

Ewa Barbara Łuczak

ORCID 0000-0002-0154-2085

Uniwersytet Warszawski

## Wstęp

# Negatywna zdolność Williama Faulknera

Pisanie o Williamie Faulknerze i jego twórczości, obejmującej 19 powieści i około 125 opowiadań, wymaga konfrontacji z jego pragnieniem pozostania pisarzem całkowicie prywatnym. W liście do Malcolma Cowleya z 11 lutego 1948 roku, w reakcji na biograficzny artykuł o Hemingwayu zamieszczony w *Life*, Faulkner cofnął zgodę na autoryzowanie artykułu o sobie. Pisał: „[m]oją ambicją jest być wymazanym i wykreślonym z historii jako osoba prywatna, nie zostawić w niej śladu, żadnych szczątków poza drukowanymi książkami. Żałuję, że nie miałem na tyle rozsądku, żeby myśleć trzydzieści lat naprzód i, jak niektórzy z Elżbietan, nie podpisywać ich”<sup>1</sup>. Potrzeba radykalnego wymazania osoby pisarza odczuwana przez Faulknera, przywodząca na myśl nowokrytyczny dyktat o depersonalizacji poezji i zapowiadająca „śmierć autora” Rolanda Barthes’a, staje w poprzek artystycznej prozie i krytyce, które do autora nie tylko wróciły, ale nierzadko umieszczały go w centrum. Jak pisać o Faulknerze po bitnikowskich utworach czerpiących z doświadczeń artystów, poezji konfesyjnej, Literackiej Nagrodzie Nobla dla Louise Glück i rozwoju antropologii literatury, która szczerze sięga do listów, pamiętników i całego piśmiennictwa wspomnieniowego po to, by odkrywać pisarza i kulisy procesu tworzenia?

---

<sup>1</sup> William Faulkner, *Listy*, przeł. Ewa Życieńska (Warszawa: Czytelnik, 1983), s. 183.

Zarówno przekonanie Faulknera, że to twórczość, a nie osoba twórcy, powinna pozostać przedmiotem badań literackich, jak i stanowisko zgoła odmienne, postrzegające twórczość przez biografie artysty, upatrując w pisarzu buforu przeciw depersonalizującym i alienującym trendom społecznym, zaowocowały studiami krytycznymi, których liczba jest imponująca. Publikacje poświęcone uważnemu czytaniu twórczości prozaicznej noblisty zajmują potężny regał biblioteczny, podczas gdy wydania literackich biografii Faulknera pióra takich tuzów krytyki, jak Joseph Blotner czy Jay Parini, stały się wydarzeniami artystycznymi. Niniejszy tom stara się spotkać z czytelnikiem w pół drogi pomiędzy radykalnym imperatywem relegowania autora z przestrzeni literackiej formułowanym przez Faulknera a umieszczaniem tekstu w kontekstach społecznych i personalnych pisarza bez zaniechania uważnego czytania. Zatem waloryzujemy prozę autora i ponownie pochylamy się nad nią, wykorzystując najnowsze badania literackie, ale i nie stronimy od biograficznych kontekstów w przekonaniu, że pomagają one ponownie otworzyć zmurszałe drzwi faulknerowskiej prozy.

A że drzwi te są obecnie otwierane rzadko, wątpliwości nie ma. Półki księgarskie w Polsce dawno nie widziały książek autorstwa noblisty; poza dyżurną pozycją *Wściekłość i wrzask* na próżno szukać przekładów jego powieści czy opowiadań. W Stanach Zjednoczonych, ojczyźnie twórcy, wznowienia co prawda są w sprzedaży, ale wynika to raczej z poczucia obowiązku (w końcu to amerykański noblista z 1949 roku) niż z rzeczywistych potrzeb rynku wydawniczego. Jakaż to różnica w stosunku do lat 40., 50. i 60. XX wieku, kiedy nazwisko Faulknera przyspieszało bicie czytelnicznych serc, a jego powieści były synonimem modernistycznego przełomu. Niewielu pamięta słynny esej Sartre'a o *Światłości i wrzasku*, uwagę Sinclaira Lewisa (innego noblisty), że Faulkner „uwolnił Południe od krynolin”<sup>2</sup>, wyznanie Vargasa Llosy, że Faulkner nauczył go, że „to forma – narracja i struktura –

---

<sup>2</sup> Sinclair Lewis, „The American Fear of Literature”, wykład noblowski (12 December 1930), <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1930/lewis/lecture/>; data dostępu: 10 grudnia 2021.

czynią treść wielką lub nędzną”<sup>3</sup> czy konstatację Alberta Moravii, że „[k]iedy patrzy się na współczesną literaturę europejską zeszłego wieku [...] wszędzie natrafia się na odciski palców Faulknera, czasem widoczne, czasem nie”<sup>4</sup>.

Po prawdzie jednak, fluktuacje w odbiorze czytelnicznym i krytycznym Faulknera, a czasem nawet rażące rozbieżności w ocenie, nie są niczym nowym, raczej wpisują się w historię recepcji niełatwej prozy noblisty. Podczas gdy jego rówieśnik i najpoważniejszy rywal literacki, Ernest Hemingway, niemal od zarania twórczości doświadczył uznania, a nawet sławy, Faulkner przez długi okres pozostawał pisarzem mało rozpoznawalnym na szerokim rynku wydawniczym, a jego proza budziła ostre krytyczne polemiki. I tak na przykład w reakcji na publikację jednej z najciekawszych książek Faulknera *Absalomie, Absalomie...* (1936) recenzent opisywał ją jako „prozę najwyższego rzędu, czerpiącą siłę z życia ludzi, regionu i czasu, i piękno z prawdy opowieści przez tego reprezentanta swojej rasy, który, tak jak niewielu pisarzy, stał się mistrzem sztuki”<sup>5</sup>, podczas gdy Clifton Fadiman w opiniotwórczym *The New Yorker* ogłosił, iż książka „oznacza ostateczną porażkę talentu niegdyś godnego uwagi, choć pomniejszego sortu”<sup>6</sup>. Lawrence H. Schwartz pokazuje, jak popularność Faulknera zaczęła rosnąć dopiero w 1946 roku po publikacji antologii *The Portable Faulkner* redagowanej przez Malcolma Cowleya oraz po ukazaniu się w 1948 roku w *Kenyon Review* eseju pióra Roberta Penna Warrena prezentującego ocenę dotychczasowego dorobku pisarza. Dzięki Cowleyowi i Warrenowi Faulkner

