czym był „Faulkner”, doznało znaczącego zawężenia w latach 50. Wówczas modernizm określany był przez akademię jako kwestia techniki estetycznej, a modernistyczna twórczość miała charakteryzować się eksperymentalną formą i rzekomy dystansem do popularnych mediów i publiczności.

⁴ Dialekt francuskojęzycznej grupy etnicznej zamieszkującej wybrzeże Zatoki Meksykańskiej [przyp. tłum.].

⁵ W artykule przedstawionym na Forum Studiów Południowych Thomas Inge elegancko sprzeciwił się adaptacji *Wściekłości i wrzasku* Ritta.

⁶ Bruce Kawin jest tak sfrustrowany eliminacją techniki eksperymentalnej powieści, że sam zaczyna wyobrażać sobie bardziej akceptowalny scenariusz filmu: „Nie ma powodu, aby wierna adaptacja *Wściekłości i wrzasku* nie mogła rozpocząć się jak w powieści od ujęcia pokazującego Benjy’ego i jego towarzysza (Lustera) poruszających się wzdłuż sztachet pola golfowego, z Benjym narzekającym, gdy zawodnik krzyczy „Caddiel!”. Kiedy Benjy zaczyna się o gwóźdź w ogrodzeniu i Luster gani go, obraz mógłby po prostu przeskoczyć do momentu, gdy bohater się zaczął, a z pomocą pospieszyła mu Caddy... Kontynuując scenariusz: Benjy teraz przeskakuje do innego czasu, gdy trzymany był w domu z powodu mroźów...” (27).

Ekologia mediów

Julian Murphet, analizując moment, w którym pojawia się modernizm, sugeruje, że genealogia tego akademickiego konsensusu sięga lat 50. W książce *Multimedia Modernism* pokazuje on, w jaki sposób pojawienie się nowych form medialnych między 1880 i 1914 rokiem zmieniło środowisko literatury i wymogło na niej zainteresowanie się nimi. Technologie reprezentacji, takie jak fotografia, gramofon i wreszcie film, stworzyły konkurencję dla literatury. Reakcją pisarzy na tę, wywołaną przez nowinki techniczne, sytuację Murphet charakteryzuje jako jednoczesną konwergencję i odróżnianie się. „Nowy system mediów” miał podstawy przemysłowe i technologiczne:

„reprezentował w swej istocie i wszystkich dominantach nowy etap kapitalistycznego sposobu produkcji. Etap, który odegrał decydującą rolę w konsolidacji kapitalizmu monopolistycznego, imperializmu, kapitału finansowego, nowych możliwości linii produkcyjnej, a także przyniósł konsekwencje dla wpływu mas na politykę, kultury masowej, utowarowienia i życia codziennego”⁷.

Moment otwarcia się literatury na nowe trendy w przemyśle i na rynku odzwierciedlał przemiany zachodzące w burżuazyjnym polu interesów społecznych i ekonomicznych. Transformacja ta przejawiała się dwójako: z jednej strony „tonąca klasa” (burżuazja) zachowywała więzi ze szlachtą, której fortuna traciła na znaczeniu, a z drugiej – „nowa, agresywna frakcja klasy średniej” odmawiała lojalności i wsparcia szczątkowym warstwom wyższemu, pokładając nadzieję w twórczej energii klas pracujących, kulturze masowej i produkcji.

Sztuka modernistyczna walczyła o ponowną legitymizację na tym terytorium przez „zapożyczanie” i wykorzystywanie tematyki oraz estetycznych dominant nowych mediów. W ten sposób starała się wykazać wyjątkową zdolnością do ich opanowania. Konsekwencją takiego wchłonięcia mediów przemysłowych i technologicznych było „przeszacowanie techniki jako imperatywu estetycznego”⁸. Przez naśladowanie najbardziej groźnych cech konkurentów nowoczesna literatura próbowała je przezwyciężyć. Tak więc, na przykład, „nic nie jest mniej podatne na filmową rekultywację niż techniczne zapożyczenia literackie z medium filmowego”⁹; „technicznie rzecz biorąc, powieść nowoczesna »robiła kino« lepiej niż ekran naturalistyczny”¹⁰. Przyjmując status nowego systemu mediów jako materiału, literatura ostatecznie zachowała swoją niematerialną istotę – niemożliwą do naśladowania wirtuozeryjną techniczną. Dzieło sztuki modernistycznej jako szczególnie autonomiczne, stojące po innej stronie wielkiej przepaści niż kultura masowa (jak to ujął Andreas Huyssen – na dobre i na złe), charakteryzowało się ustalonym statusem w latach 50., pod presją odnowionych ruchów domagających się praw politycznych, pod presją artystycznego kiczu, scjentystycznej kultury, wojskowej dominacji w przemyśle, finansowego kapitalizmu i konsumpcji w dobie zimnej wojny. W ten sposób „czystość” dzieła sztuki,

⁷ J. Murphet, *Multimedia Modernism. Literature and the Anglo-American Avant-garde*, Cambridge 2009, s. 20.

⁸ Ibidem, s. 30.

⁹ Ibidem, s. 36.

¹⁰ Ibidem, s. 33.

osiągnięcie „jakości i wartości”, uzyskane zostało przez odróżnienie jednej formy sztuki od innej i rzekomą obojętność dzieła sztuki na warunki materialne.

Znane stwierdzenie Lawrence’a Schwartza mówiące, że reputacja Faulknera została w dużej mierze „stworzona” w Stanach Zjednoczonych w okresie zimnej wojny, ilustruje ten szeroki zarys strategii odczytywania modernizmu w latach 50. Według Schwartza reprezentanci New Criticism nalegali na to, by oceniać sztukę przez pryzmat wirtuozerii technicznej, a nie – treści. Podejście to odzwierciedla utożsamienie literatury z odrębnym językiem poetyckim i podtrzymuje awangardowy modernizm jako kulminację estetycznego formalizmu oraz autonomii w obliczu zdegradowanej kultury przemysłowej. Zdolność nowoczesnej literatury do tworzenia sił przeciwnych burżuazyjnej nowoczesności (jak określił to Lionel Trilling) pomogła zakwalifikować pisarzy pokroju Faulknera jako moralistów estetycznych. Pogląd ten był bliski zarówno badaczom z kręgu New Criticism, jak i nowojorskim intelektualistom. Ponadto wirtuozeria techniczna sztuki modernistycznej tworzonej w Stanach Zjednoczonych sprawiła, że stała się ona szczególnie przydatna do podkreślania symboliki demokratycznych obyczajów w latach 50. Jak twierdzi Schwartz:

„trudności wewnątrztekstowe sprawiły, że proza [Faulknera] stała się jeszcze cenniejsza w okresie zimnej wojny jako symbol oporu wobec faszyzmu i ograniczenia wolności indywidualnej oraz jako symbol istotności stylistycznych innowacji i osobistych spostrzeżeń dotyczących sztuki świadomej społecznie”¹¹.

