

William Faulkner: na skrócie stylów i poetyk

I. Bard Missisipi i amerykańskiego Południa

Wśród większości badaczy literatury i krytyków w zasadzie panuje zgoda co do tego, że najlepsze utwory amerykańskiego pisarza noblisty, Williama Faulknera (1897–1962), powstały w międzywojniu (1929–1942)¹. Uznaje się go również zgodnie za postać uosabiającą „renesans literatury amerykańskiego Południa”². W stanie Missisipi, w którym osiadł ród pisarza, gdzie on sam urodził się, tworzył, przebywał na stałe i zmarł, stał się z czasem postacią kultową oraz jednym z symboli tego miejsca. Uzasadniały to wyróżnienie literacka Nagroda Nobla (1949), międzynarodowa sława, a przede wszystkim to, że w okolicach Missisipi i na amerykańskim Południu – pseudonimowanymi w licznych utworach jako Yoknapatawpha County – Faulkner sytuował większość tworzonych przez siebie fabuł i protagonistów³. Mityzował w ten sposób za sprawą fikcji literackiej – narracji, świata przedstawionego, postaci – otaczającą go rzeczywistość i związane z nią przeżycia⁴. Dostrzegał w owej wyróżnionej, prowincjonalnej rzeczywistości zarówno to, co lokalne, indywidualne, biograficznie doświadczane, jak i to, co uniwersalne, stanowiące o naturze społeczeństwa, treści historii, tożsamości jednostek i sensie egzystencji. Nasycił kreślone obrazy autorskimi emocjami. Wskazywały one na to, że mityzowana kraina stanowiła dla niego w ambiwalentny sposób jednocześnie *locus amoenus* oraz *locus horridus*. Można by rzec, iż wywodził się z niej, żył nią, w niej i dla niej oraz przeżył ją.

Twórczość Faulknera wykraczała jednak daleko poza granice stanu Missisipi. Pisarza zalicza się dzisiaj wespół z Ernestem Hemingwayem i Francisem Scottem Fitzgeraldem do najbardziej znanych i reprezentatywnych autorów amerykańskich (USA) XX wieku. Wszyscy trzej byli niemalże rówieśnikami, którzy żyli i tworzyli głównie w pierwszej połowie XX wieku. Praktykowali podobny styl życia. Wespół z działalnością literacką z upodobaniem kreowali własne legendy biograficzne. Hemingway tworzył taką legendę dzięki

¹ Owe utwory to powieści *Wściekłość i wrzask*, *Kiedy umieram*, *Światłość w sierpniu*, *Absalomie, Absalomie...*, czy *Zstęp, Mojżesz*.

² Do grona znaczących pisarzy, którzy rozpoczynali karierę literacką w latach 20. XX wieku i są kojarzeni z nurtem zwanym „renesansem Południa” (*The Southern Renaissance*), są zaliczani Jean Toomer, William Faulkner, Zora Neale Hurston, Erskine Caldwell, Allen Tate, Thomas Wolfe, podczas gdy drugie pokolenie pisarzy reprezentowali między innymi Eudora Welty, Flannery O'Connor, Lillian Smith, Robert Penn Warren, Ralph Ellison, Tennessee Williams. Zob. *Faulkner and the Southern Renaissance*, pod red. D. Fowler, A.J. Abadie, Jackson 1982.

³ Faulkner pisał o sobie, iż występuje jako jej „jeden z właścicieli i posiadacz (*sole owner & proprietor*)”, *A Companion to Faulkner Studies*, pod red. Ch.A. Peek, R.W. Hamblin, Westport 2004, s. 20.

⁴ Świadczy o tym chociażby doroczne spotkania miłośników jego pisarstwa oraz poświęcone mu konferencje z serii Yoknapatawpha County na Uniwersytecie Missisipi.

myślistwu, Fitzgerald za sprawą jazzu, Faulkner, potomek białych plantatorów i właścicieli niewolników, zastąpił jako dwuznaczny adorator Południa⁵. Ponadto wszyscy trzej z powodzeniem grali rolę outsiderów balansujących na krawędzi normalności i dewiacji psychicznych. Nadużywali alkoholu, wywoływali skandale erotyczne i towarzyskie, rywalizowali, jak Faulkner z Hemingwayem, zawistnie o sławę⁶. Życie osobiste zamieniali w hazard, publiczny spektakl i aneks do pisarstwa. W literaturze widzieli natomiast powołanie, wyrachowany biznes, jasnowidztwo i rodzaj transu. W końcowym rachunku cenili ją wyżej niż własną egzystencję. Wszyscy trzej żyli stosunkowo krótko.

Tak przedstawia się obiegowy, postrzegany z zewnątrz obraz pisarza amerykańskiego – barda Południa. Nie zmienia to jednak tego, że Faulkner pozostaje do dziś pod wieloma względami postacią niejasną i zagadkową⁷. Dzieje się tak za sprawą łączenia w pisarstwie wielu sprzeczności i dysonansów. Należy do nich kojarzenie zaawansowanego awangardyzmu i prowincjalizmu, wiktoriańskiej zachowawczej etyki i nietzscheańskiego, prowokującego amoralizmu, realizmu i groteski, postawy trzeźwego obserwatora przemian społecznych na Południu USA i abstrakcyjnego, dekadentckiego pesymizmu, przenikliwej analizy psychologicznej i rasistowskich stereotypów, artystycznej wirtuozerii wyrażającej bezwzględne oddanie sztuce słowa i kalkulacji przeświadczenia w tworzeniu popularnych scenariuszy filmowych i produkcji *short stories* oferowanych periodycznej prasie. Jakże mechanizmy umożliwiały godzenie tego typu działań? Nie widać prostych i wyczerpujących odpowiedzi na to pytanie. Nie objaśniają ich w pełni ani panująca w USA atmosfera literacka, ani estetyka, ani obyczaje, ani mechanizmy rynku, ani kulturowy synkretizm epoki. Każdy z wymienionych czynników, jak można sądzić, współtworzył jednakże wspomnianą zagadkowość.

Na międzynarodowy awans literacki Faulknera bez wątpienia wpłynęła również globalna koniunktura. Ranga pisarstwa Faulknera została dostrzeżona i doceniona dość późno – w zasadzie dopiero po zakończeniu II wojny światowej⁸ – i zbiegła się z objęciem przez USA roli lidera Zachodu oraz z rosnącym wpływem polityki, siły militarnej i gospodarki tego kraju na bieg wydarzeń światowych. To wszystko prawda. Ale międzynarodowy awans literacki uwieńczony Noblem wynikał w pierwszym rzędzie z niekwestionowanych zalet twórczości Faulknera, a nie z okoliczności postronnych czy bieżącej koniunktury.

⁵ Ch.S. Aiken, *William Faulkner and the Southern Landscape*, Athens 2009.

⁶ J. Fruscione, *Faulkner and Hemingway: Biography of a Literary Rivalry*, Columbus 2012.

⁷ Zagadkowe aspekty pisarstwa Faulknera omówione są w pracy zbiorowej *Faulkner and Mystery*, pod red. A. Trefzer, A.J. Abadie, Jackson 2014. Wynikają one, jak wskazuje A. Trefzer, zarówno z nasycenia poszczególnych utworów – zwłaszcza ich tła i fabuły – elementami gotycyzmu oraz powieści detektywistycznej, jak i z charakterystycznej dygresyjnej i fragmentarycznej struktury narracji oraz stawiania pytań (dotyczących na przykład motywów działania postaci, nieprzewidywalnych zachowań, uprzedzeń rasowych itp.), na które nie widać jasnych i jednoznacznych odpowiedzi. Owa tajemniczość wypływała, ogólnie biorąc, z przekonania pisarza, że wiedza jako taka jest z samej swej natury niepełna, prawda zaś niepewna, a rzeczywistość wieloznaczna, nieprzewidywalna i nierozstrzygnięta ostatecznie.

⁸ Przełomowy okazał się w tej materii rok 1946 z racji wydania w Viking Press przez wybitnego krytyka amerykańskiego Malcolma Cowleya (kronikarza ważnej w literaturze amerykańskiej formacji literackiej zwanej „lost generation”) Faulknerowskiego zbioru utworów *The Portable Faulkner*, który obudził w USA szersze zainteresowanie autorem uważanym potocznie za „trudnego” i „kontrowersyjnego”.

Wspierało ów awans około dwadzieścia powieści i ponad sto opowiadań, nie licząc kilku tomików poetyckich i scenariuszy filmowych. Ugruntowywał go nowatorski charakter pisarstwa, jego stosunkowo szeroki rezonans (dzieła autora *Wściekłości i wrzasku* zaliczano do trudnych) oraz znaczny wpływ na literaturę światową, w tym na pisarzy latynoamerykańskich. Względy te w pełni legitymowały wysoką pozycję amerykańskiego pisarza.

Wspomniane atuty pisarskie nie przyszły znikąd. Faulkner był pisarzem, który, z jednej strony, wchłonął i przetrawił w znacznym stopniu bogate – zarówno tradycyjne, jak i awangardowe – dziedzictwo literackie świata zachodniego i jego kultury⁹. Nawiązywał do twórczości Dostojewskiego, Balzaca, Flauberta, Conrada, Prousta, Joyce’a, T.S. Eliota, nie wspominając o literaturze dawniejszej czy o autorach amerykańskich¹⁰. Chętnie przetwarzał niektóre klasyczne gatunki, które wyszły z obiegu, jak powieść pastorałna lub gotyka. Unikał jednakże mechanicznego naśladowania lub chociażby pozbawionego inwencji wzorowania się na stylu poprzedników. Traktował istniejące dziedzictwo literackie jako inspirację oraz punkt odniesienia dla własnych poszukiwań. I w tym sensie uchodzi on współcześnie w oczach wielu krytyków i badaczy za pisarza „globalnego”¹¹, który połączył nowatorski przekaz literacki z krytycznym spojrzeniem na świat i problemy egzystencji¹².

Z drugiej strony Faulkner był również „pisarzem prowincji”, „kronikarzem przeszłości regionu”, a zarazem „trzeciego świata” i „globalnego Południa (*Global South*)”¹³. Przedstawiał społeczną i rasową rzeczywistość amerykańskiego Południa, które za życia pisarza rażąco odstawało od demokratycznych i równościowych standardów nowoczesnej cywilizacji i humanizmu. Kreślił z epicką bezstronnością i naturalistyczną precyzją społeczne, brutalne realia stanu Missisipi i terytoriów przyległych w epokach *antebellum* i *postantebellum* – segregację rasową, nietolerancję, patriachalizm, nierówność, ubóstwo. Wydobywał i ożywiał traumatyczną pamięć ich kolonialnej przeszłości. Jej treścią były grabież ziem stanowiących własność tubylców Indian, ich marginalizacja i eksterminacja, samowola białych kolonizatorów, na poły zwierzęca egzystencja niewolników sprowadzanych z Afryki do pracy u plantatorów, gorycz południowców z powodu przegranej wojny secesyjnej, nędza wyzwolenców (*freedmen*).

Fabuly większości swych powieści (łącznie czternastu) Faulkner lokował, poczynawszy od *Sartoris* (1929), w fikcyjnym hrabstwie Yoknapatawpha County położonym w stanie

⁹ W rzeczywistości Faulkner sporo podróżował. W 1925 roku spędził drugie półrocze w Europie, mieszkając w Paryżu. W latach 50. oraz na początku lat 60. XX wieku występował jako kulturalny ambasador Departamentu Stanu w Japonii, Wenezueli i Grecji.

¹⁰ Związki z literaturą amerykańskiego Południa omawia Noel Polk. Zob. N. Polk, *Faulkner and Welty and the Southern Literary Tradition*, Jackson 2008.

¹¹ Wątki te znajdują rozwinięcie w pracy zbiorowej *Global Faulkner*, pod red. A. Trefzer, A.J. Abadie, Jackson 2009.

¹² M. Ebleeni, *Conrad, Faulkner, and the Problem of NonSense*, Bloomsbury 2015. Zdaniem autora rozprawy obu tytułowych pisarzy łączy świadomość tego, że pod racjonalną i sensowną warstwą narracji kryje się wymiar absurdu i nonsensu, który zagraża sensowi. Obaj pisarze kontynuują tu dziedzictwo takich reprezentantów kontr-oświecenia, jak Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Dostojewski czy Baudelaire.

¹³ M.R. Saldivar, S. Goldberg, *The Faulknerian Anthropocene: Scales of Time and History in "The Wild Palms" and "Go Down, Moses"* [w:] *The New Cambridge Companion to William Faulkner*, pod red. J.T. Matthews, Cambridge 2015, s. 185–186.

Missisipi, wzorowanym zresztą na rodzinnej siedzibie w mieście Oxford w Lafayette County, w tymże samym stanie. Miejsca te – hrabstwo Yoknapatawpha i leżące w nim miasto Jefferson – obrazowały w trybie *pars pro toto* w istocie całe, wielostanowe, agrarne Południe konfederackie, pozostające w opozycji do zdominowanej przez jankesów Północy. Romantyczny *genius loci* i koloryt lokalny uprzywilejowanej krainy stworzyły prawdziwego bohatera amerykańskiego pisarza i jego twórczości. Gdyby określenie to w kontekście europejskim nie brzmiało nieco dwuznacznie i demonicznie, można by powiedzieć, iż Faulkner był pisarzem krwi i ziemi, *Blut und Boden*, aczkolwiek kategorii tego typu bynajmniej nie afirmował, przeciwnie, rozmaicie je problematyzował, wydobywając ich jasne i mroczne strony.