---

<sup>3</sup> Mario Vargas Llosa, „In Praise of Reading and Fiction”, wykład noblowski (7 December 2010), [https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2010/vargas\\_llosa/lecture/](https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2010/vargas_llosa/lecture/); data dostępu: 10 grudnia 2021.

<sup>4</sup> Cyt. za: Jay Parini, *Czas nieźrównany. Życie Williama Faulknera*, przeł. Magdalena Słysz i Krzysztof Obłucki (Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2006), s. 554. Doskonałym tomem krytycznym pokazującym zakres wpływu twórczości Faulknera na międzynarodowe środowisko literackie jest publikacja *Faulkner, His Contemporaries and His Posterity*, red. Waldemar Zacharasiewicz (Tübingen: Francke Verlag, 1993).

<sup>5</sup> Cyt. za: Tom Inge, *William Faulkner: Contemporary Reviews*, red. idem (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), s. 143.

<sup>6</sup> Ibidem, s. xv.

przestał być autorem, którego twórczość była prześwietlana przez elitarnych krytyków i wytrawnych pisarzy, a stał się czołowym prozaikiem amerykańskim, którego teksty weszły na listy lektur amerykańskich koledżów. Schwartz odsłania kulisy budowania nowego wizerunku pisarza: antologia Cowleya motywowana podziwem francuskich egzystencjalistów, nowojorskiej bohemy oraz krytyków ze stajni nowokrytycznej dobierała teksty tak, aby Faulkner pozbył się opinii pisarza trudnego w odbiorze. Natomiast esej Warrena, utożsamiającego się z estetyką i polityczną opcją *Southern Agrarians*, wpisywał się w okresie zimnej wojny w zapotrzebowanie na twórczość, która mogłaby promować kulturę amerykańską na arenie międzynarodowej jako ambitną, niepokorną i na wskroś nowoczesną. Przyznanie Faulknerowi Literackiej Nagrody Nobla w 1949 roku przypieczętowało jego pozycję na rynku wydawniczym i na jakiś czas przytłumiło nieustające dyskusje dotyczące wartości jego prozy.

Brak zgody w ocenie znaczenia twórczości Faulknera niewątpliwie miał źródło w jej eksperymentalnym charakterze, który czynił i wciąż czyni jej odbiór trudnym. Proza Faulknera wpisuje się w swoisty dyktat modernistyczny głoszący, iż prawdziwa sztuka nie powinna być łatwa. Modernistyczny imperatyw tego, co zostało określone przez Laurę Frost jako *strenuos pleasure* (forsowna przyjemność)<sup>7</sup>, miał stawić opór „łatwej” kulturze popularnej utożsamianej z literaturą masową, kobiecą i etniczną<sup>8</sup>. Oczekiwał on od twórcy sztuki trudnej, tak aby jej przyswajanie było powiązane z wysiłkiem czytelnictwem. Zawiała proza Faulknera obfitująca w wielokrotnie złożone, barokowe zdania, które albo imitowały strumień świadomości, albo stanowiły zapis

---

<sup>7</sup> Laura Frost, *The Problem with Pleasure: Modernism and Its Discontents* (New York: Columbia University Press, 2013), s. 14.

<sup>8</sup> W latach 90. krytycy zakwestionowali zasadność ograniczania terminu modernizm do opisu trudnej, eksperymentalnej sztuki autorstwa głównie białych mężczyzn, których tzw. uniwersalny przekaz ignorował doświadczenia i twórczość innych grup etnicznych oraz kobiet. Aby włączyć w nurt modernistyczny inne rodzaje modernizmów, Miriam Hansen zaproponowała, by mówić także o modernizmie „miejscowym” (*vernacular modernism*). Por. „The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, *Modernism/modernity* 6:2 (April 1999), s. 59-77.

monologów wewnętrznych, spełniała oczekiwania najbardziej wymagających purytanów modernizmu. I tak np. w laudacji podczas ceremonii przyznania Nagrody Nobla przedstawiciel komitetu noblowskiego przyrównywał prozę Faulknera do prozy Jamesa Joyce'a, w ten sposób nobilitując twórczość pisarza z Missisipi. Jednocześnie jednak trudna proza Faulknera alienowała nieco bardziej rozleniwioną część publiki wychowanej na powieści realistycznej i z entuzjazmem przyjmującej zrozumiałe eksperymenty literackie w wydaniu Francisa Scotta Fitzgeralda czy Ernesta Hemingwaya.