Hollywoodzcy twórcy postrzegali literaturę zupełnie inaczej niż reprezentanci New Criticism. Pod wpływem tych samych nacisków w okresie zimnej wojny niektóre filmy z lat 50. prezentowały odmienny stosunek do modernizmu. Twierdzą, że obrazy stworzone przez Rittę i Ravetchesów, bazujące na powieściach Faulknera, sugerują alternatywny sposób widzenia tego prądu literackiego. W tym ujęciu twórczość modernistyczna odczytywana jest przede wszystkim jako reprezentacja, a nie wirtuozeria techniczna, a jej główną wartość stanowi narracja nowoczesności. Z tego punktu widzenia „Faulkner” kojarzył się z zestawem właściwości, których wysoka wartość odpowiadała kompleksowej refleksji nad własnymi cechami nowoczesności, z możliwością ich adaptacji w celu przybliżenia realiów społeczno-politycznych lat 50. Wykorzystując w ten sposób Faulknera, Ritt i Ravetchesowie powrócili do podstawowej dynamiki modernizmu: ich filmowe wersje powieści zmierzały w kierunku dramatu klasy menadżerskiej, tworzącej więzi z ambitną warstwą robotniczą i jednocześnie odrzucającą elitę dynastyczną. Filmy te podejmują również kwestię postępu nowoczesnej mentalności handlowej i materialistycznej. Hollywoodzki modernizm eksponuje kwestie własności, posiadania i nasycenia względami rynkowymi, w ten właśnie sposób uwidaczniając uwarunkowania literatury lat 50., które zostały stłumione przez podejście akademickie.

¹¹ L.H. Schwartz, *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism*, Knoxville 1988, s. 199 [przebieg redakcji].

Przypowieści o nowoczesnej plantacji

Zauważmy trwałą identyfikację południa Stanów Zjednoczonych z oporem wobec modernizacji i związek z – jak to ujmuje Leigh Anne Duck – „chronotopem” zacofania społecznego i kulturalnego¹². Plantacja funkcjonuje jako miejsce uprzywilejowane. To dzięki niej możemy sobie wyobrazić zmiany w systemie, zarówno tym zdominowanym przez elity dziedziczne, jak i zasilanym przez spekulację oraz konsumpcję. Chociaż Murphet opisuje zmiany w identyfikacji klasowej wśród burżuazji w Wielkiej Brytanii na przełomie XIX i XX wieku, to na południu Stanów Zjednoczonych utrzymujące się resztki szlachty oraz stopniowe pojawianie się „rednecków”¹³ wydają się podobne do sytuacji, która zapanowała tam kilka dekad później. Przeróbki Faulknera z lat 30., poczynione przez Ritta w latach 50., wyrastają z założenia zgodności historii liberalnego postępu z rodzajem historycznej paralaksy. Ritt znalazł się w 1952 roku na czarnej liście za rzekomą współpracę z organizacjami lewicowymi, co uniemożliwiło mu rozwój kariery w telewizji. Musiał więc ulokować swoje ambicje zawodowe gdzie indziej. Pracował jako nauczyciel grupy aktorskiej w Nowym Jorku, a następnie jako reżyser. Tworzył dzieła „ideowe”, podkreślając, że wszystkie wartościowe filmy zajmują się problemami społecznymi i że rozpowszechnienie liberalizmu w Hollywood sprzyja ogólnemu progresywnemu podejściu do tego medium. Zapytany o to, jak to możliwe, że konserwatywny John Ford tworzy filmy postępowe, Ritt odpisał: „wielki artysta zawsze powie tyle prawdy, ile może. Jestem głęboko przekonany, że najważniejsze prawdy tkwią w tradycji liberalnej” (Wywiady, 120). Wald, Ritt i Ravetchesowie zgodzili się, przynajmniej pozornie, że niedopowiedziane historie Faulknera, traktujące o gwałtownych konfliktach wywołanych przez nowoczesne rewolucje gospodarcze i społeczne południa Stanów Zjednoczonych, mogą służyć w latach 50. jako kanwa dla liberalnych fantazji, zgodnie z którymi projekt nowoczesności doprowadzi w przyszłości do pokojowego wyzwolenia wyrzutków społecznych i umożliwi wynegocjowanie płynnego przejścia między reżimami kapitalizmu¹⁴.

Długie, gorące lato zmienia „flegmatyczną żabę” Faulknera w „niebieskookiego księcia”. Film opowiada o przybyciu Bena Quicka do Frenchman’s Bend po tym, jak został oskarżony o podpalenie stodoły i wyrzucony ze wsi. Ben jest zamieszany w kryminalną historię Aba Snopesa i ma sumienie Sarty’ego, ale jednocześnie napędzają go ambicje Flema. Od razu zwraca uwagę Willa Varnera, następnie zyskuje jego szacunek, a na końcu patronat. Varner rządzi księstwem w stylu lat 50., w filmie padają wzmianki

¹² L.A. Duck, „Go there tuh know there”: Zora Neale Hurston and the Chronotope of the Folk, *American Literary History* 2001, No 13(2), s. 265–294 [przypis redakcji].

¹³ Określenie o zabarwieniu pejoratywnym, określające niewykształconych farmerów z południa USA [przyp. tłum.].