Gdyby zastosować do Faulknera postkolonialną terminologię Gayatri Chakravorty Spivak, można by nazwać go zasadnie pisarzem „planetarnym”¹⁴. Eksponował on jednakże głównie przeżycia, racje i punkty widzenia przedstawicieli białej ludności skupionej w pierwszym rzędzie na własnych, „wewnętrznych” relacjach i problemach, traktującej czarnych mieszkańców instrumentalnie i przedmiotowo. I nie dość tego. Pisarz upraszczał także postacie Murzynów i mieszkańców charakterologicznie i psychologicznie¹⁵. Narzucały to zresztą w pewnym stopniu strategie narracyjne, w których role opowiadaczy przypadają głównie postaciom białych. Kwestią niejasną stawało się w tej sytuacji to, w jakiej mierze autor kreślił autentyczny obraz świadomości i podmiotowości „negrów”, w jakiej przelewał w te postacie mentalność białą, a w jakim zaś stopniu tworzyły one po prostu figury marionetkowe, pozbawione odrębnej „murzyńskiej” psychiki i tożsamości, niekiedy nawet imion własnych, a w konsekwencji jawiły się jako nieprzenikalne i niepojęte dla świata białych, postrzegane przezeń wyłącznie z zewnątrz. Dylematy tego typu nieprzerwanie stawały przed amerykańskim powieściopisarzem, rozdartym między racjami sztuki słowa i bezstronnej, epickiej prawdy artystycznej a uprzedzeniami i stereotypami „białego” południowca, którego zalety i przywary ucieleśniał biograficznie sam Faulkner.

Linie podziału kreślone w jego powieściach i opowiadaniach nie przebiegały jedynie między białymi kolonizatorami i osiedleńcami z jednej strony a ludnością murzyńską oraz Indianami z drugiej¹⁶. Autor powieści *Absalomie, Absalomie...* wydobywał i obrazował je także wśród białej ludności. Występowały one chociażby między zamożnymi plantatorami, przedsiębiorcami i handlarzami oraz ubogimi farmerami wiążącymi ledwo koniec z końcem. Występowały między awanturnikami i chciwymi dorobkiewiczami w stylu dwuznacznej postaci Tomasza Sutpena, uosabiającego typ południowego self-made-mana, zmierzającego bezwzględnie do bogactwa i władzy, a skromnymi, pracowitymi i uczciwymi osiedleńcami w rodzaju Goodhue Coldfielda, którego córkę Ellen pojął, zresztą

¹⁴ Ideę planetaryzmu Spivak omawia w pracy *Death of a Discipline* (2003).

¹⁵ N. Polk, *Man in the Middle: Faulkner and the Southern White Moderate* [w:] *Faulkner and Race*, pod red. D. Fowler, A.J. Abadie, Jackson 1986, s. 130–151. Symptomatyczna pod tym względem była także powieść *Absalomie, Absalomie...*, w której „czarne”, zdegradowane postacie praktycznie nie wyrażają głębszych przeżyć egzystencjalnych. Zob. *Faulkner and Race*, pod red. D. Fowler, A.J. Abadie, op. cit.

¹⁶ W „bawelnianym” stanie Missisipi w czasie wojny secesyjnej Murzyni stanowili ponad połowę ogółu ludności. Zob. *A William Faulkner Encyclopedia*, pod red. R.W. Hamblina, Ch.A. Pee, Westport 1999, s. 353.

nieoczekiwanie, za żonę Sutpen. W przeciwieństwie do tego ostatniego Coldfield, figura fabularnie epizodyczna i drugoplanowa, uosabiał w przywołanej powieści typ surowego purytańskiego sklepikarza, który wyrzekł się dobrowolnie korzyści płynących z posiadania niewolników i jako pacyfista oraz purytanin odmówił udziału po stronie konfederatów w bratobójczej wojnie secesyjnej.

Wyraźne granice oddziaływały także w utworach Faulknera patriarchalny, zaborczy i władczy świat męski oraz uległy, zależny i seksualnie eksploatowany przez mężczyzn świat kobiecy. Także ten ostatni nie był bynajmniej jednolity. W plantatorskim środowisku, relacjonował narrator *Absalomie, Absalomie...*:

„(...) tak zwaną pięć piękną podzielono definitywnie na trzy wyraźne kategorie, przy czym dwie z nich były rozdzielone przepaścią możliwą do przebycia tylko raz i tylko w jednym kierunku; były więc damy, kobiety i samice, to znaczy: dziewice, z którymi dżentelmeni w swoim czasie się żeniłi, kurtyzany, do których chodzili, odprowadzając swoje sabaty w miastach, i wreszcie niewolnice, na których opierała się ta pierwsza kasta dam, zawdzięczająca im w niejednym wypadku fakt swego dziewictwa”¹⁷.

W powieściowych światach przedstawionych, które tworzył Faulkner, krzyżowało się, nakładało na siebie bądź przeciwstawiało się sobie nieskończenie wiele rozmaitych podziałów i granic – powyższe przykłady bynajmniej ich nie wyczerpywały. I niewątpliwie owo nieprzebrane bogactwo socjalnych, rasowych, płciowych, religijnych, charakterologicznych i psychologicznych różnicowań stanowiło o konkretyzacji i o swoistym, „niedomkniętym” uniwersalizmie powieściowej prozy „barda Missisipi”.

Wspomniane granice i podziały, a także dokonujące się w tej dziedzinie zmiany nie pojawiały się w prozie Faulknera przypadkowo. Wynikały z samej obrazowanej przez niego epickiej – na poły realistycznej, na poły mitologizowanej, z akcentami liryzmu, heroizmu i tragikomizmu – natury kolonizacji. W optyce powieściopisarza i „kronikarza Południa” nowo powstające społeczności kolonialne wykazywały otwartość i dynamizm. Tłify się w nich ponadto nieprzerwanie zarzewia konfliktów wydobywających je z prowincjonalnego uśpienia czy marazmu. Skład społeczności z tych czy innych powodów stale się zmieniał. Biali plantatorzy, farmerzy i osadnicy, którzy wcześniej wyparli tubylców Indian, zapuścili korzenie na zagrabionej ziemi oraz utrzymywali ciągłość miejscowego stylu życia, stykali się nieprzerwanie z nowymi falami przybyszów i osadników, którzy wprowadzali z kolei własne porządki, a zarazem siali z natury rzeczy nieład i zamieszanie w miejscowej, dotąd zdawałoby się stabilnej, hierarchicznie uporządkowanej, patriarchalnej społeczności kolonialnej. Najbardziej dramatycznie puentował jednakże narracyjny i fabularny obraz Południa – poza drażniącą demograficzną niespójnością i anachronicznym systemem niewolnictwa – kataklizm wojny domowej, która spotęgowała traumę Południa. Zniszczyła ona panujący ekosystem społeczny, ekonomiczny i kulturowy oraz rzuciła cień na schlebającą białym osadnikom heroiczną legendę kolonizacji. Zamieniła pamięć Południa w niegojącą się ranę.

¹⁷ W. Faulkner, *Absalomie, Absalomie...*, tłum. Z. Kierszys, br. d. i m., s. 95.

W utworach pisarza indywidualne biografie wkomponowywały się w sagi rodzinne, sagi naświetlały lokalny ogół. Ten ostatni dawał wgląd w niegotowe, stojące się dopiero społeczeństwo Nowego Świata oraz w jego splątany i rozdartą historię. Dziejową kanwę i ukrytym bohaterem prozy Faulknera stała się w wybiórczej migawce „części w roli całości” *fin-de-siècle*’owa epopeja plantatorsko-niewolniczego Południa, którą określiła autorska, pesymistyczna tonacja „ginącemu światu”. Epopeja ta, rozproszona w wielu opowiadaniach i powieściach Faulknera, połączonych jednakże symbolicznie wspólnymi dla nich dziejami Yoknapatawpha County, objęła, historycznie patrząc, okres tak zwanego *antebellum* 1812–1860, wojnę secesyjną 1861–1865, zniesienie niewolnictwa, nieudaną rekonstrukcję Południa 1865–1877, rasistowskie ustawy segregacyjne (*Jim Crow laws*), które, wprowadzone w południowych stanach USA pod koniec XIX wieku, obowiązywały aż do 1965 roku. W tym epickim ujęciu fikcja i realność wzajemnie się przenikały i wspierały.

Na pionierską legendę *antebellum*, klęskę wojny secesyjnej oraz wegetację pokonanego i upokorzonego Południa w okresie *postbellum* rzutowały w utworach Faulknera obrazy współczesnej mu, dwudziestowiecznej rzeczywistości i unowocześniającego się społeczeństwa amerykańskiego. I działo się tak nie bez powodu. „Nie ma takiej rzeczy, jak »było« – jest tylko »jest« (*There is no such thing as was – only is*)” – pisał Faulkner¹⁸. To wieczne a zarazem pojawiające się wraz z każdą nową chwilą „jest” nakładało się na przeszłość, porządkowało ją, nadawało jej aktualny i doraźny sens. Toteż gramatyczna przeszłość stawiała się w utworach Faulknera rodzajem kamuflażu dla ukrytej w niej teraźniejszości. I to one – owe impulsy powstające w teraźniejszości – przenikały do opowiadań i powieści Faulknera oraz określały *de facto* sens i wymowę prezentowanych w jego twórczości obrazów Południa oraz obecnego w nich zwątpienia, przepełniające go pesymizmu czy nasycających je akcentów tragizmu.

II. Pisarz wiktoriański czy radykalny modernista?

W krytycznym i czytelnicznym odbiorze Faulkner okazał się pisarzem trudnym, wieloznacznym i nieprzejrystym, a jego recepcję zdominowały trwające do dziś spory o literacką tożsamość. W efekcie odnajdywano w jego opowiadaniach i powieściach nie tylko stanowiska i wartości różnorodne, lecz także niejednokrotnie krańcowo sprzeczne. Daniel J. Singal pisał na przykład sugestywnie o Faulknerze, że był on pisarzem, który:

„(...) znalazł się pośrodku w doniosłym przejściu pomiędzy dwoma wielkimi kulturami historycznymi – między kulturą wiktoriańską, która dominowała w stanie Missisipi pod koniec wieku dziewiętnastego, czyli w chwili jego narodzin, oraz odkrytą przez niego kulturą modernistyczną, którą następnie przyswoił sobie w toku ekstensywnych lektur. Toteż jego najwcześniejsze utwory klarownie odzwierciedlają wiktoriański i postwiktoriański sposób myślenia, podczas gdy w połowie swej kariery pisarskiej stał się on pod wieloma względami dwudziestowiecznym modernistą. To przechodzenie z jednej wrażliwości do drugiej nie było jednakże ani szybkie, ani też łatwe, gdyż po drodze należało

¹⁸ Wywiad Jean Stein przeprowadzony z Faulknerem w „*The Paris Review*” w 1956 roku; publikowany następnie przez Malcolma Cowleya w zbiorze: *Writers at Work: „The Paris Review” Interviews, First Series*, 1958.

rozstać się z wieloma szacownymi wartościami, które musiały być zastąpione innymi, a którymi pisarz jednakże nigdy nie był w pełni usatysfakcjonowany. Uważam więc, że ten wewnętrzny konflikt kultur nigdy nie został ostatecznie rozstrzygnięty, dał o sobie znać nawet w późnym okresie życia i stanowił najważniejszy klucz do zrozumienia Faulknera¹⁹.

Mimo że pozostawały na pierwszym planie, wiktorianizm i modernizm nie eliminowały, rzecz jasna, innych światopoglądowych, estetycznych i literackich zainteresowań Faulknera. Jednakże konfliktowy charakter obu wyróżnionych stanowisk stawiał pisarza wobec dramatycznych wyborów i konieczności szukania własnej „trzeciej drogi”. Konfliktu nie dawało się uniknąć czy załagodzić chociażby dlatego, iż wynikał on z ich krańcowo odmiennych doświadczeń społecznych i cywilizacyjnych. Oddziaływał on na Faulknera w sposób inspirujący oraz artystycznie dodatni, ponieważ pozwalał mu wybierać to, co w obu kierunkach wydawało się żywe i cenne – i co potęgowało w utworach napięcia dramatyczne.

