



Томас Л. Макхејни

ТЕМЕ У РОМАНУ *БУКА И БЕС*

Пропадање породице Компсон

Пошто је *Бука и бес* модернистичка варијација романа породичне хронике, његове теме су складу са том формом, а Фокнеру је један од модела био и властити роман из исте године, првобитно назван *Заставе у прашину* (*Flags in the Dust*) који је јануара 1929. изашао под насловом *Сарџорис*, према породици чије се пропадање прати у књижи. Модел за оба романа био је роман *Буденброкови* немачког модернисте Томаса Мана, такође назван према породици чија судбина је тема романа, са поднасловом „Пропадање једне породице“. Главна тема таквих романа је, сасвим очигледно, пропадање – пропадање богатства (економског, духовног, па чак и физичког) једне породице за само неколико генерација, од епохе моћних и успешних глава породице. Фокнерова породица – он је то јасно видео – пролазила је кроз такав образац још од генерације његовог прадеде, пуковника Вилијама К. Фокнера, који се пробијао сопственим снагама, преко ексцентричног, али у суштини успешног деде, па неретко пораженог оца, до њега, бескорисног уметника – сензитивног естетике који је, по психологији деветнаестог века, најчешћи резултат последње фазе породичног циклуса од четири генерације. Корисно је објашњење које Џ. П. Стерн нуди за *Буденброкове*. У Мановом роману, чланови породице Буденброк су севернонемачки трговци и бродски шпедитери, баш као што су Фокнерови преци трговали и транспортовали робу дуж северног Мисисипија. „Пропадање богатства породичне фирме [Буденброкови]“, пише Стерн, „роман прати кроз хронику три и по генерације, а његов делимичан и приближан узрок се представља кроз неспособност Буденброкових да се прилагоде прелазу из меркантилизма у финансијски капитализам, који се одвија око њих. Уз њихово економско пропадање руку под руку иде постепено слабљење физичке чврстине и моралне снаге.“¹ Ове теме у Фокнеровом роману се јасно виде – Квентинова крхкост, импотенција и неспремност за живот, Џејсонов неморал, па чак и Кедин промискуитет наступају после економске пропасти њиховог оца и одавања алкохолизму, на Југу САД који се драстично променио – најпре после пораза у америчком грађанском рату и разарање економског система старог Југа, а потом и двадесетих година XX века, са наступањем нових промена у америчкој економији. Џејсон спекулише на тржишту памука, а покушај породице да се Квентин пошаље на школовање на Харвард, елитни универзитет на североистоку, за резултат има једино губитак пашњака и Квентиново самоубиство.

¹ J. R. Stem, "The Theme of Consciousness: Thomas Mann", *Modernism: 1890–1930*, ур. Malcolm Bradbury & James McFarlane (London: Penguin, 1991), стр. 417.

Две велике људске теме, учио је Сигмунд Фројд, јесу секс и смрт, које у роману *Бука и бес* играју можда још упечатљивију улогу. Пошто је у зачетку романа анегдота у којој се спомиње смрт – дете које, из позиције невиности, открива долазак смрти у породицу – не изненађује да образац романа обележава неколико случајева смрти: Квентиново самоубиство, смрт његовог оца и смрт Роскуса означавају значајне прелазе у књизи, док се та тема посебно наглашава појединим мањим детаљима, попут смрти Ненси, кобиле која припада породици, и свињокоља у једној од првих сцена романа, као и крупнијим детаљима, као што је временски оквир романа током ускршњег викенда и коришћење аналогije са класичном митолошком причом о отмици Персефоне, коју је отео Хад, господар подземља, обитавалишта мртвих.

Моћ секса, његова злоупотреба и погрешна перцепција подједнако су и очигледне и сталне теме – не само проблеми с којима се суочава Кеди сазревајући у једној репресивној и неурој породици, нити проблеми њене ћерке и последице које произилазе, већ и импликација импотентности и опсесија сексом које се виде код њене браће. Као дете, Кеди затиче свога брата Квентина са једном девојчицом, по имену Натали, у невиним сексуалним игрицама – игрицама упознавања. Кеди тада ошамари девојчицу и отера је кући, а потом се Кеди и Квентин потуку у јарку, гађајући једно друго блатом. Није ни чудо што је Квентин после тога сексуално импотентан, без сумње сублимишући догађај у искуство да је секс нешто прљаво. Бенџијева жудња за сестром наликује жудњи детета за фигуром мајке, али у фројдовском свету оваква жудња не може да буде невина, дотичући се едипалне жудње ка сексуалном поседовању. У роману се сазревање Кеди и Бенџија приказује као проблематично. Бенџија, на крају, кастрирају јер се верује да је он насрнуо на једну девојчицу. Иако то није истина – Бенџи меша девојчицу са сећањем на Кеди како се враћа из школе – Џејсон саучествује у организовању кастрирања, чиме се понавља још једна варијација едипалне борбе између сина и оца, замаскирана надметањем између браће за искључивом влашћу над мајком или сестром.²

Остале важне теме које се односе на проблеме у кући Компсонових имају везе са религијом – конкретно, са губитком хришћанских вредности, а тиме и човекољубља и милосрђа – и филозофским концептом времена. Начин на који се користе ове теме упућује на то да је Фокнер био свестан да оне у модерној ери, на изванредан начин, представљају антитезу једна другој. Вера у божанство и у апсолутни осећај времена – у почетак и крај, у постање и Судњи дан – као и у бесмртност издржала је многе изазове пред које су је ставиле модерна наука и филозофија, као и здраворазумско схватање времена и идеја о неисквареном враћању времена путем сећања. На америчком Југу, за који се сматрало да оличава културу племенитог сећања и чврстог религиозног уверења, Компсонови се показују као лош пример изгубљених идеала. Сви синови имају проблем са религијом – у ствари, ниједан од њих није религиозан, нико од њих не досеже хришћанске квалитете које је пригрлила њихова верна слушкиња Дилси и сви они, у дану који им Фокнер додељује за монолог, који су еквивалентни данима

² Џон Ирвин је успешно приказао различите варијације на причу о Едипу у својој изванредној студији о фројдовским импликацијама у Фокнеровом роману: John Irwin, *Doubling and Incest, Repetition and Revenge* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975).

суђења Исусу, његовог распећа, смрти и васкрсења, оличава ироничну пародију Исусовог живота. Слично томе, синови имају и проблем са временом – Квентин жели да се оно заустави, али не уме да заочи чак ни његову механичку репрезентацију на часовницима, а догађаји које жели да заустави већ су се десили. Бенци не разуме промена времена – у његовој неразвијеној свести, сваки догађај се понавља у сећању без имало промене, пошто је он створење чистог инстинкта, без језика, а самим тим и без моћи рефлексије и тумачења прошлости. Џејсон жели да порази време стварајући за себе моћну будућност, али заправо увек касни, са презиром посматрајући прошлост Југа. Све теме у роману су испреплетене, па се тако и тема јужњачке части, која се оглашава гласом старијег Џејсона Компсона („ниједан Компсон никад није обмануо ниједну жену“ [113]³), дотиче сексуалних афера, питања религије и пропасти породице. Стоицизам Компсонових води у цинизам, очајање и, коначно, у nihilizam („Јер ниједна битка никад није била добијена казао је. Никад се чак није ни водила“ [481]).

Тема расе није у првом плану романа, али се њено присуство непогрешиво назире у паралелним портретима чланова породица Компсон и Гибсон, у Квентиновим размишљањима о раси као о јужњаку у Масачусетсу и његовим поступцима са препреденом фигуром Дикона у Харварду, у односу између Џејсона и старог мудрог Џоба који ради у гвођђари и у портретима афроамеричког живота који тече далеко од очију белаца: жене поред водене препреке на голф терену и учесници богослужења на Васкрс у Дилсиној цркви. Као брижна слушкиња, простодушно искрена, али спремна да жртвује себе, Дилси у извесном погледу подсећа на далеко идеализованије фигуре из прозе јужњачких плантажа,⁴ али је попут осталих јунака из романа она представљена кроз очи других људи. Могло би се тврдити да се у књизи *Бука и бес* Фокнер први пут у неком роману озбиљно бави расним питањем, иако је то споредно у причи о пропасти Компсонових. Мада се око овога не би сви сложили, многи критичари – укључујући ту и оне афроамеричког порекла и писце – уочавају на делу и имагинацију прозаисте и интелигенцију критичара у Фокнеровом демитологизовању јужњачких стереотипа о раси и односима између раса на Југу.⁵

³ В. Фокнер, *Бука и бес*, превод Божидар Марковић. (Прим. њев.)

⁴ Јунакиња по имену Дилси се појављује у некада популарној књизи *Diddie, Dumps, and Tot, or Plantation Child-Life* Луиз-Кларк Пернел (Louise-Clarke Purnelle, New York & London: Harper, 1882), али она је дете, а постоји и Кендас, која је такође Афроамериканка. Фокнер је творац Дулси, белог детета, у необичној алегоричној дечијој причи *Дрво жеља* (*The Wishing Tree*), написаној 1928, исте године кад и *Бука и бес*.

⁵ Критичар културе Алберт Мари, познат и као историчар џеза и романијер, запазио је да Фокнер својим црним јунацима даје „више људскости“ јер је као писац са Мисисипија урођен у фолклор и народну мудрост Афроамериканаца. Интелектуалци са Севера, каже он, окрећу се Европи, Марксу и Фројду у тумачењу црних јунака, па им тако промиче суштина црначког искуства у Америци, што је запажање које се потврђује у *Буци и бесу*, у којем фројдовска парадигма влада Компсоновима, али оно што Мари назива „централношћу цркве“ говори Дилси Гибсон и њој у прилогу. В. *Conversations with Albert Murray*, ур. Roberta S. Maguire (Jackson: University Press of Mississippi, 1997), стр. 5. У другом интервјуу, Мари истиче да Дилси репрезентује универзалну скалу „могућности искупљења“ (157). Романијер Ралф Елисон још 1953. запажа да је Фокнер „истражио, можда успешније од свих осталих, било белаца или црнаца, извесне облике људске природе црнаца“. В.

Данас се чини очигледним да особа попут Дилси, са радном етиком, религиозном посвећеношћу, породичним вредностима и дипломатским вештинама не би требало да буде осуђена на незахвалан и нимало вредан посао служења људима који не заслужују њену лојалност, али у време када је Фокнер писао роман – па све до шездесетих на Југу – једино су либерални интелектуалци могли да проблематизују овакво стање. Друштвени обичаји, које су подржавали законодавство града и државе и подупирали религиозни аргумент установљених ортодоксија, одобравали су систем расне раздвојености и потчињености Афроамериканаца. Фокнер није писао *Буку и бес* као трактат – иако је он педесетих година написао неколико трактата, изван свог романсијерског опуса – али је ситуација коју је осликао сведочила о његовом све дубљем разумевању муке Афроамериканаца у његовој матичној држави и шире и саосећању које је гајио према њима. Из прве руке је познавао њихову ситуацију, не само као сведок расног насиља у родном граду, него и као издржавалац и пријатељ неколицине Афроамериканаца који су радили за његовог оца и деду, међу којима су били и дедин возач Честер Кародерс и дадиља из детињства Керолајн „Кели“ Бар, о којој се старао до краја њеног дуговеког живота и коју је сахранио на имању 1940, одржавши дирљив посмртни говор.⁶

Искуство Квентина Компсона са радом, јужњачки снобизам и мушки шовинизам присутни су не само у Џеферсону, у Мисисипију, него и у Кембриџу, у Масачусетсу, где се одвија његов део романа. Одвојивши се први пут од дома у провинцији, Квентин се пита како ће реаговати на промењене расне обичаје на Северу. Он доспева у град у којем се Афроамериканци слободно возе трамвајима, марширају на парадама и бели носачи их сачекују на железничкој станици да им носе студентски пртљаг. Када се воз којим он путује за Божић зауставља на прелазу, поред којег старији Афроамериканец седи на мули, у Квентину се обнављају стари обичаји које је научио од слуга и по први пут схвата колико му „они“ недостају – не његова породица, него Роскус, Дилси и остали из њихове расе (55).

