

Položaj pripovjedača i fokalizatora u romanu "Krik i bijes" Williama Faulknera

Leskovar, Dubravko

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Teacher Education / Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:147:285710>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2023-02-02**

Repository / Repozitorij:

[University of Zagreb Faculty of Teacher Education - Digital repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE
Čakovec

DIPLOMSKI RAD

Ime i prezime pristupnika: Dubravko Leskovar

TEMA DIPLOMSKOG RADA: Položaj pripovjedača i fokalizatora u romanu *Krik i bijes* Williama Faulknera

MENTOR: **Izv. prof. dr. sc. Andrijana Kos-Lajtman**

Čakovec, rujan 2017.

SADRŽAJ

SAŽETAK.....	1
SUMMARY	2
1. UVOD	3
2. ROMAN MODERNIZMA.....	4
2.1. Obilježja modernističkog romana	4
2.2. Stvaralaštvo Williama Faulknera	10
2.3. <i>Krik i bijes</i> i roman struje svijesti	11
2.3.1. Narativne značajke	15
2.3.2. Problematika vremena.....	20
3. NARATOLOŠKI PRISTUPI PROBLEMATICI PRIPOVJEDAČA I FOKALIZATORA.....	23
3.1. Priповјedač.....	23
3.2. Fokalizator	26
3.3. Odnos pripovjedača i fokalizatora u romanu <i>Krik i bijes</i>	29
3.3.1. 7. travnja 1928. – Benjy	30
3.3.2. 2. lipnja 1910. – Quentin	33
3.3.3. 6. travnja 1928. – Jason.....	37
3.3.4. 8. travnja 1928. – Dilsey.....	42
3.4. Caddy i lišenost glasa	44
4. ZAKLJUČAK.....	47
LITERATURA	48
Kratka biografska bilješka.....	50
Izjava o samostalnoj izradi rada	51

SAŽETAK

Svrha ovog rada je prikazati problematiku pripovjedača i fokalizatora na primjeru romana Williama Faulknera *Krik i bijes*. Na početku ću definirati pojam i vremensku odrednicu modernizma kao književnoumjetničkog razdoblja. Također ću prikazati roman modernizma, što ga time čini, kako se on uklapa u generalnu sliku svijeta u razdoblju modernizma, kako je taj svijet utjecao na njegov razvoj i navesti neke od najznačajnijih predstavnika modernističke književnosti. Nadalje, osvrnut ću se na život Williama Faulknera i spomenuti njegova najznačajnija djela, na generalnu radnju i ideju romana i likove koji se u njemu pojavljuju, koje ću opisati u kratkim crtama. Isto tako, osvrnuti ću se i na postanak *Krika i bijesa*, njegovu inovativnost i značenje za modernu književnost. Također, navest ću neke narativne značajke romana, kao i naratološke postupke kojima se pisac poslužio, a osvrnut ću se i na problematiku vremena, koja je bitan dio romana. Definirati ću pojam pripovjedača i fokalizatora sa stajališta više autora, većinom se pozivajući na teorije Stanzela i Gennetea, kako bi se dobila jasnija slika o tim pojmovima, a naposljetku ću pokušati prikazati odnos pripovjedača i fokalizatora, služeći se teorijama koje ću navesti. Pokušat ću prikazati pripovjedača i fokalizatora u svakom od dijelova romana te razraditi zašto se oni kao takvi pojavljuju i koja im je svrha. Također ću navesti narativne tehnike kojima se pisac poslužio u pojedinom dijelu romana i objasniti vremenske razine pojedinih dijelova. Teze i argumenti će biti utemeljeni u potrebnom literaturom.

Ključne riječi: fokalizator, *Krik i bijes*, modernistička književnost, pripovjedač, William Faulkner

SUMMARY

The purpose of this paper is to illustrate the narrator and focal point problem in the example of William Faulkner's novel *The Sound and the Fury*. At the beginning of this paper, I will define the term and the time frame of modernism as the literary period. I will also present the modernist novel, which makes it just that, how it fits in the general picture of the world in the period of modernism, how the world influenced its development and I will list some of the most significant representatives of modern literature. Further, I will look into William Faulkner's life and mention his most significant works, the general act and the idea of the novel and the characters appearing in it, whose personalities I will describe in short lines. Likewise, I will also look at the genesis of *The Sound and the Fury*, its innovativeness and significance for modern literature. Also, I will list some of the narrative features of the novel, as well as the narratological procedures used by the writer, which we can find in the novel, and I will also look at the problem of time, which is the essential part of the novel. I will define the narrator and the focalizer from the point of view of several authors, referring to Stanzel's and Genette's theories in order to gain a clearer picture of these two complex concepts, and at the end I will try to show the relation of narrator and focalizer in the aforementioned novel, using the theories I will quote. I will try to present the narrator and focal point in each of the sections of the novel and elaborate why they appear as such and what their purpose is. I will also list the narrative techniques used by the writer to represent a particular part of the novel and explain the time levels of individual parts. Theses and arguments will be supported by the required literature.

Keywords: focalizer, narrator, modernist literature, *The Sound and the Fury*, William Faulkner

1. UVOD

U ovom radu će se prikazati problematika pripovjedača i fokalizatora na primjeru romana Williama Faulknera *Krik i bijes*. Na početku rada će se definirati pojam i vremenska odrednica modernizma sa stajališta više autora, kao i pojam romana modernizma. Navesti će se nekoliko predstavnika modernističke literature i objasniti njihov značaj za to književnoumjetničko razdoblje. Također će se povući paralela između razvoja modernističkog romana i razvoja društva onog doba, budući da su društvene prilike imale značajan utjecaj na modernistički roman. Nadalje, u kratkim crtama će se prikazati život i djelo Williama Faulknera. Isto tako, u kratkim crtama će se opisati generalna radnja romana *Krik i bijes*, kao i neke od narativnih i simboličkih značajki. Također će se dati i kratak uvid u likove, kako bi se lakše shvatila kasnija analiza romana. Navesti će se definicija pripovjedača i fokalizatora sa stajališta više autora, ponajprije Stanzela i Gennetea, kako bi se dobila cjelovita slika o ta dva pojma. Pokušati će se objasniti povezanost između pripovjedača i fokalizatora, što će poslužiti za analizu romana *Krik i bijes*. U analizi romana pokušati će se objasniti zašto su pripovjedač i fokalizator pojedinog dijela baš takvi i koja im je svrha, a također će se navesti i neke od narativnih značajki i tehnika kojima se pisac poslužio kod ostvarivanja svojih likova, kao i značenje vremena.

2. ROMAN MODERNIZMA

2.1. Obilježja modernističkog romana

Modernizam je kao književnoumjetničko razdoblje relativno teško vremenski definirati, te i Solar navodi kako bi se moglo reći da modernizam još uvijek traje (Solar, 1997: 33). Prema Kevinu J. H. Dettmaru, modernizam je razdoblje koje je započelo uskim krugom pisaca koji su sebe nazivali 'modernima', a koje su ostali kasnije prozvali 'modernističkima' (J. H. Dettmar, 2006: 1). Isto tako, Deborah Parsons modernizam navodi kao umjetničko razdoblje između 1910. i 1930. te navodi kako „u njihovom, sad već klasičnom priručniku, Bradbury i McFarlane objašnjavaju modernizam kao 'umjetnost ubrzane modernizacije svijeta, svijet ubrzanog industrijskog razvitka, napredne tehnologije, urbanizacije i sekularizacije', ali isto kao 'umjetnost svijeta iz kojeg su mnoge tradicionalne vrijednosti nestale, a neki vid Viktorijanskog samopouzdanja, ne samo u progresivnosti čovječanstva, već i u solidnosti i vidljivosti same realnost, je ispario“ (Parsons, 2007: 11). Modernizam je, prema Solaru, književnoumjetničko razdoblje koje započinje drugom polovicom devetnaestog stoljeća, a završava osamdesetih godina prošlog stoljeća (Solar modernizam u svojoj *Povijesti svjetske književnosti* dijeli na četiri epohe: esteticizam, avangardu, kasni modernizam i postmodernizam (Solar, 2003: 270). Utemeljiteljem se esteticizma, prema općeprihvaćenom mišljenju, smatra Charles Baudelaire sa svojom zbirkom *Cvjetovi zla* (1857.). Uspoređujući ga s Petrarcom i njegovim *Kanconijerom* (1336.), Solar navodi kako je Baudelaire od čitatelja tražio da on sam mora „razabrati i osjetiti iskustva i osjećaje koji ne pripadaju sadašnjosti, koji nisu uobičajeni i čiji izraz redovno prelazi u retoriku, nego koji su jedino i isključivo svojstveni umjetnosti, odnosno pjesništvu. Pjesništvo mora proširiti i obogatiti svakidašnje iskustvo; ono ne smije više podsjećati na išta unaprijed nam već poznato“ (Solar, 2003: 272). Također, navodi Lautréamonta i njegovu knjigu *Maldororova pjevanja* (1869.), koju je i sam izdavač odbijao prodavati jer izokreće sve vrijednosti bitne za ondašnje društvo. Ipak, ta 'izokretanja' vrijednosti su namjerna i funkcionalna, a zbog zanimljivosti i kvalitete nadrealisti su knjigu proglasili „prvim i najvećim djelom nove svjetske književnosti“ (Solar, 2003: 272). Esteticizam je doveo do razvitka simbolizma (Jean Moréas, Stéphane

Mallarmé, Paul Verlaine....), razvitka zanimanja za bajku (Oscar Wilde) te razvitka romana (Rainer Maria Rilke, Marcel Proust) (Solar, 2003: 276-281).

Solar smatra kako je vrijeme prelaska esteticizma u avangardu teško, čak i nemoguće, precizno utvrditi, iako se može ustvrditi kako je u drugom desetljeću prošloga stoljeća došlo do nagle promjene pogleda, pogleda prema budućnosti, potreba za nekim novim početkom. Budućnost, u tom smislu, nije značila ostvarivanje očekivanja, već neko traganje za izrazom koji bi omogućio da se nove nade i strahovi oblikuju u književnom smislu. Javlja se potreba za rušenjem kulta ljepote, te i sam Rilke govori kako se moramo odreći tradicije i osporiti sve prethodno spoznato kako bismo uistinu mogli započeti iznova (Solar, 2003: 285). Iz takvog shvaćanja i pogleda razvija se futurizam (Filippo Tomaso Marinetti, Vladimir Majakovski, Velimir Hljevnikov), ekspresionizam (Georg Trakl, Gottfried Benn, Franz Werfel) te nadrealizam (André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard).

Solar navodi da kasni modernizam počinje četrdesetih godina prošlog stoljeća kada avangarda postupno zamire. Teme modernizma se opet vraćaju na položaj pojedinca u društvu, na smisao ljudske povijesti te na smisao same književnosti kao takve (Mihail Afanasjevič Bulgakov, Thomas Mann). Također, razvija se egzistencijalizam, koji označava prodor filozofske problematike u umjetničku prozu (Jean-Paul Sartre, Albert Camus) (Solar, 2003: 304-309).

Kada govorimo o romanu modernizma, neizostavno je spomenuti nekoliko najznačajnijih predstavnika. James Joyce svojim romanima *Portret umjetnika u mladosti* (1916.), *Uliks* (1922.) i *Finneganovo bdjenje* (1939.) i sam prati razvoj modernizma, dovodeći svoj izraz do nenadmašnog, novog oblika izražavanja. Franz Kafka (*Preobražaj* (1915.), *Seoski liječnik* (1917.), *Proces* (1925.), *Dvorac* (1926.), *Amerika* (1927.)), suprotno tome piše stilom koji gotovo podsjeća na izvještaj, ali u svoje romane i pripovijetke uvodi elemente fantastike, čime dobiva na drugačijoj, inovativnoj strukturi. Virginia Woolf tehniku 'struje svijesti' razvija do visokog stupnja u svojim romanima *Gospođa Dalloway* (1925.), *Prema svjetioniku* (1927.) i *Valovi* (1931.), ali se o razvitku tehnike 'struje svijesti' ne može govoriti, a da se ne spomene Williama Faulknera, koji je istu doveo do stanja izuzetne razrađenosti i dojmljivosti (Solar, 2003: 286).

Što se tiče obilježja romana u modernizmu, prva bitna značajka je njegova samosvjesnost. Samosvjesnost romana u modernizmu može se gledati preko autora koji su ih stvarali. Deborah Parsons, u knjizi *Theorists of the modernist novel*, navodi kako je roman modernizma bio svjestan svog noviteta, te daje primjer Virginie Woolf, koja je usporedno sa stvaranjem svojih najznačajnijih djela bila jednako uspješna i u polju književne kritike, pišući o vlastitim procesima čitanja i pisanja (Parsons, 2007: 12). Također, u romanu modernizma zamjetna je potreba da se likovi romana kao pojedinci adekvatno prikažu u kontekstu novog doba. Parsons isto tako povlači paralelu između realizma i modernizma, navodeći kako modernistički roman još uvijek život prikazuje onakvim kakvog ga živimo, dakle, iz realističke perspektive, dok istovremeno pokušava privući pažnju na kreativne procese koji su postojali za vrijeme pisanja modernističkog romana. I sam Wells je tvrdio kako „dužnost romana nije uskogrudno prikazivanje senzibiliteta ljudske svijesti, već uključivanje u socijalne, moralne i političke probleme onoga društva te korištenje romana u tu svrhu.“ (Parsons, 2007: 35). Matz modernistički roman prikazuje na primjeru Flauberta i njegove *Gospode Bovary*, u kojoj je Flaubert odlučio prikazati kompleksnost moralne korupcije u punom, realističnom detalju, bez uljepšavanja i izostavljanja, istovremeno težište stavljajući na psihološku stranu svojih likova, dovodeći u prvi plan njihovu svijest (Matz, 2006: 216).

Matz navodi kako je roman modernizma značio promjenu. O njemu kao takvom ne možemo govoriti, a da ga ne stavimo u vremenski kontekst njegova postojanja i razvitka, u vremenu koje je bilo obilježeno sveopćim, stalnim, promjenama, društvenim i tehničkim te, naposljetku, nastanku tenzija globalne razine (Prvi svjetski rat). Modernistički roman orijentiran je budućnosti i okreće se dalje od prošlosti, fasciniran je novim i još neotkrivenim, te se tako oblikuje i njegov izraz, koji postaje brz, fragmentiran, dinamičan i varirajuć (Matz, 2006: 218). Također, napominje kako je u takvom prostorno-vremenskom okviru jedna od najbitnijih značajki romana modernizma sumnja. U svijetu u kojem je promjena bila svakodnevna pojava, u kojem ništa nije bilo sigurno, a ljudske mane, nesigurnosti i pogreške su prešle u prvi plan, skepticizam je postao dominantna osobina. U modernističkom romanu sumnja često dovodi do ironičnih refleksija o istini koja konstantno izmiče, te i sam stil pisanja često namjerno teži konfuziji i generalnosti (Matz, 2006: 218-219). Matz također spominje skepticizam, koji je također

uvjetovao promišljanje o razlici iluzije i stvarnosti, u ovom slučaju, onoga kakve se stvari čine i onoga kakve stvari ustvari i jesu. Potraga za istinom svodi se na istinu sa subjektivne točke gledišta, s obzirom na to što iste stvari ljudi gledaju na svoj način. Konkretna istina može se uvidjeti samo kada se uzme u obzir alternativno viđenje stvari sa više strana u isto vrijeme, čineći istinu nekonstantnom, podložnom promjeni, ovisno o prostoru i vremenu. Viđenje istine je lišeno objektivizma, rušeći vjeru u znanje i prosuđivanje kao nešto što je bez pogreške. Zbog tih razloga miče se potreba za sveznajućim pripovjedačem i uvodi se subjektivan pripovjedač, onaj koji je direktno suočen sa svojim životom, ljudima koji ga okružuju i brigama koje se pojavljuju u njegovom narativnom svijetu; onaj kojeg je autor direktno pripisao protagonistovoj točki gledišta (Matz, 2006: 219-220). Naposljetku, Matz zaključuje kako je sva ta fascinacija oko 'subjektivne istine' bila samo način da se pristupi individualnoj psihi osobe, lika, da se dođe do njegove svijesti. Razvoj psiholoških istraživanja i teorija prikazao je ljudski um kao nešto što je bilo čak i nerazumljivije i kaotičnije od svijeta što je onda postojao, te ljudska psihologija postaje glavni narativni motiv. Psihologija Williama Jamesa je bila osobito bitna, jer je baš ona razvila pojam 'struje svijesti' ('stream of consciousness'). Naracija struje svijesti počela je rušiti tradicionalne mentalne granice ondašnjeg romana, sadržaj se okrenuo na refleksije, odluke i shvaćanja pojedinca, istovremeno se podređujući kvaliteti, raspoloženju ili motivaciji subjektivne svijesti i uma (Matz, 2006: 220).