Paradoksalnie trudna w odbiorze eksperymentalność prozy Faulknera miała też dobre strony. Nakierowanie czytelnika na technikę i nieustanne eksperymentowanie z formą narracji, poczawszy od „rozbioru” formy powieści we *Wściekłości i wrzasku*, sięganie do różnych gatunków, takich jak powieść historyczna (*Absalomie, Absalomie...*), detektywistyczna (*Gambit*) czy kryminalna (*Sartoris*), po polifoniczność i zabawy ze stylem, broniły twórczości artysty przed zarzutem repetywności, braku oryginalności, prowincjonalności czy wręcz nudy. Tworzywem Faulknera była przecież zamknięta społeczność małego miasteczka na amerykańskim Głębokim Południu wzorowana na intelektualnie miałkim i prowincjonalnym Oxfordzie w stanie Missisipi, gdzie noblista wyrósł i spędził większość życia. Na dodatek Faulkner przesunął środek ciężkości z akcji i fabuły na odtwarzanie świata wewnętrznego bohaterów, a nierzadko znacznie ograniczał rozwój fabuły na rzecz zapisu mentalnych wędrówek oraz narracyjnych wspomnień bohaterów. Waloryzowanie świata mentalnego nad światem akcji niosło ze sobą ryzyko niebezpiecznego spowolnienia tempa narracji i znużenia czytelnika, lecz właśnie wtedy w sukurs przychodziły nobliście technika pisarska oraz innowacje stylowe. Faulknerowski styl bazujący na technice strumienia świadomości (niektórzy utrzymują, iż pisarz jest jedynym prawdziwym mistrzem tej techniki w literaturze amerykańskiej), polifoniczności czy narratorze zbiorowym przyjmującym rolę antycznego chóru, wprowadzał dynamikę do prozy, której świat akcji był światem powolnym, nierzadko groteskowym, ale targanym uczuciami na miarę greckiej tragedii.

Sam Faulkner waloryzował technikę nad materiałem powieściowym. W liście do Malcolma Cowleya, gdy ten pracował nad wydaniem antologii *The Portable Faulkner*, pisał:

Nadal próbuję pomieścić wszystko, jeśli to możliwe na czubku szpilki. Nie wiem, jak to zrobić. Wiem jedynie, że muszę szukać nowych sposobów. Skłaniam się ku myśleniu, że mój materiał, Południe, nie jest dla mnie bardzo istotny. Tak się złożyło po prostu, że je znam, a życie trwa za krótko, żeby poznać inne [regiony] i pisać w tym samym czasie. Choć ten [region], który znam, jest prawdopodobnie tak samo dobry jak każdy inny, życie to zjawisko, a nie ciągle nowości, ten sam gorączkowy wyścig z przeszkodami donikąd, człowiek śmierdzi tak samo, niezależnie od czasu [w którym przyszło mu żyć]<sup>9</sup>.

Metafora czubka szpilki pozwala zrozumieć nieprzejrzysty i niezrządco konfundujący barokowy styl noblisty. Zamiast malować szeroką panoramę, Faulknera pragnie raczej osiągnąć intensywność wyrazu. Niczym tłok pneumatyczny kompresuje wspomnienia, obrazy, dźwięki, zapachy, symbole i frazy, tak aby uzyskać jak najsilniejszy literacki efekt. Jego technika kompresji przywodzi na myśl słynną technikę saturacji rozwiniętą przez Henry'ego Jamesa i opisaną w eseju „The New Novel”. Jamesowskie przekonanie, że celem pisarza nie jest imitacja fizycznej rzeczywistości – cecha powieści realistycznej – lecz przedstawienie świata rzeczywistego przefiltrowanego przez świadomość bohaterów oraz że świat subiektywny współtworzony przez ludzką świadomość jest pełniejszy i bardziej intensywny, padło na żyzny grunt w twórczości Faulknera. Proza noblisty nie imituje rzeczywistości, ale ją intensyfikuje oraz odsłania kulisy jej tworzenia w świadomości i językach bohaterów narracji. Jak to wyraził sam pisarz „[n]ie dbam zanadto o fakty, mało mnie interesują”<sup>10</sup>. W faulknerowskim świecie mamy do czynienia nie z prawdą faktograficzną i fizyczną, ale z prawdą „mentalną” oraz – i tu Faulkner wzborga Jamesa – prawdą „werbalną” wyłaniającą się z retorycznych zmagani bohaterów. Ta niefaktograficzna prawda, mająca źródło w „sztuce oracji” charakterystycznej dla Południa<sup>11</sup>, została przez

---

<sup>9</sup> Faulkner, *Listy*, s. 358.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 163.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 156.

Faulknera przewrotnie określana mianem „prawdy realnej”. Co ciekawe, prawda realna to nie tylko prawda zogniskowana przez świat mentalny i język bohaterów, ale również prawda nieoznaczona i ulotna wyłaniająca się z oparów czasami sprzecznych narracji. Plastyczna i ambiwalentna przychodzi na myśl prawdę conradowską (zresztą Faulkner bardzo podziwiał Conrada).

Próbując opisać trudny styl Faulknera wytworzony w reakcji na poszukiwanie „prawdy realnej”, Jay Parini mówi o negatywnej zdolności noblisty. Wprowadzona do języka krytycznego przez Johna Keatsa w liście do brata z grudnia 1817 roku „negatywna zdolność” (*negative capability*) oznacza zdolność „bycia w niepewności, zagadce, wątpliwości, bez irytującego podążania za faktem i rozsądkiem”<sup>12</sup>. Keats użył tego terminu do wyrażenia podziwu dla twórców takich jak Szekspir, którzy byli w stanie stworzyć świat akceptujący wątpliwości i ambiwalencję bez obsesyjnego poszukiwania jednoznaczności racjonalnej argumentacji. Według Pariniego świat Faulknera wpisuje się w negatywną zdolność opisaną przez Keatsa i sparafrazowaną przez Fitzgeralda jako „zdolność jednoczesnego rozważania dwóch przeciwstawnych stanowisk przy zachowaniu zdolności do dalszego funkcjonowania”<sup>13</sup>. Noblista zmusza czytelnika do tymczasowej akceptacji sprzecznych poglądów i hipotez, preferując stan intelektualnego zawieszenia charakterystyczny dla czytelniczej medytacji.