Wiktorianizm miał w swoim zapleczu historycznym strukturę stanową, gospodarkę agrarną i usposobienie patriarchalne, modernizm natomiast – cywilizację techniczną, postęp, urbanizację, przemysł, konsumpcjonizm, zasady demokratyczne, autonomię i podmiotowość jednostki. Wiktorianiści wierzyli w trwały ład natury i społeczeństwa, fundamentalne wartości, ich stabilność. Głosili konieczność zachowania istniejącego porządku i utrzymywania zastanych podziałów oraz granic między różnymi sferami życia: elitą i dołami społecznymi, ludźmi wykształconymi i bez wykształcenia, płcią męską i żeńską, dobrem a złem itd.²⁰ W południowych stanach USA poglądy te harmonizowały z istniejącym stanem rzeczy i sankcjonowały korzystne dla białej społeczności niewolnictwo. Tymczasem dla modernistów praktyki te były nie do przyjęcia. Stali na gruncie równościowych zmian, które wprowadziły rewolucja amerykańska z 1776 i francuska z 1789 roku. Postrzegali świat jako zmienny, a granice między zjawiskami jako chwiejne, zatarte, przekraczalne lub zgoła umowne czy dowolne²¹. Uważali, że cnotą było ich naruszanie, ulepszanie i wytyczanie na nowo, nie zaś petryfikowanie.

Wiktorianiści traktowali dualizmy, binarne opozycje, tryb dysjunktywny albo – albo jako odwzorowanie i gwarancję porządku istniejącego w naturze rzeczy oraz warunków niezawodnej pewności, prawdy i moralności. Modernizm, ku ich zgorszeniu, cały ten hierarchiczny i spójny ustrój wywracał do góry nogami. Podważał odrębność, tożsamość i trwanie ustalonych relacji, wartości, rzeczy i zjawisk. Pan przestawał być istotą wyróżnioną i władczą, niewolnik – bezwonną kukłą i siłą pociągową, kobieta – postuszną,

¹⁹ D.J. Singal, *William Faulkner. The Making of a Modernist*, Chapel Hill 1997, *Introduction*, cyt. wg https://books.google.pl/books?id=77yCFBA_9yGC&pg=PT174&lpg=PT174&dq=William+Faulkner:+The+Making+of+a+Modernist&source=Daniel+Joseph+Singal jest autorem monografii o oddziaływaniu myśli wiktoriańskiej i modernistycznej na Południu USA *The War Within: From Victorian to Modernist Thought in the South 1919–1945* (1982).

²⁰ G. Himmelfarb, *The De-Moralization of Society: From Victorian Virtues to Modern Values*, New York 1995; J.L. Collier, *The Rise of Selfishness in America*, Lincoln 1991 (2005).

²¹ Na tę modernistyczną zmianę światobrazu złożyły się różnorodne, nierzadko sprzeczne zjawiska: industrializacja, wojny powszechne, dekolonizacja, zmiany na mapie politycznej świata, wystąpienie na arenę dziejową nowych klas społecznych i podmiotów etnicznych, konsumpcjonizm itd. Zob. W. Susman, *Culture as History. The Transformation of American Society in the 20th Century*, New York 1984.

cnotliwą strażniczką ogniska domowego, cnota – bezwzględny nakaz, sztuka – siłą umoralniającą i zbawczą... Zamiast przykładowego trwania i kultywowania ról, wzorów, norm i wartości osadzonych w tradycji wytyczną stała się ich permanentna przemiana; zamiast gotowego ładu – anarchia, zamiast pozytywnych przykładów – podziw dla ekscesów, zamiast przejrzystości – zawikłany labirynt, zamiast jasnych określeń i definicji – niepewność, przypadek i chaos²².

O literackiej karierze Faulknera niewątpliwie zadecydowało to, iż stosunkowo wcześnie – głównie za sprawą powieści *Wściekłość i wrzask* (1929) – został on uznany za amerykańskiego reprezentanta modernizmu. Utrwaliła zaś tę opinię jego obfita twórczość w latach 30. XX wieku i następnych dekadach. Wraz z krzepnięciem, ekspansją, popularnością i kanonizacją wspomnianego kierunku przyszła z kolei literacka Nagroda Nobla. Sam zaś autor powieści *Absalomie, Absalomie...* znalazł się w doborowym, ekskluzywnym towarzystwie takich nadających ton epoce pisarzy, jak Gertrude Stein, James Joyce, Virginia Woolf, Samuel Beckett, T.S. Eliot, William Butler Yeats, Ezra Pound czy chociażby bliskich mu pokoleniowo Ernesta Hemingwaya czy Francisca Scotta Fitzgeralda. Przypisywano go również do kręgu znanych artystów awangardowych, jak Pablo Picasso, Charlie Chaplin, Salvador Dali czy Luis Buñuel.

Ale znaczyło to także, iż w odróżnieniu od rzeszy wyrobników taśmowych dzieł kultury popularnej i masowej Faulkner stał się jednym z kluczowych przedstawicieli intelektualnie i literacko wyrafinowanej, elitarnej kultury „wysokiej”, chętnie eksperymentującej, poszukującej nieznanych dotąd form i środków wyrazu, ironicznej i refleksyjnej, krytycznej wobec epoki oraz zdystansowanej. Awansował w kolejnych latach na klasyka, w świecie anglosaskim drugiego w hierarchii modernistycznej za Jamesem Joyce’em²³. Francuski noblista z 1985 roku Claude Simon nazwał Faulknera wprost „Picassem literatury”, ponieważ „stosował on techniki wywiedzione ze współczesnych mu odkryć w różnych sferach myśli: w etnologii, psychologii, filozofii, muzyce, malarstwie, rzeźbie i pisarstwie”²⁴.

Należy jednakże mieć na względzie to, że modernizm u Faulknera – i szerzej: w USA i świecie anglosaskim – chronologicznie nie pokrywał się pomimo zbieżności nazw z, dajmy na to, wąsko ujmowanym modernizmem polskim w latach 1890–1918 ani tym bardziej nie oznaczał identycznej ideologii, estetyki i poetyki. Nie odpowiadał również popularnej definicji pojęcia *modernité* z 1863 roku autorstwa Charlesa Baudelaire’a²⁵. Rozmijał się ponadto niejednokrotnie z przemianami w literaturach europejskich. Jednym z czynników asynchronii i rozbieżności była różnorodność i wielojęzyczność tych ostatnich, a w konsekwencji również odmienność tradycji oraz kontekstów historycznych

²² Ibidem.

²³ „Das Neue, die Erneuerung ist die wichtigste poetologische Denkfigur der Moderne”, Dieter Lamping, *Klassiker der Moderne. Über die Kanonisierung moderner Literatur*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16853&ausgabe=201207 [28.XII.15], s. 27.

²⁴ Cyt. wg T. McHaney, *Literary Masters: William Faulkner*, vol. 6, Detroit 2000, s. 48.

²⁵ Według Baudelaire’a „La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. (...) En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extradite”, *Le peintre de la vie moderne*, 1863. Cyt. wg http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=481#.Vmvn2_nhCZ-

i kulturowych, które nierzadko kontrastowały i z rzeczywistością, i z literaturą amerykańską. Toteż modernizm, podobnie jak inne oswojone w Nowym Świecie kierunki literackie: romantyzm, realizm, naturalizm, symbolizm, dekadentyzm czy *fin-de-siècle*, podążał w zasadzie własną drogą i sam niejednokrotnie oddziaływał zwrótnie na Europę.

To prawda, między USA i Europą utrzymywały się nieprzerwanie liczne kontakty sprzyjające wymianie idei literackich i artystycznych. Literatura amerykańska nie tylko nie pozostawała w izolacji, lecz także dzieliła wiele wspólnych cech z literaturą brytyjską czy literaturami świata anglosaskiego (irlandzką, szkocką, kanadyjską, australijską itd.) oraz z innymi literaturami europejskimi, jak francuska czy niemiecka. Upodobnieniu się kontynentalnych procesów literackich sprzyjały ponadto zjawiska internacjonalizacji i globalizacji literatur. Rozstrzygające okazało się w szczególności istnienie i dynamiczny rozrost *Weltliteratur*. Jej wpływy nie były jednakże nieograniczone. Napotykała ona kontrpunkt w twórczości uwzględniającej specyfikę regionalną i lokalną (ameryk. *local color literature*). Ta ostatnia kontrastowała z natury rzeczy z „kulturową kolonizacją” (określenie Josephine Donovan) i uniformizacją powodowaną czy to przez *Weltliteratur*, czy przez literaturę powstającą w wielkomiejskich metropoliach²⁶. Ograniczała doraźnie ich wpływy i skutki, choć z czasem sama też podlegała internacjonalizacji. Kariera Faulknera jako barda Missisipi oraz amerykańskiego Południa była poniekąd tego świadectwem.

Warto podkreślić, iż importowi i przyswajaniu idei oraz estetyki modernizmu, którego załączków można by doszukiwać się w Europie w XVIII i XIX wieku, sprzyjały biograficznie liczne wojaże pisarzy amerykańskich do stolic europejskich: Paryża, Londynu, Rzymu, Berlina oraz kontakty z awangardą europejską. Ale silnym bodźcem były też rodzime warunki endogamiczne: młody, różnorodny i otwarty charakter amerykańskiego społeczeństwa, wchłaniającego kolejne fale emigracji z różnych kontynentów, zafascynowanego postępem, industrializacją, urbanizacją oraz nowościami i wynalazkami technicznymi poprawiającymi jakość życia.

Warunki i czynniki te oddziaływały również pośrednio na właściwości, sposób funkcjonowania oraz kształt kultury i literatury amerykańskiej. W porównaniu z Europą doświadczały one tylko ograniczonego ciśnienia balastu tradycji, wzorów kulturowych i literackich oraz spetryfikowanych struktur społecznych. O specyfice Nowego Świata stanowiły także właściwe mu wielokulturowość i demokratyzm formującego się od podstaw „białego” społeczeństwa. Toteż akceptacja nowoczesności, która otwierała się na przyszłość, a nie na przeszłość, była w tych warunkach ułatwiona. Modernizm, dowodził David Harvey, nie żywił respektu nie tylko dla cudzej, ale nawet dla własnej przeszłości, gdyż absorbował go głównie wir nieustannych zmian²⁷. Nie wszystkie one były jednak jednoznacznie pozytywne:

²⁶ Kategorię tę spopularyzowała amerykańska badaczka Josephine Donovan, autorka prac *New England Local Color Literature: A Women's Tradition*, New York 1983 oraz *European Local-Color Literature: National Tales, Dorfgeschichten, Romans Champetres*, London 2010.

²⁷ D. Harvey, *Modernity and Modernism* [w:] idem, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge 1990, s. 11.

„Nietrwałość rzeczy powodowała, że trudno było zachować jakiekolwiek poczucie historycznej ciągłości. Jeżeli dawało się tedy przypisać jakiekolwiek znaczenie historii, to można było je odkryć i określić tylko wewnątrz samego wiru zmian; tego wiru, który kształtował zarówno warunki samej dyskusji, jak i powodował, że cokolwiek się działo, było dyskusyjne. Dlatego też nowoczesność nie tylko bezwzględnie zrywała tak z każdym pojedynczym poprzedzającym ją warunkiem historycznym, jak z ich ogółem, lecz także charakteryzował ją niekończący się proces pęknięć i fragmentaryzacji wewnątrz niej samej”²⁸.

Entuzjazm dla nowoczesności i towarzyszący mu optymizm – działo się tak w każdym razie do momentu wybuchu I wojny światowej i amerykańskiej interwencji w Europie – z powodzeniem kompensowały ubóstwo czy też kruchość wspólnotowych tradycji oraz świadomości historycznej, osłabionej i zdeorientowanej w następstwie wojny secesyjnej. Potworności I wojny światowej wcześniej odsłoniły jednakże również mroczną, pesymistyczną i rozczarowującą stronę modernizmu oraz przykuwały do niej coraz większą uwagę.

Faulkner, który wcześniej sposobił się do udziału w wojnie i który zadebiutował w piśmie „The New Republic” poematem *L’Après-midi d’un Faune* 6 sierpnia 1919 roku (w wieku 21 lat), nie mógł już po zakończeniu wojny nie zauważać także ciemnych, negatywnych, radykalnych i kontrowersyjnych stron nowoczesności. Toteż jego recepcja modernizmu nie była ani naiwna, ani przesiąknięta radosnym optymizmem w stylu futurystyczno-awangardowych zachwyty dla trzech M (miasta – masy – maszyny). O strategicznym profilu pisarskim zadecydowały też ważne motywy biograficzne i regionalne, które określiły specyficzny, wybiórczy stosunek Faulknera do ideologii, estetyki i poetyki modernizmu.

Osobliwość jego pisarstwa przejawiała się w tych okolicznościach w połączeniu ze sobą oraz w nałożeniu na siebie dwóch głównych, a jednocześnie odrębnych, rozbieżnych, a nawet wykluczających się pod niektórymi względami tendencji, strategii pisarskich i estetyk, mocno zresztą do tej pory osadzonych w literaturze. Tworzyły je odpowiednio awangardowy, zaabsorbowany nowatorską literackością, ekstraterytorialny i uniwersalny modernizm oraz – na przeciwnym do niego biegunie – amerykański regionalizm, skupiony literacko na wyróżnionym wycinku miejsca i czasu, kolorycie lokalnym oraz na właściwościach i losach zamieszkującej daną przestrzeń, specyficznej demograficznie i kulturowo społeczności.