Matz također navodi kako je standardizacija vremena u ranim godinama razvitka modernističkog romana također ostavila svoj trag u razvoju istog. Pojavljuje se razlika između 'realnog' vremena (onog koje je sada određeno satom – vrijeme koje protječe na radnom mjestu ili utječe na vozni red željeznica) i 'privatnog' vremena (ono koje protječe ovisno o ljudskom raspoloženju, prirodnim ciklusima i navikama). Iz tog razloga prošlost se počela činiti kao nešto čemu je teže pristupiti te se modernisti suprotstavljaju toj lažnoj linearnosti vremena, prikazujući prošlost kao nešto što je nesavršeno (svaki pojedinac ima subjektivno viđenje prošlosti i povijest nikad ne može biti 'objektivna' jer je već prošla) i koja je teže pristupačna (Matz, 2006: 221). Matz navodi primjer Proustovog romana *U potrazi za izgubljenim vremenom*, gdje autor prikazuje kako nam se prošlost vraća u trenutku kada je najmanje tražimo i da postoje momenti koji su potpuno izgubljeni, osim ako se nekim slučajem sami od sebe ne vrata nama te kako su takva 'sjećanja' najkonkretniji

i najobjektivniji prikazi našeg prošlog života. Pojavljuje se nelinearnost vremena – trenutak se može činiti kao da traje godinama i obratno, a jedan dan se može sastojati od prošlosti, budućnosti i sadašnjosti (Matz, 2006: 221-222). Banfield spominje kako je Henri Bergson bio jedan od prvih koji su kritizirali vrijeme kao takvo – za njega je vrijeme 'trajanje', trajanje subjektivnih trenutaka koji su podložni interpretaciji, za razliku od diskretnih jedinica koje su bile rezultat znanstvenog, fizičkog, vremena, onog koje se može mjeriti satom (Banfield, 2007: 48). Willam Faulkner se otvoreno slagao s Bergsonovom teorijom, dok su Virginia Woolf i Marcel Proust tvrdili kako nisu pratili Bergsonov rad, iako se u njihovim djelima vidi utjecaj istog. Dualizam vremena u modernističkom romanu se očituje u disproporciji između subjektivne povijesti i povijesti u širem smislu te riječi, gdje povijest ruši struju svijesti lika kada se, na neki način, nametne u njegovom osobnom prostoru. Što se tiče narativnog prikaza vremena, Banfield razlikuje dva tipa prikaza. Prvi prikaz je 'narativna rečenica', koja tipično ne sadrži izraze poput 'sad', 'danas' i 'jučer' ('now', 'today', 'yesterday'), već samo privremene objektivne oznake, kao što su datumi, što služi za prikaz događaja koji su neovisni o subjektu. S druge strane postoji prikaz reprezentirane misli, koji prikazuje subjektivnost treće osobe, za što daje primjer iz romana *Gospođa Dalloway*: „No, the words meant absolutely nothing to her now“ (doslovno prevedeno: „Ne, riječi za nju sada nisu imale apsolutno nikakvo značenje“). U navedenoj rečenici „no“ označava točku gledišta sa pozicije Clarisse Dalloway, dok „now“ označava njeno subjektivno vrijeme (Banfield, 2007: 50-51).

Matz govori kako modernistički roman također odbacuje moralne standarde koji su postojali do njegovog pojavljivanja te se ograđuje od etičkih prioriteta, ustupljajući mjesto estetskome. Ono što je nekada bila moralna sfera, sada postaje prikaz ljudskih motiva i relativnosti dobrog. Istražuje se ljudska seksualnost i fizičko iskustvo; ono što se nekad držalo irelevantnim, nebitnim, sada služi kao oruđe za rušenje granica moralnog (Matz, 2006: 222).

Budući da je roman težio za ponovnom integracijom ljudskog senzibiliteta, pronalasku alternative u urbanom kaosu, Matz navodi kako su modernisti smatrali kako roman može biti dobro sredstvo za borbu protiv loših utjecaja modernog vremena. Usprkos pesimizmu, očaju i ironiji kojima su modernistički protagonisti bili izloženi, roman je uvijek imao idilične načine u potrazi za novim vrstama spasenja te je, više nego ikada prije, umjetnost bila način za pronalaskom mira. Prije

toga, umjetnost nije ciljala toliko visoko, a poslije toga se gubi vjera u nju te fikcijska eksperimentiranja prelaze u neku vrstu igre. Između viktorijanskog realizma i postmodernističke igre, roman modernizma doživljava svoj vrhunac, za koji i Lawrence kaže da je „svjetla knjiga života“ (Matz, 2006: 222-223).

Kada govorimo o književnim tehnikama u modernističkom romanu, bitno je napomenuti Solarovo mišljenje kako književne tehnike kao takve nisu bile svojstvene samo modernizmu, nego su one nastale kao preplitanje modernističkih književnih tehnika s onima koje su bile nasljeđene kako iz doba realizma, tako iz cjelokupne književne tradicije (Solar, 1997: 220). Razvijanje unutarnjeg monologa pokazalo se pogodno za neke od romana, pretežito one koji pokušavaju analizirati svijest i misli pojedinca. Suprotno tome, pokušalo se pojavama pristupiti sa strane potpune lišenosti subjektivnosti, tako reći 'izvana', kako bi objektivna stvarnost bila u stanju svjedočiti sama o sebi i za sebe, svjedočiti o besmislici života, što je dovelo do razvitka tehnike montaže. Solar navodi primjer Johna Dos Passosa, koji je u razdoblju između dvaju ratova koristio tehniku montaže uvođenjem novinskih vijesti, oglasa, popularnih šlagera i političkih govora u svoje stvaralaštvo (Solar, 1997: 218). Roman je, tehnikom montaže, pokušao biti više slika svijeta i života nego sama priča o svijetu i životu. Iz razloga što priča ima svoje okvire, početak i kraj, bez obzira na to koliku građu i koliki obujam događaja ona pokušava prikazati, slika je, takorečeno, kaotičnija, budući da ona naprosto prikazuje zbir fragmenata i sitnih detalja koji cjelinu čine nejasnom. Takva tehnika lako se može poistovjetiti s modernim pojedincem, koji je u svakom trenutku sa svih strana bombardiran novim činjenicama, otkrićima i pojavama te mora, na neki način, sam sebe osvjestiti o istima, rezultirajući subjektivnim kaosom jer ga svo njegovo prijašnje iskustvo nije moglo pripremiti na shvaćanje i tumačenje tih informacija (Solar, 1997: 218). U roman se također uvode i elementi eseja, gdje esej naprosto prekida pripovijedanje i samom tematikom postaje dio strukture čitavog dijela, suprotno s pozicijom eseja u prijašnjim romanima, gdje lik iznosi svoja stajališta i uvjerenja, a propovjedač objašnjava sociološke ili filozofske aspekte onoga o čemu pripovijeda (Solar, 1997: 218-219). Peleš, uz navedene karakteristike spominje i tehniku kazivanja/prikazivanja („pripovjedna tehnika kojom pripovjedač ili neki lik iznosi ono što se je dogodilo“ (Peleš, 1999: 106)), preko koje se događaj ne pripovjeda 'iz njega samoga', već izravnim sudjelovanjem likova i tehnikama dijaloga i monologa.,

te daje primjer *Krika i bijesa*, gdje se pripovjedačev fokus vrlo često mijenja, prelazeći s jednog lika na drugog. Ta tehnika dovodi do razvoja načina pripovijedanja koji nas uvodi u unutarnji, mentalni prostor lika te se, na taj način, posredno ili neposredno pojavljuje glas lika i dolazi do 'izmjenjivanja i ispreplitanja' glasova pripovjedača i lika. Kod 'izmjenjivanja' je važno napomenuti da glasovi pripovjedača i lika ostaju razdvojeni (na primjeru dijaloga i monologa – lik i pripovjedač su jasno razgraničeni, gdje pripovjedač može samo svojim glasom dati pozadinu i okvir dijalogu i monologu), dok se kod 'ispreplitanja' iskaz pripovjedača miješa s govorom lika (pojavljuje se kod neizravnog unutarnjeg monologa i slobodnog neupravnog govora). Tehnika „uranjanja“ u mentalni prostor lika se postiže izravnim unutarnjim monologom, gdje se vidi jasna razlika između glasa pripovjedača i lika (Peleš, 1999: 106-108). Peleš dalje navodi kako se kod izravnog unutarnjeg monologa bez intervencije pripovjedača prikazuju neizgovorene misli i raspoloženja lika, gdje se lik prikazuje u prvom licu i neposredno sudjeluje u radnji, iznoseći svoja razmišljanja o onome što se događa kako s njim, tako i s drugima. Vremensko-prostorni okvir izravnog unutarnjeg monologa je 'sad' i 'ovdje', što daje impresiju da je sam lik dio događaja, te ga čitatelj kao takvoga i prati. Neizravnim unutarnjim monologom se, s druge strane, pripovjedač ne isključuje iz pričanja, već se on koristi kada se prikazuju pojedini segmenti događaja, dopuštajući liku da djelomično prikaže i svoju perspektivu. Izravni unutarnji monolog se, doduše, trebao razviti do te mjere da bi se kroz svijest lika mogle prikazati njegova osnovna naslućivanja, slutnje, primisli i osjećanja, ona stanja koja su na 'granici svijesti', te se iz tog pokušaja razvila tehnika struje svijesti (Peleš, 1999: 110-114).

2.2. Stvaralaštvo Williama Faulknera

William Faulkner rođen je 1897. u Missisippiju, kao najstariji od četvero braće. Fikcionalan okrug Yoknapatawpha, u koji su smješteni njegovi romani i pripovijetke, baziran je na okrugu Lafayette, gdje je Faulkner proveo većinu svojeg života (Gunther Kodat, 2007: 182-183). Važno je napomenuti kako William Faulkner nije bio jedini pisac u obitelji. Naime, njegov pradjed, William Cuthbert Falkner, objavio je *Bijela ruža Memphisa* (1880.), roman koji je već u svoje vrijeme

postao bestsellerom, s nakladom od 150 000 primjeraka (Vidan, 1999: 82). Također, mogu se povlačiti i paralele između osoba u Faulknerovoj obitelji i nekih od likova njegovih romana (*Sartoris* (1929.), *Svjetlost u kolovozu* (1932.) i dr.). Faulknerov je literarni opus bogat te se sastoji od sedamnaest romana i mnogo kratkih priča (neki od najpoznatijih romana su *Krik i bijes* (1929.), *Kad ležah na samrti* (1930.), *Siđi, Mojsije* (1942.), *Abšalome, sine moj!* (1936.) i dr.) (Gunter Kodat, 2007: 178-187). Usprkos literarnoj raznolikosti, kako tematikom, tako i stilom, Faulknerovo stvaralaštvo nije bilo znatno primjećeno sve do četrdesetih godina dvadesetog stoljeća, sve do kada književni kritičar Malcom Cowley nije izdao svoj esej *The portable Faulkner*, točnije 1946. (Gunter Kodat, 2007: 178). Navedeni esej je postavio Faulknera u centar američkog modernizma, te danas slovi kao jedan od najvećih pisaca tog doba.

2.3. *Krik i bijes* i roman struje svijesti

Krik i bijes je četvrti roman Williama Faulknera koji se, u početku, nije svidio širem čitateljstvu. Tek nakon izdanja iz 1946., petnaest godina nakon prvog, Faulkner je počeo dobivati na značaju, dovodeći *Krik i bijes* do pozicije njegovog najvećeg postignuća i okvirnog primjera američkog literarnog modernizma.

Eksperimentiranje s formom, živopisni likovi i razrađena, ali istovremeno i osjećajna priča razlozi su fascinacije Faulknerovim romanima. Roman je podijeljen u četiri dijela, od kojih su naratori triju dijelova braća Benjy, Quentin i Jason, a četvrti je sveznajući pripovjedač. Između subjektivnih problema i briga, poveznica koja ujedinjuje braću jest briga oko seksualnosti njihove sestre, Caddie, dok se i sami razlikuju jedan od drugog, što je prikazano različitim narativnim postupcima i metodama (Zender, 2006: 333-334).

Zender navodi kako se, slijedeći datume navedene u knjizi, vrijeme radnje može smjestiti između 1910. i 1928., s time da se sjećanja djece vraćaju i u 1898., kada je umrla njihova baka. Osnovna tema je praćenje propasti obitelji Compson kroz godine. 1910. je obitelj već morala prodati pašnjak kako bi platili za Caddyino vjenčanje i Quentinovu godinu na Harvardu, dok su 1928. i Quentin i njegov otac već mrtvi, Benjy kastriran, Caddie odbačena i od svojeg supruga i od svoje obitelji, a

Jason radi u obližnjoj trgovini alatima, krađući novac kojeg Caddie šalje svojoj kćeri Quentini, koja je pred bijegom iz kuće. Ingenioznost same priče je u tome koliko se suosjećanja daje likovima djece, dok su roditelji prikazani kao oni koji su uništili njihove živote (primjer je plaćanje godine na Harvardu samo kako bi se održala iluzija njihovog nekadašnjeg aristokratskog statusa ili Caddyino vjenčanje kako bi se prekrila njena prebračna trudnoća) (Zender, 2006: 334-336).

Nadalje, Zender tumači kako roman doslovno započinje kao 'priča koju priča idiot' – umjesto da čitatelj dobije vremensko-prostorni okvir i uvod u sferu likova, suočen je sa likom Benjyja i njegovom pričom, onom koja se vodi asocijacijama i nemogućošću krološkog prikaza stvari. Slova tiskana ukošeno prikaz su Benjyjevog ulaska i izlaska iz sjećanja, nedostatak upitnika ukazuje na njegovu nemogućnost poimanja budućnosti, a specifičnosti u izrazu težinu kojom on uočava osnovne poveznice između svakidašnjih radnji (Luster lovi, on ne lovi 'nešto'). Benjyjevo dio vodi do njegovog najjačeg sjećanja, momenta kada ga je Caddie „napustila“, ne ženidbom, već začecem, nekih devet mjeseci prije toga, što je njemu predstavljalo nestanak majčinske figure, kako je on na nju gledao (Zender, 2006: 335-336).

U drugom dijelu romana upoznajemo Quentina, koji je također baziran na sjećanjima, ali puno fluidnijima i koherentnijima nego su ona njegova brata. Sekcija je bazirana na suodnosu sadašnjosti i prošlosti – Quentin hoda do mosta s kojeg će kasnije i skočiti u svoju smrt, istovremeno se prisjećajući prošlosti, pretežito svoje sestre te njenog dana vjenčanja i afere s Daltonom Amesom. Dok se s jedne, svjesne, strane, na njegov pokušaj samoubojstva gleda kao na hrabar čin (kako na njega gleda sam Quentin), u kasnijem sjećaju, kada on sjedi na obali potoka uz Caddie i kada, kasnije, sreće Daltona na mostu, može se vidjeti da postoji i 'protupriča' koja u ovom slučaju predstavlja realniju sliku stvari – priča koja govori o njegovom očaju i sramu, jer je težina njegova odvajanja od Caddie bila sadržana u incestioznim primislima (Zender, 2006: 337-338).

Zender nastavlja prikaz s trećim dijelom koji se orijentira oko Jasona i koji je puno klasičniji u prikazu od prethodnih dvaju – Jason može kontrolirati svoje osjećaje i primisli, za razliku od svoje braće. Također, opet se pojavljuje dvostruka priča, jedna je ona koju Jason pokušava pričati, a druga ona koja se sama od sebe odvija, ona istinita. Isto tako, pojavljuje se sekvenca sjećanja na sprovod njegovog

oca, gdje ga upoznajemo kao osamnaestogodišnjeg mladića koji je odjednom proguran u 'odraslost' i na kojeg je stavljen teret brige o majci, bratu, ujaku i nećakinji. Vođen gnjevom, srdžbom i promišljenošću, Jason postaje zatočen u procesu kontroliranja svega oko sebe, pokušavajući stvarima održati onakvim kakve su bile, zadržavajući južnjački stil života kojim je njihova obitelj živjela (Zender, 2006: 338).

Naposlijetku, Zender pojašnjava četvrti dio, za koji govori kako je lišen poistovjećivanja s bilo kojim od likova te priča priču s pozicije vanjskog pripovjedača. Caddie se, u svojoj odrasloj dobi, do tog dijela uopće ne pojavljuje, a ono što je njen lik predstavljao kao nadu za budućnost ubrzo se gubi kada saznaje da je njena kćer pobjegla od kuće. Također, simbolika posljednje slike, kada Luster vozi Benjyja po gradskom trgu te promaši skretanje, ukazuje na lažni red koji će nastati u njihovoj obitelji; ne red koji bi oni priželjkivali, jer se ništa nije riješilo, već samo neka beznačajna navika koja postoji samo da bude, baš kao i kip vojnika koji tupo gleda u daljinu i stoji nepomično na sredini trga (Zender, 2006: 338-339).

