

Marek Paryż

ORCID 0000-0003-1108-2892

Uniwersytet Warszawski

Motywy pierwszowojenne w powieściach *Żołd* i *Sartoris*

Pierwsza wojna światowa należy do motywów przewodnich wczesnej prozy Williama Faulknera. Podjęcie tego tematu przez pisarza może wynikać po części z potrzeby kompensacji rozczarowania spowodowanego tym, że jego plan wyjazdu na wojnę w Europie spełzył na niczym¹. Do decyzji młodego Faulknera o wstąpieniu do wojska pośrednio przyczynił się zawód miłosny. Nie mogąc pogodzić się z tym, że kobieta, którą kochał, poślubiła innego mężczyznę, w wieku dwudziestu jeden lat – w kwietniu 1918 roku – opuścił rodzinny Oxford w Missisipi i udał się na północ, by zamieszkać na jakiś czas u przyjaciela w Connecticut. Szybko zaczęła mu doskwierać bezczynność i pomyślał o wstąpieniu do wojska. Gdy od kanadyjskiego oficera usłyszał o rekrutacji kandydatów na pilotów, postanowił spróbować szczęścia za północną granicą. Jako obywatel amerykański nie mógł zaciągnąć się do wojska kanadyjskiego, toteż sfabrykował sobie angielską tożsamość. W lipcu 1918 roku otrzymał powołanie na szkolenie w bazie RAF-u w okolicach Toronto. Jak pisze Jay Parini, biograf Faulknera, „RAF przyjął go w swoje szeregi, wierząc mu na słowo, i nadał świeżemu rekrutowi stopień szeregowego, kadeta lotnictwa. [...] Młody kadet kroczył dumnie, świetnie prezentując

¹ Wspomniane fakty biograficzne zostały przytoczone przez Jaya Pariniego w książce *Czas nierównany. Życie Williama Faulknera*, przeł. Magdalena Słysz i Krzysztof Obłucki (Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2006), s. 53-65.

się w mundurze będącym oznaką jego nowego statusu. Była to pierwsza z wielu ważnych okazji, kiedy mógł cieszyć się jakimś przebraniem, maską, rolą, *personą*². Jednak zanim Faulkner przeszedł przygotowawcze szkolenie techniczne, wojna dobiegła końca i obozy szkoleniowe dla żołnierzy w Kanadzie zostały rozwiązane³. Nie mając frontowego doświadczenia, Faulkner mógł tylko stworzyć sobie wojenną legendę – i tak właśnie zrobił. Wrócił do Oxfordu „z wojny”, mając na sobie nieskazitelnie wyszykowany mundur oficera brytyjskiego, do tego utykał, by wzbudzić u miejscowych domysły dotyczące odniesionych przezeń ran.

Wczesne utwory Faulknera, opowiadające o wojnie lub okresie powojennym, można zatem odczytywać jako swoiste autoprojekcje. Ten psychobiograficzny aspekt poniekąd tłumaczy, dlaczego wybrał formę pisania o wojnie, która w pewnym stopniu mitologizowała postacie żołnierzy czy weteranów w duchu fatalizmu. Jak stwierdza Pamela E. Knights, świat wojennych utworów Faulknera zaludniają „wewnętrznie zdruzgotani ocalańcy – ranni, cyniczni, żywe trupy”⁴. Tym samym pisarz przyczynił się do zdefiniowania poetyki literatury wojennej tworzonej przez autorów tzw. straconego pokolenia. Tego określenia używa się w odniesieniu do grupy pisarzy urodzonych w ostatnich latach XIX wieku i wchodzących w dorosłość w okresie wielkiej wojny. Najważniejsze dwa nazwiska tego pokolenia to Ernest Hemingway i John Dos Passos. Powieści Hemingwaya *Słońce też wschodzi* (1926) i *Pożegnanie z bronią* (1929) oraz Dos Passosa *Trzej żołnierze* (1921) to filary prozy tego nurtu. W tym samym kontekście mówi się o książce Edwarda Estlina Cummingsa *The Enormous Room*

² Ibidem, s. 59. Analizując wszechstronną autokreację Faulknera, James G. Watson omawia m.in. pozy Faulknera na zdjęciach, na których został on uwieczniony w mundurze; *William Faulkner: Self-Presentation and Performance* (Austin: University of Texas Press, 2000), s. 24-34.