¹⁴ Próżno znaleźć na to potwierdzenie w beletrystyce Faulknera z końca lat 50. Trylogia Snopesów kończy się aktem morderstwa wywołanym przez klasową urazę i zdradę lojalności krwi. Ravetchesowie wydają się wysubstancjować bardziej optymistyczne wątki fabuły z późnej twórczości Faulknera. Z pewnością przeczytali *Miasto* (1957) do momentu, w którym skończyli scenariusz do *Wściekłości i wrzasku*, ponieważ używają sceny spotkania Gavina Stevensa z Lindy Snopes; przemieniają Gavina w Jasona Compsona i Lindę w pannę Quentin, przemieniając znikającą atrakcyjność seksualną i aurę tabu w pełnoprawny romans. Jednakże skazanie przyzwoitością Flema, a także samobójstwo Euli zniszczyłyby słoneczną historię, jaką Hollywood musi opowiedzieć, więc wątki te nie pojawiają się w żadnym z filmów.

o okazałych ziemiach, bezwzględnej spekulacji i nadzorze nad osobistymi, ekonomicznymi i społecznymi aspektami życia wszystkich wokół. Jego syn Jody ugina się pod wygórowanymi oczekiwaniami Willa, który widzi w nim następcę ojca, wyznając, że nie ma ochoty na biznes i wołałby ganiać po okazałej rezydencji rodzinnej Lee Remick, która gra jego żonę Eulę. Córka Varnera, Clara, to nauczycielka czekająca na mężczyznę gotowego uszanować jej umysł i charakter, a ponadto zaspokoić ją seksualnie. Ben Quick grany przez Paula Newmana ocenia szereg możliwości, a pod koniec filmu zostaje skutecznie włączony do rodziny Varnerów jako syn Willa, starszy brat Jody'ego i przyszły mąż Clary. Po drodze ta ostatnia musi wymigać się od oddania się nieziemsko dystygnowanemu Alanowi Stewartowi, a Jody ma za zadanie zaprezentować się jako odpowiedni współspadkobierca. Zrozpaczony koniecznością dotrzymywania kroku Benowi Jody podpala stodołę Varnera i zamierza zabić ojca, którego uwięził w środku. Jody łagodnieje jednak i uwalnia Willa, by odkryć, że przypadkowo wskrzesił antyedypalną iskrę, czego tak oczekiwał Varner. W końcu patrzymy na jedną, wielką, szczęśliwą rodzinę, skoncentrowaną wokół jej nowego członka.

Jeden z głównych wątków *Lata* jest zatem fantazją na temat nowej ery demokracji konsumenckiej. Ben Quick w przeciwieństwie do Flema Snopesa z *Zaścianka* Faulknera nie stanowi dla nikogo zagrożenia. Oznacza to, rzecz jasna, ponowne przerobienie Faulknera; na przykład w powieści Flem notorycznie odrzuca prośby pani Armstid o zwrot pieniędzy, a w filmie – gdy pokrzywdzona gospodyni nie dogaduje się z Jodym – do akcji wkracza Ben i zwraca kobiecie 30 dolarów (podobno z uwzględnieniem inflacji), instruując też współwłaściciela, że w taki właśnie sposób nawiązuje się dobre relacje z klientami.

Gdy Ben, stawiając sprawę jasno, oznajmia, że pragnie najwyższego stanowiska w imperium Varnera, prezes ostrzega go, że jest już ono zajęte, ale Will wyraźnie szuka następcy. W filmie nie obserwujemy również sprzeciwu dotyczącego niewielkiego wzrostu Quicka. Ratliff „skurczył się” jako moralny przeciwnik, nie jest już narratorem, a jego cierpki humor rozdzielony został między kilku gapiów. Ritt i Ravetchesowie wydają się ulegać złudzeniu, że praktyki współczesnego kapitalizmu mogą z łatwością uporządkować te wcześniejsze, obecnie oczyszczone z historycznego fetoru. Ben Quick jako podpalacz stodoły musi żyć z nadszarpniętą reputacją, natomiast Varnerowie pokazują, w jaki sposób plantacja – częściowo oderwana [*deteritorialized*] od swoich rolniczych źródeł – może służyć jako wzór dla nowych sposobów produkcji, organizacji paternalistycznej i spekulacyjnego bogacenia się¹⁵.

Filmowa wersja *Wściekłości i wrzasku* również niesie ze sobą krzepiące przesłanie płynące z przyjmowania „obcych” w poczet niegdyś zamkniętego społeczeństwa¹⁶. Jason Compson i jego matka zmieniają się w cajuńskich przybyszy w gospodarstwie

¹⁵ Innymi słowy jest to fantazja o spójności społecznej w Stanach Zjednoczonych pod presją zimnej wojny; nie ma tutaj śladu konfliktu klasowego: system działa tak, aby wcielić wszystkich przybyłych wedle ich kwalifikacji, pozostawiając w spokoju ustalone elity. Dla wszystkich jest miejsce, powiada owa fantazja. W *Lecie* wszyscy, czarni i biali, pracownicy i rodzina, pojawiają się, aby razem ugasić ogień.

¹⁶ Niezależnie od powodu, a może tylko dlatego, że Ritt pracował z Yulem Brynnerem wcześniej i nalegał na wykorzystanie go w filmie (coś musi wyjaśnić ten akcent, a kreolski francuski mógł tego dokonać).

domowym Compsonów za sprawą drugiego małżeństwa pana Compsona. Podobnie jak jej odpowiedniczka w powieści, Caroline Compson również chce, by jej służyło, i skarży się na niesubordynację pokojówek, ale z zupełnie innych względów. Na bohaterce ciąży klasowy resentyment kogoś, kto był całe życie robotnikiem. Opisuje, jak gotowała dla rybaków na terenie zalewowym na południu Stanów Zjednoczonych, a potem, jak skończyła z możliwościami, które dało jej małżeństwo z Compsonem, aby zapewnić swojemu dziecku nieoczekiwane przywileje. Jason toruje sobie drogę do gospodarstwa domowego, dążąc do zreformowania go w miarę, jak zbija kapitał na nazwisku Compsona, i odnosi sukcesy w Jefferson. Zbiera też laury za przywrócenie domostwa Compsonów do stanu wypłacalności i za zacięte wyrugowywanie z niego relikwów przeszłości. Jak jakiś cajuński Heathcliff (a może Don Draper / Dick Whittington) Jason zostaje przyjęty jako obrotna znajda i wnosi nową energię do wsobnej społeczności. Podobnie jak w *Lecie*, „zepsuta szlachta” (posłużmy się słowami Willa Varnera) jawi się jako skazana na zapomnienie, tutaj reprezentowana jest przez rozwiązłe połączenie Jasona seniora i Quentina Compsona. Za to przyszłość materializuje się w mieście – w zamożnych nowych sklepach i dobrze wyposażonych szkołach.

