

Problematika vremena u romanu "Krik i bijes" William Faulknera

Krmpotić, Matea

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:023468>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-10**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOSKI FAKULTET

Matea Krmpotić

Problematika vremena u romanu „Krik i bijes“ Williama Faulknera
(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2015.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za kroatistiku

Matea Krmpotić

Matični broj: 0009061069

**Problematika vremena u romanu „Krik i bijes“ Williama
Faulknera**

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: doc. dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, 13. rujna 2015.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. OBJEKTI, CILJEVI I METODOLOGIJA RADA	3
3. MODERNIZAM I MONOLOŠKO-ASOCIJATIVNI ROMAN	4
3.1. ROMAN STRUJE SVIJESTI.....	12
4. HENRI BERGSON I IDEJA TRAJANJA	16
5. WILLIAM FAULKNER I NJEGOV SVIJET	19
5.1. KRIK I BIJES	21
5.2. TEMA I KOMPOZICIJA	24
5.3. KNJIŽEVNA TEHNIKA I STIL	26
6. VRIJEME - BIT ROMANA ili BERGSONOVA FILOZOFIJA	29
6.1. ČETIRI RAZLIČITA POIMANJA VREMENA: ANALIZA	32
ČETIRIJU DIJELOVA ROMANA	32
6.2. FAULKNER I VRIJEME.....	49
7. ZAKLJUČAK	51

Sažetak, Ključne riječi

Izvori i literatura

1. UVOD

Naslov završnoga rada jest *Problematika vremena u romanu Krik i bijes* Williama Faulknera i ukazuje na to da će se u ovome radu prikazati analiza navedenog romana iz perspektive problematike vremena.

Prvi dio rada donosi kratki uvod u epohu modernizma te položaj modernoga romana. Budući da u modernome romanu dolazi do stanovitih promjena, naglasak je na usporedbi s romanom realizma, te na razvoju novih tehnika pripovijedanja. Budući da je roman *Krik i bijes* monološko-asocijativni roman, nadalje se donose osnovne crte toga romana, njegova struktura i predstavnici, te se spominje struja svijesti- tehnika koja se istaknula u okviru ovoga romana. Unutar poglavlja o romanu struje svijesti iznijele su se osnovne činjenice tehnike, ukratko je objašnjen i sam pogled na svijest koji se u 20. stoljeću osobito razvio, budući da se za to pitanje zanimaju mnogi, kao što su Henri Bergson, William James, a kasnije i Sigmund Freud. Budući da je Henri Bergson sa svojom teorijom o subjektivnom vremenu, odnosno čistom trajanju, mnogo utjecao na književnost, slijedi objašnjenje njegove ideje *čistoga trajanja*.

Središnji dio rada usmjeren je na analizu romana *Krik i bijes* u kojoj je naglasak na problematici vremena. Iznesene su osnovne činjenice o Faulknerovoj izmišljenoj pokrajini *Yoknapatawphi* koja nosi značenje *rascijepljena zemlja* i na taj način simbolično odgovara i tematici romana koja svoje temelje nalazi u rascijepu. Slijede osnovne karakteristike romana, te riječ autora o samome romanu za kojega kaže da mu je *najsajjniji neuspjeh*. Nakon objašnjene strukture romana, teme, kompozicije te književne tehnike i stila, slijedi dio na koji je i usmjeren ovaj rad, a to je svakako analiza četiriju dijela ovoga romana. Prvi dio, ispričan kroz struju svijesti Benjyja, prikazuje nam fragmentiranu sliku dana, 7. travnja 1928. godine kada on ima trideset i tri godine. Budući da je Benjy mentalno zaostao na razini trogodišnjega djeteta, on ne razumije vrijeme te ne uviđa razliku između prošlosti i budućnosti. Njegovi

su vremenski skokovi veliki i nagli, međutim, detaljnim čitanjem i sastavljanjem fragmenata vidjet ćemo da je Benjyjev dio jezgra romana, te da nagoviješta sve događaje koje će se dogoditi, odnosno koje su se dogodile. Drugi dio romana otpada na Quentina, mladog neurotika čija je struja svijesti vrlo kompleksna. Quentin opsjeda vrijeme, odnosno prošlost koju nije u mogućnosti zaboraviti, niti logično povezati sa sadašnjosti. Upravo on ne može pojmiti ono što Bergson naziva čistim trajanjem. Treći dio otpada na Jasonov solilokvij koji svojim vulgarnim jezikom daje viziju događaja. Vremenski usmjeren na budućnost, jedan je od prikaza propasti obitelji Compson i jedan od najzlobnijih likova. Zadnji dio otpada na razmatranje Dilsey s aspekta sveznajućega pripovjedača. Vrlo objektivno i sudržano, prikazana je slika obitelji, a budući da je ovaj dio najlakše prohodan, dano nam je svojevršno pojašnjenje. Dilsey je jedini lik u romanu koji je uspio pojmiti vrijeme i vidjeti postepeni raskol obitelji Compson.

U zaključku je dano objašnjenje važnosti vremena u djelu *Krik i bijes*, te uporabe tehnike struje svijesti koju je William Faulkner u ovome djelu izvrsno iskoristio, pokazujući pritom znanje o ljudskoj psihologiji i samoj naravi svijesti.

2. OBJEKTI, CILJEVI I METODOLOGIJA RADA

Objekt istraživanja završnoga rada jest problematika vremena u romanu *Krik i bijes* Williama Faulknera i važnost koju predstavlja vrijeme u romanu.

Cilj rada jest prikazati vremensku strukturu u romanu, te tehniku struje svijesti kojom je roman napisan i koja ne poznaje logiku kronologije. Također, cilj je prikazati autorov stav prema vremenu.

U radu je korištena literatura na engleskom i na hrvatskom jeziku kako bi se što bolje mogla prikazati analiza romana s toga aspekta. Temeljnu literaturu čine djela teoretičara i povjesničara književnosti koji su obrađivali djela Williama Faulknera, te djela Henrija Bergsona zbog njegove teorije subjektivnoga vremena, koja je znatno utjecala na književnost modernizma. Važno je napomenuti kako u niti jednoj navedenoj literaturi nisu obrađena sva četiri dijela romana s aspekta vremena.

Rad je koncipiran na metodi dedukcije: prikazane su karakteristike modernizma i položaj modernoga romana te Bergsonova teorija *čistoga trajanja*, a zatim se u analizi četiriju djela sagledava kako je vrijeme oblikovalo likove, te se osjeti prisutnost Bergsona, iako njegovu viziju pravoga vremena, protagonisti navedenoga romana nisu mogli pojmiti.

3. MODERNIZAM I MONOLOŠKO-ASOCIJATIVNI ROMAN

Modernizam je, smatraju neki kritičari i povjesničari književnosti, posljednja velika epoha svjetske književnosti (vidi Solar 2003: 266). Na razvoj modernizma, na nove teme, motive i način gledanja na suvremenog čovjeka i svijet utjecale su, svakako, promjene u čovjekovom životu. Milivoj Solar, u uvodu *Moderne teorije romana* kaže da je početak modernizma odnosno 20. stoljeće, bilo vrijeme kada se osjećao brzi i vrlo napredni razvoj tehnike, grozota prvoga svjetskoga rata, te uspjeh socijalističke revolucije (vidi Solar 1979). Sredinom 20. stoljeća roman je postalo mjesto u kojemu će moderni čovjek naći sve što je izmislio i sve što ga nadilazi, odnosno svoju sudbinu, zaključuje Jean Beauquois u uvodu Alberesove *Historije modernoga romana* (Alberes, 1967 :5) Kada je Jean Beauquois to zaključio, mislio je na to da će moderni roman oslikavati suvremeni svijet i način života, u njemu će dolaziti do izražaja napredni i brzi razvoj tehnologije, industrijske proizvodnje, a na sudbinu će im utjecati brojne negativne pojave koje sa sobom donosi 20. stoljeće, kao što su oba svjetska rata.

Osim s postmodernizmom, epoha modernizma u svakome slučaju, stoji i u opreci s realizmom. U realizmu, čitatelj je navikao na preglednost, na detaljno okarakteriziran lik, te na naraciju i pripovijedanje koje prati logiku kronologije. Međutim, u modernizmu dolazi do stanovitih promjena. U modernizmu, kao što sam već napomenula, dolazi do promjena koje utječu na tematiku i motiviku, pa moderni roman nastoji prikazati suvremenoga čovjeka, njegove probleme s kojima se nosi i pitanja na koja traži odgovor. Da bismo shvatili strukturu suvremenoga romana, trebali bismo ga usporediti s romanom realizma. Vrlo kratko i slikovito je to učinio Milivoj Solar koji kaže da ćemo razliku ovih dvaju romana najbolje uočiti ako zamislimo jedan određeni skup ljudi koji o nečemu razgovaraju unutar jedne prostorije, nešto slično poslovnom ili kakvom drugom

sastanku. Ulazak romanopisca realizma i romanopisca suvremenoga romana u prostoriju dat će nam u potpunosti drugačije rezultate. Romanopisac realizma će ulaskom u prostoriju polaziti s realističkim opisom onoga što vidi. Dakle, ulaskom u prostoriju, obuhvatio je cjelinu prostora, razmišlja o ljudima koji su uhvaćeni u različitim položajima; ili sjede, stoje, razgovaraju ili slušaju. On ima vremena i vidi pojedinosti i detalje. Ulazi u sastanak, naravno, samo kao promatrač, za početak, a kasnije i kao onaj tko shvaća poantu i problem sastanka. Solar nam opisuje, da je tako laka vidljivost svih detalja i cjeline u potpunosti moguća, jer je bio dan i sve je bilo vrlo vidljivo. Međutim, što da je noć i da se ta ista situacija odvijala u mraku? Romanopisac suvremenoga romana tada u prostoriju ulazi sa svjetiljkom. On ima ograničeno osvijetljen prostor, te usmjerava svjetiljku s jednoga dijela na drugi. Svjetiljka mu, tako, omogućuje da osvijetli samo jedan dio, pa on mora osvjetljivati cijelu prostoriju u dijelovima. On ne može zaključiti veličinu prostora, niti čemu ona služi, a poneki detalji mu mogu izmaknuti. Romanopisac može izabrati dva puta pripovijedanja: on može osvjetljivati dio po dio prostorije i opisivati što vidi, a može se zadržati na jednom osvijetljenome detalju i na temelju njega zaključiti o čemu se radi i iz njega izvući smisao prostorije i sastanka. On je osuđen na fragmente. Međutim, autor ovu razliku koristi, ne kako bi raspravljao o kvaliteti ovih dvaju književnih oblikovanja, nego kako bi pokazao da se ta razlika reflektira na odabiru samih postupaka oblikovanja i na traganju za novim tehnikama (vidi Solar 1982:)

Dakle, susret s romanom realizma, čitatelju će pružiti pregledan uvid u mjesto radnje, bit će prikazan lik sa svim manama i vrlinama te najčešće problem oko kojega se vrti zaplet romana i prikazuje slika (ili kritika) društva. Uz to, čitatelj je tijekom čitanja u potpunosti svjestan zbilje i povijesti (usp Lodge 1988: 58). Romanopisac realističkog romana jest sveznajuće biće, govori Alberes (1967: 35). On je svjestan svega, te je shvatio i rekonstruirao sve događaje i detaljno opisao određene pojave. Kao što o tome govori Solar, on je

pomoću svijetlosti dana mogao zapaziti sve detalje i imao vremena da se njima bavi, kako bi sa svojom preciznošću mogao opisati prostoriju, ljude i pozadinu događaja.

Moderni roman je po svojem obliku inovativan i eksperimentalan, govorio o modernističkoj prozi David Lodge (1988: 66) koji primjećuje odklon od književnih (i neknjiževnih) postupaka u tradicionalnoj prozi. Ovu prozu zanima svijest i dijelovi čovjekovoga uma gdje nema mjesta za tradicionalno pripovijedanje jer je sve usmjereno k unutarnjoj analizi i introspekciji (usp isto). Jean Beaugeois u uvodu Alberesove *Historije modernoga romana*, kaže da moderni roman prodire u čovjekove dubine (svijest) u kojoj se nalaze nekorisna sjećanja, potištenost i sva samoća egzistencije kakvu, na primjer, opisuje Sartre u *Mučnini* (1967: 7). Ono što je zanimljivo pri čitanju modernoga romana jest to što je takav roman otvoreno djelo; ono nema pravoga početka, zaključuje Lodge, nego nas *in medias res* uranja u područja iskustva (usp Lodge 1988: 66). Također nema niti pravog završetka, jer obično na čitatelju ostane dvojba oko završne sudbine likova (usp isto).

Modernistička proza, nadalje, izbjegava kronologiju i sveznajućega pripovjedača; kronologija joj ne odgovara iz razloga što u modernizmu dolazi do novog shvaćanja vremena, pa se autori bave njenom složenošću, vremenskim skokovima, reminiscencijama, oživljavanjima sjećanja kao kod Prousta i ne mogućnosti prihvaćanja vremena, kao kod Faulknerovog Quentina, a takvi postupci naprosto se ne mogu koristiti logikom kronologije. Umjesto sveznajućega pripovjedača, romanopisac modernoga romana koristi se jednim ili mnogostrukim motrištima (vidi Lodge 1988: 67)

Lodge govori o dvjema vrstama modernističke proze (vidi Lodge 1988: 62). S jedne strane je moderna proza koja u svojim temeljima još uvijek ima širinu zahvata koja odlikuje roman realizma (usp. Solar 1982: 138), a s druge strane je modernistički roman, čiji naziv ne zadovoljava zaključuje Lodge, jer modernisti su sigurni u to da upravo oni prikazuju zbilju kakva je i da bi se

njima trebao pridodati epitet „realnosti“ (1988: 67). Jedan od autora koji zadržavaju namjeru realističkoga romana kako bi na taj način ocrtili epohu u kojoj se stvaralo, a samu tu sliku oblikovao postupcima modernističke struje jest Thomas Mann, navodi ga Solar kao autora koji se koncentrira na pitanje o umjetnosti i društvu. Njegov roman *Doktor Faustus* jest roman u kojem imamo odjeke realizma kao tradicije, te postupno naziremo tradiciju koju uspostavlja moderni roman (usp Solar 1982: 142). U romanu *Buddenbrookovi*, Thomas Mann je oslikao jednu građansku temu, koja kako kaže Alberes (1967: 102) nadilazi samu sebe i predstavlja jedno cijelo čovječanstvo. Dugujući više velikim glazbenicima nego književnicima, Mann koristi oblik glazbene kompozicije koja neće biti zanimljiva čitatelju koji favorizira dobro i uredno komponirane romane, kaže Alberes (1967: 102). Budući da je polifonijska struktura odraz modernističkoga postupka, još uvijek nailazimo realističku tradiciju koje iščitavamo u autorovim izabranim postupcima, zaključuje Alberes (1967: 102). Oslikavanje tematike jednoga društva kako bi se prikazala slikovita cjelina razdoblja u kojoj se stvara jest postupak realističkoga romanopisca, no način na koji je Thomas Mann stvarao svoja djela, njegovi izbori motiva, te složena pripovjedačka struktura (*Doktor Faustus*) odrazi su modernističkoga romana, te se Thomas Mann, bez obzira na njegovo pozivanje na tradiciju u nekim postupcima, smatra izvrsnim predstavnikom njemačke modernističke književnosti.