³ Szczegółowy opis pobytu Faulknera na szkoleniu dla pilotów RAF-u w Kanadzie przedstawia Michael Zeitlin w artykule „Faulkner and the Royal Air Force Canada, 1918”, *The Faulkner Journal* 30.1 (Spring 2016), s. 15-38.

⁴ Pamela E. Knights, „World War I”, [w:] *A William Faulkner Encyclopedia*, red. Robert Hamblin i Charles E. Peek (Westport-London: Greenwood Press, 1999), s. 443. Wszystkie cytaty z języka angielskiego ze źródeł nieprzetłumaczonych na język polski w przekładzie autora rozdziału.

(1922) – opisie pobytu pisarza we francuskim więzieniu w końcowej fazie wojny w wyniku oskarżeń o szpiegostwo. Hemingway, Dos Passos i Cummings – w przeciwieństwie do Faulknera – poznali wojnę, wszyscy trzej bowiem służyli w korpusach medycznych. Ogólnie rzecz biorąc, powieści pisarzy straconego pokolenia reprezentują krytyczny nurt literatury wojennej, portretując żołnierzy i weteranów okaleczonych psychicznie, niezdolnych do powrotu do normalnego życia, popadających w stan emocjonalnego impasu i egzystencjalnego zawieszenia. Niewątpliwie autorzy straconego pokolenia wnieśli wkład w rozwój tzw. nurtu absurdałnego w amerykańskiej powieści wojennej. Można powiedzieć, że główny temat twórczości tych pisarzy to dramat bezsilności, przez co sytuuje się ona na biegunie literatury wojennej przeciwnym do narracji heroicznych. Jak pisze Hazel Hutchinson, „żołnierz 1918 roku – uosobienie czy to przypadkowej ofiary jednostki wystawionej na pastwę groteskowych sił społeczeństwa, rządu albo okoliczności, prymitywnej brutalności skrywanej pod powierzchnią normalności, czy też twórczego oporu wyobraźni przeciwko konformizmowi – stał się wzorem nowego amerykańskiego antybohatera”⁵. Jeffrey Walsh zaś podkreśla, że „[m]it straconego pokolenia to jeden z najpotężniejszych impulsów imaginacyjnych [...] w tradycji amerykańskiej literatury wojennej”⁶.

Będąc tematem niniejszego eseju powieści Faulknera *Żółd* (1926) i *Sartoris*⁷ (1929), odpowiednio pierwsza i trzecia w jego dorobku, bazują na tropach, które ewidentnie kojarzą się z piarstwem straconego pokolenia, obie ogniskują się bowiem na

⁵ Hazel Hutchinson, *The War That Used Up Words: American Writers and the First World War* (New Haven: Yale University Press, 2015), s. 207.

⁶ Jeffrey Walsh, *American War Literature, 1914 to Vietnam* (New York: St. Martin's Press, 1982), s. 5.

⁷ *Sartoris* to skrócona wersja powieści *Flags in the Dust*, którą Faulkner przygotował, ulegając naciskom wydawcy. Powieść w oryginalnym kształcie i pod oryginalnym tytułem ukazała się w 1973 roku. We współczesnej krytyce oryginalny tekst traktowany jest jako bazowy. Jako że tylko *Sartoris* doczekał się polskiego przekładu, ta powieść będzie przedmiotem mojej analizy. Zob. A. Nicholas Fargnoli, Michael Golay i Robert W. Hamblin, *Critical Companion to William Faulkner: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Facts on File, 2008), s. 257.

motywie drastycznej alienacji weterana. Zarazem utwory te zawierają elementy nadające im jakiś oryginalny rys w kontekście literatury generacyjnej. Zatem w *Żołdzie* Faulkner reinterpretuje kategorię absurdu, często stosowaną w opisach wojennych, ukazując przez jej pryzmat osobliwości życia cywilnego w okresie bezpośrednio po wojnie. Powrót poważnie rannego weterana do domu uruchamia w tej powieści wiele społecznych interakcji odsłaniających głęboko zakorzenione wady zbiorowe, takie jak brak wzajemnego zrozumienia, pretensjonalność, hipokryzja, pogoń za sensacją. Z kolei w *Sartorisie*, pisząc o doświadczeniu weteranów – bo występuje ich w książce kilku – Faulkner zwraca uwagę na wpływ kultury regionu, czyli Południa, na sposób przeżywania indywidualnych dramatów. To, jak weteran jest postrzegany przez społeczność i jak kształtuje się jego samoświadomość, w zasadniczym stopniu zależy od jego statusu. Znajduje on odzwierciedlenie w zaszerogowaniu jednostki w hierarchii wojskowej, przyczyniając się do zróżnicowania wojennych doświadczeń.