У Квентиновом дану се, међутим, поставља тема далеко важнија за његов живот и смрт од расе. Ради се о теми коју је Фокнер опсежно обрађивао у раној поезији, у драми и алегоричкој прози *Мајски дан* (*Mayday*) написаној 1926. Тема је уочена издаја идеалистичких, усхићених младића од стране младих жена, које их намамљују у везе у којима се ефикасно гуши њихов дух.⁷ Ова тема, коју Фокнер портретише са комичног растојања у делима попут недовршеног *Елмера* (постхумно објављеног

“Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity”, у: Ellison, *Shadow and Act* (New York: New American Library, 1966), стр. 47.

⁶ О Честеру Кародерсу в. у: *Thinking of Home: William Faulkner's Letters to His Mother and Father, 1918–1925*, ур. James G. Watson (New York & London: Norton, 1992), стр. 40; и Joseph Blotner, *Faulkner: A Biography, 2 volumes* (New York: Random House, 1974), I: 133. О Кели Бар, в. Блотнерову биографију и “Funeral Sermon for Mammy Caroline Barr, 1940”, у: *William Faulkner: Essays, Speeches & Public Letters*, ур. James B. Meriwether (New York: Random House, 1965), стр. 117–118.

⁷ Романсијерка Едит Вортон је то назвала *noyade*, утапање брака, у роману *The Custom of the Country* (New York: Appleton, 1913). У роману се приповеда о љубави у којој друштвено амбициозној девојци из околине Њујорка полази за руком не толико да освоји њујоршко друштво, колико да упропасти једног од најфинијих песника, Ралфа Марвела, чија је потоња смрт од запаљења плућа представља неку врсту утапања.

1984), *Засеока (The Hamlet)* и величанствене приповетке о америчким домороцима, *Угварање (A Courtship)* проистиче из неколико романтичних разочарања у Фокнеровом животу, а поткрепљена је, наравно, и великом поетском, прозном и драмском традицијом многих аутора.

Наличје теме женске издаје је, заправо, далеко важније у роману *Бука и бес* јер, као и код расног питања, Фокнер развија високо сензитивни портрет стања која се у пуританском или патријархалном белачком друштву, са дволичним кодом части, дословно или погрешно разумеју. Наличје теме је, наравно, слабљење жене и њено потчињавање, наметање „двоструког стандарда“ по којем се жене осуђују због сексуалне разуданости, а мушкарци се ослобађају кривице, као и комодификација женског тела, чак и женског живота. Сваки дечак из породице Компсон од Кеди тражи материнску утеху или материјалну вредност коју од ње не би требало да траже. Њихови захтеви се јављају још док је сасвим млада и трају током њеног прогонства. Стога, роман *Бука и бес* није само о женској издаји, него и о погрешно усмереном мушком бесу и разочарењу, код мушкараца који не могу, или не желе, да продуже да живе на себи својствен начин. Чак се и портрет Каролин Компсон као плачљиве, неуротичне, себичне мајке, лажно поносне својим успоном на друштвеној лествици, може објаснити, ако не и оправдати, упућивањем на друштвене кодове понашања који су се женама са Југа наметали у њено време.⁸

Роман *Бука и бес*, који започиње првим доживљајем Бенџија док посматра изгубљени свет кроз гвоздену ограду (бивши пашњак Компсонових, сада терен за голф), а завршава његовим спокојним погледом на улаз у градски трг у Џеферсону, Мисисипи, његов родни град: „кровови и прочеља... стубови и дрвета, прозори и врата, и огласне табле, све на својим уобичајеним местима“ (199). Да је ишао у своју уобичајену возњу запрегом, морао би да доспе до крајњег људског одредишта, оличеног у гробовима мртвих Компсона, ограђених дрворедом кедрова на градском гробљу. Проза на крају романа је неувијена, ритмична и мирна, погодна за завршетак дела. Да је Бенџи стварно „идиот“ и приповедач читаве приче, можда *Бука и бес* стварно не би ништа значили, али у овом роману има много прича, и много приповедача. Унутар онога што се зна о животима тројице браће Компсон, неколико прича нам допире из уста других јунака: старијег Џејсона Компсона, Роскуса, Верша, Ти-Пија, Ластера, Дилси, Фронија, Квентиновог цимера са Харварда Шрива, момака пецароша у близини Харварда који причају о легендарној пастрмци која је била „славна у околини“ (74) и Џоба, старца који ради у Ерловој гвожђари. Расправа о значењу романа је, наравно, отворена, што доказују критички есеји у овој збирци и комплетан критичарски опус у вези са овом књигом. У сваком случају, роман је значао *нешто* скоро свакоме ко га је прочитао.

Наслов романа је ипак адекватан, јер иако свест Бенџија Компсона није поремећена, њему је поремећен ум. Не може да говори, али ипак уме да приповеда и његова верзија, као и верзије његове браће – једног који је тек сенка што хода, и другог који

⁸ В. Ann Douglas, *The Feminization of American Culture* (New York: Knopf, 1977), ради доброг прегледа свих сила у популарној култури и обичаја којима се жене запостављају, провоцирајући многе од њих да мушкарцима намећу стереотип о беспомоћности који је њима самима био наметнут – другим речима, позом беспомоћности, жена стиче индиректну моћ.

се кочопери и мршти – захтевала је писца који је осетио и овладао противречним осећањима из којих је роман састављен. Попут кубистичке „деконструкције“ сликовних очекивања Пабла Пикаса или вишејезичке поеме Т. С. Елиота *Пусџа земља* (1922), сачињене од поетских фрагмената, овај модернистички роман означава далеко више него што репрезентује његова разбијена форма или породична зла коб, толико је богат и пажљиво исткан његов симболизам унутар традиције онога што је Елиот називао „митским методом“.

Карактерни заплет у *Буци и бесу* приповеда о породици која иде у суноврат – деца која су се родила нормална постају неуротична, психотична или бивају протерана, и то уз помоћ и сила којима владају родитељи и оних које су изван њихове контроле. Каролин и Џејсон Компсон су пак морали само да прођу кроз процес психолошки лошег породичног васпитања, о чему роман на појединим местима даје тек штуре, иако значајне наговештаје: отац господина Компсона је „увек био у праву“, сећа се Квентин (111), док је Мори, брат госпође Компсон, породични паразит, развратник који искоришћава малу децу да би проширио своје прељубничке односе и стално шаље децу ван куће, затварајући се са сестром и служећи јој виски. Каролинин осећај да је рођењем Бенџија, кога је најпре назвала по брату, на њу бачена клетва, наговештава њено осећање кривице, укоренењено у истој оној неукости која тера људе да Бенџија посматрају као идиота. На тај начин се у њеној генерацији даје тек назнака инцеста као посебног начина стварања реда у свету у којем по правилу влада несигурност или, у бољем случају, непрестано превирање, иако је све то зависило од понављања тема, слика, алузија и метафоричког и симболичког израза како би се заменио стари поредак хронолошких догађаја и праволинијске каузалности у заплету.

Бука и бес садржи све ове опште одлике модернистичке прозе, али својство око којег читаоцу можда треба највише помоћи јесте оно које је британски критичар и романсијер Дејвид Лоц назвао модусом „естетског ређања“ које користи „алузију на одређене књижевне моделе или њихову имитацију, или митске архетипове; или понављање мотива, слика и симбола и њихово варирање...“⁹ Управо том средством је Елиот, претходно га искористивши у *Пусџој земљи*, дао назив „митски метод“ у приказу Џојсовог *Уликса* из 1923. *Уликс* је књига, писао је Елиот, „која ме је подарила сваким могућим изненађењем и очарањем и страхом“, и „књига којој сви дугујемо и од које нико од нас не може да умакне“. Елиота је посебно понео аспект романа који се тицао „примене мита [о Одисеју као темељу модерне приче] у манипулисању непрекинутим паралелизмом између савремености и давне прошлости... у контролисању, ређању, уобличавању и додељивању значења широкој панорами узалудности и анархије, који чине савремену историју“. Џојсово постигнуће су омогућили, пише даље Елиот, „психологија (каква год да јесте, била наша реакција на њу комична или озбиљна), етнологија и *Злајина грана*“, тако да „уместо наративног метода сада користимо митски метод“. Управо је тај метод применио Фокнер да би ударио темеље оквира вишеструко разбијеном заплету романа *Бука и бес*.

⁹ David Lodge, "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy", *Modernism: 1890–1930*, стр. 481.

У *Буци и бесу* постоји наративни заплет, али читалац је присиљен да га конструише тако што се присећа и спаја поједине сцене, говоре, слике, мотиве и теме, често међусобно раздвојене по неколико страница и дате без икаквог хронолошког или каузалног реда. Сумиран на овај начин, заплет би се на површинском нивоу овако могао препричати: у првом одељку тридесеттворогодишњи идиот проводи свој рођендан са једним несташним дечаком, унуком дугогодишњег кућепазитеља породице; у другом одељку бруцош са Харварда завршава школску годину на колеџу тражећи неупадљиво место у којем би могао да се утопи; трећи одељак је заједљиви монолог хвалисавог провинцијског шпекуланта памуком који се жали на породицу, посебно на жене; у четвртом одељку, у недељу на Васкрс, лојална и често тлачена породична служавка води своју ћерку, унука и малоумника из белачке породице којој служи на дирљиво богослужење у своју цркву, док малоумников окуртни старији брат безуспешно тражи одбеглог нећака који му је украо уштеђевину. Потом служавкин унук вози малоумника до градског гробља да би га одвео од куће, али скреће на погрешној раскрсници и среће подлог старијег брата који с њим рашчишћава ствари.

Синопис заплета је, као што увиђа свако ко је прочитао роман, потпуно неадекватан сажетак књиге, иако се у њему спомињу многи важни догађаји који се дешавају у актуелном тренутку сваког од четири одељка романа. Насумично присећање појединих чинова и осећања из прошлости сачињава највећи део Фокнерове приче о некада просперитетној и истакнутој породици из Џеферсона у Мисисипију, која полази трагичном путањом распадања и губитка. Трагедија породице Компсон наглашава се на неколико начина путем сложених образаца мотива, теме и алузије или књижевне референце.