Nadalje, kada bismo mogli odabrati autore koji su sa svojim stvaralaštvom snažno utjecali na razvoj modernoga romana i oblikovali jedan od tipova romana, monološko-asocijativni roman, a i oni čija se djela smatraju izvorima suvremene književnosti onda bi to bili Marcel Proust, James Joyce i Virginia Woolf. Svatko od njih je u svojim djelima pokazao nešto inovativno i donio nešto novo u okvirima modernističke tradicije. Marcel Proust je tako stvorio novu i pravu stvarnost, ono što su u svojim temeljima pokušavali nadrealisti, međutim Solar napominje kako oni tu u niti jednom djelu nisu uspjeli. To je

uspio autor čija poetika nema ništa zajedničko s nadrealističkom, zaključuje Solar (1982: 95). Za Prousta je pravi život uspostavljen u književnome djelu i jedino umjetnost može obikovati zbilju i egzistenciju (usp isto). Ingrid Šafranek kaže da je umjetnost za Prousta *uspomena na izgubljeni zavičaj*, izgubljena u podsvijesti i može na vidjelo izaći samo u sjećanju (usp Šafranek 1995: 141). Njegovo životno djelo, *U potrazi za izgubljenim vremenom* jest roman o vremenu, pokušaj da se događaji iz prošlosti vrate u nepromjenjivom obliku, zaključuje Šafranek, u kojem se prožimaju impresije iz prirode, promišljanja o vremenu i umjetnosti, te umjetničkim iskustvima koji su za Prousta isto što i za Bergsona, govori Šafranek: *beskrajno prožimanje tisuću dojmova* (1995: 143)

James Joyce je autor koji je u modernu prozu unio novinu književne tehnike, a to je svakako unutarnji monolog. Solar napominje kako *Uliks*, nije u potpunosti napisan tom tehnikom, već samo posljednji dio (1982: 102). Ta tehnika, govori Solar, je postala bitnim obilježjem romana struje svijesti. Unutarnji monolog je prema Pelešu skupni naziv za nekoliko tipova unutarnjeg iskazivanja lika (Peleš 1999: 110). Unutar definicije, Peleš govori kako postoje načini nečujnoga govora koji karakterizira pripovjedne tekstove u kojima se verbaliziraju psihička stanja. No, psihičko stanje lika može se opisati i iz vanjske perspektive, napominje Peleš (1999: 110)

Unutarnji monolog je novina modernizma koji uvodi čitatelja u neke novije sfere, u dubine čovjekove unutrašnjosti. Suočavajući se s unutarnjim monologom, čitatelj je iz vanjske perspektive sagledavanja na određen lik i njegove probleme, premješten direktno u dubine svijesti lika, gdje dobiva informacije o njegovim osjećajima i psihičkome stanju. Samim time što čitatelj sada više nema osjećaj postojanja autora, a pripovijedanje i fokalizacija su unutarnji jest modernistički postupak, no svakako moramo biti svjesni da zalaženje u dubine svijesti nije u potpunosti nova pojava u književnosti, govori Vida E. Marković u uvodu *Psihološkoga romana* (Edel 1962: 9)

Osim što u razdoblju modernizma dolazi do novih pogleda na književnost, do zanimanja za nove teme i motive, pa i željom za inovativnošću, došlo je do potrebe za novim tehnikama kako bi se navedeno moglo realizirati. Već istaknuti unutarnji monolog otvorio je u modernoj prozi novi put kretanja, kaže Solar. Unutarnji monolog tako omogućuje oslobađanje od svih konvencija zbog kojih moramo „slagati rečenice“, i omogućuje prodor u dubine čovjekove svijesti (1982: 150). Međutim, napominje Solar, takva tehnika pruža veliku slobodu i zbog toga donosi određene zadatke pred autora: takva kaotičnost bi se trebala organizirati, kako ne bi došlo do još veće gomile besmislica (usp 1982: 151) Budući da takav zadatak nije lako prihvatiti, samo nekoliko autora je uspjelo tehniku struje svijesti provesti kroz svoj umjetnički opus. Jedna od njih je Virginia Woolf na jedan način, te na drugi način William Faulkner. Više o tome čitat će se u sljedećemu poglavlju. S druge strane, kao tehnika oprečna unutarnjemu monologu pojavljuje se tehnika montaže (vidi Solar 1982: 152) u kojoj je namjera da se sve sagledava „izvana“ pri čemu će se zanemariti subjektivnost i prednost će se dat objektivnoj stvarnosti koja će progovarati o besmislici života (vidi isto). Tehnika montaže očituje se u doslovno zabilježenim dijalozima i u korištenjima odlomaka, novinskih vijesti, oglasa i političkih krilatica, a vrlo uspješno ju je upotrebljavao John Dos Passos. Osim u spomenutim uvođenjima dijaloga i odlomaka u roman, tehnika montaže očituje se i u uvođenje eseja u roman, govori Solar. Takvo što se već vidjelo u *Zapisima Maltea Lauridsa Briggea*, R. M. Rilkea, a Brochov roman *Mjesečari* je bio uzor mnogim djelima koja favoriziraju esejistička razmatranja (usp. Solar 1982: 153). Monološko-asocijativni roman, ili kako ga Leon Edel naziva psihološkim romanom, nastao je početkom dvadesetoga stoljeća u djelima Marcela Prousta, Jamesa Joycea i Dorothy Richardson, za koje Edel kaže da su stvarali još uvijek s određenom dozom romantičarske ostavštine, gdje je razum ustupio mjesto osjećajima (1962: 21) U modernome psihološkome romanu, stvaraju se opet osjećanja te pokušaji da um objasni ono što srce govori. Edel zaključuje, da bez

obzira na utjecaje raznih pravaca i razdoblja, ovaj je roman, htio stvoriti iluziju stvarnosti (1962: 22). Budući da psihološki roman postoji još i prije pojave monološko-asocijativnoga romana, što pokazuju djela Dostojevskoga i Tolstoja kao vrsnih psihologa, moderni psihološki roman se očituje u tome što odražava *skretanje ka unutra* o kojemu govori Edel i smatra da se uporište takvoga načina nalazi u djelima Williama Jamesa i Henrija Bergsona, a kasnije i u učenju Sigmunda Freuda (1962: 22). Autori su se htjeli okrenuti prema naravni ljudske svijesti, te su zaključili da se psihološki opis karaktera ne može izraziti statičnim jezikom, niti kronološko poredanim događajima, zaključuje David Daiches (1979: 136). Karakter u takvome romanu jest individua čija svijest ne može biti praćena vremenskom logikom, kao što to biva s događajem i vremenom. Prikaz stanja svijesti nikako ne može ovisiti o kronologiji, jer to ne odgovara psihologiji (usp. isto). Jedna od pitanja koja postavljaju autori psihološkoga romana jest vrijeme i svrha ljudske egzistencije u vremenu. Također, pitanja prošlosti i sadašnjosti, a samim time i sjećanja, glavna je os oko kojih autori razvijaju svoju problematiku. Budući da se s time bavio Henri Bergson, a i snažno utjecao na Prousta, Edel zaključuje da je preokupacija vremenom vrlo bitna za ovaj tip romana (1962: 23). U ljudskoj svijesti, prošlost i sadašnjost se stapaju u jednu točku, pa kada pozovemo u sjećanje određeni događaj koji pripada prošlosti, on se oživljava u trenutku, te autor mora biti spreman uhvatiti i zapisivati sadašnji trenutak, opisuje Edel (usp. isto).

Što se tiče strukture samoga romana, još pred kraj 19. stoljeća u djelima Conrada i Jamesa vidi se tendencija ka zapletu i k dobro vođenoj priči, zaključuje Alberes (1967: 167). No, već i oni, pred vratima impresionizma, otkrivaju nove postupke kao što su prividne činjenice i probijanje neke druge realnosti kroz površnost priče (isto). Kod Joycea se osjeća preobrat u punom smislu riječi jer se svrha pričanja ne nalazi više u onome što se priča, već u jednoj drugoj složenoj i dubokoj realnosti. S Virginijom Woolf dolazi već do postepenog nestajanja dramskoga zapleta (usp Alberes 1962: 170)

Unutar monološko-asocijativnoga romana, svijest prikazanu u smislu poznavanja ljudske psihologije i njene naravi, uspjela je prenijeti tehnika struje svijesti.

3.1. ROMAN STRUJE SVIJESTI

Sam pojam struje svijesti dovodi se u vezu s razvitkom psihologije i s učenjem američkog filozofa Williama Jamesa o struji misli, odakle se i naziv struja svijesti probija u književnost, govori o tome Edel u svojoj studiji *Psihološki roman* (1962: 7). Ova tehnika označava skretanje k unutra, a to se odražava u filozofiji Henrija Bergsona, Williama Jamesa, pa kasnije i u djelima Sigmunda Freuda na eksperimentalnom nivou, govori Edel (1962: 22). Subjektivni roman, kako ga naziva Edel, je i nastao u toj određenoj atmosferi koju su stvorili navedeni filozofi i psiholozi. Promjene u filozofiji najavile su inovacije na području književne tehnike (usp isto).

Tehnika struje svijesti opisuje se unutar razvitka jednoga zasebnoga tipa romana, a to je monološko-asocijativni roman. Aleksandar Flaker razlikuje dvije podvrste koje ovise o pripovjedačevoj prirodi, ukoliko se o pripovjedaču može govoriti ili o njemu govorimo samo uvjetno (usp. Flaker 1979: 163). U jednu podvrstu tako spadaju romani s pripovjedačem u prvome licu koji prikazuju unutarnji svijet putem monologa (prva tri dijela romana *Krik i bijes* Williama Faulknera), a druga podvrsta su romani s heterodijegetskim pripovjedačem u trećemu licu, koji govori tuđe unutarnje monologe i kojeg možemo prepoznati u romanu *Gospođa Dalloway* Virginije Woolf, pa i unutar hrvatske književnosti u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže. Prva podvrsta bi bio roman struje svijesti.

Struja svijesti, kao književni pojam označuje iskazivanje stanja koja su na granici svijesti, opisuje Peleš (1999: 115) i nadalje kaže da su to sva ona naslućivanja, primisli i slutnje koja su morala naći odgovarajući jezični izražaj. Ono što struju svijesti karakterizira je svakako nepotpuna i nedovršena rečenica i neusklađenost u rečeničnome nizu (usp isto). Međutim, Peleš spominje kako se to posebno koristi u 20. stoljeću, no koristilo se i prije, primjerice u romanima Dostojevskog i Tolstoja (usp isto), ali i još ranije, primjećuje Edel koji kaže da

prodiranje u svijest nije inovacija, jer je i Shakespeareov *Hamlet* svjestan svojih mana, o njima progovarao (1962: 11).

Primjenom tehnike struje svijesti, predstavnici su pokušali neistraženu ljudsku svijest uklopiti u formu. Za odraditi takav zadatak potrebno je poznavanje psihologije i same naravni svijesti. Iako, takav zadatak predstavlja određeni trud i za čitatelja, koji bi trebao biti upućen u pojam svijesti da bi znao kako je ljudska svijest u konstantnom pokretu, nije statične naravni te nema nikakvih poveznica s kalendarskim vremenom. Ona se veže uz filozofiju Henrija Bergsona i njegovog vremena shvaćenog kao *durée* odnosno trajanje, govori Edel o značaju Bergsona na psihološki roman (1962: 9.). Kako bi uspjeli prikazati svijest, autori su se služili filmskim tehnikama, ponajprije tehnikom montaže od koje su preuzeli brzi slijed slika ili stavljanje slika jedna na drugu, napominje Krešić (1965: 20). Karakteristično je to što svijest ne ide poput sata, već se slobodno kreće, te se budućnost, sadašnjost i prošlost u njoj miješaju. Zato povezujemo Bergsona koji je sa svojom tezom o vremenu kao neprekidnom trajanju i o neposrednim datostima svijesti znatno utjecao na ovu književnu tehniku. Osim na unutarnjemu planu, struja svijesti se odlikuje i na jezičnome planu, što će reći mehanička sredstva kao što su interpunkcija, ali i tipografska pomagala (usp Krešić 1965: 21). William Faulkner, da bi dočarao kaotičnu i dinamičnu narav čovjekove svijesti, napuštao je gramatička, pravopisna i ina pravila, izostavljao je interpunkciju i približio se destrukciji jezika. Također je koristio kurziv kako bi čitatelju olakšao prepoznavanje velikih vremenskih skokova.

Predstavnici ove tehnike, među ostalima, su James Joyce, Virginia Woolf i William Faulkner. Svaki od njih želi prikazati unutarnjega čovjeka preko psihičkih funkcija. Joyceov zadnji odlomak *Uliksa*, pisan strujom svijesti bio je svojevrsni satirični komentar na život suvremenoga čovjeka, opisuje Krešić (1965: 11). Lodge razlikuje dvije vrste Joyceove struje svijesti te opisuje

Stephenovu struju svijesti kao metaforsku u kojoj on neprestano mijenja ono što opaža, mijenja ih u druge slike na osnove sličnosti ili ironičnog kontrasta (vidi Lodge 1988: 174). S druge strane, razlikuje Bloomovu struju svijesti koja je metonimijska - uz koju smo uvijek svjesni onoga što on radi i gdje se i kada nalazi iz razloga što postoji određena izravna veza između onoga što misli i radi. Lodge govori o metonimijskoj struji svijesti jer kada se ona udaljuje od onoga što on zapravo čini, *njegove asocijacije su još uvijek blizu načelu susjednosti nego načelu sličnosti* (Lodge 1988: 174)

Virginia Woolf u svojim romanima iznosi privatnu sferu stvarnosti (usp Kresic 1965: 11). Ona govori o osjećajnim osobama koji žive tzv. *povlaštene trenutke*, a između tih povlaštenih trenutaka postoji samo sumnja i određena depresija (vidi Lodge 1988: 218). Isto kao i Lodge, Alberes govori o tome da se u romanima impresionizma u potpunosti gubi zaplet (1967: 170). Svršeci romana su otvoreni; likovi ostaju gdje su i bili ispunjeni depresijom i sumnjom s povremenim nailaženjem povlaštenih trenutaka (usp Lodge 1988: 218).