Prawdopodobnie najbardziej trwała fantazja postępu społecznego w tych dwóch filmach pojawia się za sprawą kobiecego żądania równości. Clara Varner w *Lecie* i panna Quentin we *Wściełości i wrzasku* stanowczo opowiadają się za końcem podporządkowania kobiet mężczyznom. Clara zaskakuje swojego amanta stwierdzeniem, że „nie ma sensu udawać, iż dziewczęta nie myślą o seksie. Robią to” (49). Bohaterka daje jednocześnie do zrozumienia Benowi, że sama satysfakcja seksualna to

„za mało! Jestem człowiekiem. Czy wiesz, co to znaczy, panie Quick? Ustalić cenę za siebie – wysoką, wysoką cenę. Możesz być zaskoczony, słysząc to, ale mam sporo do zaoferowania, rzeczy oszczędzane całe życie, jak miłość i uczucia, i zrozumienie, i żarty, i dobra zabawa, i dobra kuchnia! Jestem gotowa zostać królową Saby dla jakiegoś szczęśliwego człowieka – lub przynajmniej najlepszą żoną, na jaką kiedykolwiek mógł liczyć!” (*Scenariusze filmowe*, 80).

Podobne zdania wypowiada panna Quentin do Jasona: jest gotowa obdarzyć miłością i szacunkiem każdego, kto zamierza zdobyć jej serce. Ravetchesowie musieli wszczepić te współczesne elementy w strukturę utworów Faulknera, ale logika postępującej modernizacji społecznej pozwala na taką operację. Każda nowoczesna kobieta jest w istocie na nowo wprowadzona do opowieści, tak jak uszczypliwa nauczycielka Clara i Quentin – opanowana kobieta, niebędąca w ciąży i zdecydowana pozostać w Jefferson. Obie postaci pierwszoplanowe odtwarzała Joanne Woodward, której wiek, dojrzały niż wiek granych bohaterek, dyskretnie wzmacniał poczucie, że filmy traktowały, poprzez historie zmagania protagonistek z wcześniejszego pokolenia, o kwestiach kluczowych dla lat 50. Z pewnością poglądy tak silnej kobiety jak Harriet Frank musiały mieć wpływ na kształt obu scenariuszy. Frank, zanim została scenarzystką, z powodzeniem pisała opowiadania. Wraz z mężem spotkali się w studiu programu szkoleniowego i z czasem stali się jedną z par odnoszących największe wśród twórców scenariuszy filmowych w historii Hollywood. W późniejszym okresie Harriet napisała powieść zatytułowaną

Single, która opowiadała o losach czterech wyzwolonych kobiet w Ameryce lat 70.; i, podobnie jak Quentin Compson Junior, Harriet zawsze posługiwała się nazwiskiem panińskim swojej matki, również pracującej dla Hollywood – była znana jako Harriet Frank Junior.

Ta sama wizja kształtuje poglądy Ritta na kwestie rasowe. Ritt dorastał w Nowym Jorku jako syn żydowskich imigrantów z Rosji, ale wybrał uniwersytet w Karolinie Północnej. Zapalał szczególnym uczuciem do południa Stanów, czemu wyraz dał w swoich filmach. Ritt silnie wspierał ideę równości rasowej, tworząc *Sounder* i *Conrack* – oba filmy odbierane zasadniczo jako ukazujące (z najlepszymi intencjami) polepszenie sytuacji czarnoskórych, jakkolwiek niektórzy mniej otwarci odbiorcy doszukiwali się w tych filmach ilustracji liberalnych założeń białych. Kwestia stosunków rasowych na południu nie przyciąga uwagi zarówno w *Lecie*, jak i *Wściekłości i wrzasku*, jednakże oba filmy odstawiają nieskażone marzenie o spełnieniu się desegregacji wraz z działalnością ruchu praw obywatelskich lat 50. W obu filmach tłumy w *Frenchman's Bend* i *Jefferson* wielokrotnie przedstawiane są jako rasowo mieszane: czarni i biali spotykają się na werandach, na chodnikach i ulicach, są częścią publiczności oglądającej spektakle uliczne, a nawet bawiącej się w wesołym miasteczku. Mimo że taka sytuacja nie byłaby niemożliwa historycznie (jak pokazuje Grace Elizabeth Hale¹⁷), to niezauważalna zwyczajność tej sceny sugeruje, iż Ritt pozwalał, aby jego filmy przypominały raczej fantazję społeczną. Taką perspektywę znaleźć można we *Wściekłości i wrzasku* w rewizjonistycznym podejściu do postaci Gibbonsa. Dilsey, grana przez Ethel Waters, i reszta rodziny zyskują znacznie więcej godności niż w powieści. Posługują się wyłącznie standardowym angielskim, a w ich rolach starannie unika się eksponowania stereotypów rasowych.

Gestem umożliwiającym takie adaptacje dzieł Faulknera jest zatem uznanie, że jego powieści mogły w latach 50. stać się aktualne dla nowego ruchu w jego projekcie modernizmu. Jednak narracje tego typu, odzwierciedlające poglądy demokratycznego liberalizmu, prowadzą w filmach Ritta do obnażenia ich chwiejnego, fantazmatycznego statusu. Na przekór samym sobie filmy tracą pewność co do możliwości opowiadania o projekcie modernizmu, ponieważ zauważyły one, że liberalizm progresywny nie nadaje się do tego. W przypadku identyfikacji rasowej prawo pracowników i imigrantów słabo przemawia za postępem Afroamerykanów. Na przykład gdy czarny sługa Lucjusz prowadzi Bena Quicka do swojej nowej sypialni w Varners, ten jest zdziwiony jej rozmiarem: „Miałem pięć siostr i brata, i ojca, i matkę, i starszą, niezamężną ciotkę – i wszyscy razem spaliśmy w pokoju o połowę mniejszym”. Lucjusz odpowiada: „Tak samo jak moja rodzina”. „Cóż, spójrz na nas teraz, Lucjuszu”, raduje się Ben¹⁸. Mimo radosnej wymowy, gdy się przyjrzeć, widzimy tu przede wszystkim nie tyle równość ich statusu, ile różnicowanie etapów postępu.