Сумрак

Једна верзија Фокнеровог рукописа са романом о породици Компсон на првој страници првог одељка је имала исписан наслов „Сумрак“, као адекватно упућивање на пропаст породице Компсон, на зору буђења или сумрак одласка на починак, приказаним у Бенџијевом и Квентиновом одељку, на део дана током којег су Компсонова деца послата из куће за време бакине сахране, или чак и на оно што је критичар Мајкл Милгејт назвао „полусветом“ бивствовања Бенџија Компсона, његовом „безвременом разапетошћу између светла и таме, разумевања и неразумевања, људског и животињског“.¹⁰ Можда је то алузија на „Сумрак богова“, превод наслова опере Рихарда Вагнера *Götterdämmerung*, завршног дела из монументалног циклуса *Прсиџен Нибелунја* (*Der Ring des Nibelungen*), четири међусобно повезане музичке драме о конфликту унутар по-

¹⁰ Michael Millgate, *The Achievement of William Faulkner* (New York: Random House, 1966), стр. 86. Милгејт спекулише да се „Сумрак“ можда односио на наслов приповетке, која се вероватно концентрисала на децу Компсонових и сазнање о смрти Дамади, одакле почињу и Бенџијев одељак и читав роман. Милгејт примећује тематски однос наслова „Сумрак“ и Фокнерове приповетке „Вечерње сунце залази“ (“That Evening Sun Go Down”, 1931; у новом издању објављено под насловом „То вечерње сунце“ [“That Evening Sun”]), још једној причи о деци Компсонових и смрти, при чему наслов представља стих из песме В. К. Хендија „Сент Луис блуз“ (“St. Louis Blues”).

родице старих немачких богова, њиховој пропасти и паду. Вагнер је развио средство примене музичких *лајтмотива* којима се наглашавају индивидуални карактер про-тагонисте или важни симболички објекти, што су касније прихватили и прозаисти, на свој начин. Томас Ман, коме се Фокнер дивио, лајтмотиве је користио у *Буденброковима* и осталим делима, док их Фокнер користи у *Буци и бесу* („Јеси ли икада имао сестру?“, „Једном кучка, увек кучка“ и „Кеди је мирисала као дрвеће“, помоћу којих се идентификују Квентин, Џејсон, односно Бенџи). Без обзира да ли је реч *сумрак* алузија на Вагнерову оперу или не, то је понављани тематски мотив у Фокнеровом роману, у којем се појављује, у једном или у другом облику, десетак пута (реч *зора* се, за разлику од *сумрака*, појављује свега два пута).

Мотив сумрака се такође може посматрати као алузија на Фокнерова почетничка дела, посебно на његову претходну песничку каријеру – док се дивио другим песницима и подражавао њихов стил, укључујући ту и Џојса, чија је поезија натопљена тим мотивом – и на два рана текста, драму *Марионете* (*Marionettes*) написану 1920, и алегоријску причу *Мајски ган* (1926). У најмање једној песми из Фокнерове прве збирке *Мермерни фаун* (*The Marble Faun*; 1924) спомиње се сумрак на изванредан начин. Јунак из наслова и приповедачки глас је свест сумрака, полуживотиња, получовек, шумски бог залеђен у мермеру, у башти по којој провокативно трчкарају нимфе. У неколико песама из ове збирке види се језик који не би био стран Квентину Компсону: „Тужан сам, премда / могао не бих / уза сва трагања да докучим зашто; / И док сад ноћ пада, идем / куда се два поветарца / сустичу над реком“, лamentsира фаун на једном месту.¹¹ Песма X из збирке *Зелена грана* (*A Green Bough*; 1933), првобитно насловљена као „Сумрак“, настала је из песме и прозног скеча писаног средином двадесетих година, у којима се младић враћа кући у сумрак и размишља о „злослутној сени / што [му] над главом кружи“ док дању ради и како ће увече, када заспи, заборавити „оца, Смрт; Ругање / мајку своју, коначно заборављен од ње“.¹²

У *Марионетама* и *Мајском гану*, за које је сам Фокнер нацртао лепе симболичке вињете, одбачени љубавници се описују као хероји. У *Марионетама*, Пјеро је пијан и сања драму у којој његова Сенка глуми њега – позоришна верзија тока свести – а у *Мајском гану* се сер Галвин утапа. Обојица младића су у пратећим цртежима окружена симболичким апстракцијама: уз Пјероову сенку стоје Сива и Љубичаста фигура – зора и сутон, полови сумрака – док за сер Галвином иде сенка, а уз бок му стоје фигуре које представљају Глад и Бол. Концепт сенке наговештава Квентина, који не може умаћи својој сенци у монологу који буквално стоји између Бенџијевог и Џејсоновог монолога, који изражавају глад, односно бол.¹³

¹¹ Faulkner, *The Marble Faun*, стр. 30, у: *The Marble Faun and A Green Bough* (New York: Random House, 1965).

¹² Faulkner, песма X, *A Green Bough*, стр. 30, у: *The Marble Faun and A Green Bough*.

¹³ За детаљну расправу о многобројним сличним трансформацијама елемената из раних Фокнерових дела у саставне елементе у *Буци и бесу*, в. у: Martin Kreiswirth, *William Faulkner: The Making of A Novelist* (Athens: University of Georgia Press, 1983).

Магбет

Наслов четвртог Фокнеровог романа натерао је читаоце и изучаваоце да се лате *Мајбеџа* Вилијама Шекспира, макар толико да се присете говора трагичног јунака, из којег потиче фраза „бука и бес“:

САЈТОН: Преминула је краљица, мој краљу.

*МАГБЕТ: Касније да је умрла;
Часа за њакву поруку би било.
Сушра, ња сушра, ња и ојей сушра,
С дана на дан се њузи овим сишним
Коракот ѡрема слоју ѡследњем
Писања нашеј, а јучерашњице
Свекол'ке наше лудама су само
На њушу овом ѡрисвејљивале
До часа кад у смрји се извејри.
Ушули се, ушули се, кандилце!
Живој је само сенка која хода,
Кукавни ѡлумац шјо на ѡзорници
Саш-два се ѡући и разбацује,
А ѡшом зуба не обели више.
Бајка је шјо шјо шикван ѡрича њу,
Прејуна буке, ѡмаме и беса,
А ѡосве ѡразна.¹⁴*

Када је Фокнер променио наслов из „Сумрака“ у *Бука и бес*, можда га је на то подстакло присуство „тиквана“ Бенџија као приповедачке тачке гледишта у првом одељку. Пошто су се слике сенке и јунаци попут Квентина појављивали у Фокнеровом стваралаштву далеко пре *Буке и беса*, повезивање Квентина са „сенком која хода“ из Магбетовог говора можда је навела писца да по том монологу дâ наслов књизи. Како год или кад год да је писац одлучио да промени наслов, овај одабир био је знак великог замаха имагинације, будући да сâм наслов, са ритмом који је промењен убацивањем одређеног члана и познатим Магбетовим говором, који су генерације школараца морале да уче напамет, представља изванредну увертуру за роман. *Мајбеџ* је шкотска драма, а Компсонови су пореклом из Шкотске. Магбет свој солилоквиј – неку врсту унутрашњег монолога – изговара управо када сазна да је леди Магбет извршила самоубиство, и читав његов говор је у складу са три монолога браће Компсон. Магбетово евоцирање времена – „касније да је умрла“ (што би требало да значи „свакако би умрла“ или „требало је да умре у неко мање бурно време“) – воде до његове жеље, као у Квентина, да то контролише: „часа за такву поруку би било“ (што, можда, значи

¹⁴ Чин 5, сцена пета, 16–28. Превод: Велимир Живојиновић. (Прим. ѡрев.)

да би смрт боље дошла у старости). Та жеља, заузврат, наводи Магбета на тужну медитацију о безнадежном и неумољивом маршу Времена у ништавило. Тон је сличан неком од песимистичких запажања старијег Џејсона Компсона о смислу постојања, а три метафоре живота – „сенка која хода“, „кукавни глумац што на позорници / сат-два се пући и разбацује“ и „бајка... што тикван прича њу“ – такође се добро односе на тројицу браће Компсонових.

Васкрс

У погледу Фокнерове примене „митске методе“ коју Елиот хвали у Џојсовом *Уликсу*, један од два главна примера за то у *Буци и бесу* јесте детаљно коришћење библијског описа Исусовог живота, посебно његових последњих дана, и ритуал и фолклор повезан са прославом Ускрса у хришћанским црквама. Фокнерову одлуку да се одлучи за Васкрс 1928. годину у којој је такође написао књигу, можда је надахнула чињеница да се баш тај Васкрс десило у данима која издања модерне Библије рачунају као тачно исте оне дане у којима су се одиграли догађаји који леже у позадини хришћанске прославе Васкрса: период Исусовог уласка у Јерусалим током јеврејске Пасхе, Исусова Последња вечера, суђење, распеће, смрт и сахрана. Према типичној „Хармонији Јеванђеља“, која се проналази као додата модерним издањима Библије, ти догађаји су се одиграли 5. априла (Велики четвртак), 6. априла (Велики петак), 7. априла (Велика субота) и 8. априла (Васкрс).¹⁵ Васкрс из *Буке и беса* је у потпуности подударан са „првим“ Васкрсом, уз два изузетка: у „Хармонији Јеванђеља“ користи се јеврејски календар, по којем дан почиње заласком сунца – у сумрак, не у поноћ – и завршава се заласком сунца. Тако да се, рецимо, догађаји из Фокнеровог 7. априла подударају са библијским догађајима забележеним после заласка сунца у ноћи 6. априла, а пре заласка сунца 7. априла; наравно, Велики четвртак Фокнер смешта 2. јуна 1910 – прекасан датум за Васкршњу недељу, али је то дан у којем Квентиново кретање по Кембриџу и Бостону пародира Исусов живот у четвртак, 6. априла.

Због преласка са јулијанског на грегоријански календар, као и због промена у црквеном календару, наивни читалац би могао помислити да „Хармонија Јеванђеља“ показује помало ишчашено време, као што оно изгледа у *Буци и бесу*. За Исусово рођење је забележено да се десило 5. године пре нове ере – пет година пре датума којим се традиционално обележава почетак хришћанске ере; 9. године нове ере, са тринаест година, он присуствује обележавању Пасхе и својом мудрошћу задивљује „докторе“ у храму. Следећих осамнаест година се „повлачи“ да би се спремио за своју службу, која почиње у његовој тридесетој години, 26. године нове ере. После тога су главни догађаји његово крштење у реци Јордан, боравак у пустињи током којег га искушава Сатана, окупљање првих ученика, његово прво чудо (претварање воде у вино током

¹⁵ *The Holy Bible* (King James Version). Cleveland & New York: World, n. d. Ово издање садржи посебно пагинирани текст, *The Bible Readers' Aids and a New and Practical Plan of Self-Pronunciation, Being Brief Treatises Upon and Outlines of Topics Related to the Study and Understanding of the Holy Scriptures*, ур. Rev. Charles H. N. Wright, D. D., copyright 1924. „Harmony of the Gospels“ се налази на стр. 43–49 овог текста; одељак о параблама и чудима Исусовим је на стр. 51–52.