Wielu modernistycznych pisarzy tego czasu, takich jak Eliot i Joyce, z którymi Faulkner rywalizował, tworzyli dzieła inspirowane przez zaawansowaną kulturę metropolitalną i przez kosmopolityczny typ wrażliwości. Oderwani od sieci swoich rodzinnych miejsc i prowincjonalnych kultur, pisarze modernistyczni, łącznie z takimi uznanymi emigrantami amerykańskimi, jak Fitzgerald i Hemingway, kontynuowali transterytorialną i autonomiczną sztukę słowa zawierającą niewielką porcję narodowego i regionalnego etosu. Tak jak Malcolm Cowley opisał w książce *Exile’s Return: A Literary Odyssey of the 1920s*,

²⁸ Ibidem, s. 11–12.

pisarze modernistyczni należący do Straconej Generacji byli „bezdonnymi obywatelami świata... przywiązani do teorii sztuki, która głosiła, że artysta jest absolutnie niezależny od wszelkich warunków miejscowych, narodowych czy klasowych”²⁹. Występując przeciwko temu prądowi, który w dobrowolnym wygnaniu z rodzimej ziemi upatrywał przesłankę dla uprawiania twórczości artystycznej, Faulkner zdecydował odwrócić się od kosmopolitycznej rzeczywistości wielkomiejskiej, takiej jak Nowy Orlean, i zwrócić się z powrotem ku Missisipi, ku „własnemu, małemu znaczkowi pocztowemu ziemi rodzinnej”³⁰.

Ta lokalna tendencja wiązała się z tematyką i problematyką literacką, oddającą swoistość i koloryt wybranego miejsca i czasu, zwaną zależnie od kontekstu krytycznego i literaturoznawczego regionalizmem, prowincjonalizmem, literaturą małych ojczyzn czy też *local color literature*. Wyraziła się ona w skoncentrowaniu uwagi Faulknera na losach fikcyjnego hrabstwa Yoknapatawpha w stanie Missisipi i jego okolicach. Ten kult miejsca – dziewiczej przyrody, bezkresnych prerii, szeroko rozlewających się rzek, pionierskich osiedli, uprawy własnego kawałka ziemi – należał do składników *American Dream* oraz znajdował różnorakie odzwierciedlenie w literaturze. Obrazy „małych ojczyzn” lokalnych pojawiały się w pisarstwie wielu innych autorów: u Nathaniela Hawthorne’a, Henry’ego Davida Thoreau (*Walden*), Jamesa Fenimore Coopera, Hermana Melville’a, Johna Steinbecka, Francisca Scotta Fitzgeralda i, rzecz jasna, samego Faulknera.

Autor *Przyjdź, Mojżeszu* (*Go down, Moses*) nie ograniczał się jednakże do „kolorytu lokalnego” Południa zawężonego do geografii, przyrody, granic stanowych czy po prostu terytorium Missisipi. Bardziej niż pejzaż idylliczny było mu bliższe ostre, dociekliwe spojrzenie obserwatora, satyryka, parodysty i karykaturzysty. We *Wściekłości i wrzasku* oraz *Świątłości w sierpniu* parodiował i dialogowo rozszczeptał na przykład gatunek pastoralny³¹. Już samo skojarzenie w tych utworach modernistycznych technik narracyjnych z pastoralnymi obrazami czy aluzjami wskazywało na przewrotność autora. Podobnie subwersywne, przekorne i dwugłosowe rozwiązania stylizacyjne, nawiasem mówiąc, znajdowały bezpośredni lub zaszyfrowany wyraz również w wielu innych jego utworach.

Nie to było jednak znaczące. Faulkner obrazował w powieściach i licznych opowiadaniach przede wszystkim kompleks miejscowych stosunków rasowych, etnicznych, genderowych, społecznych i ekonomicznych w wieku XIX i w pierwszej połowie wieku XX. Modernistyczne, eksperymentalne techniki powieściowej narracji (by wspomnieć tylko o strumieniu świadomości), fabuły, akcji i postaci – łącznie z mimetyczną fikcją i zasadami prawdopodobieństwa – nie wykluczały bowiem ani elementów przenikliwego realizmu w kreśleniu obrazu społecznej i historycznej rzeczywistości Południa, ani też drastycznych scen naturalistycznych. Nie wykluczały ich również szeroko stosowana przez autora polifonia i stylizacja gatunkowa.

²⁹ M. Cowley, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*, Nowy Jork 1934, s. 206.

³⁰ S. Moonsu, „As I Lay Dying”: Emergence of Faulkner the Southern Modernist, <http://www.faulknerjapan.com/journal/No5/Shin.htm> [23.12.15]

³¹ Z.J. Ladani, *William Faulkner's Dialogue with the Pastoral Genre*, „International Letters of Social and Humanistic Sciences” 2014, nr 25, s. 34–50.

Zastępując na przykład jednolity, spójny i asertywny monolog odautorski „głosami” (replikami) wielu odrębnych, osobowych narratorów, Faulkner nie rezygnował bynajmniej ani z poznawczego, demaskatorskiego i krytycznego nastawienia powieści, ani z konkre-
tów lokalnych Południa, znanych mu skądinąd z autopsji. Nie łączył tego jednakże – in-
aczej niż w powieści realistycznej XIX wieku – z moralizatorstwem i autorytetem autorskim.
Powieściowi narratorzy Faulknera prezentowali bowiem częstokroć skrajnie odmienne
osobowości, charaktery, punkty widzenia, obserwacje, przeżycia, postawy mentalne
i emocjonalne, interpretacje i oceny. Realizm zawierał się w samym sposobie postrze-
gania przez nich świata i wypowiadania się, a nie w bezosobowym, niepodważalnym
i bezwarunkowo prawdziwym obrazie rzeczywistości. Krytycyzm autora wyrażał się w tych
okolicznościach z natury rzeczy pośrednio, powściągliwie i dyskretnie, chciałoby się rzec:
immanentnie. Ważył on mimo to artystycznie więcej niż bezpośredni, moralizujący lub
dydaktyczny komentarz odautorski.

III. Kryzys reprezentacji. Faulkner jako eksperymentator

Wyjaśnienia wymaga, rzecz jasna, sama swoista natura Faulknerowskiego moder-
nizmu na tle ówczesnych dążeń i praktyk europejskich czy amerykańskich. Mimo wielu
manifestacji i względnej ciążłości nurt ten, w pełni uznany przez krytykę i publiczność
w zasadzie w latach 20. XX wieku, pozostawał daleki od krystalizacji. Narzucała to
właściwa mu logika transgresji. Wykraczał on bowiem programowo poza kanoniczne
filozofie, estetyki i światopoglądy, nie respektował zasad ani klasycznej sztuki, ani na-
wet tak zwanej czystej sztuki, burzył kolejne – w tym nowsze i najnowsze – konwencje,
wyrzekał się jednej, obligującej formuły literackości. Każda ustalona wersja literackości
prowokowała, by zastąpić ją inną, nowszą, „z ostatniej chwili”, bardziej radykalną. Twór-
czość była bowiem rzeczą zadaną, wynikała z niekończących się poszukiwań i ekspery-
mentów, nie stanowiła zaś, jak wierzyli klasycy, zbioru niewzruszonych zasad czy norm.
W tym sensie moderniści głosili rodzaj permanentnej rewolucji literackiej i artystycznej
i, jak trafnie nazwał rzecz Witkacy, demonstrowali zachłanne „nienasycenie formą”.
W efekcie modernizm domagał się od artystów i pisarzy, by – niejako zgodnie z zasadami
ewolucji twórczej Henriego Bergsona – tworzyli za każdym razem dzieła, które wychodzi-
łyby nie tylko poza dokonania poprzedników, lecz także poza ich własne, wcześniejsze
propozycje. W tym duchu postępowały zresztą ikony modernizmu, malarz Picasso i pisarz
Joyce, którzy starali się unikać powtórzeń i zmieniać konwencje, a w rezultacie tworzyć
dzieła odpowiadające każdej kolejnej fazie ich rozwoju, w założeniu różnej od poprzed-
nich faz, sankcjonującej odmienną estetykę i inne rozwiązania formalne.

W podobnym stylu, rzecz jasna, postępował również, z grubsza biorąc, sam Faulkner.
Ważniejsze niż trzymanie się raz ustalonych wzorów i wyznaczonych ram literackich było
dla niego ich przekraczanie. Działając po omacku, intuicyjnie, niekiedy wbrew własnym
deklaracjom, antycypował on rozwiązania i tendencje, które, jak postmodernizm, dekon-
strukcjonizm, postkolonializm lub gender, dały o sobie znać dopiero wiele lat po jego
zgonie. Potwierdzają to liczne współczesne interpretacje jego utworów.

Ale to była tylko jedna strona jego pisarstwa. Nie poddając się modernistycznej, często samounicestwiającej się gorączce nowości i zmian, Faulkner nadał mu indywidualne, względnie stabilne, jednolite oblicze. Bardziej niż forma zadecydowały o tym ponawiana w kolejnych jego utworach aura, tematyka i problematyka Południa. Rozstrzygnęła o tym zwłaszcza powtarzalna, fabularna lokalizacja miejsca akcji przewijająca się w większości jego powieści i opowiadań (Yoknapatawpha County, Jefferson, posiadłość Setka Sutpena, domostwo Compsonów i tym podobne) oraz te same lub podobne postacie występujące w utworach. Uzasadniała ich zagęszczoną, tekstową i fabularną obecność specyficzna, Faulknerowska poetyka wprowadzania i prezentacji bohaterów za pośrednictwem napomknięcia o nich przez postacie w innych utworach, we wspomnieniach i tak dalej. Pisarz realizował tutaj w planie narracji i charakterologii zasadę *esse = esse percipi*. I wreszcie zawikłana, drażniąca, traumatyczna i bulwersująca paleta i problematyka rasowa podnosiły wysoką temperaturę prowincjonalnej tematyki do stanu wrzenia³².

Podlegając tej pierwszej, uniwersalnej, kosmopolitycznej tendencji, Faulkner nawiązywał do radykalnej estetyki i poetyki literackiego modernizmu europejskiego i amerykańskiego³³. To prawda, w latach 20. i 30. XX wieku modernizm – jako afirmacja teraźniejszości, nowoczesności i unowocześniania – tworzył wielonarodowy czy też ponadnarodowy ruch literacki i artystyczny. Odnaczał się także do tego momentu stosunkowo długim trwaniem. Stale w przekroju całego XIX i XX wieku przypominał zresztą o swoim istnieniu za pośrednictwem tych czy innych przejawów oraz w ten czy inny sposób. Inne prądy nie były w stanie go stłumić lub zmarginalizować. Asymilowały jego elementy, podobnie jak sam modernizm, daleki od pełnej klarowności³⁴, przyswajał sobie ich właściwości i zdobycze. Tak więc w sztandarowych, modernistycznych powieściach Faulknera, jak *Wściekłość i wrzask*, *Kiedy umieram*, *Światłość w sierpniu*, *Absalomie, Absalomie...* czy *Zstęp, Mojżeszu*, nietrudno wytropić ślady realizmu w kreśleniu poszczególnych typów ludzkich, echa romantyzmu w usposobieniu tych czy innych postaci (panna Coldfield w *Absalomie, Absalomie...*), pozostałości naturalizmu w obrazowaniu relacji plantatorów i niewolników (wszystkie utwory) czy nawet kreacje w stylu *fin-de-siècle*'u (Caddy lub Benjy we *Wściekłości i wrzasku*). Ta umiejętność syntezy różnych, niekiedy znacznie oddalonych od siebie estetyk i poetyk stanowiła niewątpliwie o sile i żywotności pisarstwa Faulknera.

³² Doniosły charakter tej problematyki podnoszą prace P.A. Rivers, *The Narrative Poetics of William Faulkner: An Analysis of Form and Meaning*, Montreal 1996 oraz *Faulkner and race. Faulkner and Yoknapatawpha*, pod red. D. Fowler, A.J. Abadie, Jackson 1986.

³³ Zob. M. Engel, *Kafka und die Poetik der klassischen Moderne* [w:] *Franz Kafka und die Weltliteratur*, pod red. M. Engela, D. Lampinga, Göttingen 2006, s. 247–264.

³⁴ Istotą modernizmu zdawał się brak zamknięcia i wykończenia; kanonizacja estetyki lub poetyki stanowiła w perspektywie tego nurtu *contradictio in adiecto*.

Zresztą sam modernizm powoływał do życia różnorodne epoki, fazy rozwojowe oraz nurty³⁵. Na gruncie literatury i sztuki należałoby wspomnieć na przykład o modernizmie romantycznym, Baudelaire'owskim, *fin-de-siècle*'owym, futurystycznym czy awangardowym. Można by też mówić o modernizmie „wysokim”, elitarnym, masowym i plebejskim (poezja rewolucyjna), progresywnym, optymistycznym, zachowawczym, pesymistycznym czy nawet katastroficznym, którego znamiona występowały u Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wszystkie wymienione odcienie miały niektóre cechy wspólne³⁶, ale też w innych sferach niekiedy znacznie różniły się między sobą nastrojem i poetyką. Jeśli jednak wspomniane zjawisko modernizmu odnosić do Faulknera, to na pisarstwie barda Missisipi najbardziej zaważyła ta jego faza – zresztą wewnętrznie zróżnicowana, niemożliwa do zamknięcia w jednej jednolitej formule – która występowała w pierwszej połowie XX wieku, a zwłaszcza w okresie międzywojnia.