Mary Frances Zamberlin postrzega negatywną zdolność Faulknera jako podstawę tworzenia narracji kłaczastej. W przeciwieństwie do narracji poszukującej jednoznacznej prawdy

---

<sup>12</sup> John Keats, list do brata, grudzień 1817, <http://mason.gmu.edu/~rnanian/Keats-NegativeCapability.html>; data dostępu: 10 grudnia 2021.

<sup>13</sup> W autobiograficznym eseju „The Crack Up” Fitzgerald przekonywał, również przywołując ducha Keatsa, iż „testem inteligencji pierwszego rzędu jest zdolność jednoczesnego rozważania w umyśle dwóch przeciwstawnych stanowisk przy zachowaniu zdolności do dalszego funkcjonowania („The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposing ideas in mind at the same time and still retain the ability to function”). Francis Scott Fitzgerald, *The Crack-up: With Other Uncollected Pieces, Note-Books and Unpublished Letters*, red. Edmund Wilson (New York: New Directions, 1956), s. 69. Wszystkie cytaty z języka angielskiego ze źródeł nieprzetłumaczonych na język polski w przekładzie autorki rozdziału.

i zabierającej czytelnika w głąb, do „początków” albo raczej „koczni”, narracja kłączasta rozrasta się w nieprzewidywalne formy, pączkując na boki niczym kłącze<sup>14</sup>. Metafora kłącza wprowadzona przez Gilles’a Deleuze’a do opisania wielogłosowej, wielowymiarowej sztuki i, co ciekawe, identyfikowana przez niego z literaturą amerykańską, pozwala zrozumieć logikę z pozoru zakrytej struktury wielu powieści Faulknera. Nieprzewidywalność kierunków, które przyjmują narracje we wczesnych powieściach takich jak *Sartoris* czy *Absalomie, Absalomie...* oraz w późnych utworach, na przykład *Rezydencji*, a także ich nieoznaczoność i wielogłosowość są uzasadnione, gdy czytelnik uświadomi sobie, iż celem noblisty nie jest, niczym w moralitecie, identyfikowanie prostej prawdy, ale odtworzenie jej złożonej i narracyjnej natury, która nie pozwala dotrzeć do wymarzonego sedna.

Należy w tym miejscu podkreślić, iż zarówno negatywna zdolność Faulknera, jak i kłączasta struktura jego twórczości, nie wykluczały politycznego zaangażowania prozy noblisty. Krytycy Faulknera są zgodni, że pisarz okazał się jednym z najbardziej konsekwentnych i zagorzałych krytyków niebezpiecznych, jego zdaniem, tendencji społecznych na rodzimym Południu. W krytyce sięgał zarówno do mitów tzw. Starego Południa przed wojną secesyjną, jak i Nowego Południa zmagającego się z wyzwaniami nowoczesności i industrializacji. Już w pierwszym tomie z serii o hrabstwie Yoknapatawpha wziął po łupę mit *Lost Cause*, według którego przegrana Południa w wojnie secesyjnej podważyła tradycyjne południowe wartości takie jak honor, szlachetność czy męstwo, które rzekomo były udziałem pierwszych białych osadników budujących swe fortuny na niewolnictwie<sup>15</sup>. Iluzyjna wiara w przedwojenny świat ładu i prawości została przenicowana w kolejnych tomach, m.in. we *Wściekłości i wrzasku* (1929), *Światło w sierpniu* (1932) czy *Absalomie, Absalomie...* (1936), w których

---

<sup>14</sup> Mary Frances Zamberlin, *Rhizosphere: Gilles Deleuze and the „Minor” American Writings of William James, W.E.B. Du Bois, Gertrude Stein, Jean Toomer, and William Faulkner* (New York: Routledge, 2006).

<sup>15</sup> Wpływ mitu wojny secesyjnej na twórczość Faulknera został dogłębnie omówiony w Michael Gorra, *The Saddest Words: William Faulkner’s Civil War* (New York: Liveright, 2020).

pisarz odślania niewygodną prawdę o niewolniczym Południu, religijny fundamentalizm, przekonanie o konieczności utrzymania czystości rasowej i białej supremacji oraz powiązane z nimi przemoc i konflikty rasowe. Jak podkreśla Tom Inge, opisując zaangażowanie *Światła w sierpniu* w krytykę mitu o czystości rasowej: „Faulkner wybiegał poza swój czas. Żaden pisarz [przed nim] nie odważył się podważyć stereotypu tragicznego mulata tak jak on”<sup>16</sup>. Wraz z publikacją nowych utworów oraz zgodnie z duchem zmieniających się czasów zwiększał się zakres społecznego komentarza do jego powieści. I tak temat dehumanizacji będącej konsekwencją budowania tzw. Nowego Południa, u podstaw którego leżała industrializacja i kapitalistyczny wyzysk, motywy sygnalizowane we wczesnych powieściach, na przykład we *Wściekłości i wrzasku*, stały się tematami wiodącymi w latach 40., co było odpowiedzią na kryzys ekonomiczny na amerykańskim Południu dotkniętym biedą i bezrobociem. Richard Godden pokazuje, jak utwory Faulknera takie jak *Zaścianek* (1940), *Zstąp, Mojżeszu* (1942) czy *Przypowieść* (1952) można odczytać jako reakcję na ciężką sytuację ekonomiczną mieszkańców Południa<sup>17</sup>. Natomiast problematyka zmian klasowych na Południu i mechanizmów tworzenia nowych wartości w społeczeństwie pełnym nierówności stała się osią trylogii poświęconej ubogiej, ale cynicznej rodzinie Snopesów – wspomniany *Zaścianek* (1940), *Miasto* (1957) i *Rezydencja* (1959).

Jednym z tematów społecznych poruszanych przez Faulknera i wzbudzającym największe emocje zarówno wśród krytyków, jak i czytelników jest problem stosunków rasowych na amerykańskim Południu i obecności niechlubnego dziedzictwa niewolnictwa widocznego w południowym rasizmie oraz segregacji rasowej<sup>18</sup>. Dekady, w których przyszło pisarzowi tworzyć, należały do najbardziej niespokojnych po wojnie secesyjnej i wywracały

---

<sup>16</sup> Inge, *William Faulkner*, s. xiv.