William Faulkner, o kojemu će i u ovome radu biti riječ, koristio je tehniku struje svijesti kako bi ocrtao ironiju na ljudsku tragiku. Narušavajući red u svom najpoznatijem romanu *Krik i bijes*, i to samo kako bi u potpunosti dočarao ljudsku svijest, uspio je dokazati kako je shvatio obilježje takve tehnike a i monološko-asocijativnoga romana, odnosno psihološkoga romana po Edelu (usp 1962: 95). Odbacujući kronologiju i mehaničko vrijeme, jer je razumio svijest i shvatio da ona ne može ići prema tim logikama, uspio je obuhvatiti cjelokupnu tragičnu povijest obitelji Compson i uveo čitatelja u tri različite svijesti i pritom stvorio vremenski vrtlog.

Struja svijesti je tehnika pripovijedanja, inovativna i nimalo jednostavna, koja svoju reputaciju postiže na dubini. Prikazivanje karaktera bez pomoći vanjske perspektive, odbacujući vrijeme i prostor, a pritom povezujući splet asocijacija jednoga lika, vrlo je kompleksna tehnika za čitanje. Stoga čitatelj mora biti upućen u osnove ljudske psihologije, kako bi zaključio i znao da struja

svijesti odbacuje vrijeme kao konkretnost na kakvu je dosad nailazio jer je ona sama po sebi dinamična i ne pristaje na nikakvu logiku i ograničavanje. Mora pokušati razumijeti vrijeme koje nije kronološki opisano i kojeg ne možemo pratiti satom. Da bi čitatelj to savladao, mora pomno pratiti kako struja svijesti nije samo opisivanje stanja svijesti, već i ocrtavanje karaktera (usp Solar 1979: 139). Iako ocrtavanje karaktera neće biti kao u tradicionalnome opisu, na kraju čitanja, povezujući fragmente, čitatelj će doći do određene slike iz razloga što ćemo kroz reminiscencije i promišljanja o prošlosti u njegovoj svijesti dobiti određenu sliku njegovog života prije (npr. Quentin u romanu *Krik i bijes*), a u datom trenutku, dobit ćemo prikaz njegove sadašnjosti. I na taj način, malo težim putem, dolazi se do cjeline.

4. HENRI BERGSON I IDEJA TRAJANJA

Henri Bergson svoju filozofiju temeljio je na problemu subjektivnoga vremena, te proučavanju ljudske svijesti i načina na koji svijest doživljava vrijeme. Takva pitanja bila su jedna od središnjih pitanja filozofije 20. stoljeća, gdje su se najviše istaknuli Bergson, Husserl i Heidegger (usp. Gretić 2002: 1). Puno pojava je Bergson tumačio s psihologijskoga aspekta, s kojeg je pokušao objasniti unutarnje vrijeme, subjektivno vrijeme koje stoji u opreci s matematičkim odnosno fizikalnim vremenom. Stvarajući pojam *durée* - pojam trajanja, Bergson želi ukazati na pamćenje koje *konstituirá svijest kao osebnjní vlastiti svijet naspram izvanjskog svijeta i nepreglednosti činjenica u njemu* (Gretić 2002: 1). Zbog svoje koncepcije vremena i opisa stanja svijesti, Henri Bergson je imao snažan utjecaj na književnost, pogotovo na Marcela Prousta.

Kako bi nam objasnio ideju čistoga trajanja, Bergson je stavlja u opreku s pojmom homogenoga vremena. Da bi se pojam homogenoga vremena shvatio, Bergson smatra da se mora objasniti pojam prostora koji je s njim usko vezan. Prostor je *prazna homogena sredina koja nam omogućáva da razlikujemo istovjetne osjete koji se javljaju istodobno* (Bergson 2000: 79). Ako se prostor definira kao nešto što je homogeno, onda je i obrnuto valjano, odnosno, svaka neodređena sredina jest prostor. (vidi Bergson 2000: 81). Zaključak jest da se homogenost javlja u dva oblika, jer se i vrijeme isto kao i prostor javlja u homogenome obliku, iako nije isto što i prostor (usp. isto). Ako se vrijeme smatra homogenom sredinom, nastavlja Bergson, to znači da mi pretpostavljamo da se unutar nje odvijaju procesi stanja svijesti koji su već dani, međutim to je onda, napominje Bergson, ukidanje trajanja, odnosno, vraćanje ideji prostora (2000: 82). U opreci s homogenošću vremena, stoji čisto trajanje koje nosi karakteristike heterogenosti, kvalitativnosti i nedjeljivosti (vidi Gretić 2002: 67) Čisto trajanje jest *oblik koji poprima slijed stanja svijesti kada se naše ja*

slobodno prepusti sebi samom, kada svoje trenutačno stanje prestane odijeljivati od svojih ranijih stanja. (Bergson 2000: 83). Kako bi nam pobliže objasnio, Bergson se služi metaforama, pa dodaje kako nije nužno da subjekt zaboravi svoju prošlost, već dok je se prisjeća da ne slaže njene dijelove jedne pored drugih, već da ih sastavi s njim kao kada se prisjećamo jedne melodije, pa njene note sagledavamo u obliku fluidne cjeline (usp. isto). Uzimajući note jedne melodije, Bergson je htio prikazati te note, koje iako stoje jedna pored druge i jedna drugu slijede, djeluju kao da se slijevaju međusobno i tvore jednu cjelinu. Ako poremetimo ritam, a za takvo nešto bismo se trebali zadržati na jednoj noti duže nego što je zapisano od strane skladatelja, doći će do promjene u kvaliteti cijele glazbene rečenice, a samim time i u cijelome djelu. (usp. isto). Bergson zaključuje kako bismo tako imali pojam slijeda bez obzira na razdvojenost elemenata, i tek onda bismo mogli spoznati trajanje, da nam ideja prostora nije naprosto nametnuta (usp Bergson 2000: 84)

Goran Gretić kaže da bi čisto trajanje bio skup kvalitativnih promjena koje se međusobno prožimaju bez ikakvoga odnosa jedne prema drugima, bez srodnosti s brojem i bez jasnoga i strogoga obrisa. Tako bi se mogla objasniti čista heterogenost (2002: 68), a s tim i pojam čistoga trajanja budući da mu je heterogenost glavna karakteristika.

Kako bi dokazao da se trajanje ne može mjeriti, Bergson se koristi otkucajima kazaljki sata. Kada čovjek pratim njihanje klatna, on zapravo ne mjeri trajanje, već broji istodobne pojave (usp. Bergson 2000: 89). Sva njihanja klatna se mogu predočiti u prostoru kako stoje jedan pored drugoga, ali nam je tako prikazan samo jedan otkucaj klatna, govori Gretić (2002:69), a u tom slučaju Bergson zaključuje, neće biti trajanja (vidi Bergson 2000: 90). Da bismo spoznali pravo čisto trajanje, moramo na trenutak isključiti klatno i njegovo njihanje, i tada ostaje samo *heterogeno trajanje našega ja* (Bergson 2000: 90). Zabludu o postojanju homogenog trajanja, koji je sličan homogenomu prostoru u kojemu su trenutci poredani jedan pored drugoga, ali se međusobno ne spajaju,

je proizašla iz našega shvaćanja da određena faza života predstavlja jedan otkucaj klatna, te su ti pokreti klatna međusobno odijeljeni, jer dok jedan traje, drugoga više nema i tako se u nama stvara osjećaj da odjeljujemo trenutke života. Pokreti klatna na taj način razdjeljuju naše unutarnje trajanje na dijelove (usp Bergson 2000: 91)

Kao što je već rečeno, Bergsonova filozofija imala je snažan utjecaj na književnost. Marcel Proust, u svojem najvećem djelu *U traganju za izgubljenim vremenom* obrađuje zagonetku ljudske egzistencije u vremenu, nastojeći dokinuti vrijeme i uspostaviti vječnu sadašnjost (usp. Solar 1982: 97). Također, umjetnost s kojom je oduševljen, njemu predstavlja isto što i Bergsonu, a to je: *beskrajno prožimanje tisuću dojmova*, odnosno osjećanje koje nam omogućuje da spoznamo pravo i čisto trajanje bića (usp. Šafranek 1995: 143) Kao i kod Prousta, odjeke Bergsona možemo naći i u romanu *Krik i bijes* Williama Faulknera, samo što koncept vremena o kojemu Bergson govori, niti jedan lik, iz vlastitih razloga, nije mogao razumjeti.

5. WILLIAM FAULKNER I NJEGOV SVIJET

Mjesto radnje Faulknerovih djela (u skoro svim romanima, osim: *Vojnikova plaća*, *Komarci*, *Pylon* i *Basna*) smješteni su u pokrajinu Yoknapatawpha koja zajedno sa svojim središtem - gradićem Jeffersonom broji oko 15 611 ljudi. Pokrajina i grad rezultat su autorove mašte, a u zbiljskome svijetu smjestio ih je u sjeverni dio države Mississippi, u blizinu grada Memphisa. Da bi obogatio svoj opus, autor dodaje i kartu „svoje“ pokrajine na kraju djela *Abšalom, Abšalom*. Na karti označava mjesta i dijelove koji su važni za većinu njegovih romana. To rukom iscrtano područje, nekad je bilo nastanjeno od strane indijanskoga plemena Chickasaw iz čijeg je jezika Faulkner uzeo dvije riječi: yocana i petopha i stvorio složenicu Yoknapatawpha, što znači *rascijepljena zemlja* (Vidan 1971: 72). Prema Vidanovu tumačenju, naziv pokrajine nosi duboku simboliku koja se veze, ne samo uz *Krik i bijes*, već uz cijeli njegov opus. Budući da se detaljno bavio motivom rascjepa, navodi ga na nekoliko razina. Naime, javlja se na razini Građanskoga rata, u kontekstu odnosa crna i bijelaca, na razini sukoba starih vlastelina i novih pridošlica i dodaje Vidan razinu rascjepa u pojedincu (1971: 72). Budući da govorimo o obitelji, osim u pojedincu, rascjep se prepoznaje i na razini cijele obitelji. Obitelj se raspada u ekonomskome smislu; prodajom Benjyjeve livade kako bi platili Quentinu studij, u psihološkome smislu koji je pokrenula gđa. Compson svojim vječnim bolovanjima i jadikovkama, te u biološkome smislu kroz prizmu Benjyjeve retardacije, Quentinova samoubojstva, a i kada govorimo o biološkom aspektu, Vidan ističe motiv incesta koji se snažno probija u autorovu opusu. Don H. Doyle, u svojem detaljnu istraživanju Faulknerove izmišljene pokrajine iznosi teze kojima zaključuje da je autor, ne samo izvrstan pisac, već i odličan historičar i interpretator povijesti. Stvorivši Yoknapatawphu, autor je izmislio mjesto gdje je istodobno izmišljao i dokumentirao. Faulkner, zaključuje Doyle, je pomiješao fikcijsku postavu i povijest vlastite zemlje, toliko dobro da

je narod bio oduševljen s njegovim opozivom njihove prošlosti. Za Faulknera, njegova izmišljena pokrajina je mjesto gdje prošlost nikada nije umrla, odnosno nikada nije ni postala povijest (usp. Doyle 2001: 1). Malcom Cowley, američki književni kritičar, za pokrajinu kaže da je regija u kojoj svaki dio priča svoju priču i svaka priča se vraća u prošlost. Tako je Faulkner zapravo stvorio cijelu jednu priču o povijesti američkoga juga, počevši od romana i njegovih događaja smještenih u pokrajini, do njegovih likova i tipova različitih rasa koji predstavljaju jedan portret američkoga juga (Cowley prema Doyle 2001: 1). Ono što ga je zasigurno inspiriralo je djetinjstvo u kojemu je slušao priče i legende o ljudima koji su se borili u Građanskome ratu, govori C. E. Nicholson (1981:8). Budući da je njegova obitelj imala važnu ulogu u konstruiranju slike američkoga Juga, te je priče mogao čuti od vlastitog pradjeda po kojemu je i dobio ime, Faulkner je svoje znanje i uspomene iskoristio za romane (usp. isto). Iz Faulknerovog zanimanja za povijest, odnos prema prošlosti koja zapravo nikada nije postala prošlost, naslućujemo autorov stav prema vremenu i problematiku istoga koja se javlja romanu o kojemu se govori.

Što se tiče povijesnoga konteksta, Faulkner govori o posljedicama američkoga građanskog ratu koji se odvijao od 1861. do 1864. te o složenoj rasnoj, ekonomskoj i društvenoj problematici. Vrlo je bitno ovdje prepoznati jednu poveznicu. Vidan ističe kako se Faulknerov svijet podudara se s cijelim ciklusom njegovih djela o pokrajini Yoknapatawapha. Zbog te važne činjenice, može ga se usporediti s Honoreom de Balzacom i njegovom *Ljudskom komedijom*. I Balzac zapravo govori o građanskom društvu Francuske, a Faulkner govori o američkom građanskome ratu i pogođenom američkom jugu. No postoji bitna razlika na koju autor upućuje; Balzac je sliku francuske povijesti gradio na opažanjima, psihološkim karakterizacijama oslanjajući se na opće ljudsko iskustvo (Vidan 1971: 73). Faulkneru su, kao što sam već spomenula, takve pojave samo natuknute, gotovo nikad objašnjene u širem kontekstu povijesti (usp. isto), te Faulkner nikada ne razvija društvenu analitiku,

što ga razlikuje od romanopisaca realizma s kojima ima ponekih dodirnih točaka na tematskoj razini. Prokletstvo zemlje i nasljeđa, kao i biološki aspekt vrlo su važne stavke Faulknerovoga opusa.

Još jedan vrlo važan aspekt Faulknerovoga svijeta jest svakako vrijeme koje u njegovim romanima postoji u dva vida (vidi Vidan 1971: 73). Ono postoji u vidu matematičkoga ili fizikalnoga vremena, kada pratimo događaje koji su se dogodili u narativnoj sadašnjosti, te ono nemjerljivo, odnosno unutarne ili psihološko vrijeme iz svijesti likova.

5.1. KRIK I BIJES

*„Život je tek sjena pusta, glumac bijedni,
Što kočoperi se i trza na pozornici tren,
Pa onda zamukne; život je priča,
Kuju idiot priča, puna **krika i bijesa**,
A ne znači ništa.“¹*

William Faulkner izdao je ovaj roman 1929. godine, odmah nakon romana *Sartoris*. Roman *Krik i bijes* po vremenskom razdoblju u kojemu je nastao, svakako pripada razdoblju modernizma. Iako ima pokojih tematskih točaka koje dijeli s piscima realizma, način na koji Faulkner piše, pripovjedačkim tehnikama i naracijom kojom se služi, on je svakako modernist i jedan od predstavnika autora koji koriste tehniku struje svijesti. William Faulkner dao je izjave o nastanku njegovoga romana, u više puta između 1955. i 1958. godine. O romanu *Krik i bijes*, autor kaže sljedeće:

„Prema mojoj ocjeni, ni jedna moja priča nije dosta dobra, i zato sam trideset godina uvijek pisao novu, nadajući se da bi ta mogla biti dosta dobra. Pa bi tako moj osobni osjećaj valjda bio nježnost prema onoj koja mi je prouzročila najviše

¹ Naslov romana *Krik i bijes* uzet je iz petoga čina, petoga prizora Shakespearova *Macbetha*, stihovi 24. do 28. (Krešić, 1988: 27)

zebnje, kakvu bi majka mogla osjećati za dijete, a ona koja je meni prouzročila najviše zebnje i za mene predstavlja najsjajniji neuspjeh jest *Buka i bijes*. Počela je kao kratka priča, priča bez zapleta, o nekoj djeci koja šalju od kuće za vrijeme bakina sprovoda...