Akcja *Żołdu* rozgrywa się w ciągu kilku wiosennych tygodni 1919 roku. Donald Mahon, Amerykanin, który podczas wojny zdobył stopień porucznika angielskich sił lotniczych, wraca do rodzinnego miasteczka Charlestown w Georgii. Towarzyszą mu Joe Gilligan, podobnie jak on weteran, kadet Julian Lowe i Margaret Powers, kobieta, która spontanicznie dołączyła do mężczyzn czuwających nad Mahonem podczas podróży pociągiem. Porucznik wymaga bowiem stałej opieki z powodu poważnej rany głowy. Ma problemy ze wzrokiem i prawie nie mówi, a przez całe jego czoło biegnie głęboka blizna. Powrót Mahona, syna pastora, wywołuje w Charlestown pewną sensację, bynajmniej nie dlatego, że do miasteczka dotarły wieści o jego frontowych wyczynach, tylko z tego względu, że przed wyjazdem do Europy miał on poważne plany małżeńskie, a teraz – zważywszy na jego stan – nie wiadomo, co z nich wyjdzie. Narzeczona Mahona, Cecily Saunders, tyleż urodziwa, co neurotyczna, panna z dobrego domu, mdleje, gdy po raz pierwszy widzi jego ranę. Cecily zdarzają się momenty, w których chce się poświęcić dla narzeczonego i dotrzymać danego mu słowa, nie potrafi jednak przewyciężyć uczucia strachu i odrazy na myśl o jego obecnym wyglądzie. Poza tym nie była do niego przywiązana tak bardzo, jak jej się wydawało, i podczas jego nieobec-

ności nawiązała bliską znajomość z innym mężczyzną. Rodzice odradzają jej poślubienie Mahona i nawet pastor ma w tej kwestii duże wątpliwości, choć wierzy, że małżeństwo wpłynęłoby na jego syna tylko dobrze. Koniec końców Cecily zrywa zaręczyny, a wtedy Margaret, która razem z Gilliganem zamieszkała na jakiś czas w domu pastora, żeby opiekować się Mahonem, oświadcza, że ona zostanie jego żoną. Szybko zawarte małżeństwo kończy się po kilku, może kilkunastu, dniach śmiercią mężczyzny. Skoro nic nie trzyma jej już w Charlestown, Margaret postanawia wyjechać, odrzuciwszy propozycję Gilligana, by udali się gdzieś razem. Ich bardzo emocjonalne rozstanie na dworcu kolejowym unaocznia, jak silna więź połączyła te dwie postacie w okresie wspólnej opieki nad umierającym weteranem.

Żold to powieść obyczajowa z elementami melodramatu. Faulkner portretuje społeczność przeciętnego miasteczka na Południu Stanów. Charlestown ma swoją specyfikę, związaną z umiejscowieniem geograficznym i odzwierciedlającą się w stosunkach rasowych oraz klasowych (choć Faulkner tego aspektu świata przedstawionego nie eksponuje), ale jeśli chodzi o podejście do wojny, można założyć, że mieszkańcy Charlestown nie odbiegają od narodowej normy. Ludzie są poruszeni wojną, jeśli dotyka ich osobiście, bo ktoś z rodziny pojechał na front. Większość jednak maskuje obojętność, udając dumę z dokonań amerykańskich żołnierzy albo zainteresowanie losem weteranów. Faulkner kreuje niektóre postacie jako typy uosabiające społecznie uwarunkowane skłonności charakteru. Najlepszym przykładem jest tu niewątpliwie Cecily Saunders, kapryśna i egotyczna, pozornie pewna swego, w istocie zależna od woli innych. Także niejaki Januarius Jones jest postacią wielce charakterystyczną – małomiasteczkowy lowelas mimo ostatniej urody, cyniczny do szpiku, pozujący na filozofa, żeby skupić na sobie uwagę. Powrót Donalda Mahona uruchamia serię indywidualnych zachowań, będących jedną wielką grą pozorów, tym samym – jak zauważa Theresa M. Towner – katalizuje postawy, będące podstawą oceny innych postaci w oczach czytelnika⁸. W tak zarysowanej sytuacji odbija

⁸ Theresa M. Towner, *The Cambridge Introduction to William Faulkner* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), s. 13.