<sup>17</sup> Richard Godden, *William Faulkner: An Economy of Complex Words* (Princeton: Princeton University Press, 2007).

<sup>18</sup> Por. Ann J. Abadie, Doreen Fowler, *Faulkner and Race* (Jackson: University Press of Mississippi, 1988); Jay Watson, James G. Thomas, *Faulkner and History* (Oxford–Mississippi: University Press of Mississippi, 2021).

porządek rasowy do góry nogami. Gdy Faulkner debiutował w latach 20., biała przemocowa supremacja była brutalnym faktem. Rasizm i segregacja rasowa mająca na celu zachowanie „czystości” białej krwi były powszechne, a Ku-Klux-Klan z sukcesem terroryzował czarnoskórych mieszkańców Południa. Jednakże następne dekady przyniosły olbrzymie zmiany w stosunkach społecznych. Gdy Faulkner wchodził w późny okres twórczości w latach 50., południe wrzało na skutek Civil Rights Movement walczącego z segregacją rasową. Twórczość pisarza niczym sejsmograf odnotowywała dominujące trendy myślenia o rasie w tym okresie: wpisując się w postępowy nurt białych Południowców już w latach 30., Faulkner ostro piętnował rasową przemoc czy obsesję czystości rasowej, a opisując Percy’ego Grimma, który w imię białej supremacji zabija Joe Christmаса w *Światłości w sierpniu*, potępiał „przekonanie, że biała rasa stoi wyżej niż wszystkie inne narodowości, [a] amerykański mundur stoi wyżej niż wszyscy ludzie”<sup>19</sup>. Jednocześnie, mimo niewątpliwie postępowych opinii na temat konieczności zakwestionowania reguły białej supremacji, Faulkner był dzieckiem swych czasów i jego twórczość nie pozostawała wolna od rasowych stereotypów oraz uprzedzeń. Współczesnego czytelnika razi stereotypowe traktowanie czarnoskórych postaci: Afroamerykanie, a w szczególności mężczyźni, są przedstawiani jako infantylni, nieodpowiedzialni i szybko ulegający moralnej deprawacji. Słynny fragment poświęcony Dilsey w ostatnim rozdziale *Wściekłości i wrzasku*, w którym czarnoskóra służąca, wzorowana na otaczanej przez Faulknera wielkim szacunkiem opiekunce Mammy Callie<sup>20</sup>, uosabia duchowość, wytrwałość i tradycyjny humanizm, nie do końca przekonał krytyków współczesnych Faulknerowi, którzy oskarżali pisarza o aksamitny rasizm. Niewątpliwie nie pomogły

---

<sup>19</sup> William Faulkner, *Światłość w sierpniu*, przeł. Maciej Słomczyński (Warszawa: Czytelnik, 1989).

<sup>20</sup> Do końca życia Caroline Barr, czyli „Mammy Callie”, Faulkner pozostawał z nią w bliskich stosunkach. Na jej pogrzebie wygłosił wzruszającą mowę, a *Zstąp, Mojżeszu* zadedykował jej pamięci. Por. Judith Sensibar, „William Faulkner and Caroline «Callie» Barr”, [w:] eadem, *Faulkner and Love: The Women who Shaped His art, a Biography* (New Haven: Yale University Press, 2009).

opowiadania takie jak „My Grandmother Millard and General Bedford Forrest and the Battle of Harrykin Creek” opublikowane w 1943 roku, w którym Faulkner uczynił pozytywnym bohaterem generała armii Konfederacji Nathana Bedforda Forresta odpowiedzialnego za masakrę czarnych żołnierzy Unii w Fort Pillow, czy publiczne wypowiedzi Faulknera w latach 50. na temat zniesienia segregacji rasowej. W czasie wykładu „Słowo do mieszkańców Wirginii” pisarz zastanawiał się, czy Afroamerykanie nie są predysponowani do bycia obywatelami drugiej kategorii<sup>21</sup>, ostrzegał przed zbyt szybką integracją rasową oraz zalecał cierpliwość i ostrożność<sup>22</sup>.

O tym, jak trudno o jednoznaczną ocenę rasowej polityki Faulknera, świadczy ambiwalencja w stosunku do pisarza wyrażona przez pierwszą afroamerykańską noblistkę Toni Morrison. Autorka dysertacji magisterskiej o Faulknerze na Uniwersytecie Cornell podziwiała pisarza za „odwagę”, „oburzenie” i „spojrzenie, które było odmienne”<sup>23</sup>. Jego portrety czarnoskórych postaci określała jako „fenomenalne”<sup>24</sup>, a w wykładach na temat literatury amerykańskiej wygłoszonych na Uniwersytecie Harvarda<sup>25</sup> zaznaczyła, że Faulkner należał do niewielu pisarzy z kanonu, którzy wplatali w prozę czarnoskórych bohaterów, unikając powszechnej strategii przemilczania i spychania ich w narodową podświadomość. Z drugiej jednak strony, wielokrotnie odżeg-

---

<sup>21</sup> William Faulkner, „A Word to Virginians”, [w:] *Faulkner at the University*, red. Frederick L. Gwynn i Joseph Blotner (Charlottesville: University Press of Virginia), s. 210.

<sup>22</sup> Publiczne wypowiedzi Faulknera na tematy rasowe często są żenujące i stoją w sprzeczności z tonem jego prozy piętnującym rasizm. Ostatnio zwrócił na to uwagę Michael Gorra w *The Saddest Words: William Faulkner's the Civil War* (New York: Liverlight, 2020), które jest studium obecności retoryki rasowej z okresu wojny secesyjnej w otoczeniu i powieściach Faulknera. Stanowisko Gorra zostało wzmocnione przez artykuł Casey Cep, „William Faulkner's Demons”, *The New Yorker* (30 November 2020).