свадбе у Кани) и почетак његове јавне проповеди када за Пасху истерује царинике и фарисеје из храма у Јерусалиму. Потом се Исус враћа у Јерусалим за Пасху и наставља да проповеда по Галилеји, где се увећава број његових чуда: исцељује болесника у бањи Витезди, помаже у изузетно великом улову рибе, истерује демоне, диже из мртвих и исцељује многе, укључујући „слепе и неме, демонима опседнуте“. „Међу родбином својом презрен беше“ као луд, али он наставља да лечи болесне, међу њима и „крвоточиву“ жену и чини чуда, нахранивши мноштво хлебом и рибом, ходајући по води преко Галилејског језера и предсказујући своју смрт и васкрсење. Краљ Ирод, који је погубио Јована Крститеља, Исусовог учитеља који га је увео у религиозни живот, „плаши се да је Исус Јован који се дигао из мртвих“ и против њега кује заверу.¹⁶ Исус наставља да подучава, исцељује болесне и неме и проповеда помоћу параболо – простих илустративних анегдота – као што су параболое о „изгубљеној драхми“, о „безумном богаташу“ или о „упорној удовици“. Исуса распињу 30. године наше ере, како пише у „Хармонији Јеванђеља“, према којој је имао тридесет и четири године, уместо тридесет и три, као што се традиционално сматра.

Читалац *Буке и беса* биће у стању да идентификује многе од догађаја из „Хармоније Јеванђеља“ који имају свој контрапункт у роману: Квентинов сусрет са момцима који пецају или куповина хлеба италијанској девојчици; Ти-Пи који опија Бенџија шампањцем на Кедином венчању, који мисли да пије минералну воду; Ластер и Бенџи гацају по води тамо где жене перу веш; Бенџијева немост и мучење од стране ђаволостог Ластера. Исусове параболое имају своју пародију у Ластеровој потрази за изгубљеним новчићем, Џејсоновом изигравању „безумног богаташа“ и цмиздрењу Каролин Компсон попут упорне удовице. Џејсонова безумност је очигледна, али је интересантан пример сцена када греша у бејзболу. У највећој години Бејб Рута, 1928, Џејсон пред свима каже да се он не би кладио на тим у којем игра „тај Рут“ (157), што је анегдота која сама по себи служи као хришћанска параболоа: Џејсон не жели ништа да има са „Рутом“ (*ruth*), што [на енглеском] означава саосећање према другима или милосрђе, хришћанску врлину. Иродов страх да је Исус убијени Јован који је устао из мртвих у *Буци и бесу* се индиректно наговештава када се Ластер брине због духа свог оца (22) и када се спомиње да је Ти-Пи, који је нестао, „јуче... рекао да ће данас ићи у Сент Џон“ (197).

Размак од осамнаест година између Квентиновог јуна 1910. и Васкрса 1928, актуелног тренутка у роману, пародија је на осамнаест година током којих је Исус живео повучено, пре него што је почео да проповеда. Двострукост датума у хришћанској причи налази одраза у Фокнеровој пракси са датумима у својој прози, коју је волео да назива „апокрифима“ – односно, текстовима сумњиве аутентичности, који су искључени из јеврејских и протестантских канона Старог завета. Многи су примери у Фокнеровом делу у којем датуми нису коректно наведени. Између писања романа, па чак и између писања трилогије о породици Сноупс (*Заселак*, 1940; *Град*, 1957; *Палаћа*, 1959), доследност није била особина којој је придавао великог значаја. У роману *Светлосћ и авијуси* (1932), нејасно је да ли Џо Кристмас, кога је обдарио пародичним атрибутима Исуса, има тридесет или тридесет и три године када се враћа у близину места у

¹⁶ „Harmony of the Gospels“, стр. 44.

којем је одрастао, како би се суочио са својим мучеништвом. У Фокнеровим белешкама у *Буци и бесу*, као Бенџијева година рођења наводи се 1897 – година у којој се и Фокнер родио – што значи да је имао три године – и можда још увек био нормалан – када је Дамади умрла 1900. Али ако 1928. Бенџи има тридесет и три године, то значи да се родио 1895, те да је 1900. био петогодишњак. Испоставља се, међутим, да је имао пет година када му је откривено заостајање у развоју и када му је промењено име. Али то није било исте године када је умрла Дамади. Страст према фактуалности и строгој хронолошкој прецизности изискивала би да се ово питање разреши, али Фокнерово познавање Библије указује на нешто друго: могао је да смисли да Бенџи има три године у тренутку смрти Дамади, пошто тада још нико не би сматрао да је дете заостало, и оно још увек носи име Мори. Име му мењају са пет година, вероватно када после прележаних малих богиња он претрпи мождано оштећење, услед чега остаје нем. Бенџи је 1928. можда тридесеттругодишњак, или можда има тридесет и четири, колико је Исус могао да има 30. нове ере ако се родио 5. године пре нове ере. Пошто је 1928. једина прецизно наведена година у роману, Фокнер вероватно намерно пушта да све остало буде двосмислено.

Многи догађаји који су се десили током проповеди и последњих дана живота Исусовог, препричани у Јеванђељима по Матеју, Марку, Луки и Јовану Новог завета, пародично су дотакнути у четири одељка *Буке и беса*, и чини се да није коинциденција да и Нови завет и Фокнеров роман садрже четири верзије исте приче. Међутим, у Фокнеровом роману радња не тече кроз Васкршњу недељу очекиваним редом. Први одељак романа се дешава у суботу 7. априла 1928. Квентинов одељак, са датумом од 2. јуна 1910, не само што је смештен осамнаест година пре актуелног времена романа, него и никако не би могао да се уклопи у померајућу Васкршњу недељу. Тај дан је ипак четвртак, а необичност модернистичке прозе је што би управо ова „чињеница“, заједно са пародијским елементима одељка, могла да буде довољна да послужи као паралела са васкршњим догађајима и доведе је у необичан склад са разбацаним данима осталих одељака (субота, петак и недеља). Није реч о календару, као што примећује један критичар, него о „Квентиновом Великом четвртку“.¹⁷

Први дан романа је Велика субота (Бенџијев одељак). Велика субота је дан после Исусовог распећа и полагања у гробницу, дан када је, по хришћанској традицији, Исус сишао у пакао како би га „похарао“, односно како би старозаветне праведнике превео у рај, јер би им иначе, задесом историје, било ускраћено спасење пошто су живели пре времена новог Божјег завета и дела Христових. То је Бенџијев дан и у њему се понављају многи детаљи из библијских описа и хришћанског учења о делима Исусовим на тај дан. Други одељак је Квентинов Велики четвртак, трећи је Велики петак, дан Исусовог распећа, смрти и сахрањивања. Модерна црква је направила ритуал од веровања да је Исус време од поднева до три часа провео на крсту и тим сатима се исказује слава у Фокнеровој имагинацији. Најпре, сат Компсонових одзвања пет пута у осам сати, указујући на три пропуштена сата. Потом Џејсон, чији је животни крст његова породица и коме је отац завештао горку чашу (испивши је на смрт), сматра да

¹⁷ James Dean Young, "Quentin's Maundy Thursday", *Tulane Studies in English*, 10 (1960): 143–151.

је малтретиран и упропашћен од стране јеврејских мешетара са којима спекулише о кретању цена робе у будућности. На Васкршњу недељу, у *Буци и бесу* није Исусова гробница празна, него соба госпођице Квентин и Џејсонова каса. Госпођа Квентин је, дакле, сама похарала пакао – тако што је опљачкала ђаволску кућу Компсонових и побегла с њиховим скривеним благом (подсетник, као са банкарском професијом Хербета Хеда, да се Плутон као бог подземног света описује као бог скривеног блага и одатле потиче термин *илуџокраџија* за друштво којим управљају богати).

Као што Марија и Марта стоје поред Исусовог гроба и чују анђела док говори: „Није овде, него устаде“, тако и Каролин Компсон и Дилси стоје поред отворених врата и слушају Џејсонову тираду.

Многобројне су паралеле са васкршњим веровањем и ритуалом у *Буци и бесу* и оне функционишу онако као што је Елиот описао паралелизам *Огуџеје* са Џојсовим *Уликсом*: оне контролишу, дају редослед, облик и значење узалудности и анархији које преовладавају у кући Компсонових и породичној историји, посебно у дневном душевном животу тројице синова. Пошто се паралелама наглашава одсуство љубави и саосећања између већине Компсонових, структурисање приче према животу и патњама Исуса које се испуњавају на Васкрс, за оне који то познају, представља алтернативу животу Компсонових и, можда такође, безбожном модерном животу.

Оно што се дешава у та четири кључна дана, колико год да је измишљено и испричано збрда-здола, са невероватним јунацима, не само што је пародија Страсне недеље у хришћанском календару – оно је и страсна недеља срца. Тај концепт је Фокнер развио из дела као што је *Моби Дик* (1851) Хермана Мелвила, у којем монотонијакална потрага капетана Ахаба за китом чини да има „распеће“ насред самог лица и да толико чврсто стеже песнице да зарива „ексере“ у властите дланове. У тексту о *Моби Дику* из 1927, годину дана пре него што је написао *Буку и бес*, Фокнер ту књигу описује као „неку врсту Голготе срца“, упућујући на место Распећа као на симбол патње, срамоте, искупљења и обнове.¹⁸ Слична идеја изражава се и у делу које је написао Фокнеров пријатељ и ментор Шервуд Андерсон; у причи „Филозоф“ из његове збирке *Варошица Вајнзберџ у држави Охајо* (*Winesburg, Ohio*; 1919) доктор Парсивал је објашњава Џорџу Виларду, младићу који се појављује у многим причама из књиге. „Идеја је веома једноставна“, каже Парсивал, у нади да ће Вилард „бити способан да напише књигу коју ја можда никада нећу написати“. Ради се о томе да је „свако на свету Христос и да су сви они распети“¹⁹. У Фокнеровом другом роману *Комарци*, објављеном исте године када и његова анализа *Моби Дика* у *Чикаго ѿрибјуну*, он се одужује Андерсону стварајући генијалног и мудрог јунака Досона Ферчајлда који, у Андерсоновом пипавом стилу, покушава да објасни шта је стварно креативност. „Геније је“, говори јунак саговорнику на крају вечери, после пијанчења и шетње по Француском кварту Њу Орлеанса, „видиш, нешто што људи често бркају. Они мисле да то означава само активно стање ума у којем је слика насликана или песма написана. А уопште није тако. Реч је о Страсној недељи срца, тренутку безвремене блажености који неки никада не спо-

¹⁸ Faulkner, “To the Book Editor of the *Chicago Tribune*”, *Essays, Speeches & Public Letters*, стр. 197.

¹⁹ Sherwood Anderson, “The Philosopher”, *Winesburg, Ohio*, ур. Ray Lewis White (Athens: Ohio University Press, 1997), стр. 35.