¹⁷ Grace Elizabeth Hale – profesor historii na University of Virginia, zajmująca się XX-wieczną historią Stanów Zjednoczonych, a zwłaszcza badaniami nad Południem [przypis redakcji].

¹⁸ Cytowany fragment pochodzi z filmu *Długie, gorące lato* [przypis tłum. – M.N.].

Wcześniej, w *Lecie...*, Clara i czarne dziecko Jewel podrzucają zabrudzony dywan Quickowi. Scena ta ma prowadzić do przyspieszenia romansu między Quickiem a Clarą i istotnie dokonuje tego poprzez obciążenie ich relacji aspektem klasowym. Ben zauważa, że Clara jest „zirytowana” jego obscenicznością i podłością. Później, gdy Quick całuje ją, ta nagle cofa się, wypływając z siebie „Stodołopodpalacz!”. Film ma nauczyć Clarę, że może ona związać swoją przyszłość ze wzrastającym robotnikiem, ale wspomniana scena zarysowuje również względną marginalizację rasową. We troje stanowią portret rodziny, która upomina się o rozszerzenie praw w powojennym społeczeństwie. Lecz czarna postać, wciąż jeszcze dziecko, stoi w milczeniu wciśnięta w kąt, czekając na instrukcje i – jako dodatek – pochwałę swojego apetytu, jak na jałmużnę od białego dobroczyńcy.

W przypadku emancypacji kobiet można zaobserwować rosnący sprzeciw bohaterek wobec paternalistycznych rządów, ale żaden z filmów nie przedstawia rewizji instytucji społecznych. W drodze do Frenchman’s Bend z Clarą i Eulą Varner Ben Quick zauważa, że wszystko najprawdopodobniej należy do Varnera, więc gdy wysiada z samochodu, żartuje: „Wy, dziewczęta, obie należycie do Varnera?”. Eula „parska śmiechem: »My, dziewczyny, jak najbardziej należymy do Varnera!«” (*Scenariusze filmowe*, 8). Jednak język utowarowionego posiadania przetrwa wyzwanie – wystarczy przypomnieć moment, gdy Clara mówi, że ustanawia „wysoką, wysoką cenę za siebie”, a kończy, wybierając na kandydata do ręki osobę, która skutecznie odmładza zastane podejście społeczne i gospodarcze. Wybraniek już wcześniej został ogłoszony przez Willa człowiekiem, którego Clara musi poślubić i który staje się nowym synem starca, „nowym” [new] człowiekiem [man] – Newman. We *Wściekłości i wrzasku* panna Quentin wyraźnie zamierza kontynuować romantyczne gesty zainicjowane przez jej przyrodniego wujka: miał miejsce pouczający pocałunek z Jasonem, a później szczerza rozmowa o jego życiu miłosnym. Dawny wujek i przybrany ojciec panny Quentin, filmowy Jason, stał się teraz współspiskowcem w dążeniu do legitymizacji, ale tylko pod warunkiem, że zachowa nad nią władzę. Jason czyni nagłą obserwację, która sugeruje dylemat czający się w opowieści Ritta i Ravetchesów i dotyczy ekspansjonizmu liberalnego: „Dziewczyny, najpierw są niczym, a potem nagle wszystkim”. Włączenie przyszłości do ustroju wymaga stworzenia pewnego rodzaju fantazji, w której stan rzeczy odpowiedzialny w pierwszej kolejności za wykluczenie otwiera się za jednym zamachem dla tych, którzy go pożądamy: nic dla wszystkich. Pod koniec *Wściekłości i wrzasku* Quentin postanawia pozostać w Jefferson. Nowo wywalczona niepodległość umniejszona zostaje w końcowej wypowiedzi bohaterki: przyglądając się Jasonowi spacerującemu po trawniku, Quentin myśli: „Nie skończyłaś jeszcze ze mną”. Nie stwierdza tego w sposób, którego moglibyśmy się spodziewać, czyli: „Jeszcze z tobą nie skończyłam”. Wymarzony liberalizm pociąga za sobą jeńców wciąż wybierających życie w swoich dawnych więzieniach, choć już z otwartymi drzwiami.

Omawiane filmy wyglądają śmiesznie, gdy zdamy sobie sprawę ze sprzeczności i trików, które są ich komponentem. Ostatnie słowa Varnera wypowiedziane w *Lecie* dotyczą pochwały żądzy oraz ambicji, aby żyć wiecznie. Film kończy się w duchu szekspirowskiej

wesołości, gdy baraszujące pary snują plany weselne. We *Wściekłości i wrzasku*, kiedy panna Quentin rozmyśla nad przyszłością, Jason raczy się czymś, co Walter Metz nazwał papierosem „po stosunku”, jakby już był władcą całego mienia w zasięgu wzroku, zarówno ziemi, jak i kobiet. Oba filmy wyrażają niepokój związany z ledwie powierzchownym okiełznaniem konfliktu społecznego. Być może Ritt wskazuje na to, że jest tego świadom, poprzez uwypuklanie sztuczności gry aktorskiej. Welles wciela się w Varnera jak uosobienie Burla Ivesa grającego Big Daddy’ego w *Kotce na gorącym, blaszanym dachu*, tak jak Margaret Leighton odtwarza wracającą Caddy we *Wściekłości i wrzasku* jak Blanche DuBois. Welles przez większość czasu jest oblepiony pomarańczowym makijażem, jakby chciał zasygnalizować, że nosi kostium samozwańczego „rednecka”. Z kolei tupecik Jasona Compsona jawi się rzeczywiście jako próba kamuflażu, ale tak widoczną, że każdy rozpozna ukrywającego się pod nim sułtana Siama¹⁹. Oszustwo, którym jest cajuński Jason, pokazuje fałszywość romansu asymilacji z regeneracją.

