

Poetyka przestrzeni w opowiadaniach Williama Faulknera *Róża dla Emily* i *Spalenie stodoły*

I

Opowiadania Faulknera nie cieszą się takim uznaniem jak jego powieści, mimo że w nie mniejszym stopniu dają świadectwo mistrzostwu jego języka i wielowymiarowej, złożonej wizji świata. Dorobek pisarza w tej dziedzinie z pewnością zasługuje na szersze omówienie, choć nie da się zaprzeczyć, że utwory, w których Faulkner osiągnął artystyczne wyżyny, czyli *Wściekłość i wrzask* (1929), *Kiedy umieram* (1930), *Światłość w sierpniu* (1932) i *Absalomie Absalomie* (1936), stanowią niemal nieprześcignione osiągnięcie nie tylko na polu literatury amerykańskiej, lecz także światowej. Spuścizna literacka Faulknera skutecznie opiera się próbom przypisania jej na trwałe jakiegoś wyraźnego przesłania, wyłuskania z niej jasnego i doniosłego znaczenia. Zbyt często w przeszłości pisarz ten był w rozmaity sposób szufladkowany: określano go jako tradycjonalistę związanego z amerykańskim Południem, prymitywistę, romantycznego czy też moralizującego realistę. Znaczący jego twórczości stwierdzają, że wcześniejsi badacze przykładali do nowatorskich tekstów Faulknera miarę odpowiednią dla tradycyjnych powieści realistycznych¹. Mało uwagi poświęcano ich artystycznemu uporządkowaniu i semantycznemu skomplikowaniu i dopiero wyłaniające się w latach 80. XX wieku nowe kierunki badawcze w studiach nad prozą Faulknera w należyтым stopniu uwzględniły to, że autor był przede wszystkim modernistą i jego utwory noszą wszelkie znamiona estetyki tego nurtu, jawnie zrywające z zastanymi wzorcami.

Twórcy tych nowych ujęć analitycznych zwracają uwagę na proces odbioru, na doświadczenie czytelnicze, jakie generuje eliptyczna, oparta na lukach konstrukcja utworów Faulknera, zaburzona chronologia, narracja z wykorzystaniem ograniczonego punktu widzenia i strumienia świadomości. Rzecznikiem takiego podejścia w odniesieniu do prozy amerykańskiego pisarza jest na przykład francuski krytyk André Bleikasten². Z kolei według innego badacza, Noela Polka, wiele cennych spostrzeżeń na temat skomplikowanej psychiki Faulknerowskich bohaterów wynika z odniesienia do niej zasad freudowskiej psychoanalizy³. Rozwijająca się w latach 80. i 90. krytyka feministyczna dopatrywała się w jego utworach nieprzeczuwanych dotąd wymiarów, wydobywając na światło dzienne

¹ Zob. D. Fowler, *Introduction* [w:] *New Directions in Faulkner Studies*, pod red. D. Fowlera i A.J. Abadie, Jackson 1983, s. ix–xiv.

² Zob. A. Bleikasten, *Reading Faulkner* [w:] *New Directions in Faulkner Studies*, op. cit., s. 1–17.

³ Zob. N. Polk, *Children of the Dark House*, Jackson 1998.

problematykę tożsamości płciowej i ról społecznych⁴. Na tle zarysowujących się w końcowych dekadach XX wieku świeżych perspektyw oglądu jego dzieła z pewnością wyróżnia się ujęcie zaproponowane przez holenderskiego badacza Douwe Fokkema oraz Amerykanina Briana McHale'a, którzy zgodnie podkreślają walory powieści „Absalomie, Absalomie...”, określając ją mianem szczytowego wytworu literackiego modernizmu, znakomicie realizującego takie założenia poetyki tego nurtu, jak tekstowa niedookreśloność, fragmentaryczność, epistemologiczny sceptycyzm i refleksja metajęzykowa⁵.

Na niepowtarzalny i bez trudu rozpoznawalny styl pisarski Faulknera składają się między innymi zawiła składnia, zdania wielokrotnie złożone podrzędnie, wyrafinowane, niekiedy wręcz ekscentryczne słownictwo, spiętrzanie przymiotników i przysłówków, wreszcie sama długość zdań. Cechy te sprawiają, że w utworach amerykańskiego pisarza język przestaje być wyjątkowo precyzyjnym, „przezroczystym” środkiem przekazu, lecz zwraca na siebie uwagę, ujawnia własne możliwości i ograniczenia. Faulkner starał się podkreślić słowną warstwę tekstu oraz dążył do, jak wyraził to w listach do Malcolma Cowleya, „wypowiedzenia się do końca między dużą literą a kropką... zawarcia wszystkiego w jednym zdaniu – nie tylko teraźniejszości, lecz także całej przeszłości, od której zależy i która już, już dogania teraźniejszość”⁶.

Jednak, jak słusznie podkreśla Donald Kartiganer, „za tym językiem, który grozi niekiedy zatarciem nakreślonej rzeczywistości, kryje się wyrazisty desygnat, mała ojczyzna Faulknera, północne Missisipi ze swą historią, przekształcone w świat dający się odwzorować na mapie, opatrzyć genealogicznymi tablicami, kronikarsko utrwalić od przeszłości do chwili obecnej”⁷. Zmysł historyczny, odczuwalność przeszłości okazują się zatem fundamentalnym składnikiem Faulknerowskiego dzieła. Jednym z zamierzeń pisarza było stworzenie sagi amerykańskiego Południa, przedstawienie szerokiej panoramy jego historii, od XVII wieku poczynszy. Każdy z tekstów składających się na tę sagę obrazuje konfrontację z przeszłością, która przebiega na wielu płaszczyznach, od tej najbardziej osobistej, indywidualnej, przez rodzinną, okoliczną, po historię regionu, całego Południa Stanów Zjednoczonych. Postaci powołane do życia przez Faulknera wkraczają do akcji utworów niejako obciążone przeszłością, jak ujmuje to Kartiganer, „włokąc za sobą obłoki rodzinnych i regionalnych determinant: dziadków, rodziców, braci i sióstr, rodzinnych stron – czy to wzgórz, czy wądołów”⁸. Bohaterowie Faulknera wpisani zostają w historię

⁴ Zob. D. Trouard, *Faulkner's Text That Is Not One* [w:] *New Essays on „The Sound and The Fury”*, red. N. Polka, Cambridge 1993, s. 23–70.

⁵ Zob. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London 1996, s. 8–12.

⁶ „I'm trying to say it all, between one Cap and one period... My ambition is to put everything into one sentence – not only the present but the whole past on which it depends and which keeps overtaking the present, second by second”. M. Cowley, *The Faulkner-Cowley File: Letters and Memories 1944–1962*, Harmondsworth 1978, s. 14, s. 112 [tłumaczenie własne].