(...)

„Tada sam vidio da to ne mogu nikako izreći u kratkoj priči. Pa sam tako iskazao idiotovo doživljavanje toga dana, i bilo je nerazumljivo, čak ni ja ne bih bio mogao reći što se tada zbivalo, pa sam dodao još jedno poglavlje...

I tako je nastala knjiga, tj, istu sam priču napisao četiri puta“ (Faulkner prema Vidan 1971: 77/78)

Zadnje što autor kaže o romanu ne bi bilo sasvim točno. Čitatelj ne čita četiri u potpunosti iste priče, već se one dopunjuju. Ono što je autor htio reći jest to da je njegov oblik i konačni opseg bio produkt njegove spontane mašte. Kao što je u iskazu rekao, najmrskiji lik mu je svakako Jason, sadistički i zločesti brat koji svoje viđenje izlaže u trećemu dijelu romana. Najdraži lik s kojom je autor bio i najpovezaniji jest svakako Caddy, središnji lik *Krika i bijesa*. Caddy je lik sestre (kćeri, a i majke) koju upoznajemo samo i isključivo kroz riječi i misli drugih likova. Njena odsutnost nosi jednu veliku simboličku težinu, iako su likovi trojice njezine braće svakako jednako značajni i nositelji određenih simbola. Faulkner za Caddy kaže: „Pokušao sam s trećim bratom, jer mi je Caddy i dalje bila odviše lijepa i suviše me dirala da bih je sveo na to da priča što se događa, pa sam pomislio da bi bilo uzbudljivije kad bi se ona vidjela očima nekoga drugog“ (1971: 78).

Na šta misli autor kada kaže da mu je uzbudljivije vidjeti Caddy iz perspektive drugih likova? Caddy je, kao što je već napomenuto, os ovoga djela. Viđena iz perspektive svoje braće, roditelja i muškaraca, Caddy je centar raspada obitelji na mnogim razinama, a najviše na emocionalnoj razini. Autor je s time dobio jednog lika koji zapravo nikad ništa nije rekao sam o sebi, a opet toliku važnost i težinu nosi. Moglo bi se jedino reći da takav način pomalo

ocrtava i patrijarhalnu sredinu u kojoj se Caddy nalazi, budući da je mi upoznajemo kroz misli i riječi muškaraca. Mnoge čitateljice, feminističke aktivistice i autorice vjerojatno se ne bi složile s Faulknerom da je zanimljivije pratiti lik Caddy isključivo kroz oči nekoga drugoga, u ovom slučaju njene braće.

Caddy je u roman uvedena u prvome dijelu koji priča idiot Benjamin kroz čiju svijest ulazimo u svijet romana; bez ikakvih analitičkih postupaka, lišen pojma o vremenu, prošlosti i sadašnjosti, zaustavljen u razvoju na razini trogodišnjaka.

Osim Caddy, središnjega lika romana, nositelji obiteljske tragedije su trojica njene braće, majka i otac, te Caddyina nezakonita kći.

Benjamin Compson jest najmlađi brat u obitelji, nosi određenu težinu i tragiku jer je gluhonijem i pritom mentalno zaostao. Kako je Benjyjev dio uvodni, Krešić smatra da je njegov dio i jezgra romana, budući da on prvi put spominje određene pojave i događaje i time ih nagovještuje čitatelju (usp. 1988: 30). Svoje osjećaje izražava zavijanjem, ali ih ne zna prepoznati. On ne uviđa razlike u vremenu, niti zna što mu i zašto nedostaje (kada je Caddy otišla), već on samo primjećuje, odnosno osjeti, da nešto nije onako kako bi trebalo biti, uobičajeno za njega. Faulkner nam slikovito prikazuje Benjyjevo zavijanje, samim time što zamišljamo priču „koju idiot priča, puna krika i bijesa,...“ (Shakespeare prema Krešić 1988: 28). Jason jest drugi brat u obitelji Compson, vrlo negativno nastrojen prema svojoj braći i sestri, majčin je miljenik, pa jedino s njom i ostane u normalnijem kontaktu, iako i od nje krade. Predstavnik malograđanštine, vrlo je negativan lik koji, ne zaboravljajući prošlost i ne opraštajući svojoj sestri, srlja u budućnost konstantno gledajući na sat i negdje žureći. Quentin jest najkompleksniji lik u obitelji, dovoljno inteligentan da shvati kakva je njegova obitelj bila u prošlosti i kakva je sad. On je preosjetljiv da se suoči s tim što je njegova obitelj postala i da gleda kako se postepeno raspada (usp. Nicholson, 1981: 72). Incestuozno zaljubljen u svoju sestru, voleći

njenu djevičansku opnu, nije se mogao pomiriti s prošlošću te počini samoubojstvo utopivši se u rijeci. Jason Richard Compson je otac, jednom član i čelo ponosne južnjačke obitelji, sada je alkoholičar koji je prodao i posljednje imanje, osim kuće s kolibom gdje živi crnačka obitelj (usp. Krešić, 1988: 28). Jason R. beznadno citira klasike, skriva se iza filozofije i pritom, takvim ponašanjem, sudjeluje u raspadu vlastite obitelji. Njegova supruga, Caroline Compson, nesposobna za odgoj vlastite djece. Žaljenjem nad sobom, nemogućnošću da svojoj djeci bude majka, te hodanjem po kući poput duha, sudjeluje u raspadu obitelji. Dilsey koja predstavlja majku, ne samo svojoj djeci već i djeci Compsonovih, bila je dugogodišnja i predana sluga obitelji, zajedno sa svojom djecom. Budući da je trpjela i nosila se s mnogim nepravdama i okrutnošću, te gledala postepeni raspad obitelji, Faulkner za nju kaže da je jedan od najhrabrijih, najsnažnijih i njemu najdražih likova koje je stvorio (Faulkner prema Nicholson, 1981: 74).

5.2. TEMA I KOMPOZICIJA

Tema romana jest tragično propadanje aristokratske obitelji Compson. Roman u četiri dijela, (idiot Benjy, Quentin III, Jason IV, te crnkinja Dilsey) govori o posljednjim stadijima propasti Compsonova vlastinstva. Obitelj Compsonovih, ne propada samo ekonomski, već i na emocionalnoj, biološkoj i psihološkoj razini.

Faulknerova ideja o prikazu propadanja južnjačkih građanskih obitelji javlja se i ranije u književnosti, zaključuje Vidan, na tragu Zole i njegove „naturalističke teorije o izrođavanju i opadanju, što je možemo pratiti i u nizu njegovim romana o porodicama Rougon i Macquart, a čije odjeke nailazimo i kod tako različitih pisaca kao što su Galsworthy, Gorki i Krleža“ (Vidan 1971: 75). Sličnom tematikom i motivikom bave se romani koje svrstavamo u obiteljske sage.

Takva djela, pokazuju povijest pojedine obitelji kroz nekoliko generacija i zamišljena su kao ciklusi. Vidan u svojoj analizi govori kako se naglašavaju najčešće tri momenta koja se poklapaju (često) s trima generacijama. To su: generacija osnivača, zatim naraštaj njihovih nasljednika u kojoj dolazi do raslojavanja te generacija u kojoj su bolest, opredjeljenje koje karakterizira negacija svega porodičnoga nasljeđa u potpunosti uništili sve što su preci gradili (usp. 1971: 79/80). Ako ove momente idemo smjestiti u roman *Krik i bijes*, možemo pratiti dva rezultata. Prvi bi, i na prvi pogled logični, bio taj da je otac trojice braće i Caddy prva generacija, zatim njih četvoro bi bila druga generacija, a Quentina (Caddyna kći) bi bila treća generacija. Međutim, budući da se već kod trojice braće i Caddy javlja izuzetno jaka dekadencija, koja bi prema shemi bila karakteristika treće generacije, možemo kao prvu generaciju shvatiti „pionire prošlosti“ odnosno djeda (Jason Lycurgus II), koji je (uz ostale) ocrtan na rodoslovnom stablu kojeg je konstruirao jedan od brojnih Faulknerovih kritičara Edmund L. Volpe (vidi Volpeovo rodoslovlje u Vidan 1971: 138). U ovome romanu susrećemo se s rodoslovljem i s generacijama obitelji, što je jedan pokazatelj tradicije u smislu dodirnih točaka s romanopiscima realizma. S obzirom na to da ne možemo govoriti o tradicionalnome pripovijedanju, nego o slikama iz prošlosti koje se miješaju u tijek s opažanjima i događajima tekućega trenutka i to sve kroz unutrašnji monolog trojice braće, jasno je da se tijekom radnje, odnosno fabula, neće podudarati sa sižeom (usp. Vidan 1971: 81)

Roman je podijeljen u četiri dijela. Dijelovi nemaju naslove, već umjesto njih nose datume: 7. travnja 1928., 2. lipnja 1910., 6. travnja 1928., 8. travnja 1928. U prva tri dijela događaji su prezentirani kroz svijest trojice braće, a zadnji dio je usredotočen na sluškinju Dilsey, gdje su događaji prezentirani iz perspektive sveznajućega pripovjedača. Naslućujemo problematiku vremena u djelu, budući da datumi ne idu kronološkim putem, kao što ni svijest trojice braće ne slijedi logiku kronologije. Također, svaki od monologa braće ima svoj

vlastiti redosljed, događaji nisu svakome od braće na jednakim mjestima u svijesti. Priču o propadanju aristokratske obitelji Compson iznose četiri osobe kroz viđenja i sjećanja događaja koja se uglavnom podudaraju zaključuje Solar (2003: 294).

Okosnicu priče čini tragedija i raskol; kći Caddy je okaljala obitelj i čast te pobjegla od kuće, nakon čega se Quentin ubija. Vođenje obitelji i autoritet preuzeo je Jason, zao i sadistički nastrojen lik koji predstavlja materijalistički, malograđanski mentalitet.

5.3. KNJIŽEVNA TEHNIKA I STIL

Na početku ovoga rada iznesene su glavne karakteristike romana struje svijesti. William Faulkner jedan je od autora koji je tehniku struje svijesti usavršio i prikazao na vrlo dojmljiv način. Milivoj Solar u *Povijesti svjetske književnosti* kaže da je struju svijesti na visoki stupanj postavila Virginia Woolf, no Faulkner je ipak prešao granicu dojmljivosti (2003: 294). Iako se kao majstore romana struje svijesti navodi Woolf, Joyce i Faulkner, svaki od njih ima svoje ciljeve, odnosno što od tehnike žele dobiti. Stjepan Krešić u *Pokušaju interpretacije Krika i bijesa* zaključuje da su ti ciljevi u potpunosti različiti; Woolf se zadržala na privatnoj sferi, Joyce je majstor satire i opisa života modernoga čovjeka, a Faulkner je prikazao sliku tragedije čovjeka kroz ironičnu prizmu (1988: 11).

Radnja se iznosi različitim tehnikama; prvi dio ispričan je tehnikom unutarnjega monologa za kojega Edel kaže da je dosljedno provedena subjektivnost, pisana s jedne točke gledišta (1962: 52). Stavljeni u središte misli samoga Benjyja, saznajemo njegovu viziju cijele priče. On bilježi jedino ono što mu prolazi sviješću i nevino registrira dojmove miješajući ih sa sjećanjima (Solar 2003: 294). U ovome monologu javlja se interpunkcija, ali je ograničena na točku i zarez, te su prijelazi u sjećanja označeni kurzivom radi lakšega

prohoda. Drugi dio pisan je strujom svijesti, poput monologa Molly Bloom u *Uliksu* (Solar, 2003: 295). Vidan napominje da je ovaj unutarnji monolog, struja svijesti jednog osjetljivog i inteligentnog mladića, koji je vrlo teško prohodan zbog brze i nepregledne izmjene događaja u prošlosti i sadašnjosti. Toj teškoj prohodnosti pridodaje manjak interpunkcije ili potpuna odsutnost, te se autor odmiče od gramatičkih i pravopisnih pravila. Treći dio romana izlaže brat Jason, tehnikom unutarnjeg monologa s interpunkcijom. Ovaj odlomak je vrlo lako prohodan i razumljiv, te Vidan za Jasona kaže da je u potpunosti realističan lik, oko kojeg se čitalac ne mora truditi ili raščlanjivati njegove podatke i fragmente (usp. 1971: 105). Solar govori o bitnoj i vrlo vidljivoj razlici između Jasona i njegove braće zbog koje smatra da se i način izlaganja razlikuje; vrlo osjetljivo izlaganje neurotika Quentina u usporedbi s jednostavnim izlaganjem priče uz vulgarne komentare i snobističke snove (2003: 295). Zadnji dio jest usmjeren na crkinju Dilsey sa stajališta sveznajućega pripovjedača. Pojam sveznajućega pripovjedača, R. Scholes i R. Kellogg povezuju s razvijenim realizmom u kojemu pouzdani očevidac objektivno i impersonalno pripovijeda događaj (usp. 1979: 399).

Alberes u *Istoriji modernog romana* govori o dubini impresionizma koja za svoje područje pripovijedanja uzima ljudske impresije, senzacije i emocije koje se inače u životu potiskuju i racionaliziraju. Međutim, tok svijesti je tehnika koja prihvaća izbijanje čovjekove impresije, a roman mora dati živost i „duboko osjećanje egzistencije“ (1967: 177). S Virginijom Woolf pa sve do novog francuskog romana Nathalie Saurraute, njeguje se takva umjetnost koja, kaže Alberes, ne skriva svoje temelje u Bergsonovoj filozofiji (usp. isto). Iako engleski impresionizam nije nikako utjecao na Faulknera, a ni obrnuto; Faulkner je sveo roman na dijelove, na nekoliko svijesti odnosno nekoliko unutrašnjih monologa (usp. 1967: 178).