Jeśli powrócimy do narracji obu filmów, która dotyczy włączenia *outsidera* z klasy robotniczej do nowego porządku kapitalistycznego, to dostrzeżemy szerszy wymiar problemów, z jakimi borykają się te adaptacje. Niektóre z filmów Ritta z początku lat 60., zwłaszcza *Hud, syn farmera*, zgłębiają wyniszczające konsekwencje amerykańskiego materializmu. Niemal w tym samym okresie zimnej wojny Faulkner w *Rezydencji* (1959) również wyraża obawę, że ideał amerykańskiej wolności powinien być w praktyce czymś więcej niż kwestią wolnego rynku, że amerykański styl życia ograniczony został do materializmu i dążenia do burżuazyjnego uznania. *Długie, gorące lato*, a zwłaszcza *Wściekłość i wrzask* to ruiny filmów, gdyż ich twórcy lawirują między sprzecznościami ideologii zimnej wojny, których nie sposób rozwiązać. Obrazom brakuje ducha, cierpią na kryzys zaufania wynikający z podejrzenia o swój brak legitymizacji. Wyrastają z wiary w kierunki działania, które posuną naprzód sprawy pracowników, kobiet i czarnych, a jednocześnie nieobca jest im troska, że liberalizm zimnej wojny może nie wystarczać, by wykonać to zadanie, ze względu na dominację opartych na rynku scenariuszy samorealizacji i stosunków społecznych. Filmy te stają się alegoriami niepewnych pragnień politycznych. Możemy dostrzec podobieństwo między wysiłkiem Ritta w odpieraniu czarnej listy zarzutów dotyczącej własnej rzekomo prowokacyjnej przeszłości a problemem, jaki ma Ben Quick w przezwyciężeniu swojej kariery jako bojownika własnej klasy społecznej. Ritt rehabilituje się poparciem amerykańskiego liberalnego progresywizmu, ale oba filmy stanowią próbę konstruowania liberalnych fantazji na bazie lewicowej wyobraźni.

Materialny modernizm

Jerry Wald, Martin Ritt, Irving Ravetch i Harriet Frank Jr. mogli testować mniemania dotyczące postępu nowoczesności w projektach takich, jak omówione powyżej, ponieważ wszyscy oni uczynili z istoty modernistycznej wyobraźni reprezentację współczesnych przemian. Działając w sferze produkcji kulturalnej poza akademią, traktowali Faulknera

¹⁹ Yul Brynner grał króla Syjamu w słynnym musicalu Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina z 1951 roku oraz w jego adaptacji filmowej z 1956 roku [przypis redakcji].

nie tylko jako wirtuoza techniki, lecz także wielkiego kronikarza nowoczesności. W latach 50. Hollywood zatrudniło nowoczesnych pisarzy (zarówno adaptując ich powieści, jak i zlecając im tworzenie scenariuszy), nie zważając na działania New Criticism mające na celu utrwalenie obrazu literatury modernistycznej jako technicznej wirtuozerii. Autorzy adaptacji bez wątpienia zdawali sobie sprawę, że nie można utworów pisarza tego kalibru, co Faulkner, po prostu przetłumaczyć na język filmu. Przypisywali to jednak bardziej bogactwu języka niż przepychowi eksperymentów formalnych, ostatecznie stanowiącemu znak firmowy Faulknera w odbiorze akademickim. W jednym z dwóch krótkich spotów reklamowych, które Wald napisał na potrzeby *Wściekłości i wrzasku*, autor stwierdza, że zadaniem filmowej adaptacji dzieła literackiego jest uchwycić „ducha, a nie literę” oryginału (F&H, 131). Ponieważ istotą filmu jest „poprowadzić oko widza” (131; kursywa w oryginale), język tekstu musi być zwięzły dla dobra obrazu. Struktura formalna *Wściekłości i wrzasku* została zmieniona, ponieważ film „miał opowiedzieć historię w tężyzniejszości”, „musiał więc znaleźć inny sposób narracji” (132)²⁰. Walter Metz w sposób szczególny docenia jedną innowację techniczną we *Wściekłości i wrzasku*, a mianowicie skierowanie wypowiedzi lektora do kobiet, ze wszystkimi protofeministycznymi i formalnymi implikacjami²¹. Ravetch i Frank śmiało wykorzystali cechy pisarstwa Faulknera jako materiał do dalszego opracowania.

Robiąc tak, w rzeczywistości Ravetchesowie podążali za samym Faulknerem i jego sposobem przerabiania swoich modernistycznych tekstów. Sam Faulkner przecież powrócił do *Wściekłości i wrzasku* piętnaście lat po publikacji, w 1929 roku, tworząc *de facto* jego nową, piątą część. Jego dopiski dotyczą życia bohaterów po 1929 roku i wzorują się na ich historii. Dodatek Faulknera sugeruje, że kontynuacje jego oryginalnego dzieła mogą opierać się na jego treści, niezależnie od modernistycznej metody. W rzeczywistości taka zasada działania odzwierciedlona jest w organizacji samej powieści, jeśli przeczyta się bowiem wyłącznie czwartą część (jak powiedzieli mi to niektórzy studenci), nigdy nie zakwalifikuje się *Wściekłości i wrzasku* jako dzieła „wysokiego” modernizmu. „8 kwietnia, 1928” nie jest w żadnym stopniu formalnie innowacyjny. Zamiast tego widzimy, jak konwencje powieści realistycznej zostają przez Faulknera wskrzeszone. Zakończenie utworu różni się od początku. Twierdzą, że jeśli będziemy się trzymali logiki opisu Murphet (od konwergencji do różnicowania), to okaże się, że *Wściekłość i wrzask* przeszło przez proces modernistycznej konwergencji-jako-zróznicowania. Oznacza to, że syntetyzujący lub chłonny rodzaj modernistycznej estetyki Faulknera odmawia poświęcenia historii dla technicznej wirtuozerii. W miarę jak czytelnik przemieszcza się sekwencyjnie po *Wściekłości i wrzasku*, rozwija się skompresowana opowieść multimedialnego modernizmu. Najpierw mamy do czynienia z najczystsza filmową narracją w języku angielskim, zbudowaną przez retrospekcje, przeskoky montażowe, skomplikowany montaż

²⁰ Martin Ritt przyznał, że pominięcie prozy Faulknera ostatecznie okazało się zbyt wielkim poświęceniem, ponieważ w tej powieści język jest „gwiazdą historii” (Wywiady, 115). Jednak ani on, ani Ravetchesowie nie wydają się bardzo zaniepokojeni zmianą sposobu narracji na pasującą do ich opowieści.