⁷ „Behind the language that sometimes threatens to efface the reality it pursues lies an unmistakable referent, Faulkner's northern Mississippi home and history transformed into a world capable of being mapped, genealogically tabled, chronicled from past to present”. D. Kartiganer, *William Faulkner* [w:] *The Columbia Literary History of the United States*, pod red. E. Eliotta, Nowy Jork 1988, s. 888 [tłumaczenie własne].

⁸ „Trailing behind them clouds of familial and regional qualifiers: the grandparents, parents, and siblings, the hill country or bottom land”. D. Kartiganer, op. cit., s. 888 [tłumaczenie własne].

swojej ziemi: sceneria określa zarazem ich tożsamość. Co ciekawe, te same postaci, zdarzenia, miejsca pojawiają się lub wymieniane są w różnych powieściach i opowiadaniach tego pisarza osadzonych w mitycznej krainie Yoknapatawpha County, co świadczy o głębokim powiązaniu ze sobą poszczególnych tekstów. Stworzenie tego niepowtarzalnego, bogatego i jednocześnie tak spójnego literackiego uniwersum z pewnością należy uznać za niezwykle dokonanie Faulknera. On sam świat powołany przez siebie do istnienia nazwał własnym „kosmosem”, a sporządzoną przez siebie mapę Yoknapatawpha County podpisał „William Faulkner, wyłączny posiadacz i właściciel”. Ta fikcyjna kraina ma swój odpowiednik w rzeczywistości, jej pierwowzorem jest rodzinne hrabstwo Faulknera, Lafayette County, położone na północy stanu Missisipi, które stało się dla pisarza niewyczerpanym źródłem inspiracji. Nazwa „Yoknapatawpha” wywodzi się z miejscowego indiańskiego dialektu i oznacza „mulistą wodę płynącą powoli przez równinę”. Jest to nazwa rzeczki w Lafayette County, o której istnieniu świat zapewne nigdy by się nie dowiedział, gdyby William Faulkner nie uwiecznił jej na kartach swych powieści.

II

Aby należycie rozpoznać funkcję przestrzeni w utworach amerykańskiego pisarza, trzeba najpierw uściślić, co rozumie się przez przestrzeń w literaturze, ponieważ, jak stwierdza Gabriel Zoran w artykule *Towards a Theory of Space in Narrative* z 1984 roku, badania nad tym zagadnieniem „są mocno rozproszone i niewiele jest ustaleń, które zostały powszechnie przyjęte”⁹. Mimo upływu ponad trzydziestu lat uważa ta nadal pozostaje trafna, choć już w 1978 roku Janusz Sławiński ogłosił w eseju *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, opublikowanym w pracy zbiorowej zatytułowanej *Przestrzeń i literatura*¹⁰, że w literaturoznawstwie dokonuje się znaczący zwrot: przestrzeń przestaje być postrzegana po prostu jako jeden z elementów rzeczywistości przedstawionej i jawi się jako „ośrodek semantyki dzieła i podstawa innych występujących w nim uporządkowań”¹¹. To przewartościowanie, dowodzi Sławiński, umożliwia przyjęcie nowej perspektywy badawczej, która traktuje fabułę, postaci, konstrukcję czasu, literacką sytuację komunikacyjną, ideę dzieła „jako pochodne względem fundamentalnej kategorii przestrzeni, jako jej aspekty, partykularyzacje czy przebrania”¹².

W dalszej części tekstu polski badacz przedstawia rozmaite ujęcia przestrzeni w dziele literackim, wśród których najbardziej podstawowym jest rozpatrywanie jej jako jednej z „zasad organizacji jego planu kompozycyjno-tematycznego”, czyli po prostu

⁹ „Research in general on the subject [of literary space] is quite diffuse, and there are few assumptions that have become generally accepted”. G. Zoran, *Towards a Theory of Space in Narrative*, „Poetics Today” 1984, vol. 5, No. 2, s. 310 [tłumaczenie własne].

¹⁰ *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978. Wszystkie kolejne odniesienia do tekstu Sławińskiego opierają się na wydaniu z 1992 roku w tomie *Próby teoretycznoliterackie*.

¹¹ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] idem, *Próby teoretycznoliterackie. Prace wybrane*, t. 4, Kraków 2000, s. 196.

¹² Ibidem.

jako aspektu przestrzennego rzeczywistości przedstawionej¹⁵. Z kolei z punktu widzenia poetyki historycznej badanie przestrzeni sprowadza się do „utrwalonych w tradycji schematów kompozycyjnych przestrzeni przedstawionej, szeroko rozumianej literackiej topiki spacialnej”, ponieważ zajmuje się ona ujęciami konwencjonalnymi, właściwymi epokom, kulturom literackim, prądom czy gatunkom¹⁴. Sławiński wyróżnia też odrębną problematykę związaną z „kulturowymi wzorami doświadczania przestrzeni i ich rolą w modelowaniu świata przedstawionego dzieł literackich”¹⁵. W takim ujęciu, aktywizując istniejące modele kulturowe, przestrzeń w dziele literackim ulega wyraźnemu podziałowi na opozycyjne obszary, którym ideologia lub kultura przypisuje przeciwne znaczenia, co prowadzi do moralnego czy etycznego wartościowania przestrzeni. Innym wyróżnionym przez Sławińskiego rodzajem dociekań nad przestrzenią są antropologiczne ujęcie Carla Gustava Junga oraz fenomenologiczna „poetyka przestrzeni” zaproponowana przez Gastona Bachelarda. Jak podaje polski literaturoznawca, przedmiotem studiów są tu „archetypiczne uniwersalia przestrzenne”, „powracalne obrazy czy fabuły osnuwające się wokół wyobrażeń Pionu, Poziomu, Centrum, Domu, Drogi, Czułości, Podziemia, Labiryntu”¹⁶.

Zagadnieniu przestrzeni w tekście literackim poświęcił też sporo uwagi Jurij Łotman, przede wszystkim w pracy *Struktura tekstu artystycznego*. Badacz wysunął szereg ważkich twierdzeń, poczynwszy od fundamentalnego spostrzeżenia, iż „za obrazem rzeczy i przedmiotów, w których otoczeniu działają postaci tekstu, powstaje system relacji przestrzennych, struktura toposu”¹⁷. Oprócz tego, że jest ona „zasadą organizacji i rozmieszczenia postaci w kontinuum artystycznym”, pisze Łotman, „struktura toposu występuje w charakterze języka dla wyrażenia innych, nieprzestrzennych relacji tekstu”, co przesądza o „szczególnej roli modelującej przestrzeni”¹⁸. Rosyjski uczony zauważa, że „u podstaw wewnętrznej organizacji elementów tekstu leży zwykle zasada binarnej opozycji semantycznej” – w jej ramach „świat będzie dzielić się na bogatych i biednych, swoich i obcych, prawowiernych i heretyków, oświeconych i nieoświeconych”, a co dla rozważań o przestrzeni najważniejsze, zarysowujące się przeciwstawne społeczności przypisane są do określonych miejsc¹⁹. W ten sposób powstają istotne opozycje przestrzenne, wyrażające podziały społeczne, światopoglądowe, etyczne, a nawet ontologiczne – „świat żywych” a „świat umarłych”, „świat ludzi” a „świat bogów”.