Faulknerov roman zaista jest teško prohodan. Čitajući *Krik i bijes*, čitatelj ima dojam kao da je sve bitno, pokušava se zadržati na svemu što piše i shvatiti

sve simbole. Međutim, s obzirom na tehniku i stil to je vrlo zahtjevno, pa čitatelju to može pružiti osjećaj očajja. Njegove rečenice su podosta duge, zapaža Vidan, pa citira pjesnika Conrada Aikena: „G. Faulkner djeluje preko procesa uranjanja, hipnotizirajući čitaoca da bi ostao uronjen u njegovoj struji...“ (Conrad Aiken prema Vidan 1971: 133). Također, ono što otežava čitanje je svakako više planova, zaključuje Alberes (1967: 178). Čitajući roman, nalazimo se duboko u svijesti lika, ne znajući čitamo li događaje iz prošlosti ili sadašnjosti. Osim vremenske skokovitosti, ponekad smo prekinuti uvođenjem nove (druge) teme (usp. Alberes 1967: 178).

Kad bi Faulkner pokušao biti jednostavan, postao bi banalan, zaključuje Vidan, jer način na koji pripovijeda priču jednako je načinu gledanja na predmet radnje. U *Kriku i bijesu*, okosnica radnje je obitelj Compson, međutim nisu u centru problem radnje samo oni, već i na koji način oni vide sami sebe (vidi 1971: 135). Odabir tehnike struje svijesti, osim na tematskoj i stilskoj razini, javlja se i na narativnoj razini o čemu će se čitati kasnije u radu.

Alberes zaključuje da je korist postupka struje svijesti, najprije ubacivanje čitatelja u svijest, a zatim „možemo te pokušaje usporediti s optičkim postupcima, na primjer, koji pomoću dvostruke vizije daju iluziju treće dimenzije“ (1967: 179)

4. VRIJEME - BIT ROMANA ili BERGSONOVA FILOZOFIJA

A ako se koji romanopisac drzne da strgne vješto satkani veo s našeg konvencionalnog ja otkrivajući nam dubinsku nelogičnost koja stoji iza te prividne logike i beskonačno međusobno prožimanje tisuća različitih utisaka, koji nestanu čim ih imenujemo, iza tog niza jednostavnih stanja složenih jedna pokraj drugih, mi ga veličamo kao osobu koja nas je spoznala bolje nego što smo to sami bili kadri učiniti(...)Ohrabrio nas je da na tren smaknemo veo kojim smo svoje ja skrivali od svoje svijesti. Omogućio nam je da se suočimo s nama samima (Bergson, 2000: 109/110)

Kao što smo vidjeli u poglavlju o Bergsonovoj ideji čistog trajanja, nema sumnje da je Bergsonova filozofija i koncepcija vremena utjecala na samoga Faulknera, ali i na sami razvoj modernoga romana, odnosno romana struje svijesti. Romanopisac kojega spominje Henri Bergson u gore navedenom citatu može biti i autor koji je predmet ovoga rada. William Faulkner, samim time što je izabrao književnu tehniku struje svijesti uklapa se u Bergsonovo viđenje. U tradicionalnome smo romanu navikli čitati o liku koji je upoznat i na vidjelo iznosi samo „konvencionalnog ja“ (2000: 109). Međutim, Bergson govori kako bi se to promijenilo, romanopisac bi trebao prikazati sve te utiske koji se kriju u unutarnjem ja, sve te utiske koje se strogo protive logici i nadalje otkriti taj drugi vid vlastitoga ja. Osim osjećaja, i ideja koja se javljaju kao točno određene i jasne kategorije, trebali bismo spoznati i one nejasne, vrlo dinamične, zaključuje Bergson (2000:106)

Važnost prvobitnih impresija potječu iz tradicije impresionizma koji su takav način izražavanja ne potisnutim i ne racionaliziranim impresijama smatrali jedinom istinom. Daleko od toga da engleski impresionizam nije utjecao na Faulknera, ali osjeća se veliki utjecaj Bergsona, zaključuje Alberes (1967: 177).

Takav roman, pružao je „nekoherentnu i dinamičku plimu doživljenog života, duboko osjećanje egzistencije.“ (isto).

Roman struje svijesti, ili psihološki roman kako ga naziva Edel, ali ga razlikuje od ranijeg psihološkog romana starijih majstora kao što je Dostojevski, izvrsna je forma za autora koji se htio baviti tematikom kakvom se bavi Faulkner. Jedna od inovacija i zanimljivijih stvari dvadesetoga stoljeća, napominje Edel, upravo i jest *skretanje ka unutra*, tehnika kojom autor želi prenijeti određeni tok svijesti. Ta pojava osvjetljavanja unutrašnjosti, pokušaj da se riječima oslika mentalna atmosfera čovjeka, ili kako Edel to naziva „atmosfera duha“ dovela je do stvaranja tzv. simbolističkoga romana (1962: 9)

„Novi psihološki roman“ bio je sve popularniji i napredovao je promjenama u životu svakodnevnoga čovjeka, razvitkom psihologije, teorijama poznatoga filozofa Williama Jamesa od kojega i potječe termin struje svijesti (usp. isto), te Bergsonovim tumačenjem vremena kao heterogenim – „temps duree“ ili čisto trajanje. Takav roman, kojega Edel naziva subjektivnim romanom (1962: 10) postavlja sasvim jedno drugačije gledanje na vrijeme u odnosu na roman kakav poznajemo u tradicionalnome smislu riječi. Edel, pozivajući se također na Bergsona, slaže se da za pojedinca u takvom romanu postoji jedno neprekidno trajanje (gdje se impresije i doživljaji primaju i ovise od skupa svih ranijih doživljaja). U tome smislu, vrijeme više ne predstavlja niz događaja po kronološkome redu, zaključuje Edel, nego postoji svojevrsno neprekidno trajanje u kojemu nema razlike između prošlosti i budućnosti (isto). To se može poistovjetiti s onim što Bergson zove *čisto trajanje* i koje objašnjava kao oblik koji prima „slijed stanja svijesti kada se naše ja slobodno prepusti sebi samom, kada svoje trenutačno stanje prestane odjeljivati od svojih ranijih stanja“ (Bergson 2000: 83). U tom čistom trajanju pojedinac ne bi trebao slagati svoja sjećanja tako da ih poreda jednog pored drugog, već bi trebao to sastaviti u jednu cjelinu, zaključuje Bergson (isto). Tu problematiku pokušat će razriješiti subjektivno orijentirani autori, kako ih naziva Edel. Oni će koncipirati pojedinca

koji se bavi svojim unutarnjim vremenom, u kojemu je sve povezano s cjelokupnim životnim doživljajem (v. 1962:10). Budući da je takav zadatak nemoguće izraditi unutar kronoloških sekvenci, autori će posegnuti za sredstvima poezije simbolizma, zaključuje Edel. Simbolima, neuobičajenim jezikom, sintaksom i leksemima koji nose više značenja, autori će pokušati odraziti impresije pojedinca i njihove višestruke doživljaje (usp. isto). U romanu *Krik i bijes*, moći ćemo vidjeti kako je Faulkner u okviru ove teorije razradio svoje likove i strujom svijesti uveo čitatelja u dubine svijesti svojih protagonista.

Bergson je u svojem djelu *Ogledi o neposrednim datostima svijesti* pokazao da postoje dva vida našega ja: unutarnje i vanjsko ja koje će se reflektirati na narativnom rascjepu u Quentinovom monologu gdje postoji doživljajno ja i iskustveno ja, odnosno narativna sadašnjost i narativna prošlost. Poveznica Bergsona i Faulknera je u tome što Faulknerovi likovi naprosto nisu mogli shvatiti pojam *čistoga trajanja*; ili nisu imali mogućnost refleksije (Benjy) ili jednostavno nisu mogli prošlost logično povezati sa sadašnjošću (Quentin).

6.1. ČETIRI RAZLIČITA POIMANJA VREMENA: ANALIZA ČETIRIJU DIJELOVA ROMANA

- **BENJY**

Prvi dio romana nosi naziv *Sedmi travnja 1928.* i priča ga najmlađi član obitelji Compson, gluhonijemi Benjamin koji u vrijeme koje nosi naslov (1928.) ima trideset i tri godine: „Pojest ću ti sav onaj rođendanski kolač. I svijeće ću ti pojesti. Pojest ću ti sve trideset i tri svijeće“ (Faulkner 1988: 50). Kroz njegovu struju svijesti, autor otvara roman i prikazuje događaje u obitelji Compson, te Krešić smatra da je upravo njegov dio romana, budući da opisuje i nagoviješta događaje koji će se dogoditi, odnosno, koji su se dogodili jezgra cijelog djela (usp. 1988: 34). Ono što je kod Benjyja najzanimljivije jest to što on zapravo ne razlikuje prošlost od sadašnjosti, zaključuje Vidan i kaže da ono što Benjy vidi i čuje, ili zapamti iz prošlosti, vraća mu se u svijest na principu asocijacija (1971: 83). Kod Benjyjevog monologa, radi se o pouzdanome pripovjedaču iz razloga što je Benjyjeva svijesti fiziološka, bez kontrole razuma, zaključuje Krešić, što znači da Benjy nema analitičkih sposobnosti, on prenosi točno ono što vidi, čuje ili se sjeća (usp. isto). Zbog toga mu možemo vjerovati, i iako on jest smanjene inteligencije, njegov tekst je uredan i jednostavan te je prisutna interpunkcija. Što se tiče interpunkcije postoji samo točka i zarez, kako bi nam autor što bolje dočarao Benjyja s obzirom na to da Benjy zapravo i ne može razlikovati izjavnu rečenicu i upitnu/uskličnu rečenicu. On nema analitičku moć, pa registrira samo ono što vidi svojim očima (usp. 1988: 35) Ono što nam oduzima najviše vremena jest upravo traženje onoga što se događa u trenutku čitanja. Ono na što su navikli čitatelji tradicionalnoga romana, a to je kronološki redoslijed događaja, zamijenjeno je unutrašnjim monolozima, od kojih svaki ima svoj tijek i redoslijed, te kaže Vidan, čitatelj se suočava sa četiri različite vizije života i nalaženja u prostoru i vremenu (usp 1971:82). Ono što je

autor postigao jest ono što Edel naziva *atmosferom duha* (1962: 18/19). Faulkner nam je približio Benjyja što je više mogao, uvlačeći nas, čitatelje, u dubine njegove svijesti, prikazivajući nam „poetičnost svijesti jednog idiota“ (isto). Na taj način, u čitateljima se pobuđuje jedna vrsta apatije i stvara se atmosfera u kojoj se mi poistovjećujemo i razumijemo Benjyjevu djetinjastu svijest - Edel to naziva direktni doživljaj, ali s druge strane, na planu sposobnosti koje imamo kao odrasli ljudi, omogućeno nam je shvaćanje Benjyjeve svijesti. Edel zaključuje da na taj način naša svijest radi istovremeno na dvije razine, što svakako nije uobičajeno budući da smo mi ograničeni na jednu svijest, našu vlastitu (1962: 20).

Kada govorimo o Benjyjevom iskazu, možemo se pozvati i na Bergsona koji u poglavlju o odnosu sadašnjosti i prošlosti kaže da mi zapravo promatrajući konkretnu sadašnjost uviđamo da nju čini prošlost. Kada opazimo neku pojavu, stvar ili sl., naši opažaji su izgrađeni od mnogo neizbrojenih elemenata koje smo upamtili, pa Bergson zaključuje da mi opažamo samo prošlost, jer je sadašnjost proces prošlosti koja napreduje i koja ide k budućnosti (usp. 2000: 221). Takva teorija o odnosu prošlog i sadašnjeg vremena, neodoljivo podsjeća na Faulknerove likove. Međutim, Benjy uopće ne razlikuje sadašnjost i prošlost, pa ga Faulkner čini takvim kako bi preko njega pokazao posljedicu koju trpe ljudi američkoga Juga, zaključuje Edel, gdje mladi ljudi u svijesti pohranjuju mržnju i slušaju priče o vlastitoj dalekoj prošlosti i gdje je zapravo prošlost u potpunosti progutala sadašnjost (vidi 1962: 91). Kod Benjyja, ne postoji nikakav prostor između onoga što jest i onoga što je bilo, ne postoji razlika između stvarnosti koju živi i sjećanja. On uopće ne zna da njegovu sadašnjost čini prošlost, jer nema mogućnost analize i refleksije. Po tome zaključujemo da se Benjjev lik razilazi s Bergsonovim konceptom vremena i odnosom sadašnjosti i prošlosti. No postoje određeni trenuci oko kojih se najviše vrti Benjyjeva svijest. Bergson govori o različitim razinama svijesti i kaže da

neka sjećanja uvijek dominiraju i te točke budu kao svojevrsni lajtmotiv² oko kojih ostala sjećanja od maglovitosti postaju jasnija (2000: 244). Na te točke će se pozivati čitatelj romana *Krik i bijes* kako bi njegova svijest stvorila cjelinu, pogotovo u dijelu Benjyja gdje je po E. L. Volpeu, kronološki najstarija scena, 1898. godine kada su Benjyju bile tri godine i te godine dogodila se bakičina smrt. Sveukupno ima šesnaest vremenskih razina (usp. Vidan 1971: 83). Kao što sam već napomenula, najraniji događaj u Benjyjevoj svijesti jest bakičina smrt, 1898 godine, koja se prvi put javlja u 12. sekvenci, na stranici 61³

„I Roskus je došao i rekao da dođemo k večeri, a Caddy je rekla, još nije vrijeme večeri. Ja ne idem.“

Odmah nakon toga, vraćamo se na Benjyjevu sadašnjost, 1928. godine, kada ima trideset i tri godine, gdje Luster traži svoj novčić kako bi mogao ići na predstavu: „Hajde, idemo. Moramo pronaći onaj novčić.“ (63), a zatim skok u budućnost u 1910. u vrijeme vjenčanja sestre Caddy: „Krave su izlazile iz staje skačući.“ (63). Iduća važna sekvenca jest promjena Benjyjevog imena, 1900. godine i čitamo je na stranici 93:

„zašto je ljutite, rekla je Dilsey. Zašto ga ne odalečite odavle (...) čuo sam sat, čuo sam Caddy koja je stajala iza mene, i čuo sam krov. Još pada kiša, rekla je Caddy. Ja mrzim kišu. Ja mrzim sve (...) čuo sam sat, krov i Caddy...“

Promjena imena Maury u Benjamin bila je posljedica stavova njegove majke koja je to zatražila. Prema Vidanovu tumačenju, ta promjena imena nosi određenu simboliku majčinog odricanja vlastitoga sina, zbog toga što je on nesretni plod, sin smanjene inteligencije koji obilježuje njenu egzistenciju u obitelji Comspon (1971: 84). Ovdje također možemo uočiti motiv rascjepa,

² lajtmotiv (njem.) 1. motiv u glazbi, najčešće tema koja se ponavlja u glazbenome djelu
2. misao, događaj, motiv u književnome djelu koji je nenametljivo nazočan

³ stranice su označene prema izdanju Stjepana Krešića, *Krik i bijes*, Naprijed, Zagreb, 1988

popularnog autorovog motiva kojega razrađuje. Benjy, primjećuje Krešić, zaista otvara roman s uvodnim dijelom, no gledajući tematsku razinu; Benjyjevi monolog je jezgra romana (1988: 34). Krešić to zaključuje na temelju toga što kroz Benjyjevu svijest dobivamo naznake propasti, on nagoviješta cijeli roman i time čini svojevrsnu atmosferu u dijelu koju je Faulkner htio dočarati, a to jest atmosfera degradacije, raspad obitelji Compson, ali i raspad njegove opusne ideje - američkoga juga (usp. Edel, 1962: 93).