Fernihough navodi kako je već prije spomenuti Henry James u svojoj knjizi *Principi psihologije* iz 1890. upotrijebio pojam 'mind-wandering' (doslovno prevedeno 'lutanje uma') kako bi opisao mentalno stanje u kojem otvaramo sebe kako bismo dopustili bombardiranje naše svijesti podražajima iz okoline. Taj pojam suprotstavlja pojmu 'selektivne pažnje', zahvaljujući kojem možemo voditi svakodnevni život filtrirajući podražaje koji dopiru do nas. Fernihough daje za primjer odlomak iz *Jakobove sobe* (1922.) Virginije Woolf, gdje prikazuje zoru u Londonu i sve slike i, naizgled, beznačajne impresije nalaze svoj put do uma protagonista. Također, spominje i *Uliks* (1922.) Jamesa Joycea, koji je na tehnicu 'lutanja uma' izgradio cijeli roman, samo što on tom tehnikom prikazuje kaos svijesti i sirovu, nerafiniranu kvalitetu naših misli i doživljaja, kao i samo brzinu kojom se te misli i doživljaju stapaju jedni u druge (Fernihough, 2007: 65-67). Važnost prethodno spomenute 'selektivne pažnje' može se vidjeti na primjeru romana *Gospođa Dalloway* (1925.), gdje Woolf prikazuje mentalno stanje Septimusa Smitha, nekadašnjeg vojnika kojega je rat pretvorio u potpuno drugačiju osobu te on svijet gleda na potpuno drugačiji način od ostalih, s obzirom da je njegov um svjestan različitih zvukova, uzoraka i senzacija za koje bi ostali rekli da su beznačajni ili bi ih jednostavno ignorirali. Suprotno tome, May Sinclair je tehnikom 'lutanja uma'

prikazala doživljaj djeteta koje prvi puta vidi snijeg u svojem romanu *Mary Oliver* (1919.) (Fernihough, 2007: 68-69).

Fernihough navodi kako je May Sinclair bila prva koja je upotrijebila termin 'stream of consciousness', ili struja svijesti, u kontekstu literarne kritike, i to u kritici rada Dorothy Richardson koji je bio objavljen 1918. Iako je generalno mišljenje da je taj termin 'uzela' od Jamesa, Sazanne Raitt tvrdi da je termin nastao od različitih tekstova koje je Sinclair pročitala (Fernihough, 2007: 68).

Nadalje, Fernihough pojašnjava kako je razvoj tehnike struje svijesti nastao kao kulturalni odgovor na stanje kasnog devetnaestog i ranog dvadesetog stoljeća – ogromni pomaci u tehnologiji i znanosti, brzorastuća predgrađa i ubrzani život, porast mehanizacije i centralizacija – sve se to nametalo osobnom vremenu i pretvaralo život pojedinca u život mase, život društva. Filozofije Bergsona, Nietzschea i Stirnera su se gledale kao nedemokratske. Stirner je i sam tvrdio kako su apstrakcije poput 'jednakosti', 'čovječanstva' i 'zakona' nepostojeće, samo instrumenti koji bi „žrtvovali pojedinca nepostojećem i nemogućem Savršenom Čovjeku“ (Fernihough, 2007: 74). Pojava i razvitak feminizma može se vidjeti kroz primjer Dore Marsden, koja se otvoreno suprotstavljala ustanovi braka, konvencionalnim školama i ideji obitelji, što se opet zrcali u ženske protagoniste modernističkih romana stuje svijesti koje su se također suprotstavljale braku (Miriam Henderson, Mary Oliver, Lily Briscoe, Ursula Brangwen...), tvrdeći kako izbor partnera nameće kompromise njihovom slobodnom, subjektivnom vremenu i slobodi (Fernihough, 2007: 74-75).

Što se tiče narativne sfere struje svijesti, Peleš daje primjer dvaju likova: Benjya iz *Krika i bijesa* i Molly iz *Uliksa*. U Benjyevom slučaju, njegova nelogična, nekonzistentna i fregmentirana svijest je prikazana nizanjem rečenica koje, doduše, jesu sintaktički cjelovite, ali su oslabljene povezanosti, do te mjere da se nekad i čini da rečenica logički ne slijedi onu prethodnu. Razum je kod Benjyja oslabljen te se to zrcali i u jezičnom prikazu lika, gdje nedostaje razumljiv raspored vremenskih i prostornih jedinica, te čitatelj dobiva dojam kao da se nalazi u vremenu koje je stalo, u nekom neodređenom prostoru. Takvim prikazom čitatelj dobiva sliku Benjyja koja ga savršeno prikazuje onakvim kakav on i jest, slomljen i nesposoban da logički pojmi stvari oko sebe, vođen samo osnovnim osjećajima. Kod Molly struja svijesti

služi za oblikovanje primisli, osjećaja i sjećanja koja se nižu slijedom nepovezanih asocijacija te se iskaz stanja prikazuje preko skupa poludovršenih rečenica, bez postupnog i sustavnog izlaganja (Peleš, 1999: 115-116).

2.3.1. Narativne značajke

Prostor radnje *Krika i bijesa*, kao i većine Faulknerovih djela, je već spomenuti fikcionalni okrug Yoknapatawpha, sa svojih 15 611 stanovnika, od kojih je 6 298 bijelaca, a 9 313 crnaca. Interesantno je kako je Faulknerova pokrajina ime dobila kombinacijom dvaju riječi iz indijanskog jezika plemena Chickasaw (koje je prethodno nastanjivalo to područje), a koje su *Yocana* i *petopha*, što se spojeno može prevesti kao 'rascijepljena zemlja' (simbolički se 'rascjep' odražava na građanski rat američkog Sjevera i Juga, rascjep u obitelji starog patrijarhalnog poretka i novonastalih industrijalizacijskih vrijednost, razliku između robovlasnika i robova itd.) (Vidan, 1999: 86-87). Većina Faulknerovih romana, pa tako i *Krik i bijes*, bavi se likovima koji pripadaju 'starim' obiteljima, a bave se njihovom propašću (obitelj Compson). Neki od likova smještenih u prostor tih romana pojavit će se kasnije u nekom drugom, ili kao anegdota, ili kao nastavak radnje, pa Malcom Cowley (koji je uredio izbor *The Portable Faulkner*) za cjelokupni opus kaže da se može smjestiti u takozvanu '*Terra Faulkneriana*', realnost koja predstavlja cjelokupno Faulknerovo književno djelo i koju se ne može spoznati tek kada se prouči cijeli Faulknerov rad (Vidan, 1999: 87-88).

Vidan smatra da je bitno napomenuti i koncept vremena, ne samo u *Kriku i bijesu*, već u svezi šireg opsega Faulknerovih romana. On vrijeme dijeli na 'objektivno', koje je jasno označeno objektivnim pojavama i odnosima, vanjsko i mjerljivo, a u *Kriku i bijesu* služi kao naslovi poglavlja i 'subjektivno', što se odnosi na vrijeme u svijesti samih likova – vrijeme s objektivnog aspekta ne postoji, ono je, takoreći, 'stalo' u trenutku poraza američkog Juga u Građanskom ratu. Poraz Juga se može oslikati na poraz stanovnika fikcionalne Faulknerove pokrajine, pogotovo starih aristokratskih obitelji, kod kojih dolazi do degradacije uvjerenja i načela (Vidan, 1999: 89-90) (sjetimo se samo Quentina kao predstavnika 'nove' generacije, koji je imao romantične osjećaje prema svojoj sestri ili samog Benjyja, koji je odmah

u početku prikazan kao idiot). O vremenu u *Kriku i bijesu* ću nešto više reći u nadolazećem poglavlju.

Vidanovo je mišljenje kako se navedeni poraz tradicionalnih vrijednosti može simbolički shvatiti kao kazna za pradrevni grijeh; Faulknerova pokrajina, koja je prvotno oteta od Indijanaca, a potom osakaćena međurasnim nasiljem i devijantnom seksualnošću, već je generacijama prokleta, a raskol ljudi dviju rasa simbolički prikazuje raskol svih ljudi na svijetu koji su osuđeni na zajednički život, ali i na uzajamnu mržnju. Biološko nasljeđe kod Faulknera igra veliku ulogu, a sve ono što ga narušava (silovanje, pljačka, ubojstvo i samoubojstvo, alkoholizam, idiotizam i ludost, bračna nevjera, blud i prostitucija, sebičnost...) postaje glavna slika u životima njegovih obitelji (primjer je Quentina, koja, već dolazeći od majke koju karakteriziraju neke od navedenih 'slika', i sama postaje preslika nje). Te slike, naravno, ne služe kao senzacionalističke, u svrhu 'šok efekta' za šire čitateljstvo, već one samo oslikavaju jadan i tragičan život likova smještenih u prostor Faulknerovih romana, njihovu želju za ponovnim ostvarenjem harmonijskog aristokratskog poretka, težnju za djetinjstvom i nostalgiju (Vidan, 1999: 90-91).

Što se tiče *Krika i bijesa*, Faulkner i sam kaže kako je cijeli roman nastao iz jedne jedine slike, slike uprljanih gaćica male Caddy koja se penje na drvo kako bi gledala goste u kući (Vidan, 1999: 93-95). Prema tome se može zaključiti, kako je zaključio i André Malraux u svojoj recenziji *Svetilišta* da Faulkner prvo zamišlja situaciju, a potom likove, i da „njegova djela nisu priče čiji razvoj određuje tragične situacije. Naprotiv, radnja proizlazi iz dramatičnog suprotstavljanja ili sukoba nepoznatih likova, a piščeva mašta izvodi likove iz unaprijed zamišljenih situacija.“ (Vidan, 1999: 95). Tako je i Caddy centralan lik romana, iako o njoj saznajemo samo iz priča ostalih likova, a preko trojice braće, Benjya, Quentina i Jasona, uz prikaz odnosa među pojedincima jedne generacije, dobivamo i sliku sudbine i propadanja cijele obitelji kroz tri generacije. Vidan radi usporedbu s djelima europske književnosti i na temelju toga zaključuje kako *Krik i bijes* možemo gledati preko strukture europskih književnih djela koja prikazuju propast obitelji, a počinju točkom koja je slična vrhuncu utjecaja tih istih obitelji (*Buddenbrookovi* (1901.), *Glembajevi* (1929.)). Prema tome, generacije možemo podijeliti kao (1.) generaciju onih koji su dosegli kulminaciju bogatstva, (2.) generaciju nasljednika kod kojih dolazi do raslojavanja i polarizacije vrijednosti te naposljetku (3.) generaciju koja guši

principe predaka i samim time porodica prestaje postojati kao cjelina (Vidan, 1999: 96-97). U ovakvoj podjeli javlja se mali problem, jer otac trojice braće i Caddy i sam, na neki način, već prikazuje dekadenciju pa se generacijska podjela obitelji Compson mora proširiti i na *Dodatak* kojega je Faulkner naknadno napisao, tako da bi prva generacija bila osnivači i preci, druga generacija bi bila otac, a treća sinovi, Caddy i njena kćerka, s obzirom što u svakom od tih likova dolazi do potpunog raspadanja prijašnjih vrijednosti i stavova (Vidan, 1999: 97).

Roman je podijeljen u četiri dijela koji kao naslov nose datum, označavajući konkretan dan zbivanja radnje, iako se radnja proteže kroz kojih tridesetak godina. Prva tri dijela pisana su tehnikom unutarnjeg monologa i struje svijesti, dok četvrti odlomak priča objektivno pripovjedač. Kronološki je radnju nemoguće ispričati, budući da četiri odlomka znače četiri lika, od kojih svaki ima svoju vlastiti stav prema svijetu, intelektualnu sposobnost i način izražavanja, pa bi jedan događaj trebalo prepričavati četiri puta, uzimajući u obzir individualne razlike svakoga od likova i koliko on taj događaj smatra bitnim (jedan događaj za Quentina nema istu težinu značenja kao za Jasona itd.). Isto tako, ono što se u jednom danu dešava (danu označenom naslovom poglavlja) ne uključuje uvijek sve likove, pa je zato najbolje da se djelo analizira redosljedom kakvim je i napisano, uzimajući u obzir lance asocijacija i skokove iz sadašnjosti u prošlost (Vidan, 1999: 99).

Kada govorimo o struji svijesti, bitno je napomenuti činjenicu da ona nije točan i konkretan prikaz lika, te i sam Vidan kaže kako se struja svijesti „...ne može smatrati vjernom slikom onoga što se doista događa u čovjekovoj svijesti u tijeku jednog vremenskog razdoblja. Ona je tek književni pronalazak, način da pisac neposrednije pokaže subjektivni doživljaj svijeta i da izravno, bez vrednovanja i komentara, predoči neki lik.“ (Vidan, 1999: 140). Benjyjev slučaj je jednostavan, njegov unutarnji monolog čitatelj može iskoristiti da sam stvori sliku svijeta u kojem on živi, s obzirom da Benjy nema mogućnost rasuđivanja, sinteze i zaključivanja, pa samim time daje vrlo objektivnu sliku svoje sredine. Benjy za svoja sjećanja, asocijacije i skokove u vremenu koristi nekoliko slika koje je prethodno poistovjetio s nekim već prošlim događajem, pa je te skokove lako razlučiti i spoznati (Vidan, 1999: 140-141). U Quentinovu slučaju, stvari se kompliciraju. Quentin je daleko intelektualno razvijeniji od Benjyja te su, u njegovom slučaju, sve njegove asocijacije namjerne i povezane, podređene liku njegove sestre Caddy, a on sam bira

zajedničke povezanosti svojih asocijacija, zbog čega je prilično teško razlikovati vremenske planove njegovih skokova (Vidan, 1999: 141). Jasonov monolog je, u drugu ruku, „lišen intelektualnih apstrakcija, najbogatiji događajima i prikazima životnih situacija, ali prikazuje drugi psihološki problem“ – iako je Jason 'najstabilniji' između braće, smatra se realinom, živeći u iluziji kako je lišen iluzija, u nemogućnosti da spozna svoju ograničenost. Moglo bi se reći kako Jason simbolički predstavlja sve ono zlo u suvremenom društvu (Vidan, 1999: 142). Četvrti dio služi kao sinteza prethodnih triju i daje konačan, potreban uvid u svakog od likova, njihovu povezanost i stanje raspada obitelji i posjeda. Osoba koja je dio svijeta Compsonovih, ali nije Compson, crnkinja Dilsey, daje potpuno objektivnu sliku međuljudskih odnosa u obitelji i otvara vrata u analizu odnosa i stavova iz prethodnih odlomaka (Vidan, 1999:142).

Pošto je posljednji dio radnjom smješten na Uskrs, neizostavno je tražiti simboliku s kršćanskim blagdanom. Iako Faulkner nije religiozan i u njegovim djelima ne nalazimo na kršćansko poimanje svijeta, simbolika se može tražiti u drevnim slikama smrti i uskrsnuća i mučeništvu kao neizostavnoj žrtvi. Vidan daje zanimljiv primjer: na dan Uskrsa jedino su crnci i Benjy (dakle, luđak) bili prisutni u crkvi, a pastoreve riječi su imale okrepljujuć učinak na sakupljenu masu, dok je *Biblija*, koju je Dilsey poklonila gospođi Compson, stajala na rubu kreveta, otvorena i udaljena od čitateljice (Vidan, 1999: 145). Ako bismo vukli analogiju na Kristove doživljaje na Veliki četvrtak, petak i subotu, poistovjećujući svaki dan s jednim od braće, konačno završavajući na Uskrs (iako je Faulknerov Uskrs simbol propasti, a ne uzašašća), moglo bi se reći kako je kršćanska analogija u ovom slučaju način da se prikaže drama jedne ljudske obitelji (Vidan, 1999: 145-146).

