

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”¹. 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?

¹ 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 umieszczeniem 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 czytelniczych 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”², wyznanie Vargasa Llosy, że Faulkner nauczył go, że „to forma – narracja i struktura –

² 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”³ 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”⁴.

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”⁵, podczas gdy Clifton Fadiman w opiniotwórczym *The New Yorker* ogłosił, iż książka „oznacza ostateczną porażkę talentu niegdyś godnego uwagi, choć pomniejszego sortu”⁶. 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

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

⁴ Cyt. za: Jay Parini, *Czas niezrównany. Życie Williama Faulknera*, przeł. Magdalena Słysz i Krzysztof Oblucki (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).

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

⁶ *Ibidem*, s. xv.

prze stał być autorem, którego twórczość była prześwie tлана 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 do bierała 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 *strenuous pleasure* (forsowna przyjemność)⁷, miał stawić opór „łatwej” kulturze popularnej utożsamianej z literaturą masową, kobiecą i etniczną⁸. 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

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

⁸ 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 Francisca 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, počawszy 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 miłym 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]⁹.

Metafora czubka szpilki pozwala zrozumieć nieprzejrzysty i nie-rzadko 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”¹⁰. W faulknerowskim świecie mamy do czynienia nie z prawdą faktograficzną i fizyczną, ale z prawdą „mentalną” oraz – i tu Faulkner wzbogaca Jamesa – prawdą „werbalną” wyłaniającą się z retorycznych zmagani bohaterów. Ta niefaktograficzna prawda, mająca źródło w „sztuce oracji” charakterystycznej dla Południa¹¹, została przez

⁹ Faulkner, *Listy*, s. 358.

¹⁰ Ibidem, s. 163.

¹¹ 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 przywołuje 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 rozśądkiem”¹². 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”¹³. 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

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

¹³ 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 „korzeni”, narracja kłęczasta rozrasta się w nieprzewidywalne formy, pączkując na boki niczym kłęczce¹⁴. Metafora kłęcza 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 kłęczasta 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 wyzwaniem nowoczesności i industrializacji. Już w pierwszym tomie z serii o hrabstwie Yoknapatawpha wziął po lupę 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 niewolnictwie¹⁵. 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

¹⁴ 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).

¹⁵ 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 odslania 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”¹⁶. 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 Południa¹⁷. 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 rasowej¹⁸. Dekady, w których przyszło pisarzowi tworzyć, należały do najbardziej niespokojnych po wojnie secesyjnej i wywracały

¹⁶ Inge, *William Faulkner*, s. xiv.

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

¹⁸ 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”¹⁹. 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 Callie²⁰, uosabia duchowość, wytrwałość i tradycyjny humanizm, nie do końca przekonał krytyków współczesnych Faulknerowi, którzy oskarżali pisarza o aksamitny rasizm. Niewątpliwie nie pomogły

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

²⁰ 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).