Nawiązując do Łotmanowskiego pojęcia toposu przestrzennego jako narzędzia modelowania innych zjawisk czy koncepcji, Sławiński wyróżnia w analizie przestrzeni artystycznej płaszczyznę „sensów naddanych”²⁰. Jak dowodzi badacz, za sprawą

¹⁵ Ibidem, s. 198.

¹⁴ Zob. ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 199.

¹⁶ Ibidem, s. 200.

¹⁷ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 329.

¹⁸ Ibidem, s. 330.

¹⁹ Ibidem, s. 337–338.

²⁰ Ibidem, s. 205.

szczególnego uporządkowania przestrzeni literacka staje się mową: „wyposażona w zdolność produkowania sensów naddanych – staje się układem na swój sposób mówiącym”. Dzięki temu „przedmioty, odległości, kierunki, sceny, krajobrazy” w rzeczywistości przedstawionej dzieła mogą ukonstytuować „nową – to znaczy niewyprowadzalną z semantyki samego wysłowienia – warstwę konotacji o mniej lub bardziej wyraźnym nacechowaniu symbolicznym”²¹. Jednak dość nieoczekiwanie sam pomysłodawca narzuca na tę ciekawą propozycję metodologiczną surowe ograniczenia, przyznając, że postulowane przez niego sensy naddane „z reguły mają charakter mniej czy bardziej standardowy”. Badacz wylicza je skwapliwie:

„Przestrzeń traktowana jako ekwiwalent stanów uczuciowych, opozycja przestrzeni realistycznych i fantastycznych, wnętrze mieszkalne jako oznaka statusu społecznego bohatera, arkadyjski pejzaż sielanki przeciwstawiony nieludzkiemu chaosowi pejzażu wielkomięskiego, elementy krajobrazowe jako symbole odległej ojczyzny, knieja jako podświadomość, przemierzanie drogi jako figura doskonalenia się duchowego”²².

Ponadto argumentuje on, zresztą nie do końca zasadnie, że aby je badać, „zmuśzeni jesteśmy wyjść poza wewnętrzny świat dzieła”, gdyż w mniemaniu Sławińskiego to pozatekstowe systemy znaczeniowe, systemy tradycji literackiej i kulturalnej czynią sensy naddane „dopuszczalnymi”²³.

Trudno się z powyższym stanowiskiem zgodzić, odmawia ono bowiem tekstowi artystycznemu zdolności nadawania układom przestrzennym znaczeń niekonwencjonalnych, jakby modelująca rola przestrzeni z góry określana była przez pozatekstowe systemy normatywne. Rzecz jasna, trzeba uwzględnić wpływ takich czynników, jak konwencja gatunkowa, prąd artystyczny, ideologia, tło kulturowe, niemniej to przede wszystkim nadrzędna struktura wyłaniająca się z organizacji tekstu decyduje o semantycznym nacechowaniu zjawisk przestrzennych – pod tym względem utwór artystyczny sam w sobie pełni funkcję „wtórnego systemu modelującego”.

Rozwijając ustalenia Łotmana i zapożyczając od Bachtina pojęcie chronotopu, przytaczany wcześniej izraelski badacz Gabriel Zoran przedstawił w artykule *Towards a Theory of Space in Narrative* dogłębne i usystematyzowane ujęcie przestrzeni w utworach narracyjnych, podejmując również kluczową kwestię sposobów jej badania. Zoran słusznie podkreślił, że wzorzec przestrzenny wyłaniający się z tekstu, jako w swej istocie abstrakcyjny, nijak ma się do rzeczywistej przestrzeni, która cechuje się rozciągłością, objętością, wielowymiarowością²⁴. To, co zazwyczaj rozumie się przez literacką przestrzeń, dowodzi izraelski badacz, jest w gruncie rzeczy wynikiem szeregu rekonstrukcji przebiegających na różnych poziomach²⁵. Zoran wyróżnia trzy poziomy rekonstruowania przestrzeni literackiej, wśród których na szczególną uwagę zasługują dwa: topograficzny,

²¹ Ibidem, s. 212.

²² Ibidem, s. 213, 212.

²³ Ibidem, s. 213.

²⁴ G. Zoran, op. cit., s. 312.

²⁵ Ibidem, s. 313.

czyli statyczny i bezczasowy, oraz chronotopiczny, czyli dynamiczny i czasowy. Zoran wyjaśnia, że zrekonstruowaną topograficznie przestrzeń można wyobrazić sobie jako swego rodzaju mapę obejmującą elementy wniesione przez całość tekstu, wszystkie jego składowe, jako mapę obrazującą niezmiennie relacje przeciwieństwa między wyróżnionymi obszarami²⁶. Druga wyróżniona płaszczyzna, chronotopiczna, to pochodna wpływu, jaki na strukturę i organizację przestrzeni wywiera *chronotopos*, czyli spłot przestrzennych i czasowych parametrów, przejawiających się ruchem w przestrzeni i przemieszczaniem się postaci²⁷. Fabuła może być przestrzennie ukierunkowana w tym sensie, że prowadzi do odkrywania kolejnych jednostek przestrzennych, uzasadnia włączanie w obręb rzeczywistości przedstawionej nowych obszarów²⁸. Jednostki przestrzenne tworzą łącznie „zespół przestrzenny” (*spatial complex*), czyli przestrzeń przedstawioną wprost w dziele²⁹. Jednak jak zauważa Zoran, istnieją też elementy przestrzeni, które tekst zakłada, o których wspomina, ale bezpośrednio ich nie pokazuje – wskazują one na „przestrzeń całkowitą” (*total space*), która rozciąga się poza granicami „zespołu przestrzennego”, poza obrębem przestrzeni faktycznie ukazanej. Późniejsze (powsytałe po publikacji artykułu Zorana z 1984 roku) prace teoretyczne na temat przestrzeni literackiej nie mają istotnego znaczenia dla analiz przedstawionych w niniejszym artykule.

III

Pora teraz przyjrzeć się ukształtowaniu i sposobom funkcjonowania przestrzeni w wybranych utworach Faulknera. W analizie pierwszego z nich zastosowana zostanie metoda rekonstrukcji przestrzeni określona przez Zorana jako topograficzna, która skutkuje zarysowaniem „bezczasowej” mapy rzeczywistości przedstawionej. Taki ogląd, ukazujący statyczne relacje między wyróżnionymi miejscami, wynika stąd, że bohaterka opowiadania *Róża dla Emily* trwale przypisana jest do wyznaczonego jej obszaru, nie występuje tu więc dynamizujący strukturę przestrzeni ruch postaci. Już w pierwszym zdaniu opowiadania pada wzmianka o „wnętrzu domu”, którego w ciągu co najmniej ostatnich dziesięciu lat nie oglądał nikt poza wiernym służącym głównej bohaterki. Dom Emily Grierson od samego początku przedstawiany jest więc jako pilnie strzeżona twierdza, której progu nie mogły przekroczyć niepowołane osoby. Na pierwszy plan wysuwają się takie jego cechy jak tajemniczość i niedostępność dla otoczenia, czyli społeczności miasteczka Jefferson, stolicy hrabstwa Yoknapatawpha. Dom i jego właścicielka zdają się chować w sobie jakiś sekret zawzięcie chroniony przed światem. Również następujący dalej opis budynku zawiera wiele „ukrytych” sygnałów, „zakamuflowanych” wskazówek, które dopiero w akcie interpretacji zostają odślonięte, wydobyte na powierzchnię. Dom ten określony zostaje jako „niegdyś biały”³⁰, co może być aluzją do utraconej niewinności Emily.