Također, neke riječi, pojave i predmeti se vrlo često ponavljaju. Voda je u romanu vrlo prisutna: ona čisti, ali i prlja, ona je izvor života, ali i mjesto smrti, ona obnavlja, ali i guši; u Quentinovom slučaju, predstavlja želju zajedničkog umiranja (slika kada on i Caddy sjede na obali potoka), iz razloga što je, zajedno s mirisom 'kozje krvi', poistovjećena sa seksualnom željom. Vidan navodi kako se, odmah nakon riječi voda, koja se u Quentinovu odlomku pojavljuje 61 put, pojavljuje i sjena, i to 53 puta. Kao što je i vidljivo u ulomku Shakespeareova *Macbetha* (iz kojeg je i Faulkner izveo naslov svog djela):

„Život je samo sjen što luta, bijedni glumac
Što se na pozornici razmeće, prodrhti
Svoj sat, i ne čuje se više; on je bajka
Koju idiot priča, puna krika i bijesa,
A ne znači ništa.“

sjena je ono što je nekonstantno, slabije od čovjeka, ali ga opet uvijek prati, bez nje se ne može te je kao duša neshvatljiva i neuhvatljiva, ali isto tako je neukloniva, slika neke neobjašnjive krivice i srama, od koje je spas u smrti. Njena nejasnoća Quentina asocira na nejasnoću slike koju daje ogledalo, koje je isto jedan od simbola (dan kada je Quentin izgubio Caddy, dan njenog vjenčanja, prikazan je prizorom u kojem Quentin gleda njen bijeg u odrazu ogledala). Isto tako, ogledalo je u Jasonovom dijelu bilo prikaz osiromašenja obitelji, kada Benjy trlja tamnu mrlju na zidu na kojem je nekoć i stajalo. Lawrence Thompson kaže kako je čitav roman ustvari serija od četiri ogledala, koja se međusobno zrcale u beskonačnost, simbolizirajući povezanost svih odlomaka i dajući dojam kako svaki odlomak sadrži sve ostale (Vidan, 1999: 147-148). Mirisi koje Benjy poistovjećuje s likovima daju mu znak dublje intuicije (T.P. miriši na kišu, a Caddy na drveće, poistovjećujući ih s nečim prirodnim i spontanim, onim što se ne mijenja pod utjecajem društva), pa čak i Quentin kaže kako Benjy može namirisati smrt. Vidan drži da je smrt jedna od najjačih poveznica koja spaja cijelu obitelj. Umiru i ljudi i količina imetka koju Compsonovi posjeduju, a rađa se samo Quentina, koja svojim bijegom zapečaćuje sudbinu obitelji (Vidan, 1999: 148-149).

Što se tiče stila pisanja, moglo bi se reći da su sva četiri odlomka pisana posebnim stilom, kako bi se postigao određeni učinak. Vidan kaže kako su „...Faulkneru sve stvari podjednako važne i da ih on gomila sve u jednu viziju svog svijeta, koju izlaže za sebe, u žurbi, nastojeći da ništa ne ispusti, a da mu je pritom svejedno hoće li se svjedoci toga njegova govorenja raspoznati u onome što im je kazano.“ (Vidan, 1999: 158). Faulknerov stil nema neku preciznu smislenu vrijednost, nego njegov tekst djeluje cjelokupnim efektom. Conrad Aiken je za Faulknerov stil rekao da on 'uranja' čitatelja, hipnotizirajući ga kako bi čitatelj hio ostati 'uronjen' u Faulknerovom tekstu te kako nije bitno što su rečenice 'gramatička

čudovišta' i nezgrapne, nego to što, gledajući tekst u njegovoj cjelini, čitatelj shvaća da one baš takve trebaju i biti i da za to imaju funkcionalan razlog. „To je stalno postavljanje zapreka, proračunat sustav paravana i smetnji, zbrka, višeznačnih umetanja i odlaganja...da se zadrži ideja fluidnog i nesavršenog, kao da je još u kretanju i nepoznato, sve dok na svoje mjesto ne dođe i posljednji slog.“ (Vidan, 1999: 159). Zbog takvog stila pisanja, a i činjenice da čitanje zadnja dva poglavlja ovisi o čitateljevu razumijevanju prvih dvaju, irski kritičar Sean O'Faolain je zaključio kako je „...knjiga tako nečitljiva, u potpunom smislu riječi 'čitati', što podrazumijeva i razumijevanje, da bi se čovjek mogao sa sigurnošću okladiti da nitko na svijetu nikad nije pročitao niti će ikat pročitati taj roman osim samog Faulknera.“ (Vidan, 1999: 159). Pošto je Faulkner više pisac konkretnog života, a ne akademske uvježbanosti, *Krik i bijes* se svakako ne može gledati kao savršen primjer romansijerkse umjetnosti, ali samim time pisac postaje 'objektivniji', raščlanjujući svoje djelo na četiri jednako bitna dijela, u nemogućnosti da i sam spozna i opiše kaos koji vlada u njegovom imaginarnom svijetu (Vidan, 1999: 160-161). Zbog tog razloga, *Krik i bijes* je roman koji intrigira i kojemu se uvijek vraćamo, pokušavajući ga gledati sa svih strana interpretacije, uvijek puni novih spoznaja i doživljaja.

2.3.2. Problematika vremena

Već prije sam naveo kako je se radnja u romanu zbiva nakon Građanskog rata, ali u ovom dijelu bih se više osvrnuo na vrijeme u smislu likova u romanu. Vremenski skokovi u monolozima svakog od likova ruše tradicionalan, objektivan protok vremena, te se za radnju može reći da se više odvija u 'prošlosti' nego 'sadašnjosti'. Faulknerovi likovi gledaju unatrag, oni su zapeli u trenutku koji je odavno prošao, kada je 'sve bilo bolje' i žale za prolaskom tog trenutka, baš kao što starija generacija žali za nestankom tradicionalnih vrijednosti i normi (žaljenje za onim što je bilo dijelom šireg, moglo bi se reći 'objektivnog' svijeta, kod mlađe generacije se manifestira kao žaljenje za onim što je nekad činilo njihov, 'subjektivni', svijet). I sam Vidan kaže kako se shvaćanje povezanosti četiriju dijelova *Krika i bijesa* jedino može shvatiti preko činjenice da je to roman s različitim poimanjima vremena: za Benjyja vrijeme ne postoji i nije ga svjestan, Quentin je njime opsjednut i želi ga ukinuti, gledajući na vrijeme kao na simbol

propadanja i gubitak ideala, Jason na vrijeme gleda kao na način gomilanja materijalnih dobara, a Dilsey živi u skladu sa svojim subjektivnim vremenom, spontano i prirodno (Vidan, 1999: 144). Kada kažemo da za 'Benjyja vrijeme ne postoji', govorimo o objektivnom, mjerljivom vremenu. Prije sam naveo kako je u modernizmu pojam 'objektivnog vremena' bio vrlo bitan i moglo bi se reći kako Faulkner samim likom Benjyja želi prikazati njegovu nebitnost i nepostojanost. Benjy živi u subjektivnom vremenu. Iako on događaje ne može mjeriti, čitatelj može shvatiti kako se vrijeme u njegovom slučaju mjeri onime što je njemu bitno, događajima koji su već prošli, ali im se stalno vraća. Svrha sadašnjosti u Benjyjevom je slučaju vraćanje u prošlost, njegova je sadašnjost samo puka egzistencija, nezamjetan fragment vremena koji služi kao čekanje povratka u nešto što mu je bitnije od 'sada'. Quentinova sadašnjost postoji, ona je sadržana u satu, iako je njemu sadašnjost samo prošla budućnost, a prošlost ono u što se treba vratiti, što u sebi sadržava sve bitno, opipljivo, drago i propalo. Objektivno vrijeme je u Quentinovom slučaju prisutno u vidu već spomenutog sata te ga on 'zaustavlja', odnosno, pokušava zaustaviti, ali ostaje prisutno u zvuku mehanizma koji nastavlja raditi iako su kazaljke nepovratno uništene. Njegova je sadašnjost puno kaotičnija od Benjyjeve, njegov intelekt mu dopušta analize i promišljanja, a iste analize i promišljanja vode ga u prošlost, iz koje opet vadi nove. Moglo bi se reći kako Quentin jedino istinski živi u trenucima interakcije sa svojom sestrom, a njenim odlaskom prošlost za njega staje i postaje prostorom njegova bijega, budućnost nestaje, a sadašnjost je prekratka da bi držala ikakvo značenje u njegovom postojanju. Jason pak, u suprotnosti, ne daje toliki značaj subjektivnom vremenu. Jason je čovjek 'realnog', 'opipljivog' svijeta, njemu je realno, objektivno, vrijeme jednako vrijedno kao subjektivno njegovoj braći. U suprotnosti s braćom, on živi u budućnosti, čekajući novac svoje sestre, gomilajući bogatstvo koje ne služi ničemu. Sadašnjost je za njega također fragment, ali je okrenuta budućnosti – on u njoj vidi vrijeme u kojem će skovati još jedan plan, dočekati još jedan ček, ali mu se ipak 'odmiče'. Za njegove pomno proračunate postupke nikada nije sigurno hoće li se kao takvi i ostvariti, što se vidi iz primjera Quentine i njena bijega – budućnost je nestalna i podložna promjeni, nesigurna i krhka, uvijek spremna iznenaditi novim stvarima o događajima (baš kao i budućnost za čovjeka modernog doba). Naposljetku, Dilsey živi u savršenom skladu sa svojim subjektivnim vremenom. Ona nije ograničena satom, ona nikud ne žuri te radi sve prema intuiciji. Na vrijeme kao takvo ona samo gleda, znajući da je u

nemogućnosti podrediti ga sebi i da živi na milost i nemilost prolaznosti, a da ništa neće dobiti vraćanjem u prošlost – moglo bi se reći kako Dilsey živi u stalnoj sadašnjosti, puštajući sat da kuca do trenutka kada ga niti ona niti bilo koji član obitelji Compson više neće biti u mogućnosti spoznati.

Ako se prisjetimo već prije spomenutog pojma vremena u modernizmu, naveo sam kako Matz smatra da svaki pojedinac ima subjektivno viđenje prošlosti i kako povijest nikad ne može biti 'objektivna' jer je već prošla (Matz, 2006: 221) te kako se pojavljuje nelinearnost vremena (Matz, 2006: 221-222). Savršena preslika tih razmišljanja može se vidjeti u *Kriku i bijesu*. Iz cjelokupnog prikaza radnje i likova, kao i osnovne naratološke problematike, vidi se kako je *Krik i bijes* roman koji više puta prikazuje istu stvar. Glavna tema je propadanje obitelji Compson, te se može zaključiti kako je Faulkner bio svjestan problematičnosti prikaza prošlosti i kako je radi toga posegnuo za više viđenja iste stvari, u svrhu objektivnijeg prikaza događaja koji su prethodili tome. Isto tako, na primjeru Quentina se može vidjeti kako neadaptibilnost modernog čovjeka može imati razorne posljedice. Njegova nesposobnost da se nosi sa budućnošću, težnja za povratkom u 'dobra, stara vremena' i gubitak svega što je on držao časnim i dragim može se preslikati na kaotičnost modernog vremena i utjecaja koje ono ima na pojedinca. Suprotno tome, na Jasona se može gledati kao na okviran prikaz novonastalog modernog čovjeka, profitera suvremenog vremena, osobe koja se u svojem slijepom okretanju budućnosti potpuno ogradila od svega što je prije toga postojalo, u procesu čega on postaje nesposoban da spozna svoje mane i ograničenja. Dilsey bi nam tu mogla poslužiti kao primjer osobe kakvoj bi trebali težiti da postanemo, smirena, u skladu sa svojim rutinama i navikama. Kaotičnost vremena se također može vidjeti u samom vremenskom ustroju romana. Dijelovi koji su stavljeni u okvir jednog dana nadilaze sve vremenske granice, jedan dan za jednog protagonista traje tridesetak godina, za drugog on ne predstavlja ništa, već služi kao prozor kroz kojeg se gledaju sve godine koje će tek doći, dok za trećeg jedan dan uopće ne postoji, već je on sastavnica svega onoga što se dogodilo i prošlo, simbol svega nedodirljivoga i umrloga.

3. NARATOLOŠKI PRISTUPI PROBLEMATICI PRIPOVJEDAČA I FOKALIZATORA

3.1. Pripovjedač

Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* daje definiciju pripovjedača: „U fikcionalnom pripovijedanju pripovjedač je glas koji preuzima odgovornost za pripovjedni iskaz i valja ga, kao unutartekstualnu instancu, razlikovati od implicitnog autora, od autora-funkcije te napokon od autora kao protagonista komunikacijske situacije.“ (Biti, 2000: 439). Gajo Peleš u *Tumačenju romana* pripovjedača definira kao nekog tko iznosi što se dogodilo ili iz čijeg se stajališta promatra na ono što se dogodilo (Peleš, 1999: 61). Također, Peleš spominje i Stanzelovu teoriju pripovjedača (1979.), prema kojoj Stanzel razlikuje tri 'pripovjedne situacije'. Prvu situaciju određuje kao 'autorski pripovjedač', gdje se pripovjedač ne pojavljuje kao lik i ne pojavljuje se u radnji, ali se izravno predstavlja preko prikazivanja u prvom licu jednine (Peleš, 1999: 61). U drugoj situaciji jedan od likova priča i izravno sudjeluje u radnji, istovremeno se pojavljujući kao pripovjedač u prvom licu jednine (Peleš, 1999: 61). Treća pripovjedna situacija je 'personalna', gdje se pripovjedač u trećem licu jednine često provlači na račun glavnog lika. Takav pripovjedač ne sudjeluje u radnji te je 'objektivan' (Peleš, 1999: 62). Također, Peleš napominje kako se ni u jednom književnom tekstu pripovjedač ne nalazi u tako 'čistom', klasificiranom obliku i kako često dolazi do pretapanja pripovjednih situacija ili postojanja veza unutar njih (Peleš, 1999: 63).

Maša Grdešić navodi problematiku pripovjedača u prvom i pripovjedača u trećem licu. Naime, kada se pripovjedač pojavljuje u prvom licu, skloni smo ga poistovjetiti s likom (često i s autorom samog teksta), a kada se pojavljuje u trećem licu, skloni smo ga identificirati s autorom (često kažemo 'Marinković' umjesto 'Marinkovićev pripovjedač'), iz čega se može vidjeti potreba da se pripovjedač odvoji od autora (Grdešić, 2015: 85-86). Također, Grdešić napominje i vremensku odrednicu pripovijedanja, koja bi označavala vrijeme proteklo od narativne komunikacije između pripovjedača i čitatelja i događaja u priči te se poziva na Genettea, tvrdeći da pripovjedač „mora nužno vremenski odrediti priču s obzirom na čin pripovijedanja jer je mora ispričati ili u prezentu ili u perfektu ili u futuru...“

(Grdešić, 2015: 90). Grdešić navodi kako Genette i Rimmon-Kenan razlikuju četiri tipa vremenskih odnosa između pripovijedanja i priče. Prvi je tip 'naknadna ili kasnija naracija', koja se može prepoznati po uporabi prošlog vremena. Kod pripovijedanja u trećem licu vrijeme proteklo između događaja u priči i vremena pripovijedanja o njima često je nedefinirano i nebitan pa Genette kaže da se radi o 'bezvremenoj prošlosti', dok su pripovjedači u prvom licu češće skloni precizirati taj interval („Prošlo je dosta vremena od kad se šetamo po zagrebačkim šumama“) (Grdešić, 2015: 90-92). Drugi je tip 'prethodna ili ranija naracija' koja se odnosi na pripovijedanje budućih događaja i koristi buduće vrijeme. U književnosti je rijetka, a pojavljuje se kod prikaza proročanstava, prokletstava i snova likova koji su pripovjedači (Grdešić, 2015: 92). Treći tip je 'istovremena ili simultana naracija', u kojem se pripovijedanje odvija u isto vrijeme kada se nešto i događa, dakle, u prezentu, ali to postavlja i problem pripovijedanja o događaju u trenutku kada se on događa, što pripovijedanju u prvom licu daje dojam fikcionalnosti i nerealističnosti (Grdešić, 2015: 92-93). Četvrti je tip 'umetnuta ili interpolirana naracija', tip čest kod epistolarnih romana i romana dnevničke forme, gdje između dvaju fragmenata radnje protječe neko određeno vrijeme. Budući da je vremenska razlika u ovom tipu vrlo mala, blizina pripovijedanja i priče proizvodi „vrlo suptilan učinak trenja“ (Grdešić, 2015: 93). Također, Grdešić (pozivajući se na teoriju koju je postavio Genette, a razradile je Bal i Rimmon-Kenan) vrši podjelu pripovjedača prema pripovjednim razinama i opsegu sudjelovanja u priči. Prema pripovjednim razinama, pripovjedač može biti ekstradijegetički (pripovjedač prve razine za kojeg nije bitno je li jedan od likova i u kojem licu pripovijeda, može biti u prvom i trećem licu) i intradijegetički (u pravilu je jedan od likova). S obzirom na opseg sudjelovanja u priči, razlikuju se heterodijegetički (pripovjedač koji pripovijeda ne sudjeluje u priči) i homodijegetički (pripovjedač sudjeluje u priči i ujedno je jedan od likova). Kombinirajući ta dva kriterija, Genette je razdjelio četiri osnovna tipa pripovjedača. Ekstradijegetički-heterodijegetički pripovjedač pripovijeda priču u kojoj ne sudjeluje s prve razine (*Povratak Filipa Latinovicza*), ekstradijegetički-homodijegetički pripovjedač pripovijeda priču u kojoj sudjeluje s prve razine (*Na rubu pameti*), intradijegetički-heterodijegetički pripovjedač pripovijeda priču u kojoj uopće ne sudjeluje s druge razine (*1001 noć*), a intradijegetički-homodijegetički pripovjedač pripovijeda priču u kojoj sudjeluje s druge razine, u kojoj često i sam sudjeluje (*U registraturi*, Ivica Kičmanović) (Grdešić, 2015: 94-97).