Prvo simbolično nagovještavanje možemo primijetiti u sceni na koju se Benjy konstantno vraća, primjećuje Krešić (1988: 34). To je scena iz 1898. godine, kada se, zajedno s Vershom, igraju na rijeci. Sestra Caddy želi skinuti haljinu, no brat Quentin joj to zabranjuje. U međusobnoj svađi, Caddy će smočiti i uprljati donje rublje. U svemu tome uskače brat Jason koji kaže da ih neće otkriti, ukoliko mu daju mito. Ova scena, dok su protagonisti još maloljetna djeca, nagoviješta određeni zaplet. Caddyino „prljanje“ obitelji, Quentinova incestuozna ljubav prema sestri, te Jasonova zaludenost za novcem i zla kob:

- „Samo se usudi svući haljinu.- rekao je Quentin.
- Caddy je bila sva mokra i blatna otraga, i ja sam počeo plakati, a ona je došla i čučnula u vodu. (...)
- Jason nas ne će odati.- rekao je Quentin. – Sjećaš li se, Jasone, onoga luka i strijele, što sam ti ih napravio.
- Sad su slomljeni.- reče Jason.“ (61)

Iduća važna sekvenca u Benjyjevoj svijesti jest kraj afere između ujaka Mauryja i gospođe Patterson. Nakon toga, 1905./1906., Benjy se zadržava na sjećanju kada Caddy stavlja parfem. Budući da je ona njemu mirisala na drveće i na kišu, ova promjena mu se nije svidjela, pa je Benjy zavijao. Ovdje su mirisi doživljeni asocijativno iz razloga što je Benjy mogao mirisati promjene. Caddyjev miris po drveću i kiši simbolizira nevinost i nešto poznato, no kada se Caddy promijeni i kada odraste, tj kada Benjy osjeti parfem, njegovom njuhu

nešto nepoznato, on reagira. Upotreba parfema je također simbolična, budući da pokazuje Caddyino odrastanje i time nagoviješta njeno gubljenje nevinosti. Iduće dvije sekvence na koje se Benjy vraća jesu Caddy na ljuljački s muškarcem i na to kada su zabranili Caddy da spava s njim, budući da je on sada već tinejdžer. Zanimljivo je kako u u istoj stranici Benjyjeva svijest bez ikakve naznake prijelaza, skače sa scene ljuljačke u kojoj se nalazi Caddy s dečkom, na scenu u kojoj su, u njegovoj sadašnjosti, 1928. godine, Quentina (Caddina kći) i njen dečko u istoj ljuljački:

Caddy na ljuljački: „onda sam opazio ljuljačku i počeo sam plakati.najprije je bilo dvoje, a onda jedno u ljuljački. Caddy je dotrčala, bijela u tami.“ (85/86).

Quentina na ljuljački: „nemoj otići onamo. Gospodična Quentina i njezin dragan ondje su u ljuljački. Ovuda moraš ići. Vрати se ovamo, Benjy. (...) Znaš da će se gospođica Quentina razbjesniti“ (85).

Iduća važna sekvenca jest Caddyin gubitak djevičanstva i vjenčanje, te Benjyjeva kastracija. Zadnje dvije sekvence jesu Roskusova smrt te Benjyjeva sadašnjost (7. travnja, 1928.). Radi lakšeg snalaženja, Vidan je podijelio sekvence u tri dijela prema Benjyjevom pratiocu. Benjyjevu sadašnjost obilježava Luster. Razdoblje bakičine smrti i promjene imena obilježava Versh, a sjećanja koja se odnose na Caddy te na Quentinovo samoubojstvo obilježava T.P. (vidi Vidan 1971: 86)

Faulknerov stil a i uporaba tehnike struje svijesti svakako je doprijenila prikazu Benjyjevoga odnosa prema vremenu. Vidan zaključuje da su Benjyjevi vremenski slojevi svedeni na ravnu crtu, te da se to vidi u sekvencama kada se T. P. na početku stranice 74. igra s Frony, a pred kraj stranice, Frony je već Lusterova majka:

„Frony i T.P igrali su se u blatu kraj vrata. T. P. je imao krijesnice u boci (...) Frony je rekla s prozora Luster, odvedi ih dolje k staji. Ne mogu kuhati kraj tolike dreke...“ (74).

Benjy je naučio da sve oko njega bude njemu poznato. On je naučio osjetiti nepoznato i novo, te na to reagira zavijanjem, kaže Edel (1962: 94). Njegovi doživljaji su uvijek isti, on ne razlikuje ni nečija imena ni prostor, on samo osjeti promjenu; promjenu prostorije, ili nečiju odsutnost (Caddy). On živi trenutke, koji su u isto vrijeme bivši trenuci (usp. Edel 1962: 94), ali njegova svijest to ne može zaključiti, budući da nema spoznaje o razlici sadašnjosti i prošlosti.

Valja spomenuti i to što je Benjyjeva odlomak odličan primjer kako je Faulkner bio upoznat s pojmom Henryja Jamesa - *točka gledišta*, zaključuje Edel (1962: 46). Točka gledišta vrlo je važan pojam u razvoju suvremenoga psihološkoga romana. Henry James objašnjava točku gledišta kao metodu otkrivanja pripovijesti: jedna ličnost ili jedna situacija osvjetljavaju se pomoću jedne ili više svijesti (1962: 30). Autor dalje objašnjava, da se čitatelj nalazi na točki gledišta čim uđe u svijest nekog protagonista. Faulkner je bio izrazito svjestan Jamesove teorije, jer čitateljev doživljaj će biti jači i veći, ukoliko moć zapažanja nekog protagonista bude dovoljno velika, zaključuje Edel i dodaje kako svijest mora biti dosljedna (isto). U tome je Faulkner itekako uspio. Dakle, zaključujemo da je fokalizacija unutarnja, a pripovjedač autodijegetski: nalazimo se u Benjyjevoj svijesti koja nije statična, ona je u konstantnom pokretu, zaključuje Krešić (1988: 35). Da bismo mi mogli pratiti liniju toka svijesti u prostoru i vremenu, autor mora primijeniti „načela slobodne psihološke asocijacije“ (usp. 1988: 20), te mora biti svjestan granica svijesti koju nam prikazuje, zaključuje Edel (1962: 46).

Alberes kaže da je ronjenje u tuđu svijest zaista daleko od objektivnoga pripovijedanja realističkoga romana. Romanopisac više ne ocjenjuje i ne komentira svoje protagoniste, on je na unutarnjoj razini i (u potpunosti) nestaje. Alberes logično zaključuje da je zaista nemoguće ocijeniti i okarakterizirati lika, jer se nalazimo u svijesti lika, bez odmora za komentar ili primjedbu (1967: 175).

Nema sumnje da se, unatoč lakom jeziku i upotrebi interpunkcije, jako teško probiti kroz krivulje Benjyjeve svijesti u kojem su vremenski skokovi vrlo drastični, do te mjere da se unutar jedne stranice, izmjene više vremenskih sekvenci. Iako pri prvome čitanju možda ne otkriva mnogo, Benjy je zaslužan za otkrivanje dubokoga ponora u koji upada obitelj Compson, nagoviještajući čitateljima događaje koji su se već dogodili u trenutku kada krenemo čitati roman.

- **QUENTIN**

Drugi dio romana naslovljen je *Drugi lipnja, 1910.* i otpada na viziju Quentina, najstarijega brata u obitelji Compson. Prostor u kojemu je radnja smještena, tog dana koji je i ujedno dan njegova samoubojstva jest grad Cambridge u državi Massachusetts. U ovome odlomku zaplet čini priprema za samoubojstvo, unutar koje se isprepliću mnogi drugi događaji koji se skokovito kreću Quentinovom sviješću, između sadašnjosti i budućnosti. Kao i Benjy, Quentinov monolog jest u prošlome vremenu (usp. Krešić 1988: 37). Razlika između prethodnog Benjyjevog monologa i ovog jest ta da kod Benjyja nema svjesnog raspoznavanja vremenskoga perioda, nema razlike između prošlosti i budućnosti, dok je Quentin svjestan vremena, te ga ona na neki način opsjeda. Monolog se otvara sjećanjem na trenutak kada mu je otac dao djedov sat. U početku nam je naznačena tema koju ćemo čitati u ovome odlomku - tema vremena. Otac mu je poklonio sat uz sljedeće riječi: „Quentine, dajem ti mauzolej svih nada i želja: na nesreću, upravo je bolna vjerojatnost, da ćeš je upotrijebiti na to da stekneš *reductio ad absurdum* svega ljudskog iskustva,...“ (111).

Otac u satu vidi mauzolej svih nada i želja, odnosno grobnicu, zaključuje Vidan, a život prema mehaniziranim uređajima poput sata - način da se ljudski život

svede na apsurd (usp. 1971: 93). Quentinov odnos prema vremenu vrlo je zanimljiv; on je inteligentan i psihički nestabilan čovjek kroz čiju svijest se čitatelj probija teže nego kroz Benjyjevu. Tu razliku je Faulkner uspio i prikazati na stilskoj razini, zaključuje Krešić (1988: 38) iz razloga što je pisana drugačijim jezikom; od Benjyjeve jednostavnosti prelazimo na gusti splet asocijacija i brzu izmjenu vremenskih planova (vidi Vidan 1971: 92). Quentinov se monolog ističe i razlikuje od Benjyjeva i po tome što je njegov vokabular puno veći, a izrazi onakvi kakvi dolikuju studentu s prestižnoga sveučilišta. To se posebno može iščitati u njegovome dijalogu s ocem, te u pripremama za samoubojstvo. Ujedno je, kaže Krešić, taj dijalog jedan od najtežih dijela Quentinova monologa (1988:41). U tom dijalogu, interpunkcija je izostavljena u potpunosti, fraze su odrezane i djeluju prekinuto. Quentinova svijest je brza i u njoj se izmjenjuju događaji i asocijacije velikom brzinom: „ti ne vjeruješ da ja mislim ozbiljno on držim da misliš odviše ozbiljno a da bi mi dao ikakva razloga za uznemirenost inače ne bi osjetio potrebu da se utekneš lukavštini i da mi pričaš kako si počinio rodoskrvnuće ja nisam lagao nisam lagao...” (197). Izostavljanjem interpunkcije, u emotivnom djelu sa sestrom i u ovome pasusu s ocem, Faulkner je htio te događaje vizualno predočiti kao prošle događaje i svakako ih je htio razlučiti od običnog pripovijedanja (usp. Krešić 1988: 40). S obzirom na to, zaključujemo da su ti dijelovi vrlo važni za Quentinov monolog. Vrijeme koje prolazi opsjeda Quentina, te on, toga dana kada priprema svoje samoubojstvo, simbolički kida kazaljke sa sata: „...zatim uzvinuo kazaljke, istrgnuo ih i stavio također u pepeonik. Ura je i dalje tiktakala...” (115) .

Quentin pokušava pobijediti vrijeme, pokušava u potpunosti uništiti vrijeme, zaključuje Edel (1962: 93). Iako mu je otac rekao da mu poklanja sat da ponekad zaboravi na vrijeme, a ne da ga pokuša savladati: „...i da ne bi potratio sav svoj dah u pokušajima da ga pobijediš. Nijedna bitka nikada nije dobivena,...” (111)

Međutim, kako to objašnjava Sartre, postupak kidanja kazaljki sa sata ima simboličko značenje; Quentin čitatelja pokušava navesti da vidimo i osjetimo vrijeme bez pomoći sata (1963: 226). Tu se može prepoznati i utjecaj Bergsona na Faulknera. Bergsonova podjela na homogeno vrijeme i konkretno trajanje ovdje se može primijeniti. Naime, homogeno vrijeme jest medij u kojemu su naša stanja poredana jedno pored drugoga u nekome prostoru i grade diskretnu mnoštvenost (Bergson, 2011: 61), a čisto ili konkretno trajanje bi bio oblik koji „poprima slijed stanja svijesti kada se naše ja slobodno prepusti sebi samom, kada svoje trenutačno stanje prestane odjeljivati od svojih ranijih stanja“ (Bergson, 2000: 83). Bergsonu, a i Faulkneru je to pojam vremena. Oni vrijeme vide kao jedno neprekidno trajanje, u kojoj je samo prošlost realna, kaže Krešić (1988: 38). Na ulogu sata u objašnjavanju Bergsonovog poimanja vremena osvrnula se i Deborah Parsons, koja objašnjavajući njegovu tezu kaže da je heterogeno vrijeme, odnosno čisto trajanje vrlo različito poimanje vremena od matematičkoga vremena, kojega mi shvaćamo i mjerimo putem ljudskih izuma - sata i kalendara. Ljudi spoznaju pravo vrijeme tek u subjektivnoj svijesti, kaže autorica, gdje se prošlost i sadašnjost spajaju i tope jedno s drugim. Bergson zapravo ne odvađa sat i trajanje kao dvije različite pojave, nego smatra da vrijeme zaista postoji samo kao trajanje, ali je sat nepouzdan prikaz, zaključuje autorica o Bergsonovom pojmu *la duree* ili konkretno trajanje (2007: 111). Teorija o napuštanju sata kako bi se spoznalo pravo vrijeme nije nepoznata ni Quentinovu ocu koji je dao savjet Quentinu: „jer otac mi je rekao da ure njihalice ubijaju vrijeme. Rekao mi je da je vrijeme mrtvo, dokle god ga glođu kotačići. Tek kad ura stane, vrijeme opet oživi“ (119).

Benjy nije uopće svjestan vremena, razlike između prošlosti i sadašnjosti. Quentin jest, ali kako kaže Edel (1962: 93), on nije bio u stanju logično povezati sadašnjost s prošlošću, on je htio „ubiti“ sadašnjost, ali to je nemoguće jer znači, zapravo, poricanje samoga života. Zato je i Quentin sebe ubio, jer je njegovo samoubojstvo predodređeno, zaključuje Krešić (1988: 38). Zbog toga

što Quentin ne može zapravo pojmiti vrijeme, ne može odvojiti i razlučiti prošlost i sadašnjost, a ono najvažnije je to što on ne uspijeva prihvatiti ono što Bergson smatra vremenom: nije prigrlio jedno neprekidno trajanje, već je htio ukinuti sadašnjost.

Budući da nam Faulkner svoje događaje prezentira onda kada su se one već dogodile, napominje Sartre (1963: 227), u trenucima kada Quentin priprema svoje samoubojstvo, on je tada već mrtav, a svi ostali događaji su se već dogodili (usp. Vidan 1971: 93)

Naime, osim Quentinovih priprema za samoubojstvo i ostalih događaja Quentinove sadašnjosti, čitatelj ovoga monologa saznaje mnogo o Quentinovoj prošlosti i o njegovoj obitelji putem njegovih reminiscencija i promišljanja. To znači da se u ovome dijelu naracija dijeli na dva aspekta: na njegovu sadašnjost - pripreme za samoubojstvo, razbijanje sata, posjet uraru, tuča s Blandom, te na njegovu prošlost, u kojoj Vidan prema Volpeovoj analizi, vidi devet vremenskih sekvenci. Početna točka je isto sjećanje kao i Benjyjevo, bakina smrt i promjena Benjyjevoga imena, 1898. godina. Narativna sadašnjost odigrava se 2. lipnja, 1910. godine u gradu Cambridgeu. Neke od važnih događaja toga dana, kao što sam već neke nabrojala su Quentinov posjet uraru, tuča s Blandom, druženje s talijanskom djevojčicom „sestricom“ i na samome kraju samoubojstvo (1971: 92). Budući da Quentin razlikuje vrijeme, ali ga poima na drugačiji gore opisani način, vrlo je zanimljiva pojava kada mu se prošlost i sadašnjost u jednoj točki pomiješaju do te mjere da nije siguran u kojem periodu njegovoga života se trenutno nalazi. Tako Quentin, u trenutku kada se obračuna s Blandom toga uopće nije svjestan, već poistovjećuje to s radnjom iz prošlosti, gdje se obračunava s Caddyinim ljubavnikom Daltonom Amesom. Na taj događaj se Benjy nije osvrnuo, pa o tome prošlom događaju saznajemo tek u Quentinovom monologu. I tada postajemo svjesni da će još mnogo stvari izići na vidjelo o njegovoj obitelji (i njemu) putem njegovog putovanja po prošlosti:

„recite mi jeste li vi ikada imali sestru nisam ali sve su ionako kurve udario sam ga otvorenom rukom svladao sam pobudu da ga šakom udarim u lice...“ (183).

Kasnije, u Quentinovoj sadašnjosti, od njegovoga kolege Shrevea saznajemo da je to bila tuča s Blandom:

- „čuješ - rekao mi je - zbog čega si ti na njega navalio? Što ti je zapravo rekao?
- ne znam. Ne znam, zašto sam to učinio.
- ja samo znam, kad si ti skočio iz čista mira i zapitao ga: jesi li ti ikada ima sestru? Reci, jesi li imao sestru! I kad je on odgovorio da nije, ti si ga mlatnuo“ (188)

Ovu pojavu, Bergson objašnjava u poglavlju u kojemu se bavi odnosom prošlosti prema sadašnjosti te kaže da svijest osvjetljava dio prošlosti koji radi na ostvarenju i preuzimanju nečega što slijedi, odnosno budućnošću. No, budući da je u tome procesu svijest usmjerena na davanje određenosti budućnosti, ona može „odlutati“ i osvjetliti neke od događaja iz dalje prošlosti koja bi se mogla udružiti i povezati s sadašnjim događajem ili stanjem, a sve ostalo ostaviti zamagljeno (usp. 2000: 221). Dakle Quentin se u trenutku obračuna s Blandom, u potpunosti izgubio u prošlosti, jer je njegova svijest osvjetlila taj događaj koji je na njega, očito, ostavio trag, te se sve ostalo izgubilo. Možemo zaključiti da je Quentin u tom trenutku bio obuzet prošlošću, te da nije uopće registrirao svoje sadašnje vrijeme, ili kako obrazlaže Edel, nije logično povezo događaje iz prošlosti s događajima iz sadašnjosti. (1962: 93).

Narativna prošlost u koju čitatelj ima uvid kroz Quentinove reminiscencije i promišljanja imaju veliku ulogu u ovome dijelu romana. Naime, saznajemo mnogo o njegovom obitelji i o odnosima unutar iste. Quentin nam prikazuje karakter njegove majke, analizira Krešić (1988: 38), kroz promišljanje o događaju kada je upoznao sestrinoga zaručnika koji joj je poklonio automobil. Majka se dodvorava, te snalažljivo rješava posao svome miljeniku - Jasonu kojemu će Herbert riješiti posao u banci. Ovdje čitatelj, ako je posvetio pažnju

na Faulknerove maštovite simbole, može se prisjetiti kada je Benjy opisivao večer kada su se igrali na rukavcu rijeke, pa je trčeći, držao ruke u džepovima i pao, što je simbol škrtosti i ljubavi malograđanske ljubavi prema novcu:

„Quentine, predstavljam ti Herberta. Moj sin studira u Harvardu. Herbert će biti tvoj veliki brat, on je već obećao Jasonu namještenje u svojoj banci.“ (125)

Međutim u dvije stranice, Quentinova svijest skače na više vremenskih sekvenci, tako da čitamo upoznavanje s Herbertom i karakter gospođe Compspon, neposredno nakon toga, Quentin se prisjeća igre u kojoj Jason nabavlja brašno i prodaje ga i s time nas priprema na Jasonov karakter (usp. Krešić 1988: 27), te odmah nakon drastičan skok u prošlost, na događaj na koji se Quentin stalno vraća i koju je njegova svijest „osvijetlila“ kako bi objasnio Bergson, a to je sestrin gubitak djevičanstva: „...obojen miris kozje krvi. Prazni kovčezi nošeni niza stube tavana odzvanjaju poput lijesova...“ (128).

Međutim u lutanjima prošlosti, naracija se vraća na sadašnjost, pa Quentin u tramvaju razmišlja o sadašnjosti i promatra ljude na ulici, te kada mu na pamet padne Harvard, on istoga trenutka poveže to s prošlošću, što nije čudno, budući da smo uvidjeli da je Quentinova prošlost njegova vodilja. Za Harvard veže se sjećanje o prodavanju Benjyjeve livade kako bi Quentin mogao poći na školovanje, što je jedan od razloga ekonomskoga rascjepa obitelji Compson.

Što se tiče pripovijedanja u ovome dijelu, radi se o vrlo zahtjevnoj struji svijesti mladog i inteligentnog neurotika, govori o Quentinu Vidan (1971: 92). Pripovjedač je autodijegetski, odnosno pripovjedač je glavni lik na razini radnje, što je i jedini mogući način, budući da se radi o tehnici struje svijesti i unutarnjoj focalizaciji, pri kojoj pripovjedač zna koliko i lik ili se s njime poistovjećuje.

R. Scholes i R. Kellogg kažu da čitatelju modernoga romana ne smeta takvo pripovijedanje, niti više perspektiva na koje nailazi, jer iako je ovo teško prohodan odlomak, olakšava čitanje upravo to što se sve zbiva pred našim očima (1979: 401). Što se tiče *točke gledišta*, nalazimo se u svijesti jedne ličnosti i

samim time gledamo samo i isključivo iz njene točke gledišta (usp. Edel 1962: 45). Quentinova svijest jest središnja svijest, kao i kod Benjyja.

Quentinov monolog jedan je od najtežih zadataka s kojim se susrećemo u romanu. Budući da čitatelj ima pred sobom priču koju ne može čitati kao onu tradicionalu, može naići na teškoće zbog velikih vremenskih skokova, pa čak i unutar jedne stranice na skokove u različita vremenska razdoblja prošlosti. Faulkner je na izvrstan način prikazivao čitateljima Quentinove prijelaze, čak su i skokovi u prošlost označeni *italicom*, kako bi se čitatelju olakšalo. Međutim, ni tu nema pravila, jer skokovi u prošlost nisu uvijek pisani *italicom* što možemo vidjeti, na primjer, u dirljivome odlomku u kojemu razgovor vode Quentin i njegova sestra Caddy, gdje u potpunosti izostaje interpunkcija. Osim slike njegove obitelji i pojedinih članova koje čitatelj dobije čitajući Quentinova lutanja po prošlosti, dobijemo i čistiju i bolju sliku o njemu samome putem narativne sadašnjosti, od datuma iz kojega Quentinova svijest i počinje pričati svoju priču. Osim što se uz njega veže vrijeme koje ga opsjeda, Quentin je vrlo osjetljiv mladić, koji drži do obiteljske časti i koji je zatvoren u principima humanizma Compsonovske obitelji (Krešić 1988: 29). Vrlo je uredan i pedantan, što čitatelj može zaključiti iz same pripreme za samoubojstvo, te posljednjega čišćenja prije odlaska u smrt. Uvid u njegov karakter dobivamo i preko njegovih promišljanja o prošlosti, što vidimo, kako sam već napomenula, u dijalogu koji vode njegova majka i Herbert. Njemu se, očito, ne sviđa ton kojim se njegova majka obraća Herbertu, zaključuje Vidan (1971: 128), jer je njoj jedino važno to što će Jasonu namjestiti dobar posao. Vidimo da su Quentinu takvi ideali strani, jer način na koji nam to reproducira, ocrtava nam njegov karakter. Quentin je jedan od simbola Compsonovske tragedija i rasapa po tome što beznačajnu situaciju (njemu, očigledno, ne) „pretvara u značajnu kob.“ (Krešić, 1988: 30).

- **JASON**

Nakon prva dva dijela, koja su čitatelju predstavljala problem pri čitanju zbog rekonstrukcije podataka i fragmenata, slijedi Jasonov monolog koji je pisan jednostavnim jezikom i omogućava ležernije čitanje. Osim što je jednostavan, jezik mu je vrlo vulgaran u što smo upućeni odmah po početku njegovoga odjeljka: „kurva ostaje kurva, velim ja.“ (201). U njegovu pasusu ponavljaju se imenice vezane za novac; računi, ugovori, dobici, gubici itd. (usp. Krešić 1988: 43). Vidan kaže da Jasonov odjeljak predstavlja Faulknera kao izvrsnog realističkog autora ljudskih odnosa i psihologije čovjeka, što je istina budući da je Jason zaista cjelovit poput kakvog realističnog karaktera (1971: 11). Na prvo čitanje, čitatelj može prerano zaključiti da je Jason jedini lik koji nije „kompliciran“. Ono što je istina je da zaista ne moramo sami sastavljati fragmente i analizirati podatke kao što je to slučaj s prvom dvojicom braće, već imamo lika koji tehnikom solilokvija (usp. Krešić 1988: 19) iznosi svoju viziju priče, kao potpun lik u tradicionalnome smislu. Međutim, Jason je itekako jedan od simbola obiteljskoga raspada, prije svega zbog prigrliivanja malograđanstva, škrtosti, sadizma i rasizma. Također, budući da nema djece, s njim završava obiteljska porodica. Jason je predstavnik mehaničkoga vremena, govori Edel za Jasona (1962: 94), koji stalno negdje ide, uvjeren da će stići na vrijeme, a nigdje ne stiže. On, drugačije od Quentina, shvaća vrijeme idući tako u drugu krajnost. Edel kaže da je Jason jedino svjestan sadašnjosti, što je i u jednome djelu točno, jer Jason zna samo za ono vrijeme koje mjerimo satom (usp. isto). Međutim, Jasonov dio se neizostavno veže za prošlost. Cijeli njegov karakter je oblikovala prošlost. Jedino što on osjeća i na što se neprestano vraća jest njegov gubitak, i to naravno materijalni (usp. Vidan 1971: 109). Caddyinom zaslugom dobio bi posao u banci preko njenoga muža Herberta, no kada ju muž napusti, Jason izgubi mogućnost napredovanja i materijalnog uzdizanja. Jason je nesposoban

da zaboravi prošlost, zaključuje Edel (usp. isto), što se može vidjeti u njegovoj sadašnjosti, kada ga Caddy zamoli da vidi svoju kćerku, što joj je Jason i naplatio, ali nije ispoštovao dogovor:

„Već sam zbog tebe izgubio jedan posao: zar hoćeš, da izgubim i ovaj? (...)“

Govorio sam sam sebi: ja mislim, da ćeš čestito promisliti, prije nego što me lišiš još jednom mjesta koje mi je obećano.“ (224)

Jasonova svijest bi bila također jedna od onih za koju Bergson kaže da osvjetljuje određeno stanje ili događaj iz prošlosti koja se može poistovjetiti s našim sadašnjim stanjem (2000: 221). Upravo to čini Jason, neprestano osvjetljuje svoj gubitak posla zbog Caddy i na to se neprestano vraća, čineći zlo svima oko sebe i na taj način stvara svoju sliku kao najopakijeg lika, čak i za Faulknera koji kaže da je za njega on predstavljao potpuno zlo (Faulkner prema Vidan 1971: 77). Također, govoreći Bergsonovim terminima, Jason je predstavnik matematičkoga vremena; njegova svijest razmišlja racionalno i može shvatiti vrijeme jedino kao linearni slijed jedinica, koristeći se pritom ljudskim izumima poput sata. On također ne može pojmiti Bergsonov koncept vremena. Budući da je usmjeren na budućnost u koju konstantno srlja, protivi se shvaćanju vremena kao neprekidnoga slijeda. Za razliku od Quentina, i u skroz drugoj krajnosti, Jason odjeljuje svoja stanja svijesti, okrenut prema budućnosti i zbog toga izlazi iz okvira definicije *čistoga trajanja*. On, također, ne može i nije sposoban zaboraviti prošlost, kaže Edel (1961: 94). Zbog toga, nije sposoban razmisliti o prošlosti, shvatiti i na kraju- oprostiti sestri.

Događaji u ovome odlomku ispričani su u prvome licu. Događaju se u sadašnjemu vremenu, šestoga travnja 1928. godine, kako je i naslovljen odlomak. Osim sadašnjosti javljaju se ponegdje odlomci iz prošlosti, ali ne u tolikoj mjeri kao u Quentinovu monologu. I Jasona muči prošlost, ali ne na taj način kao i Quentin; njega progona samo jedan događaj na koji se on vraća, a i sam razlog proganjanja je u potpunosti drugačiji od ostale braće - on je materijalan. Pripovjedač je autodijegetski, a priča je ispričana tehnikom

solilokvija, kaže Krešić (1988: 19). Solilokvij je tehnika struje svijesti u kojoj lik prikazuje svoje događaje, misli i emocije. U solilokviju se ne osjeća autorova nazočnost, dodaje Krešić (1988: 19), i pretpostavlja se da postoji slušatelj, pa su te okolnosti učinile takvu tehniku bližom čitatelju. Točka gledišta jest, kao i kod ostale braće, unutarnja odnosno, sve što čitamo jest s pozicije njegove svijesti, njegova svijest je središnja svijest.

- **DILSEY**

Četvrti dio romana, naslovljen je „Osmi travnja, 1928.“ i usredotočen je na Dilsey, osobu koja brine o kućanstvu Compsnovih i za koju Faulkner kaže da mu je najdraži lik, vrlo odvažna, velikodušna i čestita osoba (vidi Nicholson, 1981: 74). Ovaj dio romana drugačiji je od svega na što je čitatelj dosad naišao. U ovome odjeljku, sve je jasno i otvoreno pisano. Vidan zaključuje da ovaj odjeljak zasigurno pomaže čitateljima da se slože dojmovi, te da se povežu određeni fragmenti (1971: 144). Budući da smo dosad naišli na tri različita shvaćanja vremena: osobu koja uopće ne razlikuje vremenske periode, osobu koju opsjeda vrijeme i koja ne može logično povezati sadašnjost s prošlošću, te osobu koju proganja prošlost i nije sposoban da ju zaboravi te srlja u budućnost, sada smo usredotočeni na osobu koja je jedina u potpunosti shvatila vrijeme življenja i svjesna je sata koji otkucava obitelji Compson, zaključuje Edel (1962: 94). Dilsey je jedini lik u romanu koji shvaća vrijeme u potpunosti. Ona razlikuje i logično povezuje prošlost sa sadašnjošću, te se njezine misli ne kreću po prošlošću tragajući za sjećanjima, već je usmjerena na sadašnjost i na kretanje naprijed. Za razliku od Jasona, koji zbog prošlosti osuđuje ljude (svoju sestru), Dilsey ostavljajući to iza sebe, pokušava što više napraviti i pomoći ostalima u datome trenutku. Budući da je u obitelji Compson već jako dugo, ona nastoji dovesti sve u red i po svome primjeru, pomoći ostalim da nađu ravnotežu

između prošlosti i sadašnjosti. Njeno poimanje vremena najsličnije je onome koje mogu shvatiti svi čitatelji, pa samim time i tehnika kojom je pisan njen dio ne zahtijeva dodatnu analizu, budući da je posrijedi sveznajući pripovjedač.

Ono što je bitno drugačije u ovome djelu jest preciznost i detaljni opisi pojedinosti, zaključuje Vidan i dodaje kako je to u potpunosti suprotno s onim na što je čitatelj dosad navikao (1971: 115). Također, radnja je iznesena kronološki, uz opis radnji koje nikada ne zalaze u prošlost.

Pripovjedač u ovome odjeljku je heterodijegetski, odnosno sveznajući pripovjedač koji se ne pojavljuje kao lik u zbivanju o kojemu pripovijeda. Pripovjedač je usredotočen na Dilsey, čiji se autoritet najbolje osjeti u Jasonovom odjeljku, ali i u drugim odjeljcima (usp. 1971: 114)

Napadajući sveznajućega pripovjedača, Henry James smatra da bi prednost trebala imati jedinstvena perspektiva, lik koji je uključen u zbivanje, a ne netko tko se s vanjske razine, izvan zbivanja obraća čitaocu, govore Scholes i Kellog (1979: 398). Do sad je to zaista bilo tako, pripovjedač je bio autodijegetski, a fokalizator unutarnji, međutim kao što sam napomenula, ovaj odjeljak je u potpunosti drugačiji od ostalih po heterodijegetskome pripovjedaču i vanjskom fokalizatoru.

Dilseyin odjeljak završava istoga dana, na Uskrs (usp. Krešić 1988: 44) 1928. godine, nakon Uskrsnje mise na kojoj prisustvuju obitelj crnaca i Benjy. Određena atmosfera u zraku za kraj: Benjyjev uvenuti cvijet, pogled prazan i vedar kao i obično, ako je sve oko njega poznato: „stupovi i stabla, prozori i vrata, i reklame, sve na svom uobičajenom mjestu.“ (325).

To je završna slika romana, zaključak obitelji Compson.

6.2. FAULKNER I VRIJEME

Faulkner je uspio iz jedne kaotične situacije, osmisliti cijelu priču koja će kroz svu vremensku zbrku i nesređenost vremena stvarnog života ipak čitatelju dat uvid u tri različite dubine svijesti. Narušavanje reda i tradicionalnih postulata romana, Faulkner je morao učiniti iz razloga što je odabrao tehniku struje svijesti, ili ju je odabrao upravo kako bi mogao prikazati ono što je htio. A to su dubine ljudske svijesti, koje ne mogu ići po kronološkom ili mehaničkome vremenu, zaključuje Edel (1962: 95). Zato u Faulknerovom romanu možemo naći neke od temeljnih postavki Bergsonove filozofije o vremenu: svijest ne poznaje matematičko vrijeme mjerljivo satovima i kalendarima. U svijesti, vrijeme ide i traje; u trenutnoj sadašnjosti i neprekidnoj prošlosti. Skače iz prošlosti u sadašnjost, pa opet nazad u prošlost, bez ikakvoga logičkoga reda i pomoći razuma. Upravo na taj način, pronicanjem u dubine ljudske svijesti i psihologije, Edel smatra da je Faulkner u potpunosti shvatio obilježje psihološkoga romana (1962: 95). Probleme koje susreće čitatelj ovoga romana jesu veliki vremenski skokovi, te različite svijesti kroz koje dobivamo određene informacije o obitelji i o njima samima.

Faulknerova vizija svijeta može se usporediti sa slikom čovjeka koji konstantno gleda u nazad i kojemu prošlost definira sadašnjost i na kojoj gradi vlastiti identitet, govori Sartre (1963: 228). Prošlost poprima, u ovome slučaju, nadrealističku dimenziju - ona je vrlo utjecajna i čvrsta i u potpunosti nepromjenjiva. Sadašnjost je bespomoćna pred prošlošću; ona je lomljiva i dopušta da kroz nju ulaze i zauzimaju svoje mjesto događaji iz prošlosti i na taj način je u potpunosti zasjeni. Struja svijesti likova iz romana pada natrag u prošlost, te se opet vraća na razinu sadašnjosti, ne bi li mogla nakon toga opet „pasti“ u prošlost. Sadašnjost, zaključuje Sartre uopće ne postoji - ona postaje; sve je bilo (usp. Sartre: 1963: 228).

Sartre zaključno postavlja pitanje koliko je relevantan ovakav odnos prema vremenu? Svi ti prošli događaji koji upadaju i konstruiraju sve važne događaje u ovome romanu, neodređena sadašnjost koja ne opstaje pred prevelikom dominacijom prošlosti, velika odsutnost racionalnih slijedova, manjak realnosti, sjećanja i reminiscencije. Ovakve karakteristike odaju snažnu povezanost i sličnost s Marcel Proustom i njegovim odnosom prema izgubljenom (i nađenom) vremenu. Poveznica se svakako vidi, no Faulkner se ipak malo udaljava od Prousta: njegova prošlost nikada nije izgubljena, nažalost, i uvijek je tu kao svojevrsna opsesija (usp. Sartre 1963: 229/230). Također, Faulkner ima potrebu da barem nekada u životu, zaboravi na vrijeme: „ne dajem ti je zato da bi se prisjećao vremena, nego da bi ga pokatkada, barem načas zaboravio, i da ne bi potratio sav svoj dah u pokušajima da ga pobijediš.“ (111).

5. ZAKLJUČAK

„Ako ima romana ovoga stoljeća, koji se mogu nazvati velikima i koji podnose ozbiljnu usporedbu s dostignućima evropske literature dvadesetoga stoljeća, onda je među njima sigurno roman *Krik i bijes*“ (Howe prema Krešić 1988: 25). To su riječi su poznatoga američkoga kritičara Irwinga Howea po kojima možemo zaključiti da ga on stavlja na visoku poziciju u okviru proze dvadesetoga stoljeća. Iako se većina čitatelja, kritičara i povjesničara slaže da je roman vrlo zahtjevan i teško prohodan, Faulkneru se priznaje njegova maštovitost, ali i znanje koje je sakupio u djetinjstvu i na kojima je kasnije temeljio svoje romane. Budući da se njegova fiktionalna povijest podudara s poviješću američkoga Juga, Faulkner je okarakteriziran kao izvrstan povjesničar, koji razumije i zna povijest svoga naroda. Maštovitost izmišljene pokrajine Yoknapatawpe i detaljno prikazana karta mjesta gdje su živjele generacije bjelačkih obitelji s afroameričkim slugama, pridodali su cjelokupnosti Faulknerovoga opusa. Osim povijesnoga znanja, Faulkner se prikazao kao poznavatelj ljudske psihologije i naravi svijesti te pokazao talent za savladavanje novih pripovjedačkih tehnika. Faulkneru je vrijeme vrlo važno, jer je on odrastao u okolini gdje je prošlost zauzela sadašnjost. Mržnja prožeta američkim Jugom osjeća se i u njegovo vrijeme u svijesti mladih ljudi. Budući da slušaju priče o vlastitoj prošlosti i naprosto su im nametnutne, prošlost nikada nije zaboravljena. Kako propada obitelj Compson, propada i američki Jug jer u oba slučaja prošlost guta sadašnjost.

Što se tiče same problematike vremena uz koju vežem Henrija Bergsona, ona je vrlo zahtjevan zadatak. Učeni smo, još i dan danas, u suvremenome svijetu da nam vrijeme određuju sat i kalendar, jer u protivnome ne bismo mogli organizirati svoj dan i samim time svoje obaveze. Suvremeni čovjek drugačije vrijeme teško može pojmiti. Međutim, Bergson tvrdi da takvo, matematičko vrijeme nije ispravno jer se ograničavamo na homogenost prostora. Vrijeme bi

trebalo biti neprekidno trajanje u kojoj čovjek unutar svoje svijesti pušta svoje ja na slobodu. Tek tada, ne naslanjajući se na sat i njegovo otkucavanje, mogli bismo pojmiti vrijeme u pravome smislu riječi. U kontekstu analize vremena u romanu *Krik i bijes*, iako se osjeti Bergsonova filozofija, pogotovo kod Benjyjeve svijesti koja osvjetljava samo neke određene trenutke iz prošlosti i vraća se na njih, Faulknerovi likovi nisu u potpunosti pojмили ono što on naziva pravim vremenom, „čistim trajanjem“. Benjy nema mogućnost refleksije i samim time on ne može doći do toga da svoje ja slobodno prepušta sebi samome kako o tome govori Bergson, jer on uopće ne shvaća razliku u vremenskim periodima. Quentin ima vrlo kompleksan odnos prema vremenu. On shvaća vrijeme, ima mogućnost refleksije i analize, međutim on ne uspijeva shvatiti neprekidno trajanje jer je njemu u cilju „uništiti“ sadašnjost. Zato je jedini izlaz smrt, jer uništiti sadašnjost može značiti jedino to. Jason, pak u drugu krajnost, predstavnik je onoga što Bergson naziva matematičkim vremenom. Osim toga što mu je prošlost oblikovala karakter, on je čovjek koji je usmjeren na budućnost i koji stalno negdje žuri, svjestan jedino sadašnjosti za razliku od brata Quentina, koji je svjestan jedino prošlosti koja ga uništava. Osim zlobnog i opakog Jasonovog karaktera, problem žurbe i usmjerenosti na budućnost koja svoj cilj vidi u financijskoj sigurnosti, pomalo podsjeća na suvremenog čovjeka. Dilsey je jedina osoba koja je u potpunosti shvatila vrijeme i vidjela kraj ove obitelji. Za razliku od ostalih likova, njena svijest se ne kreće po prošlosti, već je usredotočena na sadašnjost. Iako svjesna prošlosti, pokušala u je datome trenutku pomoći ostalima koliko god je u njenoj moći, ne osuđujući nikoga.

Roman *Krik i bijes* predstavlja zahtjevan zadatak. Zahtijeva od čitatelja pažnju i dobro pamćenje. Od čitatelja se očekuje suradnja iz razloga što mora biti spreman na slaganje određenih fragmenata kako bi dobio određenu cjelinu. William Faulkner će marljivog čitatelja itekako nagraditi: nakon nekoliko puta čitanja ovoga romana, svaki put iznova, dobit će nove i zanimljive pojedinosti.

Sažetak

DEALING WITH THE ISSUE OF TIME IN *THE SOUND AND THE FURY* BY WILLIAM FAULKNER

Fokusirajući se na problematiku vremena u djelu *Krik i bijes* Williama Faulknera, rad analizira na koji način je vrijeme oblikovalo karaktere, a i samu strukturu romana. Također, naglasak je stavljen i na samu pripovjedačku tehniku struje svijesti, te se razmatra na koji je način autor tom tehnikom uspio uvesti čitatelja u dubine svijesti svojih likova.

Ključne riječi

modernizam, struja svijesti, svijest, vrijeme, William Faulkner

IZVORI

1. William Faulkner, *Krik i bijes*, Globus, Zagreb, 1988.

LITERATURA

1. Alberes, Rene-Maria: *Istorija modernog romana*, Svjetlost, Sarajevo, 1967.
2. Bergson, Henri: *Ogled o neposrednim datostima svijesti*, Demetra, Zagreb, 2000.
3. Bergson, Henri: *Vrijeme i slobodna volja*, Feniks, Zagreb, 2011.
4. Daiches, David: „Roman i moderni svijet“, u: *Suvremena teorija romana*
a. (uredio: Milivoj Solar), Nolit, Beograd, 1979., str 134-139
5. Edel, Leon: *Psihološki roman*, Kultura, Beograd, 1962.
6. Flaker, Aleksandar: „O tipologiji romana“, u: *Suvremena teorija romana*
(uredio: Milivoj Solar), Nolit, Beograd, 1979., str. 152-165
7. Gretić, Goran: *Sloboda i vremenitost bitka*, Demetra, Zagreb, 2002.
8. Lodge, David: *Načini modernog pisanja*, Globus i Stvarnost, Zagreb, 1988.
9. Nicholson, C. E., Stevenson, Randall: *The sound and the fury*, Longman
york press, 1981.
10. Parsons, Deborah: *Theorists of the modernist novel*, Routledge, London i
New York, 2007.
11. Peleš, Gajo: *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999.
12. Sartre, Jean-Paul: *Time in Faulkner: The sound and the fury u William
Faulkner- Three decades of criticism*, ed. Frederick J. Hoffman,
Olga W. Vickery, Harcourt, Brace & world, inc, New York i
Burlingame, 1963., str. 225-232.

13. Scholes, R., Kellog, R.: „Priroda pripovjedačke književnosti“, u: *Suvremena teorija romana* (uredio: Milivoj Solar), Nolit, Beograd, 1979., str. 382-403.
14. Solar, Milivoj: *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003.
15. Solar, Milivoj: *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1982.
16. Šafranek, Ingrid: *Stendhal, Gustave Flaubert, Marcel Proust*, Školska knjiga, Zagreb, 1995.
17. Vidan, Ivo: *Roman struje svijesti*, Školska knjiga, Zagreb, 1971.

INTERNETSKI IZVORI

1. Doyle, Don H: *Faulkner's County: Historical roots of Yoknapatawpha*. University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 2001.
<https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=5821> (stranica posjećena 25. kolovoza, 2015.)
2. <http://www.hrleksikon.info/definicija/lajtmotiv.html> (stranica posjećena 11. rujna, 2015.)