²⁶ Ibidem, s. 317.

²⁷ Ibidem, s. 318.

²⁸ Zob. ibidem, s. 322.

²⁹ Zob. ibidem.

³⁰ Cytaty z analizowanych utworów Faulknera podaję w tłumaczeniu własnym na podstawie wydania *Collected Stories of William Faulkner*, Vintage Digital 2013.

Wzniesiono go w latach 70. XIX wieku na ulicy „niegdyś” uznawanej za najwytworniejszą w Jefferson. Dwukrotne użycie przysłówkowego zaimka „niegdyś” zarysowuje silny kontrast między stanem obecnym a przeszłością.

W dalszej części mowa jest o „warsztatach samochodowych i przędzalniach bawełny”, które „zakradły się w tamtą okolicę i przegnały z niej najznakomitsze rody miasta”³¹. Zmechanizowana produkcja i motoryzacja to oznaki nowych czasów, przemian ekonomicznych zachodzących na Południu. Postęp techniczny i uprzemysłowienie ukazane są w kategoriach „podstępnej inwazji”, przed którą ustąpiły nawet świetne rodziny pielęgnujące chlubne tradycje regionu. Dawna dzielnica okazałych kamienic, wizytówka Jefferson, przekształciła się ostatecznie w skupisko zakładów przędzalniczych, warsztatów naprawczych i stacji benzynowych, a po wcześniejszych wspaniałych domach nie pozostał żaden ślad.

Tylko dom Emily oparł się najazdowi nowoczesności. Mocno osadzony w przeszłości, przeciwstawia się temu, co niesie teraźniejszość, czyli postępowi technicznemu i przemianom społecznym, które dotyczą również najświetniejsze miejscowe rody. Widok, jaki przedstawia, razi oczy, nawet na tle innych brzydkich elementów składających się na jego otoczenie: wozów z bawełną czy pomp paliwowych. Na przekór wszystkiemu wznosi wyniosłe swój „rozkład”, prezentuje go „uparcie i kokieterijnie”³². Użycie tego ostatniego epitetu przypisuje budynkowi wyraźne cechy kobiece, dom Emily jawi się jako jej przestrzenny odpowiednik. Widać tu paralelę między trwającym samotnie na posterunku domem a uporem i dumnie podkreślaną kobiecością jego mieszkanki.

Cechy sygnalizowane przez relacje między domem Emily a otaczającą go industrialną scenerią oraz przez sam wygląd budynku przeniesione zostają na osobę jego ekscentrycznej mieszkanki, wzbogacając sensy naddane przestrzeni w tym opowiadaniu. Wyniosłość i upór Emily, jej oderwanie od rzeczywistości, odrzucenie przez nią teraźniejszości i zmian, jakie niesie czas, ujawniają się w scenie ukazującej wizytę delegacji wysłanej przez radę miasta. Przedstawiciele władz miasteczka, przybywający z zadaniem nakłonienia właścicielki do płacenia podatków, są pierwszymi od dziesięciu lat gośćmi, których Emily u siebie przyjmuje. Wnętrze domu określone jest jako „mroczne” i „zatechłe”. Salon, do którego zostają poproszeni delegaci, sprawia wrażenie nieużywanego i zaniedbanego, skóra obić jest spękana, w powietrzu wzbijają się drobinki kurzu. Pokój ten mocno odbiega od powszechnego wyobrażenia o miejscu, w którym toczy się życie.

Rezydencja Griersonów stanowi zaprzeczenie archetypu domu, kojarzonego z ciepłem domowego ogniska, bliskością kochanych osób, a ujawnia swoje gotyckie cechy, posępnego przybytku skrywającego w swych murach makabryczne tajemnice, na co zdaje się wskazywać upiorny wygląd jego mieszkanki. Emily, która, co prawda, podejmuje przedstawicieli władz miasteczka, lecz nie pozwala im usiąść, okazując tym samym swą wyższość, zostaje opisana w kategoriach bardziej przywodzących na myśl nieboszczyka

³¹ „(...) garages and cotton gins had encroached and obliterated even the august names of that neighborhood”.

³² „(...) lifting its stubborn and coquettish decay above the cotton wagons and the gasoline pumps”.

niż żywego człowieka. Niska i drobna postać kobiety nazwana jest „szkieletem”, a jej ciało wydaje się „obrzmięte niczym u topielca”³³. Ów chodzący trup, umarła za życia Emily, odmawia podporządkowania się decyzji władz miasta – ani myśli płacić podatki, powołując się na zarządzenie pułkownika Sartorisa, który po śmierci jej ojca liतोściwie zwolnił ją z tego obowiązku. Emily nie przyjmuje do wiadomości upływu czasu i nieuchronnych zmian. Najwyraźniej nie zdaje sobie też sprawy, że jej „dobroczyńca” od dziesięciu lat nie żyje. O tym, że tkwi bez reszty pogrążona w przeszłości, świadczy także odrzucenie przez nią takich nowinek jak skrzynka na listy czy telefon.

Zarysowujące się wyraźne opozycje przestrzenne wskazują na przejawiającą się w ukształtowaniu świata fikcyjnego strukturę „toposu”, której znaczenie i funkcję tak dobitnie podkreślał Łotman. Oprócz charakteryzowania postaci, modelowania stosunków społecznych i ukazania kontrastu między tradycją a nowoczesnością, przedstawioną pod postacią przemian dokonujących się na Południu w pierwszych dekadach XX wieku, „topos przestrzenny” w omawianym opowiadaniu obrazuje również relacje osobowe: więź łączącą Emily z ojcem oraz związku głównej bohaterki ze społecznością miasteczka. Relacje z ojcem ilustruje „żywy obraz”, jaki zapadł w pamięci mieszkańców. Emily figuruje na nim jako „drobna postać w tle”, przed nią, „wysunięty na pierwszy plan”, stoi „w rozkroku ojciec z pejcem w ręku”³⁴. Pejcz zdradza skłonność do okrucieństwa, a postawa znamionuje arogancję i zadufanie w sobie. Mężczyzna jest zwrócony do Emily plecami, jakby odgradzał ją od świata. Z jednej strony otacza dziewczynę opieką, chroni przed zagrożeniami, z drugiej zaś – dominuje nad nią, tłamsi ją, o czym świadczy również to, że odprawił wszystkich kawalerów starających się o jej rękę jako „niegodnych”. Emily jest uzależniona psychicznie od ojca i po jego śmierci, osamotniona, nie może pogodzić się ze stratą jedynej bliskiej osoby. Nie potrafi rozstać się z tym, który za życia pozbawił ją towarzystwa i przyjaźni innych, dlatego przez trzy dni przetrzymuje jego zwłoki w domu – „bez żalu na twarzy” przyjmuje żałobników w progu i odprawia ich z kwitkiem.