Jedną z właściwości tej fazy – zwłaszcza w jej wariacie elitarnym, poszukującym i eksperymentalnym – stanowił głęboki kryzys reprezentacji, który dał również o sobie znać w wielu powieściach i opowiadaniach Faulknera. Wiązał się on, z jednej strony, z kryzysem poznawczej i moralizującej funkcji literatury, słowem, z postępującą nieufnością do niej jako wiarygodnego przekazu poznania, prawdy i autentycznych wartości moralnych, z drugiej – z osłabieniem lub utratą przez nią funkcji ludycznych, przejmowanych przez inne popularne i masowe media, jak chociażby Chaplinowska komedia filmowa, jazz, literatura masowa. Proces ten dokonywał się zarówno na płaszczyźnie treści, jak i na płaszczyźnie formy. Istotą kryzysu stało się wspierane przez wpływowe kierunki w humanistyce (formalizm, neokantyzm, strukturalizm) przekonanie, iż literatura i sztuka mają do czynienia głównie z językiem, systemami znaków, formą i konwencją. Dlatego nie interesują się w zasadzie pogłębionym penetrowaniem bezforemnej, przypadkowej i stale zmieniającej się rzeczywistości pozaartystycznej i pozaliterackiej (czyli materią, treścią), albo po prostu nie są one w stanie w ogóle do niej dotrzeć, adekwatnie jej ogarnąć i wyrazić, gdyż sztuka i rzeczywistość pozaartystyczna i pozaliteracka mają z gruntu odmienny charakter bytowy, strukturę i funkcje. Toteż z tej racji pozostają dla siebie po prostu niedostępne i na siebie z gruntu nieprzekładalne. Nowa Krytyka i strukturalizm, które zdominowały w latach 50. i 60. XX wieku recepcję Faulknera, wszechstronnie udokumentowały skutki wspomnianego modernistycznego kryzysu reprezentacji w jego twórczości narracyjno-fabularnej.

³⁵ Modernizm jako dziejowa i w pewnym sensie historycznie spełniona całość był w istocie ruchem wielowarstwowym, wielofazowym i asynchronicznym. Należy bowiem odróżniać modernizm 1) cywilizacyjny, 2) kulturowy, 3) artystyczny, 4) literacki. Każdy z tych modernizmów realizował się w innej materii oraz charakteryzował się inną logiką konstrukcji, innymi formami i innym rytmem stawania się. Modernizm cywilizacyjny przejawiał się między innymi w industrializacji, urbanizacji, rozwoju komunikacji i mediów (w sferze technicznych wynalazków i materialnych ulepszeń życia); modernizm kulturowy – w obyczajowości, powszednich zachowaniach i formach życia codziennego; modernizm artystyczny – w sztukach plastycznych i audiowizualnych (malarstwo, rzeźba, muzyka, film). Różne formacje modernistyczne oddziaływały na siebie i przenikały się, jednakże zwyczajowe, beztrojskie wrzucanie wszystkich tych odrębnych modernizmów do jednego worka wydaje się mało produktywne.

³⁶ „Das Neue, die Erneuerung ist die wichtigste poetologische Denkfigur der Moderne” – pisał M. Engel, op. cit., s. 27.

Nie ograniczał on zresztą swego zasięgu do prozy, lecz obejmował także inne typy literatury, rodzaje sztuk i sektory kultury. Manifestowały one kryzys reprezentacji we właściwy dla siebie sposób. Malarstwo abstrakcyjne zastąpiło mimetyczne figury „nieprzedstawiającym” językiem form geometrycznych i barwnych plam, podczas gdy widzące, eksperymentujące oko wyparło widziany, stabilny, jednoznaczny przedmiot. Postępowała tą drogą poezja posługująca się wierszem wolnym (*vers libre*), która z kolei zdezonizowała gramatykę, składnię, metrykę, rytmikę czy strofikę wyspecjalizowane w formowaniu i przekazie mimetycznych znaczeń, obrazów i brzmień. Podobny charakter przybrała narracja. Regulowany przez narratora oraz uporządkowany tematycznie, logicznie, kompozycyjnie i składniowo narracyjny tok mowy ustąpił miejsca podmiotowemu, swobodnemu, luźnemu przepływowi nieregulowanego z zewnątrz strumienia świadomości. Analogiczne przemiany dokonały się w teatrze, który zrezygnował z fikcji „czwartej ściany” i rampy rozdzielającej scenę, a także widownię oraz zasypał częściowo przepaść między grającym aktorem i „udawaną” przez niego postacią dramatyczną. Przekazem artystycznym stała się w rozumieniu modernistów sama wyabstrahowana gra, nie zaś odgrywane przez nią treści: postacie, relacje międzyludzkie, wydarzenia, emocje i tym podobne.

Styczność z modernizmem okazała się, ogólnie biorąc, ożywcza i twórcza dla pisarskiego warsztatu Faulknera. Pozwoliła mu przezwyciężyć pokusy a zarazem miełizny literackiego prowincjonalizmu oraz pokonać inercję i skostnienie estetyki i moralizująco-dydaktycznej aksjologii wywodzących się z epoki wiktoriańskiej, widoczne u początków jego drogi pisarskiej.

Zasadniczy zwrot promodernistyczny wyraził się u Faulknera przede wszystkim w istotnej zmianie nastawienia do języka, a w konsekwencji w zmianie jego dotychczasowych zastosowań i funkcji w twórczości narracyjno-fabularnej. Zamiast być jedynie technicznym – z natury rzeczy podrzędnym i służebnym – środkiem i narzędziem przekazu treści, idei i obrazów, język znalazł się na pierwszym planie kreacji literackiej. Tym samym przestał być swego rodzaju „oknem” otwierającym widok na rzeczywistość pozajęzykową oraz instancją dającą jej autorytatywne, racjonalne wyjaśnienie. Przestał więc – niczym legendarne realistyczne zwierciadło przechadzające się po gościńcu i rejestrujące precyzyjnie rozgrywające się w pobliżu „prawdziwe życie” – umożliwiać odbicie pozajęzykowej rzeczywistości oraz pozwalać czytelnikowi na jej (ewentualnie dyskretnie przetworzony estetycznie i „upiękuszony” przez pisarza) powieściowy ogląd. Język stał się w rezultacie obiektem samoistnej kontemplacji estetycznej, głównym bohaterem oraz nadrzędnym celem artystycznych eksperymentów oraz przekształceń.

W radykalnych ujęciach modernistycznych język stał się rzeczywistością samodzielną, w pewnym sensie jedyną i wystarczającą. Wraz z usamodzielnieniem i materialną przedmiotowością języka legły w gruzach także wyobrażenia o jego racjonalności. Funkcje autoteliczne języka – a pochodne wszystkiego, co z nim związane: kompozycji, stylu, sposobu opowiadania, prezentacji mowy postaci i tak dalej – podporządkowały sobie i wchłonęły niejako jego praktyczne zastosowania: poznawcze, semantyczne, reprezentacyjne i komunikacyjne. Odnosiło się to także w tym czy innym stopniu do tradycyjnego

uposażenia powieści: fabuły, akcji, zwartego, spójnego tła przestrzennego i czasowego, jednolitych charakterologicznie postaci, stabilnej, autorytatywnej pozycji narratora, opiekuńczej roli powieściopisarza w stosunku do czytelnika. Wraz z redukcją – a w skrajnych sytuacjach, jak w *Finneganów trenie* Joyce’a, z dekonstrukcją czy nawet eliminacją fabuły – dokonano się swoiste „wyzwolenie języka”, przypominające czy to futurystyczne słowa na wolności, czy też eksperymenty mające na widoku dotarcie do przed- czy też pozarozumowych źródeł i formacji językowych.

Wzorem dla amerykańskiego pisarza mógł być sam Joyce, który w powieści *Finnegans Wake* (*Finneganów tren*, 1939) pogłębił modernistyczne eksperymenty językowe, stosując wielojęzyczny żargon naśladujący logikę snu. Zgodnie z tymi tendencjami poeta Archibald MacLeish stwierdził w swej *Ars Poetica* (1926), że „poemat nie powinien znaczyć, lecz być (*A poem should not mean / But be*)”³⁷. I w tym duchu należałoby zapewne rozumieć wyrosłe z ducha omawianej fazy modernizmu uogólnienie Martina Heideggera, iż język nie jest instrumentem technicznym, lecz wprost „domostwem bycia”³⁸.

Inną konsekwencją postępującej literackiej autonomizacji języka stała się z kolei intensyfikacja jego właściwości autoreferencyjnych oraz użycie metajęzykowych. Wszystkie te zjawiska wynikały w znacznym stopniu z kluczowego dla estetyki modernistycznej dążenia do zacierania wyraźnej granicy i różnicy między elementami przedstawiającymi i przedstawionymi. Motywowało je ponadto pryncypialne, semiotyczne przekonanie, iż funkcje znakowe stanowią właściwość zarówno środków przedstawienia, jak i potencjalną cechę samych zjawisk przedstawionych.

Faulkner nie był jedynym autorem, który zachowawczą, ugruntowaną w powieści XIX wieku postawę mimetyczno-ilustracyjną zastąpił „nowoczesną” postawą eksperymentującą, doświadczającą nieodkrytych dotąd semantycznych czy ekspresyjnych możliwości literatury i sztuki słowa. Podjął w tym względzie, zdawałoby się – stopień powinowactwa nie był bowiem tu wcale oczywisty – szlakiem podobnym niekiedy do radykalnych futurystów rosyjskich, zwolenników teorii języka bezprzedmiotowego i pozarozumowego – szerzej: do stosowania mowy zwróconej niejako przeciwko mowie – słowem, mowy radykalnie przekształconej, zdeformowanej (umiarkowanym wariantem takiego użycia języka mogłaby być mowa Benjy’ego we *Wściełości i wrzasku*).

Brak zaufania do racjonalnej rzeczywistości międzyludzkiej i społecznej, sensu historii i do przedstawiającego ją języka wyraził się u Faulknera w zerwaniu bądź ostateczeniu – poza wyjątkami, do których można by zaliczyć między innymi *Azyl* (*Sanctuary*, 1931) i *Requiem dla zakonnicy* (*Requiem for a Nun*, 1951) – powieściowego prymatu fabuły, akcji oraz intrygi, a w rezultacie praktyki wysuwania na pierwszy plan powieściowego dziania się, perypetii, sensacji i względnie przejrzystej konstrukcji świata

³⁷ A. MacLeish, *Ars Poetica*, cyt. wg <http://brainstorm-services.com/wcu-2004/ars-poetica.pdf> [1.01.15].

³⁸ „Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch”. Martin Heidegger, *Brief über den Humanismus*, cyt. wg http://sandamaso.es/uploaded_files/4_heidegger_brief_%C3%BCber_den_humanismus.pdf, s. 18 [31.12.15].

przedstawionego³⁹. Ten brak zaufania zaowocował również zachwianiem kolejnej forticy literackiego ładu: kompozycji utworu. Objął też kluczową w powieści narrację. Balansując niejednokrotnie na granicy prozy afabularnej, rewizjonizm Faulknera wyraził się w tej płaszczyźnie w odejściu od zasady ciągłości, przejrzystości i spójności narracji, klarowności i gramatycznej poprawności stosowanego w niej języka, jego motywacji syntaktycznej i przedmiotowo-tematycznej. Pisarz zrezygnował z konsekwentnego przestrzegania zasady stałości, jedności i tożsamości głównego narratora, podobnie jak i z przypisywania tej roli postaci jednolitej pod względem osobowym i charakterologicznym, a zarazem wiarygodnej i odpowiedzialnej wobec czytelnika. Innowacje pisarza polegały tu także na przeszkakiwaniu z jednego punktu widzenia do innego, braku wyraźnego związku między poszczególnymi częściami narracyjnej całości, przywoływaniu wielu różnych narratorów dysponujących wiedzą jedynie cząstkową i częstokroć niepewną. Narratora obiektywnego, neutralnego i wszechwiedzącego zastąpił narratorem subiektywnym, układającym na relacje o wydarzeniach własny, indywidualny, subiektywny filtr: jednostkowe odczucia, przeżycia, emocje, urazy, kompleksy i tym podobne.