Franz Stanzel u svojem eseju *Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu* vrlo široko obrađuje problematiku pripovjedača u prvom i trećem licu, pozivajući se na razna istraživanja i analizirajući ih, nadopunjujući već postojeća razmišljanja i teorije svojima. Budući da su neki autori (Wolfgang Kayser, W.C. Booth...) smatrali kako se „razlika između pripovjednog teksta u prvom i pripovjednog teksta u trećem licu smatra potpuno minornom“ (Stanzel, 1992: 179), Stanzel je pokušao opovrgnuti tu teoriju, tvrdeći kako: „Pripovjednoteorijsko utvrđivanje te strukturne razlike u okviru našeg sustava mora proizlaziti iz upravo postulirane opozicije istovjetnosti i neistovjetnosti opstojne sfere pripovjedača i likova u nekom fikcionalnom pripovjednom tekstu. Iz te datosti valja izvesti distinktivne osobine pripovjednog teksta u prvom i trećem licu.“ (Stanzel, 1992: 186); „...kategorijalna granica koja razdvaja dva temeljno različita pripovjedna načina: 'epška fikcija' je pripovjedni tekst u trećem licu koju kazuje neosobna pripovjedna funkcija, a 'fingirani iskaz stvarnosti' je osobno izvješće pripovjedača u prvom licu“ (Stanzel, 1992: 187). Nadalje, Stanzel tvrdi: „Bitna razlika između pripovjednog teksta u trećem licu i pripovjednog teksta u prvom licu nije dakle sadržana u aspektu 'vjerodostojnosti' ili u 'stupnju izvjesnosti' dotične pripovjedne forme...“ (Stanzel, 1992: 188-189); „Pripovjedač u prvom licu razlikuje se prema tome od autorskog pripovjedača u trećem licu po egzistencijalnofizičkom usidrenju svoje pozicije u fikcionalnom svijetu. Drugim riječima, pripovjedač u prvom licu raspolaže 'tjelesnim jastvom' u svijetu likova dok autorski pripovjedač, koji također kazuje JA kad referira na sebe, ne raspolaže nasuprot tome ni u okvirima kao ni izvan okvira fikcionalnog svijeta likova takvim fizičkim JA“ (Stanzel, 1992: 189).

Naposlijetku, kao svojstveni zaključak ovog poglavlja, spomenuo bih još termine 'pouzdanog' i 'nepouzdanog' pripovjedača. Kao što i Monika Fludernik u svojoj knjizi *An Introduction to Narratology (Uvod u naratologiju)* napominje, 'nepouzdan' pripovjedač je onaj koji svojim pripovijedanjem ruši općeprihvaćene socijalne norme, bilo riječju ili djelom, za što daje primjer Jasona Compsona, koji svojim pripovijedanjem otkriva kako je zapravo neiskrena i nemoralna osoba (Fludernik, 2009: 27). 'Nepouzdan' pripovjedač je pripovjedač u prvom licu i na njegovo pripovijedanje se može gledati kao na subjektivno, s obzirom na to što takav pripovjedač ili ima neke svoje stavove ili nema dovoljno informacija o pozadinskim zbivanjima ili i sam sudjeluje u radnji te na nju ne može gledati s objektivne strane.

Suprotno tomu, 'pouzdani' pripovjedač je pripovjedač u trećem licu, onaj koji priču promatra 'sa strane' te daje objektivniji prikaz iste, prenoseći radnju i zbivanje bez osobnog uplitanja, često ostavljajući dojam sveznajućeg pripovijedača. Ako navedene činjenice preslikamo na *Krik i bijes*, dolazimo do zaključka kako su Jason i Quentin nepouzdani pripovjedači, dok je paradoksalna činjenica to da je Benjy, iako u prvom licu i iako bi teoretski trebao biti oslovljen kao 'nepouzdan', najpouzdaniji pripovjedač od svih likova, s obzirom da njegovo mentalno stanje ne dozvoljava analizu stvari i pojava koje se događaju u njegovoj neposrednoj blizini, već ih je on samo u stanju interpretirati, čime se postiže potpuna objektivnost u iskazu Benjyja kao lika. Naravno, i Jason i Quentin nam također daju velik uvid u radnju, ali je radnja pripovijedana s njihova gledišta; gledišta incestoidnog i suicidalnog studenta te gledišta nemoralnog i pokvarenog materijalista.

3.2. Fokalizator

Polazeći od definicije koju možemo naći u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije*, fokalizator (odnosno, fokalizacija) je definiran kao „pojam koji je uveo Genette (1972) u polemici protiv brojnih tipologija pripovjedačkog gledišta izvedenih u tradiciji *point of view-criticism*. G. im zamjera brkanje dvaju kriterija – *glasa* (tko govori?) i *modus* (tko vidi?).“ (Biti, 2000: 141). Isto tako, Peleš u *Tumačenju romana* uz Genettea spominje i Uspenskog te napominje kako su baš oni zaslužni da se „pobliže odredi sintaksa 'pripovjedne situacije' pojedinog romana“ (iako je Uspenskov termin bio 'točka gledišta') (Peleš, 1999:72). Peleš napominje kako termin 'fokalizacije' ne nadopunjava prethodno spomenutu Stanzelovu shemu 'pripovjednih situacija', nego, u kombinaciji s njom, omogućava da se odrede granice pripovjedačeva vidokruga u svakom segmentu teksta (određivanje 'vidi' li se svijet kroz vizuru lika ili pripovjedača). Ovisno o načinima fokalizacije, možemo razlikovati unutarnju i vanjsku. Unutarnja fokalizacija je postupak 'promatranja' iz perspektive lika, čime se omogućuje da se pripovjedača (koji se nalazi izvan fabule) ograničiti na 'vidokrug lika'. Kod unutarnje fokalizacije Genette napominje kako ona može biti fiksna (ne napušta se gledište lika), promjenjiva (točka gledišta se može naizmjenično mijenjati između više likova) i mnogostruka (događaj može biti

sagledan više puta prema gledištu više likova) (Genette, 1992: 99). Vanjska je fokalizacija postupak 'gledanja' kroz pripovjedača, koji je obično odmaknut od vremena zbivanja radnje i pri tome može biti na različitim mjestima, pa ima različite uvide o svijetu o kojemu priča (Peleš, 1999: 73). Genette navodi kako u tekstu s unutarnjom fokalizacijom „junak djeluje pored nas a da nam nikad nije dozvoljeno da upoznamo njegove misli ili osjećaje“ (Genette, 1992: 99). Također, Grdešić navodi i treći tip fokalizacije kojeg je Genette nazvao 'nultom fokalizacijom', a označava tehniku tipičnu za klasični pripovjedni tekst sa sveznajućim pripovjedačem u kojem pripovjedač zna više od lika ili govori više nego lik zna (Grdešić, 2015: 129). Peleš u zaključku poglavlja navodi kako „fokalizacija' ili 'točka gledišta' kategorije su koje omogućuju istančaniju deskripciju pripovjedačke sintakse u epistolarnom romanu i tamo gdje se pričanje izmjenično prenosi u prostor različitih likova korištenjem unutarnjeg monologa“ (Peleš, 1999: 75-76) te, na primjeru *Krika i bijesa*, napominje o četiri pripovjedne situacije; tri dijela u kojima dominira pripovijedanje triju likova (Benjyja, Quentina i Jasona) i četvrtom, u kojem se pojavljuje pripovjedač u trećem licu, ali koji prema svojoj 'točki gledišta' naginje prema liku Dilsey (Peleš, 1999: 76).

Nadalje, Grdešić također obrađuje termin fokalizacije u *Uvodu u naratologiju* i napominje kako se, iako vrlo korisnu, Genettovu teoriju fokalizacije ne smije uzeti 'zdravo za gotovo', budući da se u jednom pripovijednom tekstu fokalizacija često mijenja, iz odlomka u odlomak, pa čak i u jednoj rečenici ili pojedinoj riječi. I sam Genette je upozorio kako „nijedna formula fokalizacije ne odnosi se, dakle, uvijek na čitavo djelo, već prije na određeni pripovjedni segment, koji može biti vrlo kratak“ (Genette, 1992: 100). Također, pojavljuje se problematika uspostavljanja granice između promjenjive unutarnje fokalizacije i nefokaliziranog pripovjednog teksta, budući da „nulta fokalizacija često može analizirati kao stalno nizanje i izmjenjivanje odlomaka fokaliziranih na različite likove“ (Grdešić, 2015: 131), te Grdešić, pozivajući se na Genetta, nudi formulu „nulta fokalizacija = promjenjiva fokalizacija + povremeno nulta fokalizacija“ (Grdešić, 2015: 131). Isto tako, kada se govori o unutarnjoj fokalizaciji (koju je često teško naći dosljedno provedenu), Grdešić napominje kako se u takvom slučaju najčešće izmjenjuju unutarnja i vanjska, a ponekad i nulta fokalizacija (Grdešić, 2015: 131-132).

Naravno, Genettova teorija fokalizacije, iako jedan od najznačajnijih doprinosa teoriji pripovijedanja, nije jedina. Bal fokalizaciju definira kao „odnos između opažanja, opaženih elemenata i gledišta s kojeg su opaženi“ (Grdešić, 2015: 140). Također, Bal napominje kako se svaki dio tog odnosa mora promatrati sa strane subjekta fokalizacije ili fokalizatora i objekta fokalizacije ili fokaliziranog. Bal 'unutarnju' fokalizaciju definira kao fokalizaciju vezanu uz lik koji sudjeluje u priči, a 'vanjsku' kao fokalizaciju koja se odnosi na anonimnog aktera postavljenog van fabule (dakle, slično kao i kod Genettove teorije), a napominje kako objektivan fokalizator ne postoji, već se objektivnosti samo može približiti kada priču fokalizira vanjski fokalizator, dok je u slučaju fokalizatora kao lika uvijek u pitanju subjektivnost (Grdešić, 2015: 140).

Rimmon-Kenan unutarnju i vanjsku fokalizaciju objašnjava na temelju njihova položaja u odnosu na priču, gdje je unutarnja fokalizacija bliža priči (liku), a vanjska bliža instanciji koja pripovijeda (pripovjedaču), a zajedno s Bal razlikuje i 'objekt fokalizacije', odnosno ono što fokalizator gleda. Objekt fokalizacije može biti opazljiv (podrazumijeva ono što lik vidi – okolinu, druge likove i sl., odnosi se na njegovu prostornu percepciju) i neopazljiv (misli, osjećaju, snovi, sjećanja i sl., može ih percipirati pripovjedač, ali ne i drugi likovi). Tako Rimmon-Kenan tvrdi da postoje četiri vrste odnosa između subjekta i objekta fokalizacije: prvi je kada vanjski fokalizator percipira objekt izvana (predstavljanje samo vanjskih manifestacija predmeta), drugi je kada vanjski fokalizator percipira objekt iznutra (pripovjedač prepričava misli lika), treći kada unutarnji fokalizator percipira objekt izvana (odnosi se na njegovu percepciju) i četvrti, kada unutarnji fokalizator percipira objekt iznutra (lik je i fokalizator i fokalizirano te dobivamo uvid u njegovu svijest) (Grdešić, 2015: 141-144).

Prethodno spomenuti Boris Uspenski u svojoj knjizi *Poetika kompozicije* 'točku gledišta' razmatra na četiri različita plana i promatra njihove uzajamne odnose u djelu. 'Plan' je termin koji označava manifestaciju točke gledišta i uvijek ima vanjsku (odgovara pripovjedaču) i unutarnju (odgovara liku) poziciju (Grdešić, 2015: 144-145). Prvi plan je 'ideološki' plan ili 'plan vrednovanja', u kojem je točka gledišta s koje se vrednuje i shvaća svijet bliska pripovjedačevoj perspektivi ili perspektivi određenog lika. Idejnom slikom svijeta može se upravljati ili s jedne točke, najčešće pripovjedačeve, ili s pozicija različitih likova. Drugi plan je 'frazološki', gdje se

različite ideologije izražavaju odgovarajućim jezičnim sredstvima i odnosi se na jezik i stil kojim pripovjedač opisuje druge likove. Treći je plan 'prostorno-vremenski' i vezan je uz pitanje percepcije. Kada se kod prostorne točke gledišta pripovjedača i lika ne podudaraju pojavljuju se ptičja perspektiva (označava sveobuhvatnu percepciju i karakteristična je za sveznajućeg pripovjedača) i simultana točka gledišta (pripovjedač govori o događajima koji se događaju u isto vrijeme, ali na različitim mjestima), a kada se podudaraju, točka gledišta je ograničena na ono što lik vidi te se pripovjedač može poistovjetiti s likom i preuzeti njegovu osobnost, ili ga samo prostorno slijediti, bez da daje uvid u njegovu svijest. Kod vremenskog aspekta, točka gledišta može biti vezana uz pripovjedača (svevremenska točka gledišta) ili uz lik (subjektivno vrijeme kojeg se lik pridržava). Četvrti plan je 'psihološki' i govori o subjektivnom i objektivnom opisu i o vlastitoj točki gledišta i točki gledišta sveznajućeg pripovjedača, što se poklapa s Genettovom teorijom (Grdešić, 2015: 145-150).

Naposlijetku, kao zaključak ovog poglavlja, bitno je napomenuti kako je fokalizacija jedan od ključnih pojmova pripovjedne proze devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća, posebice unutarnja fokalizacija, koja je po tome pitanju bila posebno važna, otvarajući mogućnosti novim pripovjednim tehnikama koje su predstavljale svijest lika i unutarnji monolog. Također, bitno je napomenuti kako je fokalizacija često nedosljedna, ali i vrlo bitna za potpuno shvaćanje teksta, te i Grdešić govori kako „je najsigurnije pratiti njezine fluktuacije od rečenice do rečenice“ (Grdešić, 2015: 151).

3.3. Odnos pripovjedača i fokalizatora u romanu *Krik i bijes*

U nadolazećem poglavlju ću na konkretnom primjeru romana *Krik i bijes* ukazati na problematiku pripovjedača i fokalizatora. Pokušat ću prikazati tko je pripovjedač, a tko fokalizator u pojedinom dijelu tekta, analizirajući svaki dio zasebno. Također, pokušat ću prikazati zašto su pripovjedač i fokalizator baš takvi kakvi jesu i s kojom svrhom su takvi. U tom procesu poslužit ću se Stanzelovim i Genetteovim teorijama, a naposljetku ću navesti narativne tehnike kojima je pojedini

dio pisan i objasniti vezu pripovjedača, fokalizatora i vremenske razine pojedinog dijela.

3.3.1. 7. travnja 1928. – Benjy

Prema Stanzelovoj teoriji 'pripovjednih situacija', Benjy spada u kategoriju druge pripovjedne situacije. Benjy je jedan od glavnih likova romana, on direktno sudjeluje u radnji, a istovremeno se pojavljuje kao pripovjedač u prvom licu jednine. Takav pristup liku čitatelju omogućuje da se na neki način 'poistovjeti' s njime, iako se s Benjyjem teško poistovjetiti – čitatelj ostaje ograničen na Benjyjev pogled, lišen empatije prema Benjyju jer i sam Benjy ne može raspoznati kompleksnije emocije koje nisu vezane samo uz njega, tako da on postaje samo 'dokumentarni' pripovjedač:

Išli smo uz živicu i došli do vrtne ograde, gdje su bile naše sjene. Moja je sjena bila viša od Lusterove na ogradi. Došli smo do razgrađena mjesta u ogradi i provukli se.

– Čekaj časak – reče Luster. – Opet si zapeo za taj čavao. Zar se nikada ne možeš ovuda provući a da ne zapneš za taj čavao.

Caddy mi je otkačila odijelo i provukli smo se. Ujak Maury je rekao, da nas ne smije nitko vidjeti, pa je bolje da prignuti prijeđemo, rekla je Caddy. Prigni se, Benjy. Evo, ovako, vidiš... (Faulkner, 1988: 50).

Kao što se može iz navedenog primjera vidjeti, Benjy kao lik sudjeluje u radnji, on hoda uz živicu da bi došao do rupe u ogradi, svjestan je svoje okoline i opisuje je, ali je ne analizira. Direktno mu se obraća Luster, njegov pratitelj, a Benjy samo navodi ono što je on rekao, bez odgovora na Lusterovu izjavu, kao da njegove riječi do Benjyja ne dopiru, već se vraća u prošlost u trenutku kada su se provlačili kroz rupu, prisjećajući se trenutka koje je proživio sa svojom sestrom.

Prema Genetteovoj teoriji pripovijedanja, Benjy je intradijegetički-homodijegetički pripovjedač (Benjy kao lik pripovijeda ono u čemu i sam sudjeluje): „Išao sam uz ogradu prema vratima, na koja su prolazile djevojčice sa školskim torbama. – Hej, Benjy. – rekao je Luster. – Vрати se ovamo.“ (Faulkner, 1988: 89).