Zamknięta z wyboru we własnym domu, odcięta od miejscowej społeczności, Emily góruje nad mieszkańcami Jefferson niczym bóstwo. Żyje w owianym tajemnicą domu, do którego nie mają wstępu zwykli śmiertelnicy. Jedyńm łącznikiem między „pospolitym, buzującym życiem światem” a wyniosłymi i możnymi Griersonami okazuje się smród dolatujący z domu Emily niedługo po tym, jak przepadł bez wieści Homer Barron – Jankes, którego zamierzała poślubić. Ona sama przypatruje się przez oświetlone okno ekipie próbującej pod osłoną nocy uporać się ze smrodem bijącym od jej domu, nieruchoma niczym posąg. Nasuwa się tu skojarzenie z bohaterką wiersza Edgara Allana Poe’go *To Helen*, uosobieniem klasycznego piękna i dobra, również ukazaną w podświetlonej niszy okiennej, podobną do posągu. Trudno rozstrzygnąć, czy nawiązanie do opiewanego przez Poe’go ideału jest ironiczne, czy też stanowi próbę dowartościowania Emily, uzupełnienia jej wizerunku o nieznane narratorowi wymiary.

³³ „Her skeleton was small and spare...bloated, like a body long submerged in motionless water”.

³⁴ „(...) a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the foreground, his back to her and clutching a horsewhip”.

Emily postrzegana jest przez kolejne pokolenia jako ucieleśnienie starego Południa. Wypowiadający się w imieniu mieszkańców Jefferson narrator nazywa ją wprost „upadłym pomnikiem”. Jej postać ukazująca się z rzadka w oświetlonym oknie przypomina „wyrzeźbione popiersie bóstwa”³⁵, a kobieta spogląda na mieszkańców nieruchoma, niedostępna, nieodgadniona. Mimo to los domu i jego mieszkanki jest przesądzony, ich upadek okazuje się nieunikniony. Po śmierci dołącza w końcu do innych mieszkańców ulicy uchodzącej niegdyś za najwytworniejszą w mieście. Dokonało się to, co nieuchronnie musiało nastąpić. Miejscem ostatecznego spoczynku Emily, tak jak i pozostałych przedstawicieli starego Południa, jest cmentarz, nad którym „z zadumą kołyszą się cedry” (*cedar-bemused cemetery*). Szczególnej wagi nabiera to jedyne w całym tekście odniesienie do świata przyrody, łagodnego świadka dramatycznych ludzkich losów, ponieważ epitet *cedar-bemused*, /si:dər bəmju:zd/, tworzy z miejscem, który określa, *cemetery*, /semetri/, brzmieniową całość, zbudowaną przez powtórzenie kluczowych spółgłosek S, M, R, oraz wariację krótkiego i długiego I, dźwięcznego D i bezdźwięcznego T – S.DR.M S.MTR. Proces historyczny doprowadza nawet do zatarcia różnic, które kiedyś podzieliły naród amerykański na dwa wrogie obozy, które swego czasu wydawały się nie do pogodzenia, gdyż na cmentarzu spoczywają obok siebie pochowani w bezimiennych grobach żołnierze Unii i Konfederacji polegli w bitwie o Jefferson.

Jednak proces ujawniania osobowości głównej bohaterki nie dobiega końca wraz z jej śmiercią, po jej pogrzebie zostaje bowiem odkryta najgłębsza tajemnica niedostępnej twierdzy, a przedstawione na końcu opowiadania odkrycie gruntownie zmienia pieczętowanie budowany do tej pory wizerunek Emily – ostatecznie okazuje się ona osobą z zaburzeniami psychicznymi, morderczynią o nekrofilskich skłonnościach. Zgromadzeni na pogrzebie mieszkańcy, powodowani nieodpartą ciekawością, udają się do jej domu i przekraczają granicę prywatnego świata Emily, której nienaruszalności tak pilnie strzegła, podobnie jak tajemnic swego osobistego życia. Szczególnie intryguje mieszkańców pokój na górze, swoiste sanktuarium Emily, nienawiedzane przez osoby postronne od czterdziestu lat. Do pokoju wdzierają się, forsując drzwi. Wzniciąca kłęby kurzu gwałtowność wtargnięcia jest współmierna do zaciekłości, z jaką przez tyle lat Emily ukrywała swój sekret przed światem. Wnętrze przypomina grób, wszystko pokryte jest „niczym kirem” cienką warstwą drażniącego nozdrza kurzu.

Pokój wygląda jak przygotowany na przyjęcie nowożeńców: w oknach wiszą splecione różowe zastawy, w tym samym kolorze są klosze lamp. Wystrojem swym i stanem, w jakim się znajduje, nawiązuje do komnaty panny Havisham z *Wielkich nadziei* Dickensa. Nasuwają się też wyraźne paralele między samymi postaciami kobiecymi. Jak zauważa Lee Mitchell, zdradzona przez narzeczonego panna Havisham z własnej woli zamyka się niejako w chwili poprzedzającej ślub – zegary w jej domu wciąż wskazują tę samą godzinę, za dwadzieścia dziewięć, na stole pozostawiony jest nietknięty tort weselny, a ona sama nosi bez przerwy suknię ślubną aż do swej śmierci dwadzieścia lat

³⁵ „(...) like the carved torso of an idol in a niche”.

później³⁶. Intruzi, którzy wdarli się do sypialni urządzonej przez Emilę na przyjęcie niedoślego męża, zauważają męskie srebrne przybory toaletowe, zaśniedziałe, z zatartym, ledwie dostrzegalnym monogramem HB. Przez krzesło przewieszony jest garnitur, a jego właściciel, narzeczony Emili, Homer Barron, który w męskim gronie chełpił się, że nie w głowie mu żeniaczka, spoczywa na łóżku: jego szkielet wyszczerzony w „grymasie miłości” obejmuje wyciągniętą kością ramienia pustkę, ponieważ na poduszce obok widać jedynie wgniecenie odcisnięte przez głowę, a w zagłębieniu długiej siwy włos Emili.