Powieści Faulknera otworzyły się w rezultacie na mowę peryferii, mowę kaleką, zniekształconą, na pograniczu monologu wewnętrznego, nierzadko przypadkową, impresyjną, absurdalną i nonsensowną. Niedookreślenia, niedopowiedzenia i przeskoki myślowe stały się konstrukcyjnym składnikiem relacji powieściowej. Rozwiązania te wyraziły się z jednej strony wspomnianą uprzednio redukcją, fragmentaryzacją bądź znaczącym przemieszczeniem świata przedstawionego, z drugiej – radykalną subiektywizacją i połączonym z nią rozproszeniem tych składników, których zachowanie okazało się mimo wszystko konieczne dla zapewnienia powieści minimum fabularnej czytelności i zrozumiałości. Świat powieściowy przestał jednakże, koniec końcem, udawać, iż obrazuje (naśladuje, przedstawia) pozaliteracki „świat prawdziwy”. Uzyskał on natomiast status świata nie takiego, który pragnie uchodzić za jedynie prawdziwy i w roszczeniu (czy w dochodzeniu) do prawdy niepodważalny, lecz status świata takiego, jakiego utamki i migawki osadzają się w ludzkiej – często chaotycznej i bezwiednej – percepcji, świadomości i mowie oraz jakie z nich przezierają.

Podobne przemiany dokonały się w dziedzinie budowy postaci. Tutaj Faulkner miał w zapleczu między innymi awangardowe eksperymenty niemieckiego ekspresjonizmu, który chętnie zastępował „wzięte z życia” postacie abstrakcjami (manekinami i marionetkami) uosabiającymi i materializującymi – a zarazem symbolizującymi – czy to określone typy i stany psychiczne, czy to kondycję socjalną, czy to zredukowanymi z kolei do określonych funkcji dramatycznych. Techniką tego typu, która oddawała typowe dla Południa sytuacje odczłowieczenia i ubezwłasnowolnienia czarnych niewolników, Faulkner chętnie posługiwał się między innymi w powieści *Absalomie, Absalomie...* w prezentacji postaci

³⁹ Nie przenosiło się jednakże na unikanie eksperymentów literackich. W *Requiem dla zakonnic* eksperyment polegał na połączeniu fragmentów narracji i dramatu. Inna rzecz, że oba utwory – *Azyl* i *Requiem* – ocierały się o kicz. Fabularnym „rodzynkiem” *Azylu* był epizod zgwałcenia przez impotentą bohaterkę Temple Drake, panny z dobrego domu, za pomoc koolby kukurydzy.

przywiezionych z Haiti niewolników Tomasza Sutpena. Znaczące w omawianej dziedzinie było bez wątpienia to, iż podmiotowy status postaci – nie bez wpływu takich współczesnych pisarzy kierunków psychologii, jak freudyzm czy behawioryzm – stawał się ze wszech miar problematyczny.

Mimo że Faulkner, ogólnie biorąc, dekonstruował „zwierciadlany” mimetyzm powieściowy odnoszący się do rzeczywistości przedmiotowej i bezosobowej, elementy tegoż mimetyzmu zachowywał w sferze narracji oraz w obrazowaniu rzeczywistości subiektywnej. Angielski monografista zauważał:

„Strumień świadomości modernizmu, który zrywał z »realistyczną« konwencją wszechwiedzącego narratora, odpowiadał faktycznie innej formie realizmu, którą Ian Watt nazwał z kolei »realizmem prezentacji«, starającym się przekazać rzeczywistość raczej tak, jak bywa ona przeżywana przez jednostkę, a nie zaś z punktu widzenia wszytkowiedzącego narratora”⁴⁰.

Mimetyzm modernistyczny postępował jednakże w nieco innym kierunku niż zalecała w duchu esencjalizmu starożytna Poetyka Arystotelesa. Przyjmował bowiem, iż każdy akt refleksji i mowy – dotyczyło to zarówno wypowiedzi postaci, jak i wypowiedzi narratorów i mowy odautorskiej – jest z samej swej istoty jednostkowy i subiektywny oraz odzwierciedla jednostkowe i subiektywne znamiona osoby mówiącej (*homo loquens*). Punktem odniesienia stawało się dla niego w pierwszym rzędzie bezpośrednie doświadczenie (*immediate experience*) jednostki uchwycone w miarę możliwości „na gorąco”, w momencie jego stawania się. Toteż czy to powieść strumienia świadomości, czy to jej poszczególne warianty, czy to zastosowania monologu wewnętrznego prezentowały w istocie swoistą „fenomenologię umysłu”. Skupiały się mianowicie na swobodnym przekazie słów, treści, skojarzeń czy obrazów, które przepływają w przybliżeniu przez umysł tej czy innej jednostki każdego powszedniego dnia – z pominięciem jednakże ustalonego uprzednio repertuaru chwytów czy kategorii, które formowałyby ów przepływ w sposób estetyczny i literacki, a więc nadawałyby mu sztuczny, wykoncypowany i założony z góry charakter i kształt. Można by więc rzec, iż modernizm nobilitował tutaj w przewrotny sposób – a Faulkner niewątpliwie temu przyklaskiwał – formalną anarchię i światopoglądowy anarchizm jako prawomocne kategorie estetyczne, literackie oraz ideotwórcze. Ujęcia tego rodzaju sankcjonowali filozoficznie między innymi Henri Bergson, Francis Herbert Bradley, William James czy Virginia Woolf.

Zgodnie z powyższymi założeniami Faulkner wykluczał, innymi słowy, udział i pośrednictwo anonimowego logocentryzmu w kreowaniu, prezentacji i porządkowaniu mowy powieściowej. Traktował logocentryzm jako twór abstrakcyjny, wyidealizowany, sztuczny i nieprawdopodobny, który niejako z zewnątrz za sprawą anonimowych, ogólnych i porządkujących reguł narzuca subiektywnej wypowiedzi niemożliwą realnie i z gruntu nieumotywowaną i nieprawdopodobną racjonalność. Przejawiała się ona w ewentualnym formalnym, kompozycyjnym i merytorycznym uporządkowaniu mowy powieściowej.

Podczas gdy o obecności i aktywnym konstrukcyjnym udziale logocentryzmu zaświadczały takie właściwości tej mowy, jak możliwie ostre i klarowne odgraniczenie danej

⁴⁰ P. Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge 2007, s. 5.

wypowiedzi od innych wypowiedzi, wypreparowanie jej z fizycznego (behawioralnego) toku mowy i wyjęcie z konsytuacji, spójność, jednolity charakter językowy, wewnętrzne zorganizowanie, logiczne związki między jej ogniwami, eliminowanie zewnętrznych ingerencji, przypadkowości, chaosu i tak dalej, wgląd na z góry założone odbiór i reakcję czytelnika, Faulkner takie wyidealizowane konstrukcje logocentryczne zastępował formami w stosunku do nich dysonansowymi („zgrzytliwymi”), zniekształconymi, poszarpanymi i rozproszonymi, kolażowymi, wykraczającymi poza zdroworoządkową racjonalność. Podważał, burzył i kontestował w ten sposób konwencje narracyjno-fabularne, kanonizowane w różnych odmianach gatunkowych powieści dziewiętnastowiecznej (nie tylko realistycznej, lecz także awanturkowo-przygodowej, społeczno-obyczajowej, biograficznej, podróżniczej) oraz w anglosaskiej literaturze wiktoriańskiej. Burzycielskie przedsięwzięcia i gatunkowe rewizje Faulknera obejmowały zresztą także inne kanonizowane typy literatury, jak chociażby powieść pastoralną, detektywistyczną czy gotyką. Oba te aspekty modernizmu – pozytywny, eksperymentatorski oraz negatywny, burzycielski – stałe przenikały się u pisarza i tworzyły swego rodzaju jedność.

IV. Inny, nieznan Faulkner?

W ostatnich dekadach XX i pierwszych XXI wieku pojawili się nowi liczni pretendenci do sprawowania krytycznego i teoretycznoliterackiego „rządu dusz” w literaturze, a wraz z nimi nowe sposoby jej czytania oraz interpretacji. Z satysfakcją wydobywano niedostatki dotychczasowych egzegez i wskazywano na białe plamy i „miejsca niedookreślenia” w jej zastanym, kreślonym przez poprzedników obrazie. Zmiany te objęły siłą rzeczy również sposób odbioru oraz interpretację wielu, zdawałoby się, wszechstronnie i definitywnie przenieconych klasyków⁴¹. Gruntownej rewizji poddane zostało, rzecz jasna, także omawiane pisarstwo Faulknera, nader zresztą sposobne do podobnych reinterpretacji, przegrupowań lub przewartościowań. Poststrukturalizm, dekonstrukcjonizm, neopragmatyzm, szkoła frankfurcka, postmodernizm, nowy historyzm, materializm kulturowy, problematyka gender, poetyka kultury oraz studia kulturowe i studia postkolonialne uzmysłowiły bowiem kluczowe znaczenie i wymowę wielu zagadnień uprzednio w pisarstwie Faulknera przeoczanych, pomijanych lub bagatelizowanych. Uściśliły lub skorygowały te czy inne tezy oraz zdezaktualizowały niektóre „prawdy kanoniczne” na temat pisarza.

Pod znakiem zapytania stanęły spoistość, dopracowanie i dyscyplina formalna jego utworów, ich nowatorstwo lub przypisywana im wymowa. Z okazji stoletniej rocznicy urodzin pisarza amerykański krytyk dowodził:

„Siłą napędową pisarstwa Faulknera jest obraza, zwrotny ruch, który realizuje się zarówno w granicach umożliwiających pisarską egzystencję, jak i zwraca się przeciwko nim. Działa on jednocześnie »za« oraz »przeciwko« wypracowanym za jego życia sieciom konwencji lingwistycznych,

⁴¹ Na oksymoroniczność określenia „klasyk modernizmu” wskazywał D. Lamping, *Klassiker der Moderne. Über die Kanonisierung moderner Literatur*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16853&ausgabe=201207. Klasycyzm oznacza długie trwanie, nowoczesność – to, co najnowsze.

gatunkowych, ekonomicznych, społecznych, politycznych, kulturalnych czy wreszcie moralnych, które podtrzymywały tę pisarską egzystencję⁴².

Trudno nie przyznać racji powyższej diagnozie. Wydobywa ona obecne w prozie Faulknera dramatyczne ścieranie tendencji, które z jednej strony nawiązują do funkcjonujących we współczesnej mu literaturze konwencji i stanowisk, a z drugiej strony występują niejednokrotnie przeciwko nim, modyfikują je, przesuwają, podrywają lub polemicznie burzą. Ów niespokojny i nierozstrzygnięty ruch sprzeczności wydaje się źródłem wyczuwalnego podskórnego napięcia w narracji oraz w świecie przedstawionym utworów Faulknera.

Nie zmienia to jednak tego, że lektury krytyczne jego pisarstwa, jakiegokolwiek by one zresztą były, ciążyły zwykle ku odpowiedziom, „kim” autor był lub „jaki” jest „naprawdę”, po czyjej stronie opowiadał się w ówczesnych nabrzmiałych konfliktach rasowych, społecznych i politycznych. Jaskrawym przejawem tych pierwszych był antysemityzm w przedwojennej Europie i segregacja rasowa w południowych stanach Ameryki. Z kolei czasem zaognionych w USA antagonizmów kapitału i pracy oraz kontrowersji społecznych były epoki *Great Depression* oraz wprowadzania Rooseveltowskiego *New Deal*. Zajęcia określonej postawy wymagała z kolei po 1945 roku rywalizacja ustrojowa i polityczna o wymiarze globalnym pod znakiem żelaznej kurtyny i zimnej wojny.

Rzecz w tym, iż sprawy tego rodzaju nie mogły być Faulknerowi nieznane lub obojętne. Wbrew uproszczonemu (i naiwnemu) konterfektowi modernistycznemu traktował on bowiem powieści i opowiadania nie tylko jako eksperymentalne, artystyczne studium rozmaitych języków i odmian mowy epoki, lecz także studia tego rodzaju niemal zawsze łączył, jak wspominałem, z dogłębnym penetrowaniem precyzyjnie zakreślonego miejsca i czasu oraz stosunków, postaw i mentalności tych, którzy na danym terytorium przebywali i tak czy inaczej identyfikowali się z nim. Toteż dyskursy pozaliterackie stałe, na różne sposoby i w różnych formach przenikały do jego utworów, mieszały się z fikcyjnymi dyskursami literackimi i podlegały beletryzacji⁴³. Te pierwsze pojawiały się więc zwykle w postaci rozproszonej, odpowiadającej formule *dissemination* Jacquesa Derridy, epizodycznie, dygresyjnie, w postaci zawołowanej i dostosowanej do artystycznego kontekstu⁴⁴. Charles Hannon podsumowywał tę właściwość utworów pisarza następująco:

„W całej swej karierze literackiej Faulkner uprawiał dyskursy literackie niezwykle ściśle zestrojone z innymi dyskursami kultury. Bez względu na to, czy emanowały one z dyscyplin akademickich (takich jak historia, antropologia lub socjologia), z praktyki zawodowej (jak prawo), z prac nad historią, polityką narodową albo narodową i regionalną ekonomią, dyskursy te, które nurtowały Amerykę w latach 1920–1950, są reprezentowane w dyskursywnej architekturze powieści

⁴² D.M. Kartiganer, *In Place of an Introduction: Reading Faulkner* [w:] *Faulkner at 100: Retrospect and Prospect*, pod red. D.M. Kartiganera, A.J. Abadie, Mississippi 2000 (1997), s. XIV.

⁴³ Ch. Hannon, *Faulkner and the Discourses of Culture*, Baton Rouge 2005, s. 157.