Isto tako, kao što je i prije bilo navedeno, prema podjeli Monike Fludernik na 'pouzdanog' i 'nepouzdanog' pripovjedača, Benjy je 'pouzdan' pripovjedač,

objektivno nam prikazujući događaje koji se zbivaju u njegovoj neposrednoj blizini. Benjy rijetko pripovijeda o onome što on radi zbog toga što on praktički ne radi ništa, on samo pamti situacije i sve ono što se oko njega zbivalo, dokumentarno izlažući razgovore različitih likova u njegovoj neposrednoj blizini i situacije u kojima su se nalazili. Baš zbog te činjenice Benjy je, iako pripovjedač u prvom licu, 'pouzdan' i 'objektivan' pripovjedač – on samo izlaže rečeno, bez da u razgovore unosi svoja mišljenja stavove i analize, budući da to on niti ne može raditi. Benjy je vrlo jednostavan i razumljiv pripovjedač, uvučen u složenost zbog težine svoga izražavanja. On sve što vidi i čuje shvaća, ali to ne može dosljedno verbalizirati radi svoje mentalne retardacije.

Dominantan tip fokalizacije Benjyjevog dijela romana je, prema Genetteovoj podjeli, unutarnja i fiksna (sve događaje o kojima se priča u prvom dijelu mi gledamo preko Benjyja i samo njega, budući da je on nesposoban uvidjeti tuđa viđenja stvari). Zanimljivo je primijetiti kako se teorija objektivnog fokalizatora ne može primijeniti na Benjyjev dio teksta, iako Bal tvrdi kako se u slučaju fokalizatora kao lika uvijek u pitanje dovodi subjektivnost. Benjy ne može biti subjektivan, budući da on ne može promišljati o stvarima i događajima, nego ih samo iznositi, kao što i Vidan navodi, pa bismo mogli reći kako je i u Benjyjevom slučaju fokalizator objektivn, iako se radi o unutarnjoj fokalizaciji (Vidan, 1996: 141).

Način pripovijedanja i unutarnja fokalizacija u prvom dijelu služe za svojevrsan uvod u radnju. Iako je vremenski Benjyjev dio kompleksan (prema Vidanu, ima 99 vremenskih skokova unutar prvog dijela (Vidan, 1996: 105-107)) i na prvi pogled kaotičan, Benjy je morao biti baš takav, budući da nam daje objektivn prikaz stvari i situacija koji služe kao uvertira u kompleksan sastav romana. Dokumentaran i hladan prikaz događaja, lišen emocija i rasuđivanja, ograničen na jedan lik i na njegovo, ograničeno, poimanje stvarnosti, čitatelju ne ostavlja puno prostora za promišljanje, već ga vodi na one stvari koje su značajne za daljnji razvitak priče, sve one situacije koje fragmentirane nalazimo u Benjyjevoj prošlosti, a u momentu čitanja Benjyjevog dijela nam ne znače ništa, već puno značenje dobivaju kada dio po dio ih spojimo ili uvidimo istu situaciju u nekom od ostalih dijelova teksta. Benjy na sve te prošle događaje (vjenčanje njegove sestre, njen gubitak nevinosti, smrt njegova brata...) gleda kao na fragmente radnje koji za njega nose pun značaj, ali za običnog čitatelja gotovo pa nikakav, budući da čitatelj

kao osoba s jačim sposobnostima razumijevanja od Benjyja treba kontekstualnu podlogu da shvati što se u stvari zbivalo.

Benjyjevi skokovi u prošlost su izvan njegove kontrole i on ih, kao pripovjedač, ne može spoznati, već samo prikazati čitatelju. Fokalizacija uvijek ostaje na Benjyju te on sve što se i prije dogodilo gleda 'kroz sebe', na isti način na koji gleda i događaje koji se odnose u sadašnjosti. Vidan navodi kako on vrijeme ne shvaća u pravom smislu te riječi te za njega svi događaji imaju jednaku važnost, bilo da se oni odvijali ili se odvijaju trenutno (Vidan, 1996: 100). Vremenski skokovi većinom su prikazani kurzivom, tako da ih je lako raspoznati, a stalnost tehnike pripovijedanja (čist i jednostavan tekst, asocijativnost i promjene vremenskih slojeva, opisi i dijaloz) i fokalizacije, bilo da se radi o sadašnjosti i prošlosti, čini prvi dio teksta puno preglednijim nego što se on na prvi pogled doima.

Benjyjevi unutarnji monolog je vrlo interesantan jer to nije unutarnji monolog u klasičnom smislu tog pojma. Naime, mi ne možemo pratiti Benjyjeve dojmove, promišljanja i rasuđivanja jer ne postoje, „prisiljeni smo koncentrirati se, da aktivno spajamo druga lica s raznih planova njegovih sjećanja, da sami stvorimo sliku Benjyjeva svijeta i 'prevodimo' odnose među ljudima, što ih on zapaža...“ (Vidan, 1996: 140-141). Upravo ti odnosi među ljudima su nam predstavljeni preko dijaloga, ne direktnih dijaloga određenih likova, već onih koje nam Benjy prepričava, ali točno tako kako su se odvijali. Benjyjevi dio romana ih ima u velikim količinama, a i sama Theresa M. Tower kaže: „Budući da nam Benjy ne pomaže, počinjemo obraćati pažnju na one oko njega i na to kako se oni ponašaju prema njemu, ali i međusobno.“ (M. Tower, 2008: 19). Također, česti su i opisi, odnosno, epiteti u tekstu koji je u svojoj srži kazivanje, a služe za atmosferičan prikaz prostora o kojem se kazuje:

Kostur se ispupčio iz jarka, gdje su bile tamne povijuše u crnom jarku, i pojavio se na mjesecini, kao da je zastala neka od prikaza. Onda su sve zastale, i bilo je mračno, a kada sam se ja zaustavio da opet započnem, čuo sam Majku i njene korake kako se hitro udaljuju, i mogao sam to mirisati. Onda se pojavila soba, ali su se moje oči zatvorile. Nisam se zaustavio. Osjetio sam vonj onoga. T. P. je izvadio pribadače iz posteljine (Faulkner, 1988: 75).

Kao što vidimo, opis isto nije opis u klasičnom smislu tog pojma, već Benjy vrlo subjektivizirano opisuje prostor koji ga okružuje. On vidi prikaze i može njušiti nešto čega konkretno tamo nema (kao što je mogao i nanjušiti Caddyin gubitak

nevinosti). Isto tako, Benjyjev opis također može biti dio 'flashbacka', kao što je i ovaj, potaknut slikom mrtvog psa u jarku kojeg su raskomadali jastrebovi.

Za događaje u Benjyjevoj sadašnjosti baš i ne možemo reći da postoje. I sam datum njegova poglavlja, 7. travnja 1928., Benjyju ne nosi nikakav značaj, to je za njega još samo jedan dan koji će proći u sjećanju na one prethodne (iako je baš taj dan Benjyjev 33. rođendan, to njemu nije niti bitno niti je on toga vjerojatno svjestan – činjenicu da mu je rođendan saznajemo od drugih likova). A isto tako, moglo bi se reći da se Benjy sjeća samo smrti. Naravno, nije svako vraćanje u prošlost vraćanje na konkretnu smrt neke od osoba, iako ima i takvih slučajeva (smrt bake, smrt oca, brata i Roskusa), već bi se smrt mogla shvatiti i u metaforičkom obliku. Velik broj vraćanja je vezan uz njegovu sestru, s kojom je on imao poseban, moglo bi se reći, majčinski, odnos, tako da nije čudno što se Benjy nje često sjeća i što ga toliko stvari podsjeća na nju, kao i na njegov osjećaj da ga je napustila (vraćanje na moment gubljenja Caddyine nevinosti, slika ljubljenja na ljuljačci, parfem koji nije mogla koristiti jer je Benjyju smetao...). Također, Caddyino vjenčanje isto označava kraj jedne ere u Benjyjevom životu, rušenje njegovog konstantnog i jednostavnog tempa života i pojavu novih prilagodba za koje on nije spreman. „Caddyin gubitak nevinosti je njemu bitan jer označava njen gubitak uloge u kojoj on želi da ona ostane, uloga brige koju nikad nije dobio s majčine strane.“ (Zender, 2006: 336). Iako ima još nekih tematskih slojeva u Benjyjevima 'flashbackovima', kao što su promjena imena i kraj afere ujaka Mauryja, Caddy je centralan lik koji skraćuje Benjyjeve dane, a bez kojeg on živjeti ne može, pa se radije zadržava u prošlosti nego da doživljava sadašnjost.

3.3.2. 2. lipnja 1910. – Quentin

Isto kao i kod Benjyja, ako polazimo od Stanzelove teorije 'pripovjednih situacija', Quentin se nalazi u kategoriji druge pripovjedne situacije, one u kojoj se on pojavljuje kao jedan od likova u romanu, sudjeluje u radnji i pojavljuje se kao pripovjedač u prvom licu jednine. Za razliku od Benjyjevog dijela, Quentinov ne traži poistovjećivanje s likom, već je svrha takavog načina pisanja uvid u činjenicu da je on 'bio tamo', proživio sve to o čemu priča i da su svi ti događaji i situacije na

njega ostavili neizbrisiv trag, 'prokletstvo' s kojim on mora živjeti i radi kojeg će, naposljetku, okončati svoj život. Isto tako, Quentinov dio od čitatelja ne traži da se pronađe u liku i poistovjeti s njim zbog činjenice što on izlaže svoje mišljenje, njegovi mentalni kapaciteti su puno veći od onih njegova brata i na čitatelju je da razumije na koji način i zašto on tako promišlja:

Ona je istrčala ravno iz ogledala, iz zgusnutih mirisa. Ruže. Ruže. Gospodin Jason Richmond Compson i njegova gospođa objavljuju udaju svoje. Ruže. Nisu djevičanske kao sviba, kao mlječika. Ja sam rekao da sam počinio rodoskrnuće, Ocu sam rekao. Ruže. Dražesne i vedre. Ako si u Harvardu cijelu godinu, a ne vidiš regatu, onda bi trebalo da ti se vrati novac. I neka taj novac dobije Jason. Neka Jason uživa jednu godinu na Harvardu (Faulkner, 1988: 114).

Potrajalo je neko vrijeme, prije nego što je prestao titrati posljednji otkucaj ure. Još je dugo vremena lebdio u zraku, i više se naslućivao nego čuo. Poput svih zvona, što su ikada brecala, još ti zvuci odzvanjaju u dugim umirućim sunčanim zrakama, a Isus i sveti Franjo govore o svojoj sestri (Faulkner, 1988: 114).

Prije navedena smještenost Quentina u radnju može se vidjeti iz datih odlomaka, ali, za razliku od njegova brata, Quentin je daleko od neanaliziranja svoje okoline. Opisi prostora i stanja su jedan od čestog oblika njegova izražavanja, ako ne i najbrojniji. Quentin ne vidi značenje događaja u tome što se dogodilo, već u tome kakve su posljedice istih, kakav je utisak događaja i koliko se pojedini događaj može analizirati. Dijalozi su prisutni u puno manjoj količini nego u dijelu njegova brata Benjyja, djelomično zbog toga što je Quentin u stanju uvidjeti širi spektar stvari i utjecaj onoga što se dogodilo na okolinu, a djelomično zbog toga što se on radi svoje intelektualne nadmoći ne mora toliko oslanjati na ostale ljude u svojem životu kao njegov brat.

Quentin, isto kao i Benjy, spada u kategoriju intradijegetičkog-homodijegetičkog pripovjedača, zbog činjenice da i sam sudjeluje u radnji: „ – Idem ja najprije što god pojesti. – Sjene je s terase nestalo, Stupio sam na sunce i opet našao na svoju sjenu. Silazio sam niza stube tik pred njom. Otkucalo je pola sata. Onda su brecaji prestali i zamrli“ (Faulkner, 1988: 116).

Za Quentina bi se moglo reći da, prema podjeli Monike Fludernik, spada u kategoriju 'nepouzdanog' pripovjedača. Iako je Quentinov dio baziran na objektivnim činjenicama, bilo iz njegove prošlosti, bilo iz dana u kojem se radnja njegovog dijela

odvija, Quentin u sve što se događa i čega se sjeća unosi vlastite stavove i promišljanja. Osmišljen kao intelektualno nadmoćniji od svoje braće, on analizira sve što se dogodilo i što se događa; čak i na svoju sestru ne gleda kao na takvu, već je poistovjećuje sa svojom potrebom za njom i bitniji mu je njihov međusobni odnos od nje same. Razgovori s ostalim likovima kod njega su sporadični, gotovo pa i nebitni, jer Quentina ne interesira činjenično stanje stvari, već samo razmišljanje koje on ima o njima, uzročno-posljedične veze koje je on sam stvorio kako bi si objasnio događanja i malo olakšao emocionalni teret koji su ista na njega postavila. Njemu nije bitno kako se ostali likovi osjećaju, moglo bi se reći da je pomalo i egoističan, jer on, na neki način, nabija svoje stavove ostalima (čitatelju), ne dajući prostora drugačijoj analizi od one kakvu je on stvorio. Njegova razmišljanja ništa ne može pobiti, on ih je stvorio i kao takve učvrstao u svoju svijest, čineći ih osnovnom građom svojeg postojanja. Također, na njegovu smrt se isto može gledati kao na vrlo sebičan čin, jer Quentin nije razmišljao o posljedicama kakve će ona ostaviti na njegovu obitelj, već samo na ono što on želi učiniti. Subjektivizam Quentina kao lika je stoga sveprisutan, cijelo poglavlje je njegova intelektualna ostavština, prozor u um poremećenog pojedinca koji se teško nosi s prihvaćanjem objektivnih zbivanja.

Tip fokalizacije je i kod Quentina unutarnja i fiksna (prema Genetteovoj podjeli), zbog toga što sve što se zbiva mi gledamo kroz Quentinove oči i dojam o svemu dobijamo iz njegovih promišljanja. Za razliku od Benjyja, Quentin je subjektivan fokalizator, zbog toga što čitatelj ima puni pristup Quentinovu umu i viđenju stvari te se dojam o radnji i dobiva preko viđenja Quentina. Navedeno se, na primjer, može vidjeti iz prizora s Caddyinog vjenčanja:

Onda je nestala preko trijema, nisam mogao više čuti njezine potpetice, zatim u mjesecini, poput oblaka, lepršava sjena vela trčala je travom, u urlanje. Istrčala je iz svoje odjeće, uhvatila je svadbeni veo, i trčala u urlanje gdje je T.P. u rosi, Hiii Sassprilluh, Benjy pod sandukom zavijao. Prsi su Očeve trčale, odjevene srebrnim oklopom u obliku slova V (Faulkner, 1988: 116).

Struktura Quentinova dijela je čak kompliciranija od Benjyjeva. Pozivajući se na Volpea, Vidan tvrdi kako Quentinov dio ima 196 vremenskih skokova, za razliku od Benjyjevih 99 (Vidan, 1996: 120-125). Mnogobrojnost i teško raspoznavanje vremenske strukture i fragmentacije radnje savršeni su prikaz njegovog kaotičnog, intelektualnog uma. S obzirom na to što je on u mogućnosti spoznati sadašnjost

onakvom kakva jest (činjenica je da je ne spoznaje potpuno objektivno, već mu objektivni podražaji služe za subjektivnu analizu onoga što se njemu događa u određenom trenutku njegova postojanja), njemu je teže zadržati misao o prošlosti u toj mjeri u kojoj Benjy to može, ali je ta prošlost u Quentinovom slučaju također sveprisutna i stalna, samo što njemu nije potreban fizički podražaj kako bi njegov um mogao napraviti 'skok' u nešto prošlo, već on funkcionira na principu asocijacija, a povod njegovih asocijativnih vraćanja je njegova sestra Caddy (kao što se u prethodno navedenom odlomku može vidjeti, sjećanje na događaj je bilo pokrenuto kada je Quentin stao na pragu vrata, baš kao što je i stajao na dan Caddyinog vjenčanja) – Quentina je jedan dio njegova trenutnog razmišljanja u sposobnosti odvesti na nešto što je već prošlo i podsjetiti ga na ono što je njemu bilo bitno, ili mu još uvijek jest. Stoga fizički prikaz njegovih mentalnih skokova nije nužno prikazan u kurzivu (iako na nekim mjestima jest), već je on pažljivo prikriven u tekstu, tražeći čitateljevu inicijativu i, moglo bi se reći, napor da se ti vremenski prijelazi spoznaju i da se samim time spozna što je i radi čega Quentinu bilo bitno.