²¹ W. Metz, „Signifying nothing. Martin Ritt’s „The Sound and the Fury” as a Destructive Adaptation, „Film/Literature Quarterly” 1999, No 27 (1), s. 21–31 [przypis redakcji].

równoległy, powiązany z okiem punkt widzenia, fetyszyzację spojrzenia bez dźwięku („pantomimę”) itd. Przez następne dwie części świadomość zaczyna się odbudowywać, pojawiają się konwencje osobowości, głos w monologu Jasona staje się dobrze słyszalny i powraca narracja linearna (Jason opowiada swoją historię „mocno okrojona”). Powieść, zgodnie z tym, przy czym upierał się Faulkner, zaczyna wyglądać jak cztery różne sposoby podejścia do tej samej historii. W części czwartej mamy metodę narracji, której udało się wchłonąć i opanować skutki techniczne nowych mediów: głos Shogog zostaje odtworzony raz w „standardowym”, piśmiennym angielskim i raz grafonicznie, w dialekcie. Kilka równoległych narracji rozwija się jednocześnie, ale bez splątania czy urywania się. Wszechwiedząca narracja wraca, choć stale zagrożona jest oddziaływaniem punktu widzenia. Język opisowy odzyskuje nieco pewności siebie, ale zachowuje ostrożność wobec nowej władzy (nie)bezpośredniego oka (wpisanego w tekst w niewerbalnych, ostrzegawczych znakach). *Wściekłość i wrzask* to powieść, która żywiła się filmem.

Taki akt przyswajania wskazuje na charakter Faulknerowskiego modernizmu, który nigdy nie faworyzował wirtuozerii technicznej dla samej siebie. Faulkner uprawia rodzaj modernizmu, który nigdy nie jest zażenowany swoimi realistycznymi korzeniami, nie dba o konkurowanie z innymi medialnymi technologiami – lub odróżnienie się od nich – i prowadzi rodzaj „nowoczesnego” opowiadania, które samo korzysta z technik modernistycznych bez ich fetyszyzacji. Sprawką późniejszej wartościującej logiki lat 50. było wciągnięcie Faulknera do typu modernizmu określanego przez techniczną wirtuozerię i domniemaną autonomię osiągniętą dzięki przewadze efektu estetycznego. W tym samym momencie filmy zaczęły odkrywać perspektywy komercyjne klasycznej powieści („sprzedających się długo”, jak nazwał je Jerry Wald, jakby zerkał do Bourdieu). Tak więc obrazy filmowe jawią się jako ponowne odczytanie modernizmu, z szacunkiem, ale nie niewolniczo, jako opowieści o rozpadzie zepsutej elity, powstaniu robotników klasy średniej, dążeniu przez nich do szacunku i „jakości”, obowiązku przyjęcia w swoje szeregi fali ludzi pozbawionych praw obywatelskich, w tym kobiet i Afroamerykanów, przy założeniu asymilacji etnicznej. Innymi słowy, są to opowieści o modernizacji. To chyba nie przypadek, że najbardziej wirtuozerskie pod względem technicznym teksty Faulknera związane są ze schyłkiem grup społecznych: szlachty ziemiańskiej (Compsonowie), rolników produkujących na własne potrzeby (Bundrensowie) i burżuazji zależnej od planatorów (Benbowowie i Drake’owie). U Faulknera modernistyczna technika objawia się na pogrzebach.

Stworzone przez media: *Mad Men* wyrzyna stronę z *Wściekłości i wrzasku*

Pod koniec drugiego sezonu *Mad Men* dyrektor kreatywny agencji reklamowej, Don Draper, wyrusza do Los Angeles w interesach i odkrywa nowe horyzonty przyjemności. Jego czas zajmuje młoda kobieta o imieniu Joy, która przedstawia go śmietance towarzyskiej, a następnie uwodzi. Gdy mężczyzna budzi się rano obok kochanki, ta właśnie czyta książkę. „Co czytasz?”, pyta Don. „Faulknera”, odpowiada kobieta, pokazując mu okładkę *Wściekłości i wrzasku*. „Dobre to?”. „Seks był dobry”, odpowiada Joy,

prawdopodobnie mając na myśli ich zażyłość, a nie historię Compsonów, „książka jest w porządku”. Don odbiera później telefon i szuka po omacku czegoś, aby zapisać podawany numer lub adres. Książka Joy wpada mu do rąk i Don zapisuje informacje na ostatniej stronie tomu, którą następnie wrywa i umieszcza w kieszeni.

Gdy studenci dyskutują o *Wściekłości i wrzasku*, stwierdzenie, „że książka jest w porządku”, okazuje się mało prawdopodobne. Również Joy nie wydaje się najwłaściwszą czytelniczką tej powieści. Możliwe, że wzięła się za lekturę ze względu na sylabus, gdyż wspomina, że dowiedziała się o Faulknerze w „Pembroke”, amerykańskim sondażu literatury. Możliwe również, że powieść stała się popularna w 1962 roku, gdy rozgrywa się akcja odcinka *The Jet-Set*, zwłaszcza że trzy lata wcześniej pojawiła się wersja filmowa. Najbardziej prawdopodobne wyjaśnienie dotyczy jednak tego, w jaki sposób „Faulkner” stał się w latach 60. rodzajem znaku dla powojennej semiotyki kultury. Warto przypomnieć, że Faulkner pośredniczy również we wcześniejszej scenie filmu, w której młoda kobieta czyta Faulknera w łóżku z kochankiem. W *Do utraty tchu* (1960) Godarda zainteresowanie Patricii *Dzikimi palmami* w towarzystwie jej zdecydowanie antyintelektualnego chłopaka Michela sygnalizuje jej ekscytację bohemą lat 50. *Dzikie palmy* oddają się fantazji antyburżuazyjnego romansu, nawet gdy filmowa narracja równoległa ukazuje witalność, nowość i stylowość amerykańskiej kultury w powojennej Francji. Laureat Nagrody Nobla był „w porządku”, jak jazz i jego modernistyczna estetyka i egzystencjalne podejście mogły wydawać się atrakcyjne w klimacie młodzieżowej swobody i sceptycyzmu wobec pobożności. Dla Godarda i Truffautu modernistyczny pisarz wciąż liczy się ze względu na przywoływaną tematykę. Ale kiedy Joy przejmuje Godardowską adaptację Faulknera, wydaje się, że przemienia ona Faulknera w kulturowy liczman, rozpowszechniany bez większego szacunku dla jego treści. Faulkner stał się rodzajem elitarnego marki – nowofalowego logo.