⁴⁴ Charles Hannon wyróżnia u Faulknera pięć głównych dyskursów pozaliterackich wplecionych w narrację: prawny, historyczny, etnograficzny, biograficzny i rasowy; każdemu z nich badacz poświęca zresztą osobny rozdział. Zob. *Faulkner and the Discourses of Culture*, op. cit. Należy podkreślić, że owe zjawiska pozaliterackie pojawiają się w utworach Faulknera nie same w sobie i nie wprost, lecz za pośrednictwem werbalizacji i dyskursywizacji, jako jednostki narracji i fabuły współmierne z innymi składnikami utworu oraz z nimi zestrojone.

Faulknera. Teksty tego typu nie odzwierciedlają jednakże współczesnych wydarzeń w prosty, bezpośredni sposób, gdyż owe dyskursywne struktury historii, prawa, stosunków pracy czy antropologii podlegały za czasów Faulknera wstrząsom, które stawiały na głowie wcześniejsze paradygmaty. Owe dyskursy kultury kształtowały nowe zasady formowania i wykluczania zjawisk występujących w epoce nowoczesności. Pojawiają się one w dyskursie literackim Faulknera w tych miejscach dyskursywnej styczności – nazwanych przez Bachtina »strefami kontaktu« różnych dialektów społecznych – które ukazują przypadkowość historycznych doświadczeń⁴⁵.

W tej sytuacji ważne były nie tylko »miejsca styku« obu rodzajów dyskursu u Faulknera – literackiego i pozaliterackiego – lecz także to, jakie właściwości przejawiał uprawiany przez niego dyskurs literacki oraz jakie relacje i wzajemne oddziaływania zawiązywały się między nim a wspomnianymi dyskursami pozaliterackimi, które przecież, tak czy inaczej, nawiązywały do konkretnych wydarzeń historycznych oraz do zjawisk i procesów społecznych. Pytania tego rodzaju dotyczyły zarówno bieżącej, jak i narastającej z czasem produkcji pisarskiej. Odnosiły się w szczególności do tego, czy, jak dalece i w jaki sposób pisarz reagował na zmieniającą się rzeczywistość historyczną albo, przeciwnie, na ile pozostawał wobec niej obojętny. Podobnych wyjaśnień wymagały sposoby czytania i interpretacji jego utworów oraz ich sytuowanie przez odbiorców na mapie ówczesnych stanowisk i kierunków literackich.

Istotnie, interpretacje poszczególnych dzieł Faulknera bywały niejednokrotnie rozbieżne. Ich wynik zależał bowiem od różnych czynników, by tak rzec, endo- oraz egzogamicznych. Decydowały więc o nim poetyka immanentna kolejnych utworów, która zmieniała się w czasie, wystąpienia krytyki, nierzadko okolicznościowe i zależne od zastosowanych kryteriów oceny, a wreszcie atmosfera i koniunktura literackie oraz zróżnicowane częstość upodobania czytelników. Nie bez znaczenia były diagnozy i sądy, które stawały się punktem odniesienia – aprobaty, sprzeciwu lub korekty – dla bieżących ujęć⁴⁶. Pisarska aktywność Faulknera trwała około 40 lat – wystarczająco długo, by generować zarówno zindywidualizowane i docieklive oceny, jak też powielane krytyczne i czytelnicze stereotypy.

Taką krytyczną matrycę stało się omawiane już twierdzenie, iż Faulkner był »modernistą«. Popularnym tematem opisów, analiz oraz interpretacji stały się z tego względu kojarzone z tym kierunkiem zagadnienia formy oraz chwytły i techniki narracyjne. Znalazły się wśród nich fragmentaryzacja i nielinearność (stereometryczność, wielowymiarowość) narracji Faulknerowskiej, wielość narratorów połączona z przemieszczaniem się i chwiejnością punktów widzenia i sposobów opowiadania, relatywizacja stanowisk obserwacyjnych, ujęć i sądów, nierozstrzygalność opinii i konstatacji, sceptycyzm i pesymizm poznawczy, prymat czynności opowiadania nad fabułą, niepewna wiarygodność stwierdzeń i wyznań, przewaga monologu wewnętrznego nad asertywną narracją trzecioosobową, użycie strumienia świadomości, transformacje, deformacja języka i tym podobne.

⁴⁵ Ibidem, s. 157.

⁴⁶ *A Companion to Faulkner Studies*, pod red. Cha.A. Peeka, R.W. Hamblina, Westport 2004 <https://books.google.pl/books?isbn=0313320306>.

Stało się jednakże jasne, iż zjawiska tego typu nie wyczerpują w pełni ani pisarstwa Faulknera, ani nawet reprezentatywnych w tej dziedzinie utworów, jak *Wściekłość i wrzask* czy *Kiedy umieram*. Gdyby ograniczyć się zatem wyłącznie do nich, odbiór pisarza byłby ewidentnie cząstkowy. Przemawiałoby przeciwko niemu po pierwsze to, że kryteria modernizmu nie były bynajmniej jednolite w poszczególnych kręgach literackich i kulturowych oraz że przedstawiały się w nich różnie w rozmaitych okresach. Stanowiły ponadto wypadkową bieżących konfiguracji i praktyki, a nie efekt jednolitej doktryny. Po drugie, filozoficzne, artystyczne, estetyczne i literackie inspiracje Faulknera nie ograniczały się do jednego nurtu, lecz były różnorodne. Sięgały też głęboko w przeszłość, o czym świadczyły obecne w jego utworach nawiązania mitologiczne, biblijne, antyczne, renesansowe i inne⁴⁷. Antycypowały one także zjawiska, które w całej swej krasie miały zabłyśnąć dopiero pod koniec XX wieku.

Dopóki w krytyce amerykańskiej rządziły Nowa Krytyka, formalizm, strukturalizm, poetyka lingwistyczna czy doktryna *close reading*, dopóty czynniki kulturowe, społeczne i historyczne, podobnie jak ujęcia mimetyczne i historyczno-genetyczne, były raczej na odległym planie. Rozważania koncentrowały się natomiast na drobiazgowej analizie tekstów, katalogowaniu chwytów literackich, poszukiwaniu znamion „utrudnionej formy” i wyznaczników literackości. Pasowały one Faulknera na nowatora i eksperymentatora języka, kompozycji i formy, biegłego w nasycaniu opowiadań i powieści niuansami stylu, w stosowaniu różnych typów stylizacji, monologów, polifonicznych zestrojeń głosów (replik), w operowaniu aluzjami, niedopowiedzeniami, przemilczeniami, elipsami, labiryntowymi powikłaniami, a zarazem rytmicznymi, lecz znaczącymi powtórzeniami i tak dalej. Prezentowały pisarza jako odnowiciela narracji zastygłej uprzednio w realistycznych i naturalistycznych schematach, wirtuoza zbliżonego do mowy potocznej dialogu powieściowego, wynalazcę nieznanych dotąd form polifonii i strumienia świadomości.

Rzecz jednak w tym, iż w ostatnich dekadach XX wieku autorytet i wpływ krytyki formalistycznej wygasły. Wytykano jej przerost wąsko zakreślonych immanentnych analiz strukturalnych oraz szukanie u Faulknera ilustracji dla gotowych tez teoretycznoliterackich, oderwanych od materii i rzeczowego usytuowania konkretnych opowiadań i powieści. Z pola widzenia umykała w szczególności znamienne i znacząca konstrukcja świata przedstawionego w rozmaitych utworach pisarza, prezentującego w nowoczesny i nowatorski sposób historię, czasoprzestrzeń, społeczeństwo, stosunki rasowe i genderowe oraz prowincjonalny charakter amerykańskiego agrarnego Południa (okolic Missisipi).

Wspomniana krytyka formalistyczna dewaluowała w ten sposób znaczącą, mimetyczną zawartość powieści oraz zespoloną z nią światopoglądową i filozoficzną wymowę, wykraczającą z reguły poza samo Południe, a tym bardziej poza aprobowane przez tę krytykę założenia literackiej, asemantycznej, beztreściowej gry językiem, formą, narracją

⁴⁷ W oczach wielu krytyków postać panny Rosy Coldfield z *Absalomie*, *Absalomie* uchodzi za „typ romantyczny”, a powieść *Wściekłość i wrzask* za parodię gatunkowego wzorca powieści pasterskiej, zob. Z.J. Ladani, *William Faulkner's Dialogue with the Pastoral Genre*, „International Letters of Social and Humanistic Sciences (ILSHS)” 2014, nr 25, s. 34–50.

i stylizacją. Pozostawała niewrażliwa na występujące tu dysonanse powieściowej formy i przekazywanych w niej samej oraz za jej pośrednictwem treści. Powieściopisarz obrazował bowiem w cyklu przedstawiającym fikcyjny okręg Yoknapatawpha County społeczeństwo tkwiące mentalnie i obyczajowo w odległej przeszłości – a więc wcale nie „nowoczesne”, raczej anachroniczne, zapóźnione w rozwoju, kontrastujące z nowoczesną, eksperymentującą narracją – a zarazem przypisywał mu pesymizm, rozpacz i uczucie bezsilności, słowem, nastroje typowe dla metropolii współczesnych czasom Faulknera, ogarniętych kryzysem „nadmiaru nowoczesności”⁴⁸.

Tymczasem dla samego Faulknera liczył się przede wszystkim złożony, rozłamany wewnętrznie obraz południowych stanów USA oraz jego podwójna, lokalna i globalna wymowa. Nie bez racji pisała więc Annette Trefzer, iż „nowe badania, które skupiają się na diasporach, międzynarodowych migracjach w poszukiwaniu pracy, na otwarciu i przekraczaniu granic oraz kulturowej hybrydyzacji, pomagają krytykom wpisywać kultury regionalne w globalny kontekst”, a w rezultacie także rozpoznawać „szersze znaczenie regionalnych i narodowych osobliwości” oraz śledzić „globalne ruchy lokalnych kultur”⁴⁹. Nasuwa to z kolei pytania, czy i w jakiej mierze Faulkner, pisarz tak mocno osadzony w pierwszym półwieczu XX wieku, był już wówczas świadomy szerszego znaczenia obrazowanego przez niego regionalizmu? Czy wpisywał to znaczenie w utwory, których fabułę umieszczał w fikcyjnym hrabstwie Yoknapatawpha i jego okolicach, które stanowiły według niego „apokryficzny” – a zatem podatny także na swobodną, biograficzną mitologizację – odpowiednik jego własnych rodzinnych stron („małej ojczyzny”) usytuowanych w okręgu Lafayette County w stanie Missisipi? Odpowiedź na te pytania – to już osobny problem.

V. W stronę postmodernizmu i badań postkolonialnych

Wiele oznak wskazywałoby, iż południowy, konfederacki – w znacznym stopniu retrospektywny – regionalizm tworzył u Faulknera wyrazisty, świadomie zaaranżowany kontrapunkt w stosunku do międzynarodowego zasięgu i ekstraterytorialnego charakteru modernizmu, który, jak zauważył badacz japoński, nieuchronnie przenosił owe właściwości – globalny zasięg oraz dynamiczną ekspansję niwelującą różnice językowe i kulturowe – na estetykę i poetykę⁵⁰.

Trzeba jednak zauważyć, iż ów kontrapunkt Faulknerowski nie polegał bynajmniej na stłumieniu lub wyeliminowaniu któregoś z kolidujących ze sobą członów (punktów widzenia). Przeciwnie, wyrażał się on w ich równoczesnym nakładaniu się na siebie oraz we wzajemnym przenikaniu się i naświetlaniu. Toteż połączenie tego rodzaju,

⁴⁸ J.-P. Sartre, *A Propos de Le Bruit et le Fureur, La Temporalite chez Faulkner* [w:] idem, *Situations I*, Paris 1947, s. 77; L.A. Duck, *From Colony to Empire. Postmodern Faulkner* [w:] *Global Faulkner*, pod red. A. Trefzer, A.J. Abadie, Jackson 2009, s. 24.

⁴⁹ *Global Faulkner*, op. cit., s. X.

⁵⁰ S. Moonsu, „As I Lay Dying”: *Emergence of Faulkner the Southern Modernist*, op. cit. Inaczej niż badacz japoński sądzę, iż to świadomy prowincjalizm Faulknera był wyzwaniem rzuconym modernizmowi, nie zaś odwrotnie.

po pierwsze, przełamywało osobność i izolację każdego z ogniw tworzących łącznie *coincidentia oppositorum* oraz, po drugie, nadawało mu inne niż dotychczasowe, izolowane, samoistne i poniekąd „absolutne” znaczenie. Można by rzec, iż w omawianym zestroju prowincjonalizm prześwitywał przez modernizm, a z kolei modernizm przebiegał się przez prowincjonalizm.

Modernistyczna forma przekazu wydobywała w pierwszym rzędzie polisemiczny oraz ambiwalentny charakter prowincjonalnej i retrospektywnej w założeniu treści, hiperbolizowała ją, sugerowała, by widzieć w niej metaforę i symbol. Z kolei prowincjonalna treść wykraczała za sprawą awangardowej formy przekazu poza właściwą jej jednostkowość, pojedynczość i lokalną ograniczoność, szerzej: poza właściwości związane z niepowtarzalnym miejscem, kolorytem lokalnym, retrospekcją, narracyjnym „przeżywaniami” i opowiadaniem rzeczy już raz doświadczonych i dawno temu przeżytych, zaciera-nych stopniowo historycznym przemijaniem.

Godne podkreślenia było jednak to, iż wspomniane połączenie, które na równi zacie-rało odrębność czystego, abstrakcyjnie wypreparowanego modernizmu i regionalizmu, zawierało zarodki, by wyrazić to w języku dialektyki, „nowej syntezy”, która przekraczała oba wspomniane stanowiska. Tyleż obejmowała, neutralizowała i przepracowywała pier-wiastki stare, ile powoływała do życia zarodki nowych i dotąd nieznanych zjawisk, które miała rozwinąć, ujawnić i nazwać dopiero nadchodząca przyszłość. Można je nazwać postmodernizmem lub ochrzcić jako postregionalizm.

Ten pierwszy zakwestionował w szczególności radykalizm, jednostronność i doktrynal-ną „czystość” modernizmu – rozpoznał bowiem właściwe mu niekonsekwencje, sprzecz-ności i utopijne dążenia. Wydobył na światło dzienne to, iż modernizm, którego wyróż-nikami stały się afirmacja nowoczesności połączona z negacją tradycji „jako takiej”⁵¹, „w sobie i dla siebie” sam przecieży z racji trwania w czasie i kumulowania artystycznego oraz literackiego dorobku kształtował i nadal kształtuje własną, odrębną tradycję moder-nistyczną, z niej czerpie i z niej wywodzi swoją tożsamość, trwanie i zdolność odnawiania się. Ten drugi – postregionalizm – antycypował z kolei negatywną reakcją na abstrakcyjny globalizm, stanowiący chciane czy, przeciwnie, nieplanowane i przypadkowe dziedzictwo modernizmu, poczęte z nadmiaru entuzjazmu dla tego, co uniwersalne, oraz niechęci do tego, co miejscowe i rodzime...

Już sama strategia pisarska Faulknera upodabniała jego prowincjonalną twórczość ześrodkowaną fabularnie i czasoprzestrzennie wokół fikcyjnego terytorium Yoknapataw-pha County do sugestywnego, postmodernistycznego modelu bulwy (*rhizome*), wypusz-czającej z jednego rdzenia nowe kłącza⁵². Faktem jest, że pisarz amerykański wiązał

⁵¹ „Das Neue, die Erneuerung ist die wichtigste poetologische Denkfigur der Moderne”. D.Lamping, *Klassiker der Moderne. Über die Kanonisierung moderner Literatur*, cyt. wg http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16853&ausgabe=201207[2012].

⁵² Teorię *rhizome* zaprezentowali G. Deleuze i F. Guattari w pracach *Capitalisme et Schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, t. 1, Paryż 1972 oraz idem, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, t. 2, Paris 1980. W ujęciu autorów *rhizome* (bulwa) stanowi swego rodzaju model epistemologiczny, który neguje hierarchizowanie elemen-tów zrośniętych ze sobą i tworzących pewien zbiór skupiony wokół rdzenia (głównego korzenia, pnia) i uznaje ich horyzontalną równorzędność.

z tą krainą – niekoniecznie zmyślony, przeciwnie, na poły realistyczny, w znacznym stopniu autobiograficzny – różnokształtny materiał słowny, narracyjny, fabularny i kulturowy. Potwierdzały to gatunkowe inklinacje w stronę epickiej sagi, poszczególne formy i sposoby opowiadania, konstrukcja fabuły, charakterystyka postaci, nawiązania historyczne oraz tematyka i problematyka poszczególnych utworów.

Można by rzec, iż to właśnie ów szczególny, pozbawiony integrującego i skondensowanego centrum oraz „rozwleczony” w licznych utworach obraz Południa z wyeksponowaną problematyką rasową, społeczną i kulturową przyczynił się walcie do zrehabilitowania dotąd bagatelizowanych lub często ignorowanych aspektów i wątków tego pisarstwa. Umożliwił też – na przeciwnym biegunie – zakwestionowanie, zdawałoby się niepodważalnej dotąd, „modernistycznej” tożsamości pisarskiej. To samo dotyczyło wielokrotnie przywoływanych i eksponowanych w powieściach i opowiadaniach Faulknera patologii i dewiacji w oglądzie Południa, by przywołać na prawach przykładu „bełkotliwą” mowę upośledzonego Benjy’go czy też – paralelnie – wynikającą z analfabetyzmu „prymitywną” i kaleką mowę postaci murzyńskich we *Wściekłości* i *Wrzasku* i innych powieściach.

Podobną postmodernistyczną wymowę miało również zestrojenie awangardowej techniki narracyjnej i fabularnej z konserwatywnym obrazem stosunków rasowych, genderowych i społecznych (klasowych) na Południu i z towarzyszącą im obskurną ideologią. Już tylko sama obecność w pisarstwie Faulknera komponentów kakofonicznych, niespójnych i dysonansowych podważała tezę o jego jednolitym, jednorodnym, klarownie modernistycznym lub awangardowym profilu. Rozwiązania te świadczyły, iż we wczesnym etapie twórczości Faulkner po omacku stosował rozwiązania, które ujawniły swój „postnowatorski” sens po latach, w epoce dominacji postmodernizmu.

Umożliwiła to w szczególności sytuacja, w której sam postmodernizm wyłaniał się i krystalizował po drugiej wojnie światowej jako efekt wyczerpania, rozpadu i dewaluacji optymistycznego modernizmu, a zarazem jako kierunek, który przejął od tego ostatniego wiele impulsów oraz idei. Prefiks „post” w terminie „post-modernizm” oznaczał w tym wypadku zarówno następstwo czasowe oraz dziedziczenie niektórych zdobyczy i cech modernizmu, jak i zaprzeczenie, porzucenie i polemiczne zdeprecjonowanie innych, a w konsekwencji sygnalizował zmianę nastawienia i stanowiska programowego w wielu kluczowych dziedzinach literatury i sztuki.

Prefiks ten komunikował syntetycznie w polemicznym zastosowaniu niechęć zwolenników postmodernizmu do mechanicznej, taśmowej specjalizacji w stylu międzywojennych amerykańskich fabryk Henry Forda. Wyrażał dystans do arystokratycznego intelektualizmu, idei wyniesienia twórcy ponad tłum profanów, podziału na kulturę masową i na awangardową sztukę elitarną, absolutyzowania oryginalności i nowatorstwa. Rezygnował z podkreślania nieprzekraczalnej granicy (i różnicy) dzielącej sztukę od niesztuki i od praktycznego życia, pielęgnowania zasady czystości sztuki, eliminowania technicznych gadżetów, postępowania tradycji, estetycznego radykalizmu w dążeniu do form

jednolitych i jednorodnych, wreszcie z manifestowania wyższości wobec mnożących się, spontanicznych, niekanonizowanych subkultur, undergroundów i tym podobnych.

Postmodernizm, innymi słowy, negował postawę i dążenia radykalnego awangardyzmu. Dopatrywał się w nim doktrynerstwa i wyobcowania. Przejmując z kolei niektóre wynalazki modernizmu, postmoderniści nadawali im często inne znaczenia. Przykładem byłyby kolaże, które zainicjowali kontestujący fizyczną, „płaską” dwuwymiarowość obrazu modernści Pablo Picasso i Georges Braque. W postmodernizmie praktyka kolażu oderwała się jednakże od pierwotnych motywacji oraz stała się przyzwoleniem na brak ograniczeń i artystyczną dowolność w stylu formuły „wszystko uchodzi, nic nie szkodzi”. Ślady takiej postawy występują, nawiasem mówiąc, u Faulknera.

Tak czy owak postmodernizm, ogólnie biorąc, zainicjował i ukształtował różny od modernizmu kontekst interpretacyjny dla pisarstwa amerykańskiego noblisty. Umożliwił w ten sposób odmienną interpretację jego poszczególnych składników uchodzących do tej pory za bezspornie modernistyczne oraz uwrażliwił na istnienie w jego twórczości narracyjno-fabularnej wielu istotnych i znaczących elementów pominiętych lub niedocenianych przez formalistów, strukturalistów czy zwolenników *close reading*. Jednakże rewizjonizm tego typu otworzył zarazem krytyczną puszkę Pandory. Rychło okazało się bowiem, iż takich elementów wykluczonych z pola widzenia wcześniejszej recepcji lub zasłoniętych przez jednostronne interpretacje formalne jest nieporównanie więcej oraz że kompetencyjnie nie przynależą one wyłącznie do postmodernizmu.

Inne, interesujące konteksty interpretacyjne dla pisarstwa Faulknera stworzyły w szczególności badania postkolonialne i genderowe, które skierowały uwagę odpowiednio na nierównoprawne rasowe relacje biali – czarni oraz na typy mieszańców i ich losy oraz kreację licznych postaci kobiecych i ich usytuowanie w rasowo niejednorodnym i patriarchalnym społeczeństwie Południa. Oba te kierunki wydobyły w pisarstwie Faulknera refleksyjnie nieprzetrawione – zarejestrowane jednakże przez narrację lub wkomponowane w obraz postaci – osady patriarchy, pozostałości uprzedzeń rasowych, przekonanie o wyższości białej rasy, elementy purytańskiej moralności wiktoriańskiej czy chociażby dekadentckiego katastrofizmu. Odsłoniły kolidującą z nowoczesnym spojrzeniem postawę Faulknera w sferze ideologii, aksjologii czy filozofii.

Można by więc rzec, iż wspomniane konteksty interpretacyjne do pewnego stopnia osłabiły pogląd o sztandarowym, integralnym modernizmie Faulknera oraz unaocznili ograniczoność i wybiórczość jego horyzontów światopoglądowych. Wydobyły także skomplikowaną, wielopiętrową realność kolonializmu doświadczanego na Południu. Uosabiały go bowiem nie tylko niewolnictwo w epoce *antebellum* i ucisk czarnych Murzynów utrzymujący się ciągle po zniesieniu niewolnictwa w epoce rekonstrukcji (1865–1877), lecz także poczucie skolonizowania wśród „białej, wyższej rasy” w wyniku pokonania Południa przez zwycięską Północ w krwawej wojnie secesyjnej⁵³.

⁵³ L.A. Duck, *From Colony to Empire. Postmodern Faulkner* [w:] *Global Faulkner*, pod red. A. Trefzer, A.J. Abadie, op. cit., s. 22–42.

Nowsze interpretacje odśłoniły ponadto zastępczy i kompensacyjny charakter wielu wcześniejszych interpretacji formalistyczno-strukturalnych skupionych głównie na formie i technice pisarskiej oraz bagatelizujących treściowo-tematyczne i światopoglądowe strony pisarstwa Faulknera. Zastłaniały i usprawiedliwiały one inne, wstydlive, anachroniczne i odpychające aspekty prozy amerykańskiego barda Południa, zahaczające niekiedy o rasizm i kolonializm.

Niejednoznaczny stosunek postmodernizmu do modernizmu i *vice versa* (przewaga postmodernizmu nie oznaczała bowiem, że modernizm znikł z pola widzenia i raz na zawsze przestał oddziaływać na literaturę i sztukę) spowodowały, iż Faulkner znalazł się pod ostrzałem krytyki zwolenników obu wspomnianych kierunków. Ihab Hassan zakwestionował na przykład związek amerykańskiego pisarza z postmodernizmem i podtrzymał tezę o jego modernizmie⁵⁴. Inne interpretacje bądź to apriorycznie przypisywały go do triumfującego postmodernizmu, bądź też mechanicznie zamieniały wychodzący z obiegu, „wyczerpany” modernizm na aktualny, będący w modzie postmodernizm. Tak czy owak Faulkner znalazł się „na skrzyżowaniu epok i prądów”, które *summa summarum* uprzytomniły graniczny charakter oraz niewyczerpaną, wieloznaczną głębię jego twórczości narracyjno-fabularnej.

Summary

William Faulkner: At the Intersection of Styles and Poetics

The article contextualizes William Faulkner's fiction in reference to the major twentieth-century tendencies in literary interpretation. Faulkner's work is characterized by the presence of a series of inherent contradictions: between form and content, puritanism and Nietzschean nihilism, literary achievement and public recognition. This accounts for a variety of interpretative possibilities: Faulkner's fiction can be read in different generic contexts, e.g. the Victorian convention of the novel, modernism and postmodernism, as well as through the lenses of a spectrum of theories, including post-colonial studies and Marxism.

Słowa kluczowe: Faulkner, forma literacka, postkolonializm, modernizm, postmodernizm, Południe, literatura światowa

Keywords: Faulkner, forma literacka, postcolonialism, modernism, postmodernism, South, Weltliteratur

⁵⁴ I. Hassan, *Toward a Concept of Postmodernism* (from *The Postmodern Turn*, 1987), <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf>.



Andrzej Olczyk, *Obsesje – II*. Rysunek długopisem, 39,5x29,5cm