Baš radi tih vremenskih skokova koji su teški za raspoznati je Quentiova struja svijesti izrazito kompleksna. Vidan navodi kako je, za razliku od Benjyja, kod kojeg vrijeme ne postoji, Quentin opsjednut njime, vremenski planovi su svi jednako „važni, svi pridonose onoj situaciji koja je sveprisutno izvanvremenska po svom značenju, izvor povijesne prolaznosti, ali ispunjava čitavu povijest i identična je s njome. Identična, ali zapravo je sabrana u zbivanju u onih svega nekoliko točaka na koje se uvijek nanovo vraća Quentinova svijest“ (Vidan, 1996: 112). Također, za razliku od Benjyja, Quentinov datum nije odabran nasumično, „dan unutrašnjeg monologa nije slučajan kao Benjyjev, Quentinov dan u sebi sabire sav smisao (ili besmisao) njegova prethodnog života, pa samo iz te perspektive i ostali dani dobivaju svoj smisao koji im daje činjenica da su prisutni i da su pridonijeli momentu njegove smrti“ (Vidan, 1992: 112).

Vrijeme je, i samo po sebi, izrazito bitno za Quentina i posebice simbolizirano u njegovom dijelu. Sa sata koji mu je dao otac on trga kazaljke, simbolički pokušavajući zaustaviti vrijeme i prekinuti mu tok – prekinuti proces koji za njega označava propadanje i nestajanje svega onoga što je osobi u jednom trenutku njenog života drago, a kao što i Quentinov otac za sat kaže: „Quentine, dajem ti mauzolej svih nada i želja...“ (Faulkner, 1988: 111), u sat su se pohranile

njegove nade i želje u trenutku kada se njegova sestra udala. Svo vrijeme prošlo od tog trenutka Quentin vidi samo kao metodu da se vrati u vrijeme kada je njemu bilo bolje, kada mu um nije okupirala činjenica da njegovu sestru štiti netko drugi, a ne on. Vrijeme je za njega simbol propadanja njegove sestre, njenu preobrazbu od nevine djevojčice do mlade žene koja gubi nevinost s potpunim strancem (strancem za Quentina), do žene koja se udaje zato jer je trudna. „Quentin žudi za činidbom jakog, stalnog efekta na neki aspekt života i fokusira svoju pažnju na svoju sestru jer se njemu čini da je ona u tome uspjela.“ (M. Tower, 2008: 20). U Quentinovu slučaju, bitno je napomenuti kako su i sadašnjost i prošlost dvije jednako važne razine vremena. Zender navodi kako se, uz pojavljivanje dualnosti vremena, pojavljuje i dualnost priče – priče koju Quentin pokušava ispričati i priče koja je otkrivena u neuspjehu tog pokušaja: „Iz Quentinove perspektive, on se ponaša kao hrabar čovjek – incestuozna fantazija, trganje kazaljki na satu, pripremanje za samoubojstvo – preko kojih pokušava stvoriti smisao svoje egzistencije. Iza te svjesne priče odvija se protupriča očaja i srama.“ (Zender, 2006, 337). Na dan kada se odvija radnja Quentinova dijela, on piše oproštajno pismo, sređuje se i kreće u posljednju šetnju u svojem životu, šetnju do sudbonosnog mosta. U prošlosti Quentin postoji kao utvara koja još uvijek živi i žudi za prisutnošću svoje sestre te ga ta prošlost svakim danom podsjeća na nju, na njen odlazak i na njegovu bolesnu potrebu za njom. Moglo bi se reći kako i Quentin žudi za bolesnom ustahlošću sadašnjosti, kao što i Benjy ne može funkcionirati ako se stvari ne rade po utabanim rutinama. Quentin zna da on vrijeme zaustaviti ne može – kazaljke koje je otrgnuo jesu vizualno slomile protok, ali sat i dalje kuca, on ga i dalje podsjeća na to da je promjena neizbježna, da mu propast čuču za vratom, propast i njega samoga i njegove sestre. Budući da on zna da je u toj propasti i sam zaglibio, spas nalazi u smrti, koja je za njega jedini spas – bijeg od onoga na što se podsjeća i što bi htio imati, ali zna da ne može.

3.3.3. 6. travnja 1928. – Jason

Počevši od Stanzelove teorije 'pripovjednih situacija', Jason, isto kao i njegova braća, spada u kategoriju druge pripovjedne situacije, pod kojom se

podrazumijeva da direktno sudjeluje u radnji, istovremeno se pojavljujući kao pripovjedač u prvom licu jednine. Isto kao i kod Quentina, autor ne traži da se čitatelj poistovjeti s likom, već samo da čitatelj lik shvati kao sudionika u radnji, učesnika u događajima koji su prethodili njegovoj sadašnjosti i posljedicama koje su ti isti događaji ostavili na Jasonovu egzistenciju. S Jasonom se, isto tako teško poistovjetiti, s obzirom na to da je on najnegativniji lik od trojice braće, što potvrđuje činjenica, kako Vidan navodi pozivajući se na samog Faulknera, kako je Jason “najopakiji lik koji je on ikad stvorio u svojim djelima” (Vidan, 1996: 134). Odmah na početku Jasonova dijela možemo vidjeti njegovo promišljanje o obiteljskoj situaciji i članovima koji je tvore:

Kurva ostaje kurva, velim ja. Ja ti velim, možeš biti sretna, ako te uznemiruje samo njezino markiranje iz škole. Ja ti kažem, ona bi sada morala biti ovdje u kuhinji, a ne gore u svojoj sobi, gdje trpa ličilo na lice i čeka da joj šest crnaca pripremi doručak, onakvih crnaca koji se ne mogu ni dići sa stolica ako nemaju puno ždrijelo kruha i mesa da im održi ravnotežu (Faulkner, 1988: 201).

U navedenom odlomku možemo vidjeti način na koji se Jason odnosi prema svojoj crnačkoj posluži. On ih gleda svisoka i smatra se u svemu nadmoćnijim i vrednijim. Isto tako, u sljedećem poglavlju možemo uočiti još jednu njegovu, negativnu, osobinu:

Zgrabio sam je za nadlakticu. Ispustila je šalicu koja se razbila na podu. Trgnula se natrag, pogleda uprta u me, ali ja sam je sveudilj držao za ruku. Dilsey je ustala sa svoga stolca.

- Ti, Jasone – rekla mi je.
- Pustite me – rekla je Quentina – inače ću vas ćušnuti.
- Ma nemoj, ozbiljno misliš? – rugao sam joj se. – Zaista ćeš me ćušnuti?

Pokušala me pljusnuti u lice. Uhvatio sam joj i tu ruku i držao je čvrsto kao divlju mačku (Faulkner, 1988: 204).

Čitatelj može zaključiti kako je Jason i ženomrzac (što se očituje iz njegova odnosa prema Quentini i činjenici da je jedina žena s kojom ima dublji, osobni, odnos prostitutka kojoj piše pisme, a sve radi njegove sestre Caddy), nesposoban osjećati empatiju, gradeći svoju osobnost na egocentričnosti. Njegov odlomak nije baziran na asocijativnoj težnji za prošlošću, već Vidan navodi kako je on “potpun lik

u tradicionalnom smislu realističkog stvaralaštva, lik koji čitalac ne mora sam dopunjavati uz aktivnu rekonstrukciju podataka i pažljivo sastavljati od fragmenata i sugestija, kao likove Jasonove braće.” (Vidan, 1996: 126-127).

Jason je, isto kao i njegova braća, intradijagetički-homodijegetički pripovjedač, što znači da kao lik pripovijeda ono u čemu sudjeluje:

Otvorio sam najprije pismo Quentinine majke i izvadio poslani ček. Tipična žena. Šest dana zakašnjenja. A hoće tobože uvjeriti muškarce kako su one sposobne da vode poslove. Koliko bi muškarac izdržao da ne bankrotira, kad bi prvi u mjesecu zamijenio šestim! Kad joj iz banke pošalju izvod konta, neće me valjda još pitati kako to da ja ne deponiram svoju plaću nikada prije šestog u mjesecu. Takve stvari ne dođu nikada na pamet jednoj ženi (Faulkner, 1988: 210).

Ako bismo trebali Jasona svrstati u jedan od tipova pripovjedača kakve navodi Monika Fludernik, svakako bi spadao u tip ‘nepouzdanog’ pripovjedača. Naime, iako Jason pripovijeda o stvarima onako kako su se zbile i ne analizira svoju okolinu, već je samo činjenično iznosi, on ima svoje stavove, kao što su prethodno navedeni stavovi o crncima i ženama, te ga to i čini ‘subjektivnim’ pripovjedačem. Jason sve vrednuje preko sebe, on je ‘savršen’, ‘realist’, uvijek u pravu i nitko ne može osporiti njegove sudove o ostalim osobama i stvarima, ali kao što i Vidan navodi, “Jason je jednostran i obuzet jednim ciljem, pa ako je klinički zdraviji od svoje braće, i on je obmanut vlastitim iluzijama – naime iluzijama da je slobodan od iluzija, da je ‘realist’” (Vidan, 1996: 142).

Fokalizacija koja se javlja u Jasonovu dijelu, prema Genettu, unutarnja je i fiksna, što bi značilo da se preko Jasona gleda sve o čemu se govori i o čemu se radi. Isto kao i njegov brat Quentin, Jason je subjektivan fokalizator, budući da smo upućeni u njegova razmišljanja i stavove i način na koji ih on iznosi:

Nisam joj na to ništa odgovorio. Oboje smo samo stajali i gledali grob, i onda mi je došla misao na naše djetinjstvo, pa na ovo, pa na ono, i opet sam se nekako komično osjećao, kao da sam bijesan zbog nečega, što li, kad sam pomislio da ćemo sada cijelo vrijeme morati imati uza se u kući Ujaka Mauryja, i da će on po svom stilu sve uređivati, baš kao što je mene maloprije ostavio da sam idem kući po kiši (Faulkner, 1988: 221).

Kao što je vidljivo iz datog odlomka, Jasona ne interesira prošlost, nego se on zbog nje osjeća 'ovako i onako'. On u prošlosti ne vidi ništa zanačajno, to je samo riječ koja označava vrijeme koje je prošlo, te je to vrlo velik kontrast između njegova i dijelova njegove braće. Takav pristup, realističan u riječi i prikazu, služi nam za svojevrsnu sintezu svega što je bilo rečeno u prethodnim dijelovima (iako do potpune sinteze dolazi kada se u obzir uzme i četvrti dio). Jason iz cijele te situacije vidi samo problematiku suživota s novom osobom u kući, ujakom Mauryjem, što remeti njegov mir. Unutarnji monolog je baš i radi funkcije sinteze 'jednostavan', čitatelj ga lako prati i lako shvaća što i zašto se događa. Jason, kao lik bez dubljih intelektualnih promišljanja, nije ni trebao složeniji stil pisanja. Ono što je za njegov odlomak bitno, uz prikazivanje Jasona kao lika, je polako sklapanje prethodnih događaja u koherentnu cjelinu te je stil tome i podređen. Jason nije ni u stanju imati kompleksniji tok svijesti jer je mentalno stabilniji od svojeg brata Benjyja, a nije intelektualno toliko nadaren kao njegov brat Quentin, pa su stvari o kojima on promišlja podređene njegovoj ličnosti – novac, materijalna dobra i dojmovi o drugim ljudima. Jason je prozična i materijalistički orijentirana osoba te za razliku od svoje braće, koja teže prošlosti, on gleda u budućnost, tražeći načine kako da uspije i okoristi se.

Jasonov dio također obiluje ironijom i sarkazmom, što se na kraju i čini kao jedini način na koji Jason može razgovarati s ostalima. Svi njegovi razgovori vrte se u krug i jedina svrha im je da Jason sebi stvori iluziju kako je on u pravu, kako je on nadmoćniji od svih ostalih i kako se ne može poreći ništa što on kaže: " – Već si bila na objedu? – upitao sam je. – Tek je dvanaest. Upravo sam čuo, kako otkucava. Bit će da si letjela kući i natrag." (Faulkner, 1988: 229).

Zender navodi kako se i kod Jasona pojavljuje dualnost priče, one koju on priča i one koju pokušava sakriti. Budući da je on zdraviji od svoje braće, narativna sfera njegova dijela je bliža normalnim konvencijama prikazivanja – nema ukošenih paragrafa, kronološki je organizirana, a sintaktički prekidi su manje ekstremni i manje prisutni. Njegova hladna, proračunata osobnost je samo maska koja prikriva njegovo viđenje na prošlost, njegov bijes što je sa osamnaest godina bio pogurnut u odraslost, brinući se za majku, ujaka, brata i nećakinju, a prošlost je na njemu ostavila kulturološki utjecaj koji ga je oblikovao u osobu kakva je sada (Zender, 2006: 338).

Datum zbivanja Jasonova unutarnjeg monologa je vrlo bitan, za razliku od, na primjer, Benjyjevim. Naime, na taj dan Quentina bježi od kuće. Quentina je kći Jasonove sestre Caddy, koju on mrzi, isto kao i njenu majku. Jason je preko Caddyinog supruga Herberta trebao dobiti namještenje u banci, ali nakon što su se razišli, propali su planovi i za Jasonov posao, te on radi kao običan prodavač. Quentinu, koja je ostala kod njih, on iskorištava radi alimentacijskih čekova koje joj šalje njena majka, svojoj majci daje lažne čekove koje ona spaljuje, a novac diže sebi i pohranjuje ga na sigurno, na čuvanje, dok njegova obitelj propada, kako financijski, tako i moralno. On je i sam simbolika moralne propasti Compsonovih, jer se za njega i ne može reći da ima morala, on je samo uvjeren da je moralno superiorniji od svoje okoline. Kao što i Vidan navodi, Jasonov je “duhovni horizont uzak, a sva mu je djelatnost podređena načelu materijalnog bogaćenja, škrtog, zovoljnog, sitničavog gomilanja, isključenjem ideala izvan stjeralačkog, najstrože utilitarnog ponašanja, s prezirom prema sentimentima i solidarnosti izvan neke najuže, atavističke podložnosti componovskoj zajednici – onog što je od nje još ostalo – ali i tu već sazrijeva njegova namjera da se ona razbije.” (Vidan, 1996: 127). Naposljetku, Quentina uzima Jasonov novac bez njegovog znanja i bježi od kuće, dok je on ne sustiže i ostaje osiromašen za sve ono što je godinama gomilao.

Koncept vremena je kod Jasona izražen čisto s materijalne strane, on u vremenu vidi način kako da dođe do više materijalnih sredstava (kao što je i u prijašnjem odlomku bilo navedeno, moglo bi se reći da ‘ovisi’ o šestom u mjesecu (Faulkner, 1988: 210), kada Caddy šalje čekove). Ta činjenica je i jedino što je njemu iz prošlosti bitno – rođenje Quentine zbog koje se on, u sadašnjosti, bogati. On se ne vraća u svoje djetinjstvo, jer u tome ne vidi ništa značajno. Ne brine ga ni smrt njegova oca, na čijem se pogrebu, stojeći pred njegovim grobom, osjećao “nekako smiješno, pa sam odlučio da se malo prošetam” (Faulkner, 1988: 220), a djetinjstvo ga podsjeća “pa na ovo, pa na ono, i opet sam se nekako komično osjećao, kao da sam bijesan zbog nečega” (Faulkner, 1988: 221), na što Theresa M. Tower kaže kako Jason “ne može spoznati pravu tugu i gubitak pa priča o zamišljenim nedaćama” (M. Tower, 2008: 21). Njegovo odagnanje primisli na djetinjstvo i na prošlost bi se moglo gledati kao simboličko odricanje iste, budući da je nebitna. Takav koncept lako se može preslikati na stanje svijeta u vremenu modernizma, kada je materijalizam počeo dobivati na snazi, te bi se za Jasona moglo reći kako je on

ironičan i sarkastičan prikaz modernog čovjeka koji je, u svojoj pohlepi i uskogrudnosti, osuđen na svoju neizbježnu propast.

3.3.4. 8. travnja 1928. – Dilsey

Za razliku od triju prethodnih dijelova, četvrti dio romana se prema Stanzelovoj teoriji 'pripovjednih situacija' uvrštava u treću, 'personalnu', pripovjednu situaciju, onu u kojoj se pripovjedač pojavljuje u trećem licu jednine, a često se povlači na račun glavnog lika. Samim time, pripovjedač ne sudjeluje u radnji i kaže se da je 'objektivan'. Takvim pristupom autor čitatelju daje vanjski uvid u situaciju – od čitatelja se više ne traži razumijevanje lika i poistovjećivanje s istim, ne traže se detaljna čitanja i slaganje fragmenata događaja u jednu širu sliku, već se daje svojevrsna sinteza svega prije rečenog – svi događaji koji su se prije dogodili i svi likovi koji su se prije pojavljivali u ovom dijelu dolaze na mjesto i daju nam potpunu i savršeno razumljivu sliku obitelji Compson i stanja u kojem je ona završila:

Dilsey se ozvala i prestala je s klopotom i štopotom oko štednjaka, ali prije nego što je prešla preko kuhinje, opet ju je zazvala gospođa Compson, a prije nego što je prešla preko blagovaonice i ocrkala joj se glava na sivoj mrlji prozorskoj, još ju je jednom zazvala.

Dobro, dobro – rekla je Dilsey. – Evo me. Napunit ću je odmah, čim budem imala vruće vode. – Zadigla je suknju i penjala se stepenicama, zakrilivši posve sivo svjetlo. – Samo ostavite bocu i hajte u postelju (Faulkner, 1988: 278-249).

Povlačenje pripovjedača na račun glavnog lika može se vidjeti iz priloženog citata, odnosno, iz zadnjeg dijela priloženog odlomka. Dilseyine riječi se navode, ali ne u prvom, već u trećem licu, što nju miče iz sfere pripovjedača, ali je ostavlja u radnji. Isto tako, opisi su obilati i realistični – nema analize okoline i okolina ne služi za vraćanja vremena ili ikakva prisjećanja, već je ona samo tamo i prisutna, služeći prije za atmosfersku i dočaravanje dojma datog dana. Razgovori se, kao što sam i naveo, prepričavaju, ali doslovno onako kako su se dogodili i samim time se ne analiziraju, što odlomak čini objektivnim i realističnim prikazom jednog dana u životu obitelji Compson.

Isto tako, za razliku od prethodnih dijelova, Dilseyin dio se razlikuje i po tome što spada u kategoriju ekstradijegetičkog-heterodijegetičkog pripovjedača, što bi značilo da se priča pripovijeda s pozicije nesudjelovanja s prve razine:

– No, pogledajte – javi se Dilsey. – Zar vam nisam rekla, da je sve u redu?

– U redu? – začuđemo će gospođa Compson. Dilsey je išla za njom u sobu i nježno je dodirnula rukom.

– Sada lijepo hodite i lezite – reče Dilsey. – Ja ću je naći za deset minuta.

Gospođa Compson je odgurne.

– Radije pronađi ceduljicu – reče joj. – Quentin je ostavio ceduljicu, kad je to učinio.

– Dobro, dobro, ja ću je pronaći – odgovori Dilsey. – Samo vi hajte sada u svoju sobu (Faulkner, 1988: 292).

Pripovjedač Dilseyina dijela, impersonalan i van radnje, spada u kategoriju 'pouzdanog' pripovjedača, prema podjeli Monike Fludernik. Pripovjedač ne analizira ni okolinu, ni dijaloge, ni stanja likova, već ih samo iznosi onako kakvi jesu ili su se dogodili. Objektivizam ovog dijela romana je u potpunom kontrastu s prethodnima jer nije bitno kako se Dilsey oko svega toga osjeća, već je ona postavljena kao lik samo zato jer bi se moglo reći da je ona jedina osoba u kući koja odiše, kako i Vidan navodi, autoritetom pouzdanosti (Vidan, 1996: 137), pa je i u stanju dati konačan i objektivan uvid u stanje obitelji Compson.

Tip fokalizacije je i u ovom dijelu različit od prijašnjih dijelova, te je fokalizacija vanjska, što bi značilo da se pripovjedač ne pojavljuje u radnji, ali radnju gledamo kroz njega. Konkretno, u slučaju Dilsey kao lika, ona nije fokalizator, već se samo perspektiva fokalizatora i Dilsey preklapaju. Dakle, fokalizator je, kao što i kaže Bal, u svojoj prethodno navedenoj teoriji fokalizacije, anonimni akter postavljen van fabule, a samim time i objektivan, pošto je vanjski (barem približen objektivnosti koliko je god to moguće).

Jednostavnost stila pisanja i jasnoća svega izrečenoga služi kao sinteza prethodnih događaja. U ovom se poglavlju pojavljuju svi likovi (Dilsey, Luster, gospođa Compson, Jason, Benjy i Quentina, iako se ona samo spominje) koji su ostali u kući Compsonovih i daje se posljednji pogled na njih, na način objektivnosti, kako bi čitatelj mogao stvoriti točan i završni dojam o svakom od likova. U Dilseyinu

dijelu nema vremenskih skokova kao, na primjer, u prva dva. Isto tako, za razliku od Jasonova dijela, Dilsey niti ne spominje prošlost, ona je za nju ne toliko nepostojeća koliko nebitna. Dilsey živi u trenutku, vođena nekim svojim subjektivnim vremenom, u savršenoj harmoniji sa svijetom koji je okružuje. Također, datum njenog odlomka nije nasumično odabran, to je dan kada se ide na misu povodom Uskrsa, a jedini iz obitelji koji joj se pridružuje je Benjy, obiteljska 'luda'. Pojavljivanje Uskrsa na kraju romana moglo bi se očitati kao simboličan prikaz ponovnog buđenja (Vidan, 1999: 145-146), ali u obitelji Compson, buđenja u svijetu koji je potpuno drugačiji od onog u kojem su živjeli do sad – Quentin je mrtav, Quentina odbjegli, Caddy izbačena iz kuće, a Jason je lišen svojeg bogatstva. Jedini koji ostaju nepromijenjeni su Benjy, koji promjenu i ne može i ne želi shvatiti i Dilsey, koja je zbog svoje prirodnosti i dugogodišnjeg života s obitelji Compson tu promjenu nekako i naslućivala, te je ona ne iznenađuje, već je spremna prihvatiti je i nastaviti miran život svojim subjektivnim tempom. "Njena prisutnost u romanu daje čitatelju nadu da svijet romana nije crnina i pohlepa, da neka nada ipak postoji." (M. Tower, 2008: 23).

3.4. Caddy i lišenost glasa

Interesantno je kako bi se za Caddy moglo reći da je baš ona centralni lik romana. Sve što se u romanu događa i sve o čemu se govori na neki, direktan ili indirektan način povezano je s njome. Benjy u Caddy vidi majčinsku figuru, jedinu osobu kojoj je stalo do njega i utočište od svijeta koji ne razumije i koji je za njega ništa bez nje, te mu se želja za Caddy provlači kroz cijeli život, njegova svakidašnjica se svodi na čežnju za svojom sestrom. Quentin u Caddy vidi propast morala, ali i neku neprirodnu potrebu i povezanost, čemu svjedoče njegovi incestuozni osjećaji prema njoj, činjenica da je spreman uvjeriti svojeg oca kako je on Caddy oduzeo nevinost, samo zato da bi odagnao spoznaju kako se ona podala nekome drugome. Zbog toga se on i ubija, nemoćan da živi s propašću svega onoga do čega mu je nekad bilo stalo. Jason, naravno, u Caddy vidi korist, namještenje u banci koju je vodio njen muž od kojeg se rastala, pa je i dogovor propao. Zbog te činjenice Jason je mrzi, isto kao i dijete koje je ostavila na čuvanje, ali ipak u njoj

nalazi neku korist, korist u vidu alimentacijskih čekova koje ona šalje svaki mjesec. Čak i cijeli roman počiva na slici u kojoj se djeca igraju na rukavcu rijeke, a jedina djevojčica prlja svoje gaćice, čemu poslje svjedoče ostala djeca muškog spola. Usprkos svemu tome, Caddy nema svojeg poglavlja i svojeg glasa u cijeloj priči, a Theresa M. Tower govori kako je „Caddy učinila jedinu prirodnu stvar: ona je odrasla. Očevo odagnanje njene seksualnosti i majčini ludi pokušaji da je oženi jednako ograničavaju njenu poziciju u kući Compsonovih i njene opcije u životu; njezino troje braće pokušava produljiti jedan dio njenog života kako bi zadovoljili svoje potrebe“ (M. Tower, 2008: 20).

Ako tu činjenicu pokušamo objasniti preko vremenskog određenja radnje u romanu, poslijeratni američki Jug je još uvijek funkcionirao na patrijarhalnim odnosima u obitelji, a žene su bile dio nje s glavnom funkcijom rađanja potomstva (Dilsey i Majka, kao likovi u romanu, također potvrđuju tu činjenicu, budući da je Dilsey crnačka ropkinja, a majka provodi svoje dane u sobi, ne radeći ništa). Samim time Caddy nije imala ništa za reći, već smo prisiljeni da njen lik upoznajemo samo iz perspektive ostalih, muških članova obitelji (Dilsey ne daje svoje mišljenje o Caddy niti je opsjednuta njome kao njena braća). Svakako, slika Caddy koju mi dobijamo na taj način je definitivno pogrešna. Svaki od likova ima svoje stavove kakva je ona i zašto radi to što radi, ali mi nikad ne dobijamo uvid u njen sklop razmišljanja, tako da na čitatelju ne ostaje da je kritizira ili da se poistovjećuje s njome, već samo da je shvati kao pokretača radnje u romanu. Bez obzira na to, takav prikaz Caddy mogao bi i biti kritika patrijarhalne usahlosti kojom to vrijeme odiše. Naime, istina je da mi viđenje o njoj dobijamo samo iz perspective muških likova, ali Caddy bi se mogla shvatiti kao žena koja je ‘nadišla’ patrijarhat. Ona je sposobna brinuti se sama za sebe i zauzimati svoje stavove, u suprotnosti s, na primjer, njenom majkom, a braća i majka bi se mogli shvatiti žao žrtve patrijarhalnog pogleda na svijet, nesposobni shvatiti kako je Caddy baš takva kakva jest, u stalnom pokušaju da je podrede slikama onoga kakva bi ona, po njihovu mišljenju, trebala biti.

Okvirna slika o Caddy bi se mogla dobiti kroz lik njene kćeri, Quentine. Naime, Quentina je simboličan lik, prekid svake tradicije i početak novog doba (Vidan, 1999: 96-97), skoro pa preslika svoje majke. Ona bježi iz kuće s nekim cirkusantom, likom nižeg staleža od svoga plemenita podrijetla. Samim time, čitatelj može shvatiti kako ni Caddy nije mogla pronaći samu sebe u okruženju u kojem je

bila prisiljena boraviti. Zametak novog doba je, kao predstavniku mlađe generacije, već bio usađen u nju, potreba da ima svoju individualnost i sama skroji svoju sudbinu bila je zagušena patrijarhatom te ona bježi od obitelji. Njen 'bijeg' je bio bračne prirode, ali taj brak se nije održao (kako saznajemo iz Faulknerove *Geneologije Compsonovih*, ona se ponovo udala 1920. za "mlađega filmskog magnata iz Hollywooda u Kaliforniji", od kojeg se također razvela (Faulkner, 1988: 334). Njenu nemogućnost povezivanja s muškom osobom također možemo shvatiti kao simboliku vremena, želju da žena postane samostalna i micanje potrebe za muškarcem da bi se ta samostalnost i ostvarila.

Caddy je svakako tragičan lik. Njena promiskuitetnost, radoznala priroda i samostalnost od nje su učinili osobu na koju ostatak obitelji gleda s gađenjem, naziva je kurvom i brani da vidi dijete koje je i sama rodila. Ona i sama zna da nije u mogućnosti promijeniti mentalitet šire mase ljudi, koja je jedino tako i naučena živjeti, te bježi u potrazi za boljim životom, gdje joj se gubi svaki trag. Svakako bi bilo zanimljivo vidjeti njeno gledanje na stvari i na ostale ljude u romanu, ali time bi se izgubila ta bolesna simbolika, kritika vremena koje je bilo osuđeno na propast. Caddy je baš i radi toga trebala biti tragičan lik, lišena svakog glasa i potrebe da se uopće i izrazi, jer, na kraju krajeva, njen glas ne bi promijenio ništa – njene akcije su braću dovele do ludila, ali to je bilo neizbježno. Obitelj Compson je morala nestati, vrijeme ustahlosti, nemogućnosti promjene i rodni i klasni razlika je moralo proći, a Caddy se samo, pukom slučajnošću, našla na prekretnici staroga i novoga, označavajući neizbježnu promjenu, iako je za nju i sama mnogo propatila.

4. ZAKLJUČAK

U ovom radu pokušao sam objasniti problematiku pripovjedača i fokalizatora u romanu *Krik i bijes*. Naime, detaljna analiza narativnih postupaka i likova je prijeko potrebna kako bi se moglo razumjeti značenje i utjecaj romana na modernu književnost. William Faulkner je uspio stvoriti trojicu literarnih pojedinaca, trojicu braće za koju niti ne dobivamo dojam da su izmišljeni – oni su itekako živi, a svijet njegovog romana nam se čini kao da postoji nadomak našeg, stvaran i opipljiv. Živopisnost i realnost njihovih osobnosti, prožetih patnjom i boli, Faulkner je odlično osmislio, služeći se vrlo razrađenim oblikom tehnike struje svijesti, narativnim postupkom koji je cijeli roman doveo do razine okvirnog primjera modernističke literature. Preko trojice braće, zbog razrađenosti tehnike pripovijedanja i fokalizacije, tehnikama unutarnjeg monologa i struje svijesti, čitatelj dobija realan uvid u svijet u kojem se zbiva radnja romana, uvjerljiv i dojmljiv uvid u likove i njihova promišljanja, stavove i situacije u kojima se nalaze, uvjerljiv prikaz propasti jedne obitelji kao simbola propasti cijelog jednog društvenog doba i nemogućnost da se promjena zaustavi. Baš zbog tih noviteta u stilu i narativnim tehnikama romana, kao i zbog aktualnosti tematske sfere, *Krik i bijes* je i danas, mnogo godina nakon nastanka, jedno od najznačajnijih djela svjetske književnosti.

LITERATURA

1. Badurina, L., Marković, I., Mićanović, K. (2007). *Hrvatski pravopis*, Zagreb: Matica hrvatska
2. Banfield, A. (2007). Remembrance and tense past. U M. Shiach (Ur.), *The Cambridge companion to modernist novel* (str. 48-65). Cambridge: Cambridge University Press
3. Biti, V. (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturalne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska
4. Faulkner, W. (1988). *Krik i bijes*. Zagreb: Globus
5. Fernihough, A. (2007). Consciousness as a stream. U M. Shiach (Ur.), *The Cambridge companion to modernist novel* (str. 65-82). Cambridge: Cambridge University Press
6. F. Zender, K. (2006). William Faulkner: *The sound and the fury*. U D. Bradshaw, Kevin J. H. Dettmar (Ur.), *A companion to modernist literature and culture* (str. 1-7). Padstow: Blackwell Publishing
7. Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Abingdon: Routledge
8. Genette, G. (1992). Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. U V. Biti (Ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja* (str. 96-115). Zagreb: Globus
9. Grdešić, M. (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d.o.o
10. Gunther Kodat, C. (2007). William Faulkner: an impossibly comprehensice expressivity. U M. Shiach (Ur.), *The Cambridge companion to modernist novel* (str. 178-191). Cambridge: Cambridge University Press
11. J. H. Dettmar, K. (2006). Introduction. U D. Bradshaw, Kevin J. H. Dettmar (Ur.), *A companion to modernist literature and culture* (str. 1-7). Padstow: Blackwell Publishing
12. M. Towner, T. (2008). *The Cambridge introduction to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press
13. Matz, J. (2006). The novel. U D. Bradshaw, Kevin J. H. Dettmar (Ur.), *A companion to modernist literature and culture* (str. 1-7). Padstow: Blackwell Publishing
14. Parsons, D. (2007). *Theorists of the Modernist Novel*. Abingdon: Routledge
15. Peleš, G. (1999). *Tumačenje romana*, Zagreb: ArTresor naklada

16. Solar, M. (1997). *Suvremena svjetska književnost*, Zagreb: Školska knjiga
17. Solar, M. (2003). *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb: Golden marketing
18. Stanzel, F. (1992). Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu. U V. Biti (Ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja* (str. 178-21). Zagreb: Globus
19. Vidan, I. (1996). *Uliks Jamesa Joycea, Krik i bijes Williama Faulknera (Romani struje svijesti)*, Zagreb: Školska knjiga

Kratka biografska bilješka

Dubravko Leskovar rođen je 1992. godine u Varaždinu. Završio je Osnovnu školu „Gustav Krklec“ u Maruševcu i Elektrostrojarsku školu u Varaždinu, a svoje fakultetsko obrazovanje nastavio je na Učiteljskom fakultetu u Čakovcu.

Izjava o samostalnoj izradi rada

kojom izjavljujem da sam diplomski rad s naslovom *Položaj pripovjedača i fokalizatora u romanu Krik i bijes Williama Faulknera* izradio samostalno pod voditeljstvom izv. prof. dr. sc. Andrijane Kos-Lajtman. U radu sam primijenio metodologiju znanstvenoistraživačkog rada i koristio literaturu koja je navedena na kraju diplomskog rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući naveo u diplomskom radu na uobičajen, standardan način, citirao sam i povezo s korištenim bibliografskim jedinicama. Rad je pisan u duhu hrvatskog jezika.

Student:

Dubravko Leskovar