Don jest równie obojętny wobec treści powieści Faulknera. Stronę, którą zapisuje i wrywa, jest ostatnia karta aneksu: wykaz czarnoskórych bohaterów kończący się zdaniem: „Ci przetrwali”. Chociaż aktywność ruchu praw obywatelskich można było odczuć wokół Madison Avenue, Don i jego kohorta wydają się zainteresowani wyłącznie tym, co Afroamerykanie mogą obecnie kupić. Do 1962 roku nastąpiło już rzecz jasna wiele istotnych wydarzeń w ruchu desegregacji, w tym „Freedom Riders” z lata 1961 roku, którzy pojawiają się jako wątek poboczny we wcześniejszym odcinku serialu. Dla Dona ostatnia strona *Wściekłości i wrzasku* nie jest nieczytelna, tylko nieprzeczytana. Mężczyzna pozostaje obojętny na to, jaki obraz rasizmu i południa Stanów został przedstawiony w książce. Matt Weiner sprawia, że zastanawiamy się nad ceną zapłaconą w latach 50., kiedy instytucje akademickie zdecydowały, że modernistyczne dzieła literatury były zasadniczo obojętne wobec życia politycznego i społecznego, produkując tym samym nowe elity konsumenckie, takie jak Joy, która czyta bezrefleksyjnie, podczas gdy nowe produktywne elity, do których należy Don, nie czytają w ogóle.

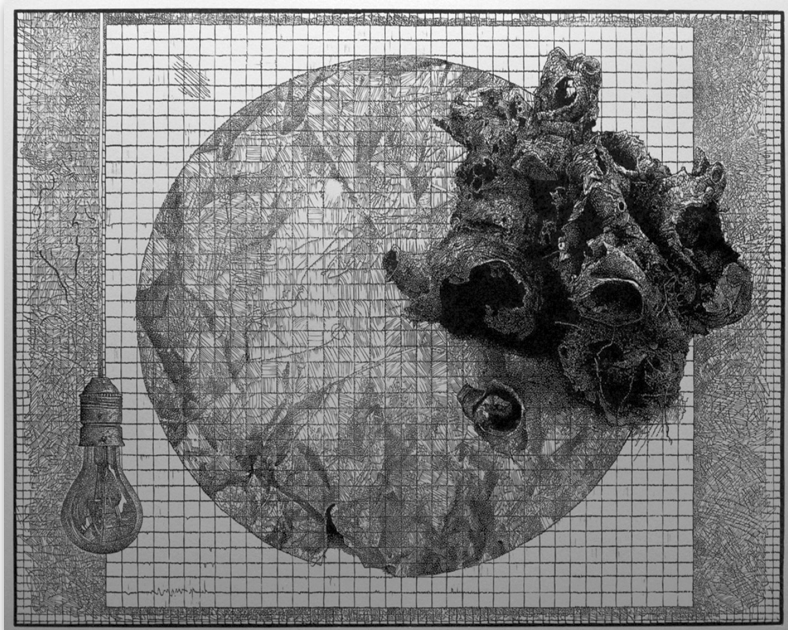
Summary

William Faulkner in the Media Ecology

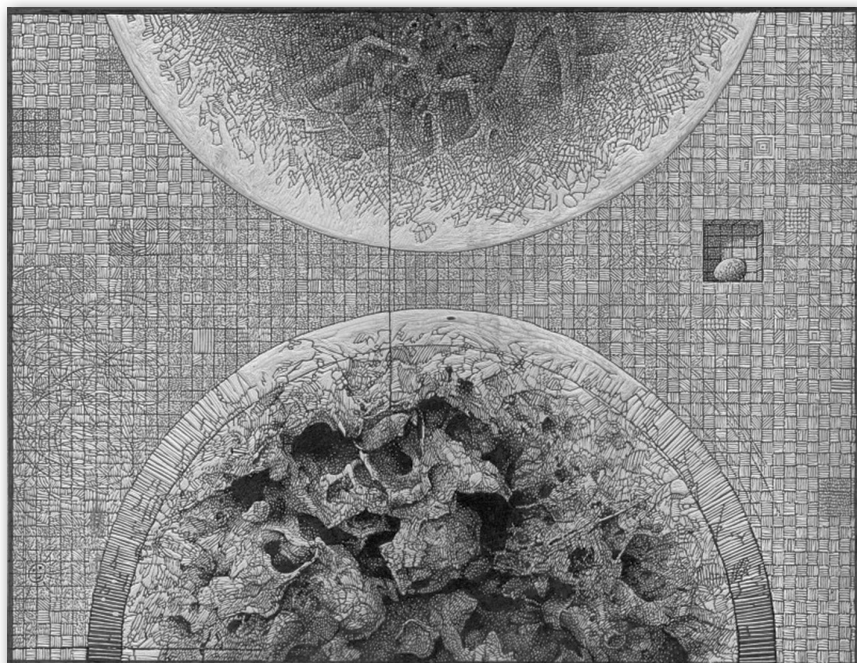
The article analyzes (mal)adaptations of Faulkner's fiction in Martin Ritt's *The Long, Hot Summer* (1958) and *The Sound and the Fury* (1959), both produced by Jerry Wald and scripted by Harriet Frank, Jr. and Irving Ravetch. Both of these movies revisit the plantation South in the 1950s, and remind us that the plantation persisted as a system of production and a subject of cultural fascination through the century. The author analyzes the extent to which the adaptors alter the originals, also by using other Faulkner's texts. Additionally, attention has been paid to the concept of „media ecology,” the status of Faulkner's modernist texts in the 1950s and his achievement as a great chronicler of modernity, not only as a virtuoso of technique.

Słowa kluczowe: Faulkner; *Długie, gorące lato*, *Wściekłość i wrzask*, ekologia mediów, modernizm

Keywords: Faulkner; *The Long, Hot Summer*; *The Sound and the Fury*; „media ecology”; modernism



Andrzej Olczyk, *Planety II*, linoryt, 50x40cm



Andrzej Olczyk, *Planety III*, linoryt, 35x27cm