<sup>23</sup> Toni Morrison, *Conversations*, red. Carolyn C. Denard (Jackson: University Press of Mississippi, 1992), s. 25.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>25</sup> Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and Literary Imagination* (New York: Vintage Books, 1992).

nywała się od wpływu Faulknera na jej prozę, jakby w geście obrony przed byciem kojarzoną z pisarzem, którego reputacja była poważnie zagrożona w rewizjonistycznych latach 90.<sup>26</sup> Mimo to pokrewieństwo jej prozy z twórczością Faulknera było wielokrotnie podnoszone i doczekało się ambitnej książki Philipa Weinstein<sup>27</sup>, która jest zarazem obroną Faulknera mającego odwagę poruszać tematy rasowe (m.in. takie jak intymne związki między białymi a czarnoskórymi) będące tabu za jego życia. Bez popadania w podejrzaną apologię Weinstein prezentuje Faulknera jako reformatora podejmującego trudne tematy, które w przyszłości doczekały się rozwinięcia w twórczości pisarzy afroamerykańskich takich jak Morrison.

Nie mniejszego problemu może dostarczyć zaklasyfikowanie faulknerowskich portretów rdzennej ludności USA. Tropiąc przeszłość rodzinnego hrabstwa, Faulkner sięgnął do czasów przed wojną secesyjną, gdy stan Missisipi był zasiedlony przez Czikasawów. Rdzenni mieszkańcy silnie manifestują swoją obecność w słynnym opowiadaniu „The Bear” z tomu *Zstęp, Mojżesz* (1942), jednak odczytanie znaczenia tego narracyjnego zwrotu ku pierwszym mieszkańcom Południa nastarcza krytykom trudności. Nadal są toczony dysputy dotyczące tego, czy Sam Fathers, potomek Czikasawów z królewskiego rodu, to prawdziwy hołd złożony rdzennej ludności, czy raczej narracyjny gest przepełniony egzotykiem i fascynacją tymi, którzy w imię logiki *Manifest Destiny* oraz społecznego darwinizmu musieli ustąpić tzw. silniejszej rasie, czyli potomkom białych Europejczyków. Opowiadania osadzone w czasach niewolnictwa, takie jak „Red Leaves”, które przedstawia rdzennych mieszkańców jako łatwo przejmujących najgorsze wzorce białego człowieka (niewolnictwo), żyjących w niewoli rytuału (ten wymagał, by osobisty niewolnik wodza był pochowany z nim po jego śmierci) oraz niecofających się przed kanibalizmem (sugerowanym przez jednego z wojowników), niewątpliwie nie pomagają rozwiązać wątpliwości dotyczących stosunku Faulknera do rdzennej ludności na amerykańskim Południu.

---

<sup>26</sup> Morrison, *Conversations*, s. 25.

<sup>27</sup> Philip Weinstein, *What Else But Love?: The Ordeal of Race in Faulkner and Morrison* (New York: Oxford University Press, 1997).

Tocząc debaty na temat politycznej relewancji prozy Faulknera, nie można stracić z oczu zdolności pisarza do wyrażania empatii i solidarności ze swoimi bohaterami bez względu na ich pochodzenie, status społeczny, narodowość czy kolor skóry. Faulkner potrafi sympatyzować z tymi, którzy pozostają na marginesie społecznym: ze wspomnianymi przedstawicielami innych grup „rasowych”, przestępcami, prostytutkami (*Azyl, Światłość w sierpniu*), starymi pannami wiodącymi samotny żywot wśród wspomnień z przeszłości („Róża dla Emilii”, *Absalomie, Absalomie...*), naiwnymi wiejskimi dziewczynami, które w ciąży wyruszają w drogę, by znaleźć ojca swego dziecka (*Światłość w sierpniu*), czy niepiśmiennymi prostytutkami, którzy zhańbieni potrafią zabić przeciwnika, a potem naiwnie wierzyć w pomoc zamożnego, ale cynicznego krewnego (*Rezydencja*). W książce *Compassion in Faulkner's Fiction* Irene Viser pokazała, że współczucie jest jedną z głównych kategorii organizujących prozę Faulknera<sup>28</sup>. Na znaczenie empatii w swoim narracyjnym świecie wskazał sam Faulkner w czasie wykładów na uniwersytecie w Wirginii. Zapytany, jaka intencja mu przyświecała, gdy tworzył scenę z powieści *Wściekłość i wrzask*, w której Caddy zostaje okrutnie oszukana przez cynicznego brata Jasona, Faulkner odpowiedział:

pisarz nie wyciąga tego na światło dzienne, aby wycisnąć kilka łez, on pokazuje to jako przykład krzywdy wyrządzanej drugiemu człowiekowi. Że człowiek zawsze będzie krzywdził drugiego, ale też że zawsze muszą znaleźć się ludzie, mężczyźni i kobiety, którzy nienawidzą niesprawiedliwości i stać ich na współodczuwanie<sup>29</sup>.

Faulkner pojmuje współodczuwanie jako warunek budowania solidarności społecznej i konstruowania sprzeciwu wobec niesprawiedliwości. Współodczuwanie (*sympathy*) komunikowane przez autora nie ma prowadzić do czytelniczego oczyszczenia przez voyerowskie podglądactwo postaci, co w czasach faulkerowskich było utożsamiane z tradycją powieści sentymentalnej rodem z *Chaty wuja Toma* pióra Harriet Beecher Stowe. To nie łza czy czytelnicze *katharsis* ma być celem lektury, ale

---

<sup>28</sup> Irene Viser, *Compassion in Faulkner's Fiction* (Lewiston: Mellen Press, 1996).

<sup>29</sup> Ibidem, s. 31.

współodczuwanie budzące bunt przeciw niesprawiedliwości. Noblista wciąga czytelnika w świat swoich bohaterów i zmusza ich, by odczuwali to, co oni: alienację społeczną, biedę, upokorzenie, strach i samotność.

Narzędziem wykorzystanym przez pisarza do budowania empatii bez popadania w sentymentalizm – anatemę modernizmu, którego głównym amerykańskim filarem był przecież Faulkner – była psychologia postaci. Konstruując złożone portrety psychologiczne, Faulkner polegał na psychoanalizie Freuda i swoich obserwacjach. Krytycy tacy jak John Irvin i Michael Zeitlin<sup>30</sup> udowadniają, że Faulkner, mimo iż Freuda nie czytał, przyswoił jego naukę przez lekturę *Ulissesa* Jamesa Joyce’a, kontakty z pisarzami, Conradem Aikenem oraz Sherwoodem Andersonem, a także bliskim przyjacielem z czasów młodości prawnikiem Philem Stonem<sup>31</sup>. Wykazują, że w szczególności utwory Faulknera z lat 20. oraz z jego najbardziej płodnych lat 30. – *Wściekłość i wrzask*, *Absalomie, Absalomie...* – noszą wyraźne ślady przeżywanej w tamtym czasie fascynacji freudowską psychoanalizą. Natomiast Faulknerowski język podkreślający rolę seksualności w budowaniu tożsamości jednostki i niestroniący od wątków kazirodczych w latach 40. i 50. zastępuje język zbieżny z rozwojem psychologii humanistycznej. Wierny tezie, że źródłem inspiracji pisarskich winny być „obserwacja, doświadczenie (co oznacza też czytanie) i wyobraźnia”<sup>32</sup>, Faulkner konstruował postacie, nierzadko zawierzając zdolności obserwacji i pisarskiemu instynktowi. Mimo iż mieszkańcy rodzimego Oxfordu, gdzie Faulkner spędził większość życia, nazywali go złośliwie *Count N’Count* (hrabia z bożej

---

<sup>30</sup> John T. Irwin, *Doubling and Incest/Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996) oraz Michael Zeitlin, „Faulkner and Psychoanalysis the *Elmer Case*”, [w:] *Faulkner and Psychology*, red. Donald M. Kartiganer i Ann J. Abadie (Jackson–Mississippi: University Press of Mississippi, 1994), s. 219–241.

<sup>31</sup> W czasie zajęć na wydziale psychologii na uniwersytecie w Wirginii Faulkner przewrotnie wyznał, że „Ta krztyna psychologii, którą znam, pochodzi z postaci, które stworzyłem, i pokera. Nie znam się na Freudzie”. Cyt. za: *Faulkner at the University*, s. 268.

<sup>32</sup> Cyt. za: Charles S. Aiken, *Faulkner and the Southern Landscape* (Athens-Georgia: The University of Georgia Press, 2009), s. 25.

łaski), doceniali jego otwartość, życzliwość i chęć interakcji nawet wówczas, gdy stał się sławny. Nie wiedzieli, że Faulkner potrzebował ich o wiele bardziej niż oni jego: ich rozmowy i historie zasłyszane przez noblistę stanowiły ośnowę niejednego opowiadania czy powieści. Jak wielu pisarzy Faulkner był podglądaczem zafascynowanym ludzkimi losami i bogactwem ludzkiej psychiki.

Drażąc psychologię postaci, Faulkner był świadomy roli czasu i przemijania w ewolucji jednostek. Jego bohaterowie to postacie dynamiczne, poddające się dyktatowi czasu na poziomie fizycznym i mentalnym. Podczas gdy postacie Hemingwaya funkcjonują poza czasem, u Faulknera, jak to dobitnie wykazuje Parini, „zawsze jest późna starość i wczesna młodość. Czas się rozciąga i jest czymś ważnym. Dokonują się tam ogromne zmiany. Wszystko płynie w różnych kierunkach”<sup>33</sup>. Faulkner potrafił tak samo przekonywująco pokazać obrazy z dzieciństwa bohatera, jak i z jego starości. Chyba najlepszym przykładem są zmieniające się portrety z życia Ike’a MacCaslina z serii opowiadań *Zstąp, Mojżeszu*. Czytelnik poznaje zakamarki umysłu Ike’a – nastolatka zafascynowanego kulturą lokalnych Indian, młodego mężczyzny odrzucającego spadek po przodkach w geście buntu przeciw tym, którzy zbudowali fortunę na niewolnictwie czy osiemdziesięciolatka, który obserwuje niszczenie przyrody w imię ekonomicznej ekspansji.

Na próżno by szukać wśród bohaterów Faulknera postaci miałych i typowych. Może poza Gavinem Stevensem z trylogii snopowskiej (*The Snopes Trilogy*), który, jak sugerują krytycy, wydaje się wyidealizowaną wersją samego pisarza, większość jego bohaterów to postaci ekscentryczne, dziwaczne, groteskowe i nierzadko przerażające lub wzbudzające litość. Świat Faulknera zamieszkują indywidua, często kierujące się podstawowymi uczuciami i cierpiące na zaburzenia obsesyjno-maniakalne, narcystyczne lub wręcz psychotyczne: bezzębny przemysłnik alkoholu gwałcący kolbą kukurydzy w *Azylu*, trzydziestotrzylatek z umysłem dziecka i kazirodczy brat we *Wściekłości i wrzasku*, niepozorny sadysta, którego jedyną myślą podczas odsiadki trzydziestoletniego wyroku jest zemsta, w *Rezydencji*, stara

---

<sup>33</sup> Parini, *Czas niezrównany*, s. 164.

panna dokonująca żywota wśród duchów przeszłości w *Absalomie, Absalomie*.... Predylekcja Faulknera do tworzenia postaci o ekstremalnych postawach i uczuciach zaowocowała tendencją krytyków do odczytywania jego twórczości jako przykładu groteski czy wręcz gotyku. Uważa się, że Faulkner stworzył podwaliny południowego gotyku, przygotowując grunt pod twórczość Flannery O'Connor, Carson McCullers, Trumana Capote czy wczesnego Williama Styrona. Tym samym wyznaczył na dekady parametry prozy amerykańskiego Południa zmagającej się z dziedzictwem przemocy i rasizmu, które wymagały hiperbolicznych środków literackich wykraczających poza formę powieści realistycznej<sup>34</sup>.

Zagadnieniem filozoficznym, które dominuje nad faulkerowskim światem zarówno w jego warstwie politycznej, jak i psychologicznej jest pytanie o zależność między biologicznym, ekonomicznym i historycznym determinizmem a sprawczą mocą człowieka. Z jednej strony twórczość noblisty jest przepełniona obrazami determinizmu, którego siła przywodzi na myśl zarówno pisarską konwencję naturalistyczną, jak i purytańską wiarę w predestynację. W powieściach takich jak *Absalomie, Absalomie*..., *Światłość w sierpniu* czy *Wściekłość i wrzask* mowa o fatum, przeznaczeniu lub klątwie, które mają decydować o losach jednostki. Jednakże w przeciwieństwie do religijnej predestynacji faulkerowskie przeznaczenie nie jest pojmowane na sposób metafizyczny, ale jako determinizm historyczny. Historia regionu czy rodzinna przeszłość ograniczają teraźniejsze wybory i w znacznym stopniu zakreślają wektor przyszłości. Podejmujący walkę z duchami przeszłości bohaterowie Faulknera są często skazani na przegraną<sup>35</sup>. Naznaczony przez pogłoski o czarnoskórym ojcu

---

<sup>34</sup> Niezwykle ciekawą analizę dotyczącą hiperboli w twórczości Faulknera można znaleźć w Michał Choiński, *Southern Hyperboles: Metafigurative Strategies of Narration* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2020).

<sup>35</sup> Perspektywa determinizmu historycznego stała się kluczem do odczytania nie tylko twórczości, ale również życia Faulknera przez Carla Rollysona. Determinizm historyczny jest sygnalizowany już na poziomie tytułu pierwszego tomu biografii jego autorstwa. Carl Rollyson, *The Life of William Faulkner: The Past Is Never Dead* (Charlottesville-Virginia: University of Virginia Press, 2020).

Joe Christmas nigdzie nie znajduje miejsca na rasistowskim Południu i kończy zlinczowany przez tłum. Wychowany w kulcie mitu patriarchalnego honoru Quentin Compson nie jest w stanie zaakceptować zhańbienia siostry i popełnia samobójstwo, a Henry Sutpen zabija swego przyrodniego brata w przekonaniu, że w jego żyłach płynie krew czarnych przodków. Jak ujął to Byron Bunch w *Światłości w sierpniu*: „Człowiek może mówić o tym, jak bardzo by chciał uciec od innych żyjących. Ale to umarli robią mu krzywdę. To od umarłych, którzy leżą spokojnie i nie starają się go zatrzymać, człowiek nie może uciec”<sup>36</sup>.

Z drugiej jednak strony Faulkner wielokrotnie podkreślał wiarę w sprawczą moc człowieka. Karty jego powieści są pełne tych, którzy trwają wbrew prawom przeszłości i nieprzyjaznym siłom społecznym. Często są to kobiety wiodące życie na marginesach społecznych czy staroświeccy starzy kawalerowie tacy jak Byron Bunch czy Gavin Stevens. Słynna mowa noblowska Faulknera, w której patos ociera się o śmieszność, potwierdza jego wiarę w jednostkę: „Odmawiam zaakceptowania końca człowieka”<sup>37</sup>.

Problem w tym, że górnolotne deklaracje noblisty przywołujące ducha epoki naiwnego humanizmu identyfikowanego w Polsce z twórczością Henryka Sienkiewicza – którego *Pana Wołodyjowskiego* Faulkner w młodości podziwiał<sup>38</sup> – mają obecnie muzealny wydźwięk. Nie brzmią dobrze w czasach, które pobudzają apokaliptyczne wizje końca Ziemi i oskarżają człowieka o niszczenie planety w imię wiary w swoją siłę i sprawczość. Czy Faulkner ma jeszcze coś do zaoferowania nowej generacji czytelniczej z niepokojem patrzącej na zmiany klimatyczne i dewastację natury w imię triumfalnego marszu człowieka? Czy jego retoryka niepodważalnej wiary w człowieka i jego centralne miejsce w świecie może rezonować z czytelnikiem wsłuchanym w teorię posthumanizmu? Czy jest możliwe ponowne odczytanie Faulknera na nowych warunkach?

---

<sup>36</sup> William Faulkner, *Światłość w sierpniu*, przeł. Maciej Słomczyński (Warszawa: Czytelnik, 1998), s. 60.

<sup>37</sup> William Faulkner, mowa noblowska, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/>; data dostępu: 10 grudnia 2021.

<sup>38</sup> Faulkner, *Listy*, s. 180.

Te pytania pozostawiam otwarte. Może zamieszczone w niniejszym tomie eseje szukające nowych dróg do twórczości Faulknera pozwolą powrócić do pisarza niegdyś najbardziej znanego w świecie. Jak twierdzi narrator w *Requiem dla zakonnic* (1951): „[p]rzeszłość nigdy nie umiera”<sup>39</sup>. Może twórczość Faulknera nie umarła i czeka na ponowne odczytanie?

---

<sup>39</sup> William Faulkner, *Requiem dla zakonnic*, przeł. Wacław Niepokólczycki (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980), s. 60.