знају, некима се чини да стиже по вољи, некима посредством спољашњих сила као што је алкохол... пасивним стањем срца са којим ум, мозак, нема ништа, помоћу кога банални догађаји који чине живот – љубав и живот, смрт и секс и туга – бивају случајно доведени у савршени склад, попримајући неку врсту величанствене и безвремене лепоте.”²⁰

Иронично, састављајући *Буку и бес* у време када је осећао да су врата свих издавача за њега затворена, па је могао да пише право из срца, Фокнер као да је искусио стање које објашњава његов јунак Ферчајлд, спајајући „љубав и живот, смрт и секс и тугу... случајно доведене у савршени склад” током „Страсне недеље”, како би је назвао, иако се технички говорећи, она протеже од Цветне недеље до Васкршње недеље.

У читању *Буке и беса*, наравно, није важно да ли је Фокнер погрешно протумачио „Страсну недељу” као недељу распећа, него значење и сврха тог концепта: Фокнерова страсна недеља срца у овом роману је понављање последњих дана васкршње приче, патњи Исуса из Назарета, кроз невероватне животе необичног тројства: Бенџија, Квентина и Џејсона Компсона из Џеферсона, у Мисисипију, при чему првог сматрају идиотом, други је самоубица већ осамнаест година, а трећи је најподмуклији и најдијаболничнији хумористички јунак кога је Фокнер икада створио. Читаоцу који жели да из књиге извуче највише погодоваће упоређивање дана у животу тих јунака са еквивалентним Христовим данима, његовим делима и вером, које се данас славе у хришћанској цркви – Великим четвртком, Великим петком и Великом суботом. Васкршња недеља у роману припада интересантном свезнајућем приповедачу, као да се ту умешао сâм Бог да објасни шта се дешава, после три мучна, субјективна одељка. Често је називају „Дилсиним одељком” јер почиње с њом и бави се многим њеним делима. Али попут Кеди, Каролин Компсон и госпођице Квентин, Дилси је још једна жена у роману која нема властити „глас”, иако се њихове улоге лако могу идентификовати у пародији на хришћанску причу: мајка, сестра и женски сведок поред празног гроба, чак и Марија Магдалена ако је Кеди, као што сумња Џејсон, стварно била приморана да се окрене проституцији. За ове јунакиње је Фокнер, помоћу компензације, резервисао још један „митски метод”.

Персефона

Приповест о животу Исуса, испричана збрда-здоло и чији су фрагменти додељени сваком од Компсонових синова, само је један од подземних токова заплета у *Буци и бесу*. Други је додељен тихим, одсутним или потиснутим женским јунакињама романа – стара прича о смрти и васкрсењу, или барем силаску у пакао и повратку у привремено обновљени свет. То је прича о девици Персефони или Прозерпини, ћерки Деметре (на грчком) или Церере (на латинском – отуда етимолошко порекло речи *цереалије*), богиње жита, плодности и рађања. Паралеле са заплетом ове приче су додељене женама из породице Компсон (Кеди, Каролин Компсон и госпођица Квентин) и Дилси. Персефона је предивна девојка која бере цвеће по ливади када је Хад (или Плутон),

²⁰ Faulkner, *Mosquitoes* (New York: Boni & Liveright, 1927), стр. 339.

господар подземља, отима и одводи у златној кочији. У свету више ништа не рађа јер је њена мајка, богиња жита, тужна. Али Деметра не седи скрштених руку – ставља вео преко свога лица, јер је њој као богињи лице исувише блештаво да би неки смртник погледао у њега, и полази да нађе ћерку. Среће свињара по имену Евбулеј, који је видео отмицу и добро се сећа догађаја, јер су неке од његових свиња упале у бездан кроз који је Хад одвео Персефону у подземље. Деметра убеђује Хада да јој врати ћерку, на шта он пристаје, под условом да Персефона ништа не једе у његовом царству. Док је он враћа у земљу живих, нуди јој нар и она проба неколико светлоцрвених бобица. Тиме је њена судбина запечаћена: од тада она мора проводити шест месеци у подземном свету и шест месеци на овом свету, њен одлазак је знак завршетка године, а повратак означава враћање пролећа. Са Персефоном се повезује још једна фигура, поред њене мајке Деметре, богиње плодности – Хеката, богиња плодности из старије традиције која са Персефоном влада као краљица пакла и која је у хришћанској ери протумачена као вештица. Као богиња вештичарења, она игра улогу у Магбету са три „старице“, вештице које предсказују Магбетову судбину у првом чину драме. У античком свету, Персефона, Деметра и Хеката су интересантно женско тројство; оне представљају троструки аспект женског рода, симболизован кроз три фазе Месеца (небеског објекта који се често повезује са женским): девојка, мајка и мудра старица; млад месец, пун месец и месец на заласку.

Кеди, њена мајка и Дилси представљају иронично поновљене митолошке улоге следеће три фигуре: Кеди је одведена девица, Керолин је мајка, иако грозна у својој улози, а Дилси је мудра старица, деградирана у нижи положај због расизма друштва којем служи. Ствари још горе стоје у другом понављању: госпођица Квентин је наводно девица, иако то побија празно паковање презерватива у дворишту; Кеди је мајка, иако одсутна; Керолин је својом имитацијом беспомоћности мудра стара жена. Баш као што се у животима Компсонових синова дешавају иронични обрти и преокрети, који пародирају живот Исуса, исто тако је и прича о Персефони преокренута на неколико начина њеним повезивањем са женама из домаћинства Компсонових. Трудноћа Кеди претходи њеној отмици, тако да она није више девица. Њена мајка се заодева велом да би жалила за наслућеним губитком Кедине невиности и организује властито „одвођење“, захтевају да њен супруг одведе Кеди у Френч Лик, у Индијани, где се налазе термални извори, под именом „Плутоново врело“ и „Персефонино врело“, чија вода се користи у бањи и која служи као пургатив, познат под именом „Плутонова вода“. Тамо упознаје Херберта Хеда, непоштеног коцкара и банкара (његово занимање сасвим одговара имену *Плуџон*, повезаном са богатством). Хедови иницијали повезују га са именом Хад, које се односи и на станиште мртвих и на божанство које у њему влада. Он доноси Кеди скуповени аутомобил као свадбени поклон, којим ће је одвести у свој дом у Индијани, држави иронично названој по америчким урођеницима, „црвенокошцима“ које су пуританци повезивали са Ђаволом. Без Кеди, домаћинство Компсонових је заиста празно, продати су пашњаци на којима су напасали стоку, а без сумње су остали и без повртњака. У Бенџијевом и Квентиновом одељку се аспекти Персефонине приче наглашено евоцирају: Кеди коментарише смрт неколико свиња (9), а животиње се спомињу неколико пута у различитим контекстима.

Квентин се сећа самог мита, иако само неких фрагмената – „Еубоелеусова [*sic*] свиња трчећи удвоје“ (93) и „на слободу пуштене свиње како спарене срљају у море“ (112) – који спајају отмицу Персефоне, када Евбулејеве свиње упадају у Хадову рупу, са Исусовим чудом истеривања демона из двојице бесомучника из Гергесине у крдо свиња које се преко литице стрмекну у море (Матеј 8: 28–32, Лука 8: 26–34).

Госпођица Квентин, неоплакана, понавља судбину своје мајке. Бежећи од оличења ђавола, Џејсона, она одлази аутомобилом чији је власник човек са карневала, са црвеном лептир машном. За разлику од мајке, њено одсуство у кући Компсонових ништа неће променити.

Тамара

Библијска прича о Авесалому и Тамари (Друга књига Самуилова) на известан начин се појављује у *Буци и бесу* и представља основу због које је Фокнер поново искористио ликове Квентина, Шрива и старијег Џејсона Компсона у роману *Авесаломе, Авесаломе!* (1936) Библијска прича о цару Давиду спомиње и његову ћерку Тамару, коју силује њен брат Амнон, а освећује је други брат, Авесалом. Авесалом постаје побуњеник и несрећним случајем гине, нагнавши цара Давида на ламент: „Сине мој Авесаломе, сине мој, сине мој Авесаломе! Камо да сам ја умро уместо тебе! Авесаломе, сине мој, сине мој!“ (Друга књига Самуилова 18: 33). Фокнер је засигурно познавао ову библијску причу и у оба ова романа постоје алузије на многе њене елементе, какви су забележени у Библији и савременој песми. Али за свој материјал – карактере, заплет, теме и слике – обе књиге могу да захвале богатом поетском третману приче о Авесалому некада чувеног америчког песника Робинсона Џеферса (1887–1962). Џеферсова „Тамара“ је наративна песма од неких хиљаду и осам стотина стихова, коју је 1925. објавио Андерсенов издавач, Бони и Ливрајт (који ће следеће године постати и Фокнеров издавач). Она приповеда модерну причу о две генерације инцеста и трагедије у породици старог Дејвида Колдвела из Калифорније. У породици су „идиоткиња“ Џини, „старица са дечјим мозгом“, која смирење налази у гледању пламена свећа; огорчена тетка Стела; Колдвелово двоје деце, дивљи дечак Ли и страствена ћерка Тамара. Кроз идиоткињу проговара глас Дејвидове покојне сестре Хелен и обраћа се Тамари, он јој говори да је Дејвид са њом починио инцест; на крају, Тамара и Ли воде љубав и она – за коју тетка каже да има „баксузно“ име – затрудни. Тражећи оца за своје инцестуозно дете, подаје се једном другом мушкарцу и то искуство је толико одвратно да жуди да умре. Мајка је додатно малтретира, пита је: „Колико их је, курво?“, а она одговара „још увек ми је мука“, баш као што Кеди одговара Квентину (71). Тамара је чак и смислила стих који је могао надахнути Фокнера да присвоји наслов и приповедачки положај у првом одељку *Буке и беса*. Док размишља о идиоткињи из породице и њеном ноћном блебетању необичних снова, она „лежи и размишља, испражњена и зачуђена / како је живот увек стара прича, изнова се понавља попут листова дрвећа / или усана идиота“.²¹

²¹ Robinson Jeffers, *Roan Stallion, Tamar, and Other Poems* (New York: Boni & Liveright, 1925), стр. 116, 136, 155. О Џеферсовом утицају на Фокнера, в. Thomas L. McHaney, "Robinson Jeffers' 'Tamar' and *The Sound and the Fury*", *Mississippi Quarterly*, 22 (лето 1969): 261–263; Beth Haurly, "The Influence of

Фројд

Фокнер је био заинтересован и упознат са Фројдовим концептима, далеко више него што је то откривао у својим изјавама. У ствари – баш као у случају његовог познавања Џојсовог *Уликса* (поседовао је примерак из 1924. и дао је својој супрузи да га прочита како би могла боље да разуме његову прозу) – био је склон да умањује своје непосредно познавање Фројдових идеја. Али главна сцена у другом поглављу Фокнеровог романа првенца *Војникова ѿлајѿа* ослања се на Фројда и његово поглавље о омашкама у књизи *Психоаналитичка свакодневна живојѿа* (1904). Роман *Комарци* је препун поигравања са Фројдовим теоријама сексуалности, а пародични аутопортрет *Елмер*, који би био његов трећи роман – да га је завршио – такође користи комичне алузије на Фројда. Тако је Фокнер већ на почетку романсијерске каријере открио да је и психологија корисна за митски метод, баш као што је Елиот сугерисао („било да је наша реакција комична или озбиљна“, писао је Елиот у приказу Џојсовог романа, „*Уликс*, поредак и мит“).²² Неке од слика и тематске примене Фројдових идеја о инфантилној сексуалности и адолесценцији, посебно фасцинираност младих мушкараца фалусним предметима, Фокнер је из *Елмера* преместио у *Буци и бес*: Бенѿијево кастрирање као најозбиљнији пример; Џејсоново држање шака у ѿповима – „Џејсон ће постати богаташ“, казао је Верш. 'Он свој новац не пушта из руку.'" (23) – што представља комичну сексуалну референцу која евоцира Исусову параболу о безумном богаташу. Слично томе, Квентин је опседнут димњаѿима, што је варијација Елмерове очигледније фасцинације димњаѿима, шибама, тушевима, одвијачима и опушѿима цигара по улицама.²³

Утицај Фројда види се у *Буци и бесу* и по другим стварима, посебно у разради Едиповог комплекса и новом развоју неких тема и слика о којима се већ расправљало као о класичним фројдовским „понављањима“ потиснутог психичког материјала.²⁴ Могућност другачијег фројдовског обрасца у критици романа је рано постављена: Карвел Колинс је сугерисао да роману драматизује Фројдов модел подсвесног *ego-id-superego*, при чему је Бенѿи инфантилно *id*, Џејсон је репресивни *superego*, а Квентин сѿм *ego*.²⁵ Овај аргумент и даље има вредности, посебно имајући у виду пажњу коју Фокнер поклања Квентиновом осећају *ега* док младић говори о себи, када се његова лична заменица *I* са великим словом мења у *i* са малим словом што је ближи час када он планира да изврши самоубиство. Лако је видети да сваки од Компсонових синова показује једно или више душевних стања за која модерна психологија има нова имена: ретардација, неуроза, психоза, параноја и шизофренија.

Robinson Jeffers' 'Tamar' on Faulkner's *Absalom, Absalom!*" *Mississippi Quarterly*, 25 (лето 1972): 356–358; McHaney, "'Tamar' and Faulkner's *The Wild Palms*", *Robinson Jeffers Newsletter* (август 1971): 16–18.

²² Eliot, "Ulysses, Order, and Myth", стр. 483.

²³ B. McHaney, "The Elmer Papers: Faulkner's Comic Portraits of the Artist", *Mississippi Quarterly*, 26 (лето 1973): 281–311, и "At Play in the Fields of Freud: Faulkner and Misquotation", *Faulkner, His Contemporaries, and His Posterity*, ур. Waldemar Zacharasiewicz (Tiabingen & Basel: Francke, 1993), стр. 64–76.

²⁴ О овим аспектима фројдизма у *Буци и бесу* расправља се у: John Irwin, *Doubling and Incest, Repetition and Revenge* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975; проширено издање, 1996).

²⁵ Carvel Collins, "The Interior Monologues of *The Sound and the Fury*", у: *English Institute Essays: 1952*, ур. Alan S. Downer (New York: Columbia University Press, 1954), стр. 29–56.

Као и са било којим обрасцем алузија, тако су и оне из поља психологије средство које се користи у роману, попут стилских фигура, а не сврха романа. Читалац мора запамтити да у првом плану романа остају дела Компсонових. Међутим, тема модерне психологије се директно уводи у *Буку и бес*. Школске 1909/10. на Харварду, док му је потребна сва могућа помоћ, иако је не тражи, Квентин уписује психологију на матичној институцији Вилијама Џејмса, који је написао *Принципе психологије* (1890), али он са часова бежи (или их *избегава*, по фројдовској терминологији) (64). (Од наставе се у роману још једино спомиње да Квентин похађа часове физике, области која је 1909/10. била у великом успону, попут психологије).²⁶ Јесени 1909, када Квентин пристиже на Харвард, Џејмсов бивши студент Стенли Хол (председник Универзитета Кларк у оближњем Вустеру, у Масачусетсу) договорио се са Фројдом да дође у своју једину посету Америци. Фројд је одржао низ предавања о развоју психоанализе, која су пратили чувени европски и амерички психолози и други научници, укључујући и самог Џејмса.

Време и сећање

Још један од психолошких проблема који се појављују код Компсонових синова јесте тај да сваки од њих показује уочљив проблем у вези са концептом времена. Бенци не уочава протицање времена, Квентин жели да се оно заустави, а Џејсон избегава прошлост што више може, живећи за, како се испоставља, илузорну будућност. Упркос заточености јунака у начину мишљења или инсистирању на просторном, научном осећају хронолошког времена (чак и ако су часовници покварени или разбијени), сваки од Компсонових синова као изражајно средство користи сећање и ирационалну асоцијацију. Ова питања представљају битне, и благовремене, прилазе алузијама у *Буци и бесу*, пошто је почетком двадесетог века интересовање за време и сећање, премда увек привлачно писцима, доживљавало подједнако велике заокрете као и интересовање за психологију.

Узрок овог заокрета било је дело француског филозофа Бергсона, чији су радови на тему времена и сећања, попут Фројдове психологије, богато утицали на ткиво креативне књижевности двадесетих и тридесетих година. Елиот је посећивао чувена Бергсонова предавања на великом париском универзитету Колеж де Франс. Фокнер је читао Бергсона, чије је дело за њега било не само интересантно, него и надахњујуће, како је у интервјуу изјавио једном француском новинару и једној младој жени којој је био удварач и књижевни тотор.²⁷ Почевши од књиге *Време и слободна воља* (1889), Бергсон развија схватања да погонска енергија у неповољним околностима јесте *élan vital*, креативни животни импулс који сви деле. Сећање је истовремено и извориште властите личности и средство помоћу којег појединац може да разуме своје сопство интуитивним обраћањем пажње на животни импулс свога бића које плови кроз време. Занимљиво је да се Бергсон оженио рођаком француског романсијера Марсела Пруста, чији роман у седам томова *Упоишрази за изјубљеним временом*

²⁶ Julie Johnson, "The Theory of Relativity in Modern Literature: An Overview and *The Sound and the Fury*", *Journal of Modern Literature*, 10 (јун 1983): 217–230.

²⁷ Joseph Blower, *Faulkner: A Biography*, 2 volumes (New York: RandomHouse, 1974), II: 1219, 1302, 1441.

(1913–1927) истражује трајну стварност прошлих искустава и завршава се закључком његовог јунака да су људска бића „отелотворење сећања“.

Неспособност да се разуме истинска природа времена, веровао је Бергсон, јесте велики недостатак или грешка у људском бивствовању. Време није хронологија, него трајање, велика река бескрајног бивања и постојања у којој је свако живо биће трајни део. Према Бергсоновом гледишту, јасно је да од тог недостатка пате и Бенџи и Квентин и Џејсон – нико од њих не разуме креативну еволуцију бића нити поседује интуитивну пажњу потребну да би се посветили великој реци живота који траје, чиме би се спознала властита права природа и потом исказала истински слободна воља. Бергсон би можда рекао да и Дилси води погрешну егзистенцију, пошто она свет сагледава из религиозне перспективе Старог и Новог завета и тако прихвата први узрок, Стварање, и Судњи дан, почетак и крај времена, али чини се да она има типично бергсоновско искуство у својој малој цркви под утицајем проповедника из Сент Луиса, пречасног Шикока, који своју конгрегацију води ка интуитивном доживљају бића и причешћа. (О Дилси и осталима попут ње, Фокнер резимира у накнадно додатом предговору: „Они су истрајали“).²⁸ У развоју својих идеја Бергсон се подударало са другим великим мислиоцима свога времена, попут Вилијама Џејмса, Алберта Ајнштајна и Фројда – о којима постоји више од једног наговештаја у *Буци и бесу*. Бергсон је провео пет година у проучавању „сваке доступне литературе о памћењу и посебно о психолошком феномену афазиије или губитку способности да се користи језик“. Према преовлађујућим теоријама у психологији моторике из тог времена, озледа мозга која оштећује говор такође погађа и „саму основу психолошке моћи“, читав мозак. Бергсон је показао да то није случај, да особа са таквим оштећењем „може да разуме шта други говоре, зна шта хоће да изрази, нема парализу говорних органа, али ипак није у стању да говори“.²⁹ Ово је, наравно, савршени опис Бенџија Компсона, који може да се креће, да иде тамо где зна да ће чути забрањено име и запамти све што му се догодило. Он урла и стење у покушају да проговори, али то не успева. Насупрот емпиријској, позитивистичкој склоности свога доба, Бергсон је понудио другачији вид сазнања, интуицију која је „глобална и непосредна, која саосећањем погађа у срце ствари“,³⁰ и можемо само да се запитамо није ли можда за ово Фокнер рекао да му је „помогло“ док је читао дело овог филозофа.³¹

Тема „идиота“

Фокнер је познавао двоје тешко оболеле деце из Оксфорда, у Мисисипију, Едвина Чендлера и Маргарет Браун, што је вероватно побудило у њему интересовање за најпознатију хендикепирану Американку његовог доба, још једну јужњакињу, Хелен

²⁸ Faulkner, "Appendix: Compson, 1699–1945", *The Sound and the Fury: An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, стр. 215.

²⁹ "Bergson, Henri (Louis)", *The New Encyclopaedia Britannica*, 15. издање, том 2 (Chicago: Encyclopedia Britannica, 1989), стр. 130.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Blotner, *Faulkner. A Biography*, II: 1302.

Келер из Таскамбије, у Аризони. Прича о њој је добро позната захваљујући драми Вилијама Гибсона *Чугоџворка* (*The Miracle Worker*; 1959) и филму снимљеном по њој. Но, можда је мање позната сличност између инвалидитета Хелен Келер и Бенџија Компсона. Њена мајка је имала нормалан порођај, али је мала Хелен у детињству прележала болести које су је оставиле слепом, глувом и немом. Такве недаће су биле честе у ери пре антибиотика јер су се многе дечје болести компликовале озбиљним инфекцијама, дуготрајним високим температурама, менингитисом, енцефалитисом и оштећењима мозга, услед којих би долазило до губитка говора, и оштећења очних и слушних живаца. Келерова је прележала болест која ју је оставила слепом и глувом у најранијем детињству, пре него што је научила да говори. Стога је скоро до седме године била нема и често се понашала попут животиње. Према њеним властитим сећањима на живот у „тами“, имала је инстинкт попут домаће животиње, којој пажњу побуђују оно мало стимуланса које осећа – чулима мириса и додира – и обрасци који се понављају (као када се пас узбуди и очекује да га пусте напоље пошто је чуо реч „шетња“ или је неко пред њим узео поводац). Али она није познавала никакав језик све док њени родитељи нису унајмили једну младу жену из Бостонске школе за глуве, која је и сама од детињства имала оштећен вид. У дому Келерових у Алабами, Ени Саливан је подучавала Келерову абецеди, по длановима јој је цртала слова и покушавала да је научи именима најчешћих предмета из околине. Келерова се у својим мемоарима сећа да је о предметима учила „попут мајмуна“, без разумевања. Али једнога дана, када је мала Хелен имала посебно жесток напад беса и при том разбила лутку коју јој је Ени поклонила, десило се нешто необично: „Лутка ми се уопште није допадала“, написала је.

„У непомичном, мрачном свету у којем сам живела, није било снажних осећања, нити нежности. Осећала сам како је моја учитељица помела крхотине и наслагала их поред огњишта, и тада сам осетила задовољство што је нестало узрок моје nelaгоде. Донела ми је шешир и знала сам да идемо напоље на сунце. Помисао на то, ако се неми осећај уопште може назвати тако, учинила је да поскакујем од задовољства.

Ходале смо стазом према надзиданом бунару, привучене пријатним мирисом цветова орлових ноктију који га је обрастао. Неко је пумпао воду и моја учитељица ми положи руку у млаз. Док сам осећала како ми по једном длану куља студен, она ми је по другом писала реч 'вода', најпре полако, па брже, док сам ја мирно стајала, пажње потпуно приковане на покрете њених прстију. Изненада сам добила магловити осећај нечег заборављеног – усхићеност мишљу која се вратила и мистерија језика је полако почела да ми се разоткрива. Тада сам знала да в-о-д-а представља предивну хладну ствар која ми је текла преко длана. Та жива реч ми је пробудила сушу, обасјала је светлошћу, надом, радошћу, ослободила је!³²

Келерова је, сећа се, због разбијене лутке такође доживела и кајање, морални осећај. Од тог времена је нагло почела да се развија, научила је Брајеву азбуку и да пише. Приликом посете Велеслију, изјавила је да ће уписати Харвард – што је у то време женама било немогуће, па се уписала у Редклиф, женски кампус припојен Харварду.

³² Helen Keller, *The Story of My Life* (1903) (1902; репринт, Cutchogue, N. Y.: Buccaneer Books, 1976), стр. 35–36.

Ту је упознала Вилијама Џејмса који је њоме био фасциниран – он њу није посматрао као необичност, већ као ретко самосвесно биће које је изненада доживело откриће ума путем језика. Била је изузетно осетљива на додир и мирис; у једној верзији њеног живота, постоји слика како она „слуша дрвеће“ и поглавље под насловом „Мирис – Пали анђео“.³³

Фокнеров портрет Бенџија Компсона има много тога заједничког са причом Хелен Келер о своме животу. Паралеле са Келеровом наговештене су преко Бенџијеве неспособности да говори, простодушног задовољства које као пас осећа када има прилику да изађе из куће, фасцинираности водом и дрвећем, изоштреним чулом њуха. Међутим, Компсонови не траже помоћ за Бенџија када са пет година установе да је хендикепиран. Уместо тога, његова мајка у њему види „проклетство“, било да је оно мотивисано погрешно усмереним пуританизмом или можда, још озбиљније, могуће инцестуозним односом који има са братом Моријем, који увек вреба прилику да остане с њом насамо и нуди јој да пије виски.

Али, да ли је Бенџи „идиот“? То је компликовано питање. Ластер каже да је он глувонем, али он то није. Реч „идиот“ су у његовом описивању користили једино Џејсон и отац девојчице коју је Бенџи наводно напао. Он може да хода, изводи једноставне радње, као што је да однесе поруку госпођи Патерсон за ујака Морија, сећа се да му извесна места обећавају да ће видети Кеди или му нуде утеху у сећању на њено присуство, често покушава да „каже“. Стога се чини вероватним да су мале богиње о којима се расправља у његовом одељку (24, 47) изазвале оштећење мозга и говора; да је његовом физичком пропадању допринео одлазак Кеди, половина живота који је провео занемарен и безнадежно стање ума са тридесет и три године. Оно што недостаје у Бенџијевом животу јесте преображујући тренутак откривања језика, проналажења односа између ума, света и речи. Можемо замислити колико је то био важан тренутак за Келерову, тренутак који је тако елоквентно обрадила у својим мемоарима.

Фокнер се сигурно сретао са саосећајним или ироничним књижевним третманом јунака „идиота“ у делима Вилијама Вордсворта, Мелвила („Пип“ из *Моби Дика*) и Фјодора Достојевског (роман *Идиот* из 1868). Пошто је универзитетска библиотека била Фокнеру домак руке најмање целу деценију – откако се 1919. после обуке у Краљевском ратном ваздухопловству вратио кући у Оксфорд, Мисисипи, па све до селидбе из родитељске куће лета 1929. у кампус Ол Мис, убрзо по завршетку писања *Буке и беса* и венчања са Естел Олдам – можда је био у прилици да проучава значење речи *idiot* у етимолошким речницима. Ако је било тако, сигурно је запазио изванредну коинциденцију да се та реч односи на мноштво других речи којима се изражавају теме важне за његов роман. У савременим речницима се наводи да *idiot* више није пристojна реч, да је њена употреба у ствари обележена етикетом „увредљиво“. Међутим, етимолошко истраживање речи показује да она потиче из истог корена преко којег је у вези са другим важним речима из *Буке и беса*: *self* (биће), *secret* (тајна), *seduce* (завести), *sober* (трезан), *solitary* (усамљен), *sullen* (потштен), *soliloquy* (монолог), *ethnic* (националан) и *suicide* (самоубиство).

³³ Keller, *The World I Live In* (New York: Century, 1906), стр. 64ff.

Посебно помним проучавањем *Буке и беса* испоставља се да у тој књизи све има значење. Фокнер, написавши деветнаест романа и преко стотину приповедака, сигурно није био склон да поверује да нека прича не значи ништа, иначе би престао да пише – управо такво објашњење је изнео у корист Албера Камија који, по Фокнеру, није могао бити нихилиста који верује да живот нема значење, пошто је у текстовима које је писао непрестано трагао за значењем.³⁴

Перцепција Бенџија као „идиота“ и последње речи из Магбетовог монолога, из којих је произашао наслов романа, критичаре су довеле у искушење да се усредсреде на нихилистички завршетак последње сцене. Бенџи се, засигурно, никада неће опоравити од губитака. Како се изразио Фокнер, он је схватио да „Бенџи никада не сме да прерасте тренутак садашњости; да за њега свако сазнање почиње и завршава се претећом, задиханом, погрбљеном мокром фигуром која мирише као дрвеће. Да никада не сме да одрасте толико да бол од жалости може да преобрази разумевањем, а тиме и ублажавањем беса, као у случају Џејсона, или заборавом, као код Квентина“.³⁵ Епизода са одласком у цркву за Васкрс, са Џејсоновим пакосним обнављањем жалосног и тренутног осећаја погрешног поретка „идиота“ Бенџија, све је само не обнова поретка. Ако се Бенџи умирио зато што је запрега пошла уобичајеним путем, са живописним фасадама зграда по тргу са судницом, редоследом који препознаје као своју дуготрајну навику, то просто може да буде поредак једног идиота, који не значи ништа. Да се опет вратимо Магбетовом говору, Бенџијево *суџра* мора бити потпуно исто као *јуче*, а његов излет је заправо посета часу „кад у смрти се изветри“, јер једини пут на који се он отискује јесте онај до гробља, на којем леже отац алкохоличар и брат самоубица, заједно са далеко угледнијим прецима. Компсонови, шкотски протестанти, очигледно не седају у кола из задовољства.

Џон Хагопијан налази да је постављање ове сцене као последње у роману жиг Фокнерове интенције, показатељ да је породични живот представљен у књизи заиста бајка што је тикван прича, препуна буке, помаме и беса, а посве празна. У извесном смислу, овај је закључак споран, јер чак и роман, који намерно не значи „ништа“, парадоксално означава „нешто“, тако да се продужетак живота овог романа у рукама обичних читалаца, студената, професора, критичара и прозаиста супротставља сваком мишљењу које би га свело на нихилизам. За његову карактеризацију боље би послужила реч *џраично*, богата у својој текстури трагичног одвијања шекспировске драме, чиме се на другачији начин даје за право парафрази *Мајбеџа* у наслову. У одговору аутору трија афирмативних есеја о његовом делу из 1941, Фокнер признаје да више воли да чита „Шекспира, лоше каламбуре, лошу историју, лош укус и остало, него [викторијанског естету Волтера] Пејтера, и нека ме ђаво носи ако не бих радије изгубио вид пишући попут Шекспира него попут Пејтера тако да ни он сâм помоћу лупе не би могао да види разлику“.³⁶

³⁴ Faulkner, „Albert Camus“, *Essays, Speeches & Public Letters*, стр. 113–114.

³⁵ Faulkner, „An Introduction to *The Sound and the Fury*“, *Mississippi Quarterly*, 26 (лето 1973): 413.

³⁶ Faulkner to Warren Beck, 6. јули 1941, *Selected Letters of William Faulkner*, ур. Blotner (New York: Random House, 1977), стр. 142.

Однос између Фокнерових тема и његове биографије

Деца, наравно, не размишљају о свом времену у апстрактним терминима, иако о њему сигурно размишљају, или као што је тврдила књижевница из Џорџије, Фленери О'Конор: „Чињеница је да свако ко је преживео детињство има довољно информација о свом животу до последњег дана.“³⁷ Роман *Бука и бес* подржава њену тврдњу, иако је она била прва која је препознала да су управо Фокнерова смела концепција и технички виртуозитет језика, а не његова сећања, учинили да тај роман постане једно од најшире проучаваних и анализираних дела. Свеједно, свакоме ко познаје детаље из његовог живота релативно су уочљива сећања из детињства и младости.

Фокнер је, са својом двојцом браће, изгубио обе баке које су дуго умирале од карцинома. Имао је година отприлике колико и Квентин у доба смрти Дамади. Његова млађа рођака Сели Мари Вилкинс, којој је отац већ преминуо, припадала је породичном кругу. Она је, заједно са Фокнером и браћом, живела у истој кући са баком која је умрла. Фокнерова бака са мајчине стране, Лејла Дин Свифт Батлер, умрла је 1. јуна 1907. Могуће је да су се догађаји из романа који подсећају на ове – деца послата у кућу док траје сахрана – догодили 2. јуна, истог дана као у Квентиновом одељку. Бака са очеве стране, Сели Мари Фокнер, по којој је названа Фокнерова рођака Сели, преминула је 21. децембра 1907. Овим догађајима – чији детаљи нису забележени ни у једном писму или биографији – Фокнер започиње роман, а анегдота о деци која се шаљу кући током сахране прераста у низ фиктивних детаља који носе филозофске, психолошке и симболичке импликације за неколико тема из романа. Иако Фокнер није волео себе да објашњава, пошто је открио да је објашњење директно супротстављено оној врсти развоја искуства какво је намеравао да створи у својим књигама, оставио је један разоткривајући сегмент о *Буци и бесу* када је покушао да напише уводни есеј за издање романа у ограниченом тиражу, које се никада није појавило. Очигледним и понекад суптилним алузијама на Нови завет, класичну, ренесансну и модерну књижевност и на савремене филозофске и психолошке текстове, показао је како спреман писац преображава актуелно у симболички високо набијен текст, који у извесном светлу ипак успева да изгледа „стварно“.

Тако се две смрти у Фокнеровој породици, у размаку од шест месеци, у узрасту када Фокнером и браћом, без сумње, још увек доминира пријемчивост и невиност, стапају са многим другим темама у анегдоту којом Фокнер започиње да приповеда о пропасти Компсонових. Лик Дилси тако произилази и из сличности са Кали Бар, дадиљом Фокнера и браће, и из његове симболичке имагинације. Као што је приметио афроамерички критичар културе Алберт Мари, Дилси поред осталог представља могућност искупљења, не само за себе, него и за свакога ко има истинског хтења да тражи и прихвата искупљење, што је нажалост ретка особина у *Буци и бесу*, у којем Бенци тоне у тами нелеченог хендикепа, Каролин Компсон јадикује, супруг јој се напија на смрт, Квентин се убија, а Џејсон планира будућност засновану на освети која изискује релативно непрестану подлост.

³⁷ Flannery O'Connor, "The Nature and Aim of Fiction", *Mystery and Manners*, ур. Sally и Robert Fitzgerald (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969), стр. 84.

Венчање Корнела Френклина и Естел Олдам 1918, Фокнерове симпатије из детињства којој је он постајао све приврженији како је одрастао, лежи у позадини Квентинове – и Бенџијеве – стрепње око Кедине удаје. Естел је, пред само венчање, очигледно провоцирала такав разговор са Фокнером да су и њена и његова породица мислиле да је најбоље да он оде из града, тако да он, попут Квентина, и у сличним годинама, по први пут одлази из куће на дуже време. Отпутовао је за Њу Хејвн, у Конектикату, где је на Јејлу студирао његов друг Фил Стоун, и нема сумње да је размишљао о сексу и смрти док је нарицао над Естелиним венчањем. У Њу Хејвну, Фокнер размишља да се пријави да постане пилот у Краљевском ваздухопловству који би славно нестало у вихору рата изнад Европе, али је упознао групу интелигентних младића истомишљеника, заједно са студентом Стивенем Винсеном Бенеом, који се већ тада прочуо као песник, посећивао велику књижару и родитељима писао типична студентска писма, у којима их је молио за новац и одећу, захваљивао им на храни и писао о задовољству животом на Северу, као и о понеким необичностима, виђеним његовим невиним очима.

Квентинов Харвард је скоро пресликан Фокнеров Њу Хејвен из 1918. Фокнеров боравак у њему ће бити један од најсрећнијих периода његовог живота, који се може поредити само са боравком у Њу Орлеансу 1925. У Њу Хејвнеу је нашао посао у фабрици оружја, тако да је и он доприносио ратним напорима; уживао је у Стоуновој срдачности и делио с њим љубав према књигама и књижевности. Стекао је неколико доживотних пријатеља, а своме брату пише писмо, датирано на 2. јун – могућа годишњица Дамадине сахране – у којем бележи како са задовољством чини већину ствари које ради и Квентин, које су га довеле до самоубиства.³⁸ Нема сумње да је, судећи по биографским подацима, Фокнер био ужасно несрећан због Естелиног брака, а писма родитељима из Њу Хејвена су можда писана тако да родитељима ублаже муке. Ипак, у Њу Хејвну је усавршавао своју уметност, правио планове и остваривао циљеве. То искуство, удружено са дугогодишњим познавањем малог универзитетског кампуса у Оксфорду, Мисисипију, који је посећивао – и у којем су му родитељи живели неко време – помогли су му да у Квентиновом одељку овековечи атмосферу студентског живота, иако све претвара у материјал релевантан за најважнија питања своје прозе. Тако студентске неслане шале и разговори у којима је секс главна тема горко одзвањају у Квентину, опседнутом сексуалним сазревањем своје сестре. Тема невиности изгубљене у врту који је пашњак Компсонових поседује и библијске и психолошке нијансе, откриће смрти, али и сексуални стид.

Као и код сваког младог писца из америчке провинције на почетку модернистичке ере, Фокнер је реаговао с узбуђењем и изванредним текстовима на изненадну поплаву нових идеја које су на другачији начин расветљавале најстарија људска искуства: смрт, секс, време, породицу, друштво, новац, унутрашњи живот и многа друга питања која су издржала преображујућа нова тумачења. То је посредно изражено преко наслова првих књига Ернеста Хемингвеја (*У наше време*; 1924) и Ф. Скота Фицџералда (*С ове сиране раја*; 1920), док Елиотова *Пусџа земља* у потпуности изражава тај осећај. Када се мења садашњост, мења се и прошлост, што је Фокнер разумео боље

³⁸ Фокнер у писму упућеном Моду Батлеру Фокнеру, *Thinking of Home*, стр. 61–62.

од већине, али он је био писац свога времена и његове теме су се тичале његових савременика и његовог времена.

Фокнер и теме ере

Иако је Фокнер ишао испред већине савремених романсијера – рецимо, по расном питању – многих тема изражених у *Буци и бесу*, како главним, тако и споредним, често су се дотицали и други писци из двадесетих година, као што су материјализам и његове последице, духовно разочарење, утицаји Првог светског рата и појаве аутомобила на културу, негативни утицај малограђанске ускогрудости на здрави развој појединаца и самог друштва и утицај нових идеја из психологије. Фокнер је те теме обрађивао не само помоћу својих јунака и заплета, него и путем крајње алузивних подструктура закопаних дубоко у свакодневним животима из романа, користећи „митски метод“ који је Елиот толико хвалио у Џојсовом прозном тријумфу над испразношћу и анархијом модерне ере. Фокнер позајмљује из Фројда, Бергсона, митологије, савремене поезије, историје и хришћанских ритуала и изражава културу свога времена са интенцијом, иако је клима за идеје у овом периоду била толико богата и свепожимачућа да Фокнер није ни морао да их смишљено оркестрира, за разлику од, рецимо, великих дела Џојса и Елиота.

Бука и бес се појављују на крају изванредне послератне деценије у америчкој прози. Следеће, 1930, Синклер Луис постаје први Американац који добија толико жељену Нобелову награду за књижевност, коју ће Фокнер примити двадесет година касније. Примајући награду, Луис је похвалио писце који су претходне године издали своја дела: Хемингвеја (*Збојом оружје*), Томаса Вулфа (*Појлегај дом свој, анђеле*) и Фокнера. Луис је писао сатиру на рачун ограниченог, ускогрудог живота у малом америчком граду у *Главној улици* (1920) и грубости америчког материјализма у *Бебиџу* (1922), јунаку из наслова који је постао синоним за каријеризам средње класе, исто као што је Фокнер касније овековечио грамзиви, невесели живот материјалиста са села по презимену Сноупс. Фокнеров Џејсон Компсон говори попут јунака из Луисовог *Човека који је љознавао Кулица*, изашлог 1928, у години када је Фокнер писао *Буку и бес*. Џејсон је пакосна верзија Џорџа Бебита који се поноси својим фордом.

Шервуд Андерсон, с којим је Фокнер кратко време одржавао интензивно пријатељство, био је пре Луисовог успона један од најпознатијих књижевника у Америци, а за његову збирку приповедака *Варошица Вајнзберџ у држави Охајо* могло би се рећи да је означила почетак изванредне деценије у америчкој књижевности која се окончала романима које је издвојио Луис у говору на додели награде 1930. и распиривањем Велике депресије. Андерсоново пријатељство са Фокнером у Њу Орлеансу током 1925. и 1926. делимично је произилазило из заједничког порекла који су обојица делили – потицали су из малих градова – као и из Андерсонове великодушности према талентованим писцима. Фокнеру је он дао кључне савете у вези са техничким аспектима писања романа, али за расправу о томе колико су Фокнерове теме биле савремене још је важније то што је Андерсон у властитом стваралаштву приказао примену нове психологије. Попут Фокнера, Андерсон је имао склоност да пориче сваки утицај, али

га је један од његових пријатеља прозвао „фалусним Чеховом“,³⁹ те је Андерсона ова духовита фраза сместила директно у табор фројдоваца.

За *Варошицу Вајнзберџ у држави Охајо* каже се да је дао достојанства комплексној психологији живота непознатих, обичних људи у заосталим заједницама⁴⁰, што је побољшање у односу на школу сатиричног реализма са Средњег запада у стилу „Главне улице“, који је практиковао Луис.

Поред Андерсона, Луиса, Фицџералда, Хемингвеја и Елиота, и писци попут Џона Дос Пасоса, Џеферса и драматичара Јуџина О’Нила дохватили су се тема породице и психологије на нови и ефектан начин који је Фокнер покушавао да опонаша у претходним делима, а који је у потпуности упио док је писао *Буку и бес*. У том роману чак постоји и алузија на „портрет уметника“ који су писци попут Џојса, Пруста и Мана оживели из немачког *билдунгсромана* (роман о образовању и одрастању младог човека) и *кунстлерромана* (роман о развоју једног уметника) претходних раздобља, дајући му митолошке и психолошке аспекте. Тако је Квентин, помало аутобиографски јунак, осетљиви повучени младић који живи у интелектуалном окружењу, са пријатељима који су необични попут пријатеља Стивена Дедалуса у *Уликсу*, али се Фокнер мудро уздржао од тоталне заокупљености проблемима уметника. Те проблеме је духовито напао у недовршеном *Елмеру*, писаном у Њу Орлеансу и Паризу 1925. (краћа верзија чак има радни наслов „Портрет Елмера Хоџа“) о сину наполичара који покушава да постане сликар. Квентинов потенцијал за фигуру уметника иронично се изражава када се појави у роману *Авесаломе, Авесаломе!* у којем огорчена уседелица и песникиња Роза Колдфилд објашњава да жели да му исприча своју причу јер он одлази „на школовање у колеџ у Харварду, како чујем... Према томе ја не мислим да ћете се ви икад вратити и настанити као провинцијски адвокат у градићу као што је Џеферсон... И стога ћете се можда посветити књижевном позиву као што данас чине многа господа и даме Југа и можда ћете се једнога дана сетити овога и писати о овоме. Бићете тада ожењени, надам се, и можда ће ваша жена зажелети нову хаљину или нову столицу за кућу и ви можете писати о овоме и понудити часописима“.⁴¹

Упркос све већем отпору који је показивао према интелектуализовању његовог дела, па чак и према његовом одређењу као књишког човека, Фокнер је признавао један по један утицај на своје дело, укључивши ту и титане попут Мана и Џојса. Они су били, изјавио је у једном интервјуу, „двојица највећих људи у моје време“, а младом француском новинару је рекао: „Осећам да ми је Пруст веома близак.“⁴²

(Са енглеској превео **Преграј Шайоња**)

³⁹ Андерсон у писму Полу Розенфелду, крајем октобра 1921, *Letters of Sherwood Anderson*, ур. Howard Mumford Jones & Walter B. Rideout (Boston: Little, Brown, 1953), стр. 78.

⁴⁰ John Crowe Ransom, "Freud and Literature", *Saturday Review of Literature* (4. октобар 1924): 161–162.

⁴¹ *Авесаломе, Авесаломе!*, прев. Љубица Бајер Протић, стр. 7.

⁴² "Interview with Jean Stein van den Heuvel," *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926–1962*, ур. Meriwether & Millgate (New York: Random House, 1968), стр. 250; "Interview with Loïc Bouvard," *Lion in the Garden*, стр. 72.