* * *

Przestrzeń powiązana jest z osobą głównego bohatera również w opowiadaniu Faulknera *Spalenie stodoły*, lecz w przeciwieństwie do przypisanej do rodzinnego domu Emili jego małoletni protagonista poznaje nowe miejsca, a przemieszczanie się w przestrzeni przyspiesza proces jego dojrzewania i przemiany wewnętrznej. Co istotne, inaczej niż to się dzieje w utworze *Róża dla Emili*, w którym dom odzwierciedla właścicielkę, nie występuje tu ekwiwalencja między jednostką przestrzenną i małym Sartym (czyli Colonelem Sartorisem Snopesem, nazwanym tak na cześć słynnego bohatera wojny secesyjnej, wspomnianego wcześniej dobroczyńcy Emili). Ponadto, w opowiadaniu *Róża dla Emili* świat fikcyjny zamyka się w obrębie „zespołu przestrzennego”, brak w nim odniesień do „przestrzeni całkowitej” wykraczającej poza ramy rzeczywistości przedstawionej bezpośrednio, natomiast w drugim z analizowanych utworów ujawnia się sprzeczność między bohaterem a otoczeniem – ostatecznie bowiem porzuca on swój dotychczasowy świat, tożsamy z ukazaniem „zespołu przestrzennym”, i wyrusza w nieznaną mu rzeczywistość, która nie jest przedstawiona w utworze i której granicę wyznacza „ciemny las”. Przyjętą tu metodę rekonstrukcji chronotopicznej, czyli powiązania układów przestrzennych z ruchem postaci i wymiarem czasowym, uzasadnia szczególna konstrukcja fabuły opowiadania *Spalenie stodoły*, jej silne kierunkowanie na odkrywanie nowych jednostek przestrzennych przez bohatera.

Szczególnego znaczenia dla rozwoju chłopca nabierają dwa miejsca, stawiające przed nim ważne wyzwania, na które musi właściwie odpowiedzieć. Pierwsze to sklep kolonialny, pełniący funkcję zaimprovizowanego sądu, do którego chłopiec trafia, ponieważ odbywa się tam rozprawa przeciwko jego ojcu, Abnerowi Snopesowi, oskarżonemu o podpalenie stodoły sąsiada, zniszczenie mienia i uśmiercenie żywego inwentarza. Miejsce opisane jest z perspektywy Sarty’ego. Na wrażeniach zmysłowych chłopca wyrażnie odbija się jego stan fizyczny i psychiczny. Obraz wnętrza sklepu służącego za salę rozpraw przefiltrowany jest przez chłopięcą umysłowość, która w szczególny sposób ogniskuje narrację. Zapach sera, który dominuje w opisie miejsca, świadczy o tym, że Sarty jest niedożywiony. Jego głód rzutuje na sposób przedstawienia otoczenia. Uwagę chłopca pochłaniają zgromadzone w sklepie zapasy; co ciekawe, napisy na puszkach nic dla niego nie znaczą, co wskazuje na to, że Sarty jest analfabetą – to jego żółtek

³⁶ L. Mitchell, *William Faulkner 1897–1962 [w:] The Columbia Companion To The Twentieth-Century American Short Story*, pod red. B. Gelfanta, New York 2000, s. 255.

„odczytuje” etykietyki umieszczone na puszkach z żywnością. Jednak oprócz zapachów sera i konserw mięsnych chłopiec odczuwa inny stały zapach powiązany z uczuciem lęku, na który składają się, jak wyjaśnia narrator, „głównie rozpacz i żal”. W ten osobliwy sposób objawia się u niego lojalność wobec ojca postawionego przed sądem, odczuwana niemal organicznie jako „odwieczny, wściekły zew krwi”, wobec którego w Sarty stopniowo narasta sprzeciw. Zestawienie w opisie dwóch diametralnie odmiennych doznań, głodu fizycznego i niemal instynktownego „głodu etycznego”, ukazuje niedojrzałość chłopca, który nie potrafi wyraźnie rozgraniczyć wyższych, duchowych racji od potrzeb ciała.

Abner Snopes, który stawiał się na rozprawę w czarnym odświętnym ubraniu, nie przywdział go z szacunku dla sądu. To jego strój do przeprowadzki, albowiem traktuje on przenosiny na nowe miejsce jako swoisty rytuał, wydarzenie wielkiej wagi, wymagające należytej oprawy. Snopesowie należą do białej biedoty, bez własnego domu i ziemi. Ich dom to zaprzężony w dwa chude muły wóz, w którym mieści się cały ich dobytek: sfatygowany piec kuchenny, zepsuty zegar, połamane łóżka i krzesła. Całkowicie podporządkowana Abnerowi rodzina nie wie, dokąd ojciec ich prowadzi. Tułają się po północnym Missisipi, ponieważ *pater familias* nie potrafi zagrozić sobie miejsca w żadnej społeczności, nie potrafi się dostosować do panujących reguł. Brak więc w doświadczeniu chłopca przestrzeni intymnej, tego „materialnego raju”, ciepła i bezpieczeństwa domowego ogniska, „matczyńskich cech” pierwszego naszego otoczenia, o jakich pisze Gaston Bachelard w dziele *The Poetics of Space*³⁷. Na wskroś patriarchalna rodzina Sarty’ego, w której matka i dwie siostry jawią się jako bierne, bezwolne istoty, nie zapewnia mu warunków do odpowiedniego rozwoju moralnego i emocjonalnego.

Chłopiec, przykucnąwszy na beczce w głębi pomieszczenia, nie widzi ani sędziowskiego stołu, ani wezwanego na rozprawę ojca, ani poszkodowanego, pana Harrisa, który wniósł przeciwko niemu skargę. Sarty, wbrew budzącemu się w nim zmysłowi moralnemu, usiłuje przekonać sam siebie, że pan Harris to ich wspólny wróg, wróg Snopesów, a głównym argumentem przemawiającym za tym, że to Abner ma rację, są właśnie więzy krwi: „On jest moim ojcem”, powtarza w duchu chłopiec. Wezwany przed sąd Sarty zdaje sobie sprawę, czego oczekuje od niego głowa rodu – ma skłamać w obronie ojca. Do tego jednak nie dochodzi, gdyż w ostatniej chwili sędzia wyklucza go z postępowania.

Rozdarcie wewnętrzne Sarty’ego między wymogiem posłuszeństwa wobec ojca i lojalności wobec rodziny a głosem sumienia i poczuciem sprawiedliwości, jego bunt przeciwko kłamstwu i niegodziwości, nasilają się w dalszej części opowiadania. Kluczowe znaczenie dla wyniku toczącego się w duszy chłopca konfliktu ma jego wizyta w posiadłości majora de Spaina, bogatego plantatora i nowego chlebobdawcy Abnera Snopesa. Dwór de Spaina to najpiękniejsze miejsce, jakie Sarty widział w swoim życiu. Leży pośród dębów i cedrów, otacza go ogrodzenie tonące w kwitnących ozdobnych krzewach i różach, brama opatrzona jest dwiema kolumnami stojącymi po bokach. Ta oaza „pokoju

³⁷ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, tłum. M. Jolas, Boston 1994, s. 7.

i godności” to widok zupełnie nowy dla Sarty’ego, ujawniający zarazem kontrast między dwoma sferami społecznymi. Rola przestrzeni w tym opowiadaniu nie sprowadza się bowiem wyłącznie do pobudzania rozwoju głównego bohatera przez stawianie przed nim kolejnych wyzwań, obrazuje ona również nierówności ekonomiczne. De Spain oraz jego piękny i biały dom wspólnie uosabiają to, czego Abner Snopes z całego serca nienawidzi, nie mogąc pogodzić się ze swoją niską pozycją w społeczeństwie.

Odmienny stosunek do posiadłości bogatego plantatora pogłębia konflikt między ojcem i synem. Posiadłość majora de Spaina stanowi nową jakość w doświadczeniu Sarty’ego – składają się na nią nie tylko bogactwo i przepych, lecz także kultura, piękno, godność i stałość. Chłopiec dotąd stykał się ze skromnymi farmami, poletkami i domostwami tego uboższego Południa, teraz zaś otworzył się przed nim inny świat, w obliczu którego przepełniają go spokój i radość. Uwidacznia się zatem również w tym opowiadaniu struktura „toposu” w ukształtowaniu przestrzeni, w ramach którego biedacy i bogacze otrzymują swoje przestrzenne odpowiedniki. Wóz Snopesów, ubogich i niepiśmiennych białych dzierżawców, wyładowany rodzinnym dobytkiem, i wynajęta przez nich nędzna chata, przeciwstawione zostają wspaniałej rezydencji de Spainów, przedstawicieli finansowej i kulturowej elity Południa.

Sarty jest urzeczony widokiem dworu, idzie ku niemu oczarowany jego pięknem i wszystkim, co dwór ten wyraża, a co stanowi całkowite przeciwieństwo świata Abnera Snopesa. Postrzegany przez chłopca na tle białego domu i jego łagodnej kolumnady Abner tym mocniej uwidacznia swoje cechy. Wyróżnia się przede wszystkim jego sztywność, „sztywne czarne plecy”, „sztywne nieubłagane kuśtykanie”, a już w środku domu, postać stojącego nieruchomo Abnera opisana jest jako „sztywno wsparta na sztywnej nodze”³⁸. James Ferguson interpretuje tak uporczywie podkreślaną przez narratora „sztywność” Abnera Snopesa jako wyraz jego „nienaturalności w wymiarze moralnym”, uzewnętrznienie „jego wyłącznego oddania się abstrakcjom, odmowy nagięcia się do rytmów życia”³⁹. Jego postać pozbawiona jest głębi, jawi się jakby wycięta z blachy – gdyby ustawił się bokiem do słońca, nie rzucałby cienia. Ta jednowymiarowość, perwersyjna prostolinijność Abnera wypuklona zostaje, kiedy zmierza on w stronę domu, nieugięcie trzymając się raz obranego kursu. Rozgniata butem odchody końskie na podjeździe, choć z łatwością mógłby je ominąć. Ujawnia się tu z całą ostrością charakter Snopesa. Jego nieprzejednanie, niezlomne obstawanie przy swoim bez względu na cenę to groteskowa wersja *hibris*, a wdępięcie w końskie łajno, wtarte później w kosztowny dywan de Spaina, to parodia hamartii, fałszywego kroku popełnianego przez bohatera tragedii greckiej.

Katastrofa dopełnia się za sprawą chłopca, który jest jej mimowolnym i pośrednim narzędziem. Wbrew zakazowi ojca, mimo gróźb i prób fizycznego zniewolenia, podejmuje działanie, które uważa za słuszne, i przeciwstawia się ojcu, którego postępowanie

³⁸ „(...) he stiff black back, the stiff and implacable limp (...) planted stiffly on the stiff foot”.

³⁹ „(...) a person who is (...) as a moral being, profoundly unnatural because of his commitment to abstractions, his refusal to bend to or with the rhythms of life”. J. Ferguson, *Faulkner’s Short Fiction*, Knoxville 1992, s. 138 [tłumaczenie własne].

osądza jako złe. Sarty ostrzega de Spaina o planowanej przez ojca zemście – w odpowiedzi na dotkliwą karę finansową za zniszczenie dywanu, którą musi spłacić w postaci części pól z dzierżawionej ziemi, zamierza on puścić z dymem stodołę swego chlebowodawcy. Major nie daje Sarty’emu szansy na uratowanie ojca, wyprowadza na koniu biegnącego drogą chłopca. To, co rozgrywa się pod stodołą, dociera do Sarty’ego w postaci huków wystrzałów, najpierw jednego, potem dwóch kolejnych. Chłopiec domyśla się, że Abner i pomagający mu starszy syn zostali zabici przez de Spaina. Tym samym cały dotychczasowy świat Sarty’ego legł w gruzach i chłopiec, obwiniający się o śmierć ojca, postanawia rozpocząć nowe życie, z dala od swoich bliskich.

Ta przełomowa chwila zyskuje odpowiednią oprawę przestrzenną i czasową. Chłopiec podejmuje tę doniosłą decyzję „siedząc o północy na grzbiecie wzgórza”⁴⁰. Północ to czas, który umownie wyznacza koniec jednej doby i początek następnej, a umiejscowienie bohatera na wierzchołku wzniesienia to nawiązanie do tradycyjnej epifanii dokonującej się na szczycie góry. Sarty odwrócony jest plecami do miejsca, które od kilku dni służyło mu za namiastkę domu, przed sobą ma ciemny las, w którego głąb wyruszy, gdy tylko odzyska oddech. Taki układ przestrzenny wskazuje na wyzwolenie się Sarty’ego od przeszłości – porzuca on dotychczasowe życie i stoi u progu nowego. Niebawem wyruszy w nieznaną mu świat, tutaj metaforycznie wyobrażony w postaci ciemnego lasu. Nad jego głowę wolno przetaczają się konstelacje gwiazd, przywodząc na myśl słynną maksymę Kanta: „Niebo gwiazdziste nade mną, a prawo moralne we mnie”. Wyraża się tu postulat autonomii etycznej – człowiek nie ma oparcia ani w naturze, ani w upowszechnionych nakazach i samodzielnie musi dokonywać wyborów moralnych, idąc za głosem sumienia. Sarty okupił swój triumf moralny i duchowy śmiercią ojca i przez to skazał się na samotność wśród ludzi, niezdolnych do zrozumienia bezwarunkowego imperatywu moralnego, jakim się kierował.

IV

W obu analizowanych opowiadaniach, *Róża dla Emili* i *Spalenie stodoły*, „zespół przestrzenny” ściśle powiązany jest z osobą głównego bohatera. W pierwszym z nich dom w istotny sposób określa charakter właścicielki. Co więcej, ujawnia też to, co ukryte, niedostępne dla ogółu mieszkańców, a taka perspektywa właśnie dominuje w narracji – zbiorowy narrator jest tu wyrazicielem poglądów całej społeczności, która ma ograniczoną wiedzę na temat Emili. Stopniowe odsłanianie osobowości bohaterki zostaje sprzęgnięte z odkrywaniem mrocznych sekretów jej domu i wskazuje na ekwiwalencję między postacią a jednostką przestrzenną, do której jest przypisana. Z kolei zamknięcie się Emili w domu niczym w warownej twierdzy obrazuje jej relacje z innymi, a właściwie jej skrajne wyobcowanie, rozpaczliwą samotność, którą stara się zagłuszyć, sięgając w końcu po ostateczne środki. Zatem przestrzeń w tym opowiadaniu ujawnia bogactwo sensów naddanych. Topos przestrzenny modeluje również relacje społeczne. Emili i jej dom, na tle otaczającej go przemysłowej scenerii, jawią się jako relikty starego Południa,

⁴⁰ „At midnight he was sitting on the crest of a hill”.

przywiązanego do tradycji, zapatrzonego w dawno przebrzmiałą chwałę. Ów łącznik z epoką świetności, której kres wyznaczyła wojna secesyjna, skojarzony również z nieugiętością i bohaterstwem Konfederatów, przeciwstawiony zostaje nowemu Południu, stopniowo ulegającemu przemianom społecznym, kulturowym i ekonomicznym.

Podobnie jak w pierwszym z omawianych tekstów, w opowiadaniu *Spalenie stodoły* relacje przestrzenne obrazują stosunki społeczne, lecz tutaj decydujące znaczenie ma ich podłoże ekonomiczne. W obrębie wyłaniającego się toposu przestrzennego świat biednych dzierżawców, do którego należy rodzina Snopesów, ulega zderzeniu ze światem bogatych właścicieli ziemskich, którego ucieleśnieniem jest wspaniała posiadłość majora de Spaina. Na tym jednak podobieństwa w wykorzystaniu przestrzeni w obu utworach się kończą. Prosty podział przestrzeni w opowiadaniu *Róża dla Emily* na dom głównej bohaterki i jego otoczenie, dzielnicę przemysłową oraz modernizujące się Jefferson, zastąpiony jest przez większe zróżnicowanie układów przestrzennych. Ponadto relacja ekwiwalencji i zgodności między postacią a wyznaczoną jej jednostką przestrzenną, stanowiąca dominantę w pierwszym z tych utworów, w opowiadaniu *Spalenie stodoły* przeistacza się w napięcie – przestrzeń stawia przed głównym bohaterem wyzwania, wymaga od niego, aby się określił. Dwa kluczowe ośrodki w rzeczywistości przedstawionej utworu otwierają przed Sartym nieznanym mu dotąd abstrakcyjny świat wyższych wartości. Odbywające się w sklepie posiedzenie sądu unaocznia chłopcu doniosłość racji etycznych, sprawiedliwości i prawdy, a odczuwany przez niego głód fizyczny i „głód” moralny tworzą w przedstawionej scenie szczególnie kontrast. Z kolei wizyta w posiadłości de Spaina wyzwala w nim wrażliwość na piękno, pokazuje znaczenie godności, kultury, trwałości, troski o otoczenie. W tym opowiadaniu w znaczeniach naddanych przestrzeni dominuje jej funkcja jako środowiska przyspieszającego proces dojrzewania małoletniego bohatera – ruch w przestrzeni i poznawanie jej nowych obszarów inicjują przemianę Sarty’ego, pobudzając jego rozwój moralny. Uogólniając dotychczasowe rozważania, możemy zasadnie stwierdzić, że wyłaniająca się z obu utworów wizja Południa przedstawia świat targany sprzecznymi systemami wartości i głębokimi społecznymi podziałami, stopniowo wyzwajający się spod władzy przeszłości i coraz śmielej ulegający wpływom nowoczesności.

Summary

The poetics of space in the stories *A Rose for Emily* and *Barn Burning*

The article explores the organization of space in two stories by William Faulkner, *A Rose for Emily* and *Barn Burning*. The analysis of spatial arrangements in both texts relies on the insights into the nature of literary space provided by Jurij Lotman, Janusz Sławiński, and Garbiel Zoran. In particular, Lotman’s notion of spatial relations as a *topos* modeling other, non-spatial ideas, Sławiński’s concept of „added-on senses” conveyed by the fictional space, and Zoran’s two methods of reconstructing space in a narrative, chronotopic and topographic, have proved especially useful and effective. In *A Rose for Emily* spatial relations model social relations, the contrast between

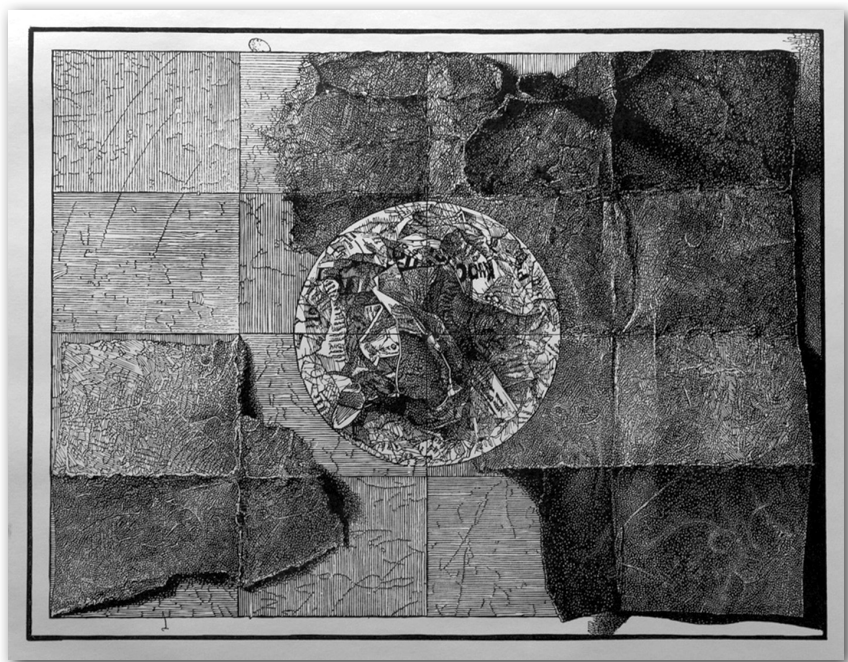
the traditional South and the new South, as well as personal relations, showing the position of the heroine, Emily Grierson, in the community of Jefferson. In addition, Emily's house serves as a means of illustrating the protagonist. In *Barn Burning* space appears largely as a challenge for the young protagonist, Sarty, and triggers his personal and moral growth. Two localities are the most important in this respect, the store in which the trial is taking place, and the magnificent residence of major de Spain. Furthermore, spatial relations in the story model the contrast between the poor and the rich in the American South.

Słowa kluczowe: topos przestrzenny, chronotopiczna rekonstrukcja, topograficzna rekonstrukcja, opozycje przestrzenne, sensory naddane

Keywords: spatial topos, chronotopic reconstruction, topographic reconstruction, spatial oppositions, added-on senses



Andrzej Olczyk, *planety droga*, rysunek długopisem, 37x28cm



Andrzej Olczyk, *Planety I*, linoryt, 41,5x31,5cm