



КОМПОЗИЦИЈА БУКЕ И БЕСА

Фокнеров рани – и концизни – став о свом четвртом роману *Бука и бес* гласио је да „јебе кеву“.¹ Иако ће се његова продаја испоставити подједнако слабом као и код претходна три Фокнерова романа, те неће нимало ублажити његове финансијске проблеме, критике ће бити углавном позитивне и у потпуности ће оправдати помену опаску. Од тада ово сјајно, захтевно дело наставља да привлачи највише критичарске пажње у односу на сва остала Фокнерова дела, и његова популарност тешко да ће јењати. Фокнеров почетни занос постаће у његовој зрелости умерен, што је узроковано осећајем да је покушао да постигне нешто друго у односу на оно што је остварио – да је написао књигу која је „најелегантнији, највеличанственији промашај“.² Али без обзира на ту резерву, све Фокнерове дирљиве и често цитиране опаске о роману доследно потврђују његово посебно место и велики лични значај приписан том делу које, са уметникове тачке гледишта, представља дуго очекивани и право-временски критички, ако већ не финансијски, пробој.

Продаја његова прва два романа *Војникова наџрага* и *Mosquitoes* потпуно је подбацила. Када је његов издавач Хорас Ливерајт одбио *Flags in the Dust*, Фокнер му је фебруара 1928. године непријатно огорчен написао:

Хоћу да ђошаљем друјом издавачу рукојис који си одбио. Да ли се слажеш с ђим, уз ђо да се ђодрозумева да ја или моју да ђи ђлајим колико ђи већ дујујем, или да ђи ђошаљем следећи рукојис који најишем? Не знам када ћу имађи сђреман нови, али ако овај сада буде ђрихваћен нејде и ако добијем за њеја аванс, моју ђи дађи новац. Уђраво сам ђослао неке крајђке ђриче ајенђу; можда ћу од њих извући нешђо да моју да ђи ђлајим. У су-ђројном, не знам шђа ћемо с ђим, ђошђо сад имам сђомак ђун ђисанија, јер ви ђуди из издавашђива ђврдиђе да су књије ђојуђи ђоследње коју сам ђи ђослао ђрућање. Мислим да ћу сада ђродађи ђисаћу машину и ђочђи да радим – мада сам бој зна да је ђрехођа ђрађиђи овакав ђаленађи какав имам на доколичарење.³

Иако је за Фокнера *Flags in the Dust* била „ТА књига, чија су само деца биле све претходне ствари“ и „најбоља проклета књига на коју ћете наићи ове године“,⁴ Ливерајт

¹ James B. Meriwether, “The Textual History of *The Sound and the Fury*”, у: *The Merrill Studies in The Sound and the Fury*, comp. James B. Meriwether (Columbus, Ohio: Charles E. Merrill, 1979), стр. 5. Овај битан чланак је први у ком је сакупљен велики број информација о објављивању романа и доста сам се на њега ослањао у овом есеју.

² *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia 1957–1958*, ур. Fredrick L. Gwynn и Joseph L. Blotner (New York: Vintage, 1965), стр. 61.

³ *Selected Letters of William Faulkner*, ур. Joseph Blotner (New York: Random House, 1977) стр. 39.

⁴ *Selected Letters*, стр. 38. За додатне информације везане за објављивање *Flags in the Dust* види George F. Hayhoe, “William Faulkner’s *Flags in the Dust*”, *Mississippi Quarterly*, 28 (лето 1975), 370–386.

је и даље остао непоколебљив. Чак и након озбиљне ревизије, роман је још годину дана шетао од издавача до издавача под покровитељством Фокнеровог пријатеља и књижевног агента Бена Весона.⁵ На крају, Весонов пријатељ Харисон Смит из издавачке куће Harcourt, Brace, пристао је да објави скраћену верзију романа под називом *Sartoris*. Фокнер је био у Њујорку када је сачињен уговор, 20. септембра 1928. Тамо је завршио прекуцавање *Буке и беса* и уписао датум „октобар 1928“ на последњој страници.

Невероватна ствар се догодила у интервалу између одбијања *Flags in the Dust* у фебруару 1928. и завршетка куцаног текста *Буке и беса* у октобру. Како је то Фокнер описао неколико година касније: „Једног дана просто се чинило као да су врата тихо и заувек лупнула између мене и адреса издавача и топ-листа књига, и рекао сам себи – сада могу да пишем. Сада могу само да пишем.“⁶ Та врата су се, изгледа, затворила јер, како је Фокнер прокоментарисао 1932. године: „Тада сам веровао да никад више нећу ништа објавити. Престао сам да размишљам о себи у оквирима објављивања.“⁷ Роман *Бука и бес* ће бити исписан „из забаве“⁸ и пробудиће, како се Фокнер присећа 1933. године, „емоцију коначну и физичку, па ипак превише магловиту да би се описала... та екстаза, та врцава и радосна вера и ишчекивање изненађења које још неупрљане хартије под мојом руком чуваху недирнутим и нисцрпним...“⁹ Одбијање *Буке и беса* у издавачкој кући Harcourt, Brace неће изазвати такво очајање као Ливерајтово одбијање рукописа *Flags in the Dust*, једним делом, написао је Фокнер, јер „нисам веровао да ће је ико објавити; нисам имао коначан план да је било коме предам. Једном приликом сам је поменуо Халу (Харисон Смит) и он ме је чикао да му је донесем. Тако да сам је заиста њему и предао, више из радозналости, него било чега другог“.¹⁰

Када је Фокнер затворио врата између себе и издавача након почетног неуспеха да прогура *Flags in the Dust*, настао је очигледно срећан спој његовог осећаја слободе од свих ограничења која се намећу аутору који настоји да напише књигу за тржиште, и од каквих год већ несавладивих личних проблема за које је годинама касније навео да су га мучили у то време.¹¹

Техничка виртуозност *Буке и беса* свакако је најупечатљивија манифестација те слободе. Још једна је и приказивање онога што је у каснијим годинама називао обавезом уметника да буде „потпуно аморалан“ и „потпуно немилосрдан“ у својој потреби да „пљачка, позајмљује, проси или краде од било кога и свакога, само да би довршио своје дело“.¹²

⁵ Hayhoe, "William Faulkner's *Flags in the Dust*", стр. 370–374.

⁶ James B. Meriwether, ур. "An Introduction to *The Sound and the Fury*", *Mississippi Quarterly*, 26 (лето 1973), 412–413.

⁷ „Увод“ у *Светилишће* (Sanctuary) у издању Modern Library (1932), у: *Essays, Speeches and Public Letters*, ур. James B. Meriwether (New York: Random House, 1965), стр. 177.

⁸ *Selected Letters*, стр. 236.

⁹ "An Introduction to *The Sound and the s Fury*", стр. 414.

¹⁰ *Selected Letters*, стр. 43.

¹¹ Види "The Preface to the *Sound and the Fury*", Maurice Coindreau, у: *The Time of William Faulkner: A French view of Modern American Fiction*, ур. и прев. George M. Reeves (Columbia: University of South Carolina Press, 1971), стр. 49.

¹² Интервју са Jean Stein Vanden Huevel из 1956. године у: *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926–1962*, ур. James B. Meriwether и Michael Millgate (New York: Random House, 1968), стр. 239.

И он заиста јесте „пљачкао, позајмљивао, просио и крао“, свесно или несвесно – од Шекспира и Милтона, Китса и Шелија, Флобера и Достојевског, Лоренса и Џојса, Конрада и Хардија, Свинберна, Елиота, Хаусмана, Вајлда, Јејтса, Хемингвеја, Андерсона и Фицџералда, али и од Фројда и Јунга, Фрејзера, Ничеа, Кјеркегора, Бергсона, и других – градећи не само на конкретним делима књижевних мајстора, већ и на богатом друштвеном и културном миљеу 1920-их и, заправо, читаве западне цивилизације, како би разјаснио да оно што је називао својом дрводељском радионицом није било утемељено у културном вакууму у оним голим и пустим брдима Мисисипија.¹³ Или, како је написао у лето 1933. године у уводу за предстојеће ново издање романа у издавачкој кући Random House:

Написао сам ову књију и научио да чићам. Научио сам мало о писању из Војникове награде – како ћирисћуйићи језику, речима: не ћолико са озбиљношћу, како ћо чини есејсћа, већ са неком врстћом ћошћовања, али на оћрезу, као шћо се ћрилази динамићу: чак и са радошћу, као шћо се ћрилази женама: можда и са истћим ћајним бесрамним намерама. Али када сам завршио Буку и бес оћкрио сам да заћраво ћосћоји нешћо на шћа се оћрцани ћермин Умећносћ не само може, већ мора ћрименићи. Тага сам оћкрио да сам кроз све шћо сам икад ћрочићао, од Хенрија Џејмса ћреко Хенћија до новинских убисћава, ћрошао, а да нисам моћао да разликујем нићи сварим било шћа од ћоћа, као шћо чини моћац или коза. Након Буке и беса, без журбе да оћворим следећу књију, у низу закаснелих одјека, као у лећњој олуји, оћкрио сам Флобере и Досћојевске и Конраде чије књије сам чићао ћре десетћ јодина. Уз Буку и бес сам научио и ћресћао да чићам, јер оћгад нисам нишћа друћо чићао.¹⁴

То никако не значи да је *Бука и бес* изведена књига, иако књижевне позајмице у њој као раном делу можда нису баш тако неупадљиве као у каснијој прози. Ако се, на неки начин, чини да она произилази из претходна три романа, слободно можемо рећи да *Војникова награда*, *Mosquitoes* и *Flags in the Dust* просто нису одговарајућа најава за успех *Буке и беса*. Комплексност ликова и тема овог романа, његов емотивни интензитет, и техничка виртуозност далеко надмашују ранија дела.¹⁵ Међутим, ни наш лични утисак о јединствености Фокнеровог четвртог романа ни Фокнерови коментари о њему не треба да нас наведу да поверујемо како је роман само оживео, попут митског феникса, у пуној снази и свом раскошном перју. Док раније објављена и необјављена дела не могу у потпуности да објасне процват генија и изненадно постизање уметничке контроле, она показују да Фокнеров феникс није изашао из ватре сасвим без ичије помоћи. Богато и плодно десетогодишње списатељско шегртовање стоји иза Фокнера и ако је захваљујући затварању врата издавачких кућа научио да чита, ко-

¹³ У *Faulkner in the University*, стр. 193, Фокнер коментарише да „писац има три извора – машту, опсервацију и искуство...“, користи материјал из та три извора као што дрводеља одлази у дрвару и проналази дрво које се уклапа у одређени угао онога што прави“.

¹⁴ James B. Meriwether, ур. “An Introduction for *The Sound and the Fury*”, *Southern Review*, N. S. 8 (јесен 1972), 708. За опширинију дискусију о значају те изјаве види André Bleikstein, *The Most Splendid Failure: Faulkner's The Sound and the Fury* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), стр. 44–47.

¹⁵ До данас најбољи начин третирања повезаности између Фокнерова прва три романа и оног четвртог налази се у Bleikasten, *The Most Splendid Failure*, стр. 3–42.

ристио је и друге материјала, и објављене и необјављене, прозу и поезију, који су лежали разбацани по његовој дрводељској радионици.¹⁶

На пример, често се указивало на назнаке *Буке и беса* у прозним цртицама написаним током двадесетих, посебно онима написаним за њорлеански *Times-Picayune* и *Double Dealer*:¹⁷ идиот који зграби нарцис, неразумљиво мумла и има интензивно плаве очи, у цртици "The Kingdom of God"; изглед Сестрице Смрти у "The Kid Learns", филозофија налик на ону господина Компсона да „живот не само што није страствен или радостан, већ није ни посебно жалостан“ у "Out of Nazareth";¹⁸ у "The Priest" употреба сумрака, љиљана, зумбула и чувеног одломка из *Макбетџа* по ком је Фокнеров роман добио назив.¹⁹ ОвOME би се могло додати и експериментисање са црначким дијалектом у "The Longshoreman" и остали пред-џејсоновски народски изрази у скечевима као што је „Френки и Џони“.

Можда су још интересантније неке прозне цртице које Фокнер није објавио, а које показују велику сличност са *Буком и бесом*. Џулијет Банден, протагонисткиња цртице "Adolescence", на пример, посебно нас подсећа на Кеди Компсон: Џулијет је мушкобањаста; пење се боље од дечака, поседује „жесток и осетљив понос“²⁰ и проводи много времена на потоку. Попут Кедине породице, Џулијетина се састоји од три брата, од којих је најмлађи њен миљеник. Џулијетин однос према мушким члановима породице, укључујући њеног слабог, неутицајног оца, носи у себи нешто од Кедине наклоности према господину Компсону, Квентину и Бенџију. Чак и неки од описа у тој цртици најављују оне из романа, не само неколиким помињањем сумрака, већ и кроз Џулијетин осећај да је „као неко ко је бацио коцкице и мора да чека читаву вечност да се зауставе“ и да је „достизање среће блокирано слепим околностима“.²¹ Све ово подсећа на Џејсонов осећај беспомоћне заробљености док јури своју нећаку по селу где му се чини да свака кола представљају осматрачницу „са које се трупе заштитнице Околности кришом базирају на њега“ и „како се сад супротне силе његове судбине и његове воље приближавају једна другој“.²²

¹⁶ За детаљнију дискусију о значају кључних дела из периода Фокнеровог шегртовања за овај роман, види Gail M. Morrison, "William Faulkner's *The Sound and the Fury*: A Critical and Textual Study", Diss. University of South Carolina, 1980, стр. 1–64.

¹⁷ Ови скечеви су донедавно били доступни у: Carvel Collins, *New Orleans Sketches* (New York: Random House, 1968). Међутим, требало би консултовати дисертацију са Универзитета Јужне Каролине која ускоро треба да изађе Leland H. Cox, Jr., "Sinbad in New Orleans: Early Short Fiction by William Faulkner – An Annotated Edition" (1976) због детаљног увода као и због белешки. И Колинс и Кокс истичу сличности међу делима о којима је овде реч.

¹⁸ Collins, *New Orleans Sketches*, стр. 47.

¹⁹ "The Priest", ур. James B. Meriwether, *Mississippi Quarterly*, 30 (лето 1976), 445–450.

²⁰ William Faulkner "Adolescence", у: *Uncollected Stories*, ур. Joseph Blotner (New York: Random House, 1974), Џозеф Блотнер пружа резиме заплета овог скеча и каже да је „можда написан“ око 1922. године (стр. 333–334). Мајкл Милгејт у *The Achievement of William Faulkner* (New York: Vintage, 1971) кратко разматра везу између дела "Adolescence" и „Елмер“ и *Док лежах на самрџи* (стр. 11 и 12).

²¹ "Adolescence", стр. 472.

²² William Faulkner, *The Sound and the Fury* (New York: Vintage, 1963), стр. 382, 384. Следећи наводи из романа биће означени у заградама у тексту. [Сви цитати из романа *Бука и бес* наведени су према преводу Божидара Марковића, Библиотека Новости, Београд, 2004. (Прим. прев.)]

Ако се окренемо од ове непријатне, па ипак чудно дирљиве цртице о изгубљеној и готово трагичној младој девојци ка "The Devil Beats His Wife" доћи ћемо до нечег што се пре може сматрати фрагментом – три ненумерисане странице рукописа без много значаја – него потпуно развијеном цртицом.²³ Једна од ненумерисаних страница почиње описом црне слушкиње Деле која се враћа у своју колибу. Овде налазимо ембрионски облик почетка четвртог дела романа, мада се Дилси не „гега“ преко дворишта као Дела. Ипак, Делина главна карактеристика, њена „смирена немирност“ која се огледа на њеном „смиренем нечитљивом лицу“ најављује развијенији лик Дилси. Обе жене носе „крути црни сламнати шешир“ (стр. 330) преко турбана, и та фраза се јавља у оба почетна пасуса.

Подједнако вредан пажње јесте Делин однос са младом белкињом по имену Дорис која је несрећно удата и која у својој кратко описаној, јадикујућој незрелости донекле најављује младу Квентин. У једној сцени, Дела и Хари, Дорисин муж, куцају на врата њене собе доста слично начину на који Џејсон, госпођа Компсон и Дилси куцају на Квентинина врата оног јутра кад открију њену крађу и бег. Опис Дорисине собе антиципира одлични пасус у роману где се описује Квентинина празна соба.

Доста амбициознија прозна цртица са много већом уметничком вредношћу јесте "Nympholepsy", вероватно настала почетком 1925. године, недуго након Фокнеровог доласка у Њу Орлеанс.²⁴ Разрађена из старије цртице "The Hill", објављене у часопису *Mississippian*, "Nympholepsy" показује знаке блиске повезаности са романом. Међутим, још упечатљивија је употреба потраге као контролишућег структурног средства. Пажљиво закомпликован флешбековима, Квентинов монолог осликава како он проводи последњи дан свог живота лутајући кроз село и евоцирајући прошлост и успомену на Кеди. У ранијој цртици, радник жури за једнако недостижном женом преко брда и поља и на крају упада у воду, где се жена открива као још један рани случај повезивања лепе жене са смрћу, што је приказ који кулминира повезивањем Кеди са Сестрицом Смрћу.

Још једно рано необјављено дело које има неких додирних тачака са *Буком и бесом* јесте недовршени роман под називом *Elmer*, који је започет у Паризу 1925. године. Ликови и идеје су очигледно у одређеној мери наставили да фасцинирају Фокнера пошто се вратио тој грађи у раним 1930-им и покушао да сачува неке њене делове у краткој причи "Portrait of Elmer".²⁵ Упркос Фокнеровом неуспелом покушају да третира уметника као комичну фигуру у овом делу, он се враћа на проблем уметника у

²³ Блотнер каже да се Фокнер присетио свог писања дела "The Devil Beats His Wife" убрзо након повратка из Европе децембра 1925. године (I, 491). Иако Фокнер није баш најбоље памтио датуме, врло прецизно се сећао редоследа догађаја. Занимљиво је поменути да је прва страница у форми дијалога у комаду што указује на Фокнерово интересовање за форму коју ће касније користити у делу *Requiem for a Nun* (New York: Random House, 1951). Тај фрагмент се налази у колекцији Фондације Вилијам Фокнер у Библиотеци Универзитета Вирџиније.

²⁴ "Nympholepsy", ур. James V. Meriwether, *Mississippi Quarterly*, 26 (лето 1973), 403–409.

²⁵ Ова прича је послата на објављивање Бенету Серфу у издавачку кућу Random House. За детаљнију дискусију о грђи за причу "Elmer" види Thomas McHaney, "The Elmer Papers: Faulkner's Comic Portraits of the Artist", *Mississippi Quarterly* 26 (лето 1973), 281–311.

Буци и бесу кроз Квентинов монолог, који се често сматра Фокнеровом верзијом *Портрета уметника у младости*.²⁶ Најупечатљивији је Фокнеров опис још једне пре-кедијевске фигуре која се угледа не само на Џулијет Банден, већ и најављује Еди Барден и младу протагонисткињу дела "Barn Burning".

Док је највећи део елмеровске грађе јасно повезан са грађом о породици Сноупс коју ће Фокнер истраживати у свом недовршеном роману *Father Abraham* (из ког ће, макар маргинално, настати *Док лежах на самрџи*, 1930), Елмерова сестра, Џо-Еди, најављује неколико кључних детаља из Кединог портрета, посебно онако како је приказан у Бенџијевом монологу. У исправљеном куцаном тексту приче "Elmer" од 123 странице, за разлику од раног описа где Елмерова породица личи више на Сноупсове него на Компсоне, Елмерова веза са сестром има нешто заједничко и са Бенџијовом и са Квентиновом опсесивном бригом за Кеди. Елмера, као и Бенџија, сматрају бебом у породици; и попут Бенџија, Елмер спава у истом кревету са сестром. Међутим, то што он прилично слободно спава наг са њом указује више на Квентинову преокупираност сексуалношћу него на Бенџијево задовољавање потребе за мајчинском љубављу кроз Кеди. У једној сцени, Елмер пита Џо-Еди да спава са њим након што се породица поново пресели. У каснијем роману, сцена која се може упоредити са овом јесте она када Кеди лежи поред Бенџија да би га утешила, када он има тринаест година и не може сам да заспи. Упркос физичким разлика, и Кеди и Џо-Еди се повезују са мушким врлинама одважности и снаге којима се Квентин толико диви код своје сестре. Затим, ове девојке се повезују са ватром, Џо-Еди док њен дом гори, Кеди кроз Бенџијеве асоцијације љубави и нежности са пламеновима у камину и одразом светлости у огледалу. У очима младог Елмера, Џо-Еди „је стајала одважно усправљена као и увек, гледајући ватру са мрачним поносним пркосом, ругајући се својој кукавној браћи својом веома оштром и надменом ружноћом“; Елмер је види као „младо ружно дрво“ и као „дивљу младу кобилу“.²⁷ И Џо-Еди нестаје заувек из своје породице, иако, како Макхејни примећује, добијамо кратак приказ ње као проститутке у Њу Орлеансу. Ово је можда поновљено у каснијем роману, који јасно указује да је и Кедина судбина иста; касније *Догашак о Компсоновима (Compson Appendix)* потврђује такве сумње. Као супротност овим непријатним и недовршеним делима стоје два амбициознија, углачана достигнућа: *Marionettes*, написано 1920. године, које је аутор припремио у неколико руку исписаних и илустрованих примерака, и *Mayday*, још једна рукописна књижица са илустрацијама из 27. јануара 1926. године, коју је Фокнер дао Хелен Бирд. Као и *Mayday*,²⁸ дело *Marionettes* открива одређени број Фокнерових раних књижевних извора, као

²⁶ Види, на пример, Lewis P. Simpson, "Faulkner and the Legend of the Artist", у: *Faulkner: Fifty Years After the Marble Faun*, ур, George H. Wolfe (University: University of Alabama Press, 1976) и Jackson J. Benson "Quentin Compson: Self Portrait of a Young Artist's Emotions", *Twentieth Century Literature*, 17 (јул 1971), 143–159.

²⁷ "Elmer", стр. 5. Овај текст се налази у колекцији Фондације Вилијам Фокнер библиотеке Алдерман Универзитета Вирџиније.

²⁸ За детаљнију дискусију о вези између дела *Mayday* и *Бука и бес* види Gail M. Morrison, "Time, Tide and Twilight: *Mayday* and Faulkner's Quest Toward *The Sound and the Fury*", *Mississippi Quarterly*, 31 (лето 1978), 337–357.

и његових кључних структурних средстава, укључујући оквир, променљиву тачку гледишта и контрапунктни заплет, који се јављају и у каснијем роману. И, као што лик Гелвин у роману *Mayday* антиципира Квентин на толико начина, тако фигура Маријете осликава Кеди као и њеног брата Квентина. Кроз Пјероово завођење и напуштање Маријете истражују се теме промене, времена, сексуалности и смрти, проблеми који се налазе у самој сржи *Буке и беса* и одражавају кроз завођење и остављање Кеди од стране Долтона Емза. Међутим, иако је Маријета повезана са дрвећем, као и Кеди Компсон и многе друге младе жене у Фокнеровој раној прози и поезији, укључујући Сесилију Сандерс и Патришу Робин, она подсећа више на старијег Квентина него на Кеди. Попут Маријете, коју море „чудне жеље“ па је њена „башта као тамна соба кад се свеће угасе“, Квентин одбија, или барем није у стању, да призна да је и његов и Кедин улазак у свет сексуалности део природног поретка ствари, део природног протицања времена.²⁹ Кеди нема у себи ништа од Маријетине хладне невољкости да призна да је промена, у оба дела нарочито представљена кроз сексуалну иницијацију, колико потребна, толико и неизбежна смена доба. А и док се Кеди, као и Маријета, потапа у води, Кедин поток означава њену плодност, способност да воли, пре него њену нарцисоидност. Сцена са језерцета, када се Маријета диви сопственом одразу, ближа је претеча Квентиновом зурењу у реку Чарлс, док посвећен стази и самоуништењу инсистира на негирању живота уместо на прихватању промене.

За крај, још једно дело из Фокнеровог периода шегртовања мора се поменути као битна претходница *Буке и беса*. Првобитно је било састављено за Маргарет Браун, а Фокнер је касније саставио још један примерак. У питању је кратка бајка под називом *The Wishing Tree* за ћерку из првог брака његове будуће супруге.³⁰ Неколико коментатора наводи извештај број детаља на које је стављен нагласак у овом делу, између осталих, поветарце који носе мирис глициније, сиве измаглице, употребу пегле, сата, оклагије, и ципеле, као паралеле са *Буком и бесом*.³¹ Али тек са Дулсиним силаском низ мердевине са прозора собе приближавамо се двоструком призору који лежи у средишту каснијег романа. У њему, Кеди се пење на дрво да би вирила кроз Дамадин прозор,

²⁹ William Faulkner, *The Marionettes: A Play in One Act* (Charlottesville: The Bibliographical Society of the University of Virginia and the University Press of Virginia, 1975), стр. 11 и 12. Види и Noel Polk "Introduction" to *Marionettes*. Charlottesville: The Bibliographical Society of the University of Virginia and the University Press of Virginia, 1977, за дискусију о структурним средствима са којима је експериментисано у овом делу.

³⁰ Иако је овај рад заправо објављен (New York: Random House, 1967), узимао сам наводе из увећаног рукописа од седамдесет и једне странице који се налази у библиотеци Алдерман Универзитета Вирџиније, пошто објављени текст садржи извештај број прећутних измена. На њих ће бити указано у заградама у тексту. Блотнер нетачно наводи да је Фокнер првобитно саставио *The Wishing Tree* за Викторију (I, 1718–1719); међутим, цитира Фокнерово писмо Харолду Оберу (4. фебруар 1959) у ком Фокнер каже да је „измислио ову причу за ћерку госпође Браун, која је тада имала око десет година, и која је умирала од рака“ (II, 1718–1719; *Selected Letters*, стр. 421). Иако стварни датуми уручивања поклона јесу били такви да је Викторија добила свој примерак пре Маргарете, референце у примерку за Маргарет Сер Галвину и *Mayday* (којих нема у Викторијиној примерку) указују да је Маргаретин примерак старији.

³¹ Види Boyd Davis "Caddy Compson's Eden", *Mississippi Quarterly*, 30 (лето 1977), 381–394.

и тако метафорично отпочиње њен пут ка знању и искуству. Њен успон је касније евоциран силаском њене ћерке Квентин низ крушку. Фокнер често наводи слику Кеди како се пење на дрво као зачетак кратке приче која ће касније прерасти у роман.

Кедина три брата вире у њу са земље и ускоро им се придружује Дилси; у делу *The Wishing Tree* Дулси силази низ мердевине уз помоћ Мориса, дечака мађионичара, док њен комшија, Џорџ, и њен млађи брат Дики, у пратњи њихове црне дадиле Елис, гледају одоздо. У бајци, Фокнер не само што истражује могућности перцепције са дечје тачке гледишта већ се игра варијацијама на тему правећи разлику између деце на основу нивоа њихове осетљивости и освешћености. Морис, вођа Дулсине експедиције, чини се као најупућенији; на крају крајева, он је тај који води њихове магичне авантуре. Попут Мориса, са којим дели име са романтичним и витешким конотацијама, Квентин се очигледно издваја од остале деце својом способношћу префињенијег разумевања ситуација у којима се налазе, и у роману и блиско повезаној краткој причи "That Evening Sun". Попут Џорџа, Џејсон остаје слеп за све осим за испуњење сопствених жеља. Његова дечја халапљивост пресликава Џорџову жељу за јагодама и чоколадном тортом коју једе док му се не смучи. Џорџово тврдоглаво контрирање такође може да подсети на Џејсоново размажено понашање. И један и други желе да су код куће и барем у *The Wishing Tree*, Морисове магичне моћи то испуњавају и избацују Џорџа из приче. Дулсин млађи брат Дики је беба, као и Бенџи. Његов ограничени вокабулар, изговор и потешкоће у склапању реченица указују на то да има око три године, приближно колико и Бенџи.

Има још ликова у делу *The Wishing Tree* који најављују своје допуњене и успелије пандане у *Буци и бесу*. Елси, на пример, има нешто Дилсино, само без комплексности и зрелости ове друге. Упркос њеном дечјем запрепашћењу и затегнутој вези са мужем, које је повезују са Ненси из "That Evening Sun", Елис је једнако заштитнички настројена према деци, посебно Дикију, као што је Дилси према Бенџију. Дилси ће, заправо, у два наврата поновити Елисине речи: „Ти, језик за зубе“ (стр. 355) / „Ти, језик за зубе“ (WT 33), и „Ти, неваљалче један!“ (стр. 395) / „Ти, бедни неваљалче“ (WT 35). Чавке које се у четвртом делу књиге „ниоткуда појављују усковитлане ветром као шарени парчићи тканине или папира (стр. 331) не могу а да не подсети на џиновску чавку која се „вртела око њих“ (WT 53) у *The Wishing Tree*, мада се таква слика јавља и у Фокнеровој поезији. Елис се чак буни што Морис даје Дикију бич за понија који вуче њихову кочију. Томе је сличан Дилсин одговор на Ластеров бич, док се спрема да поведе Бенџија да се провоза у кочији на завршним страницама књиге, мада, за разлику од Елис, Дилси не попушта.

Остали детаљи који указују на блиску повезаност ова два дела, укључујући и значај понија и мотива рођендана који најављује Бенџијев део романа на чијим се страницама и једно и друго издвајају.³² Довољно је рећи да *The Wishing Tree* заиста наликује ономе што Фокнер описује као језгро *Буке и беса*, само без једног састојка који је можда баш Фокнеру дао тај огромни креативни подстицај чиме да започне:

³² Види Morrison, "William Faulkner's *The Sound and the Fury*: A Critical and Textual Study", стр. 47–56, за детаљнију дискусију о паралелама између романа и бајке.

(Бука и бес) је почела као крајња прича, била је као прича без завјештања, о некој деци коју шаљу из куће за време бакине сахране. Били су њемали да би им се мојло рећи шта се дешава и ствари су видели само кроз своје дечје шире... и онда ми је јало на њамеј да испишам колико моју да извучем из идеје о слијој, самоодседнушој невиносши, шииичној за децу, ако је једно од ње деце заисши невино, односно, идиош. И шако је рођен идиош...³³

Дрводеља ће наћи друге остатке материјала разбацане по радионици. Поезија ће допринети многим призорима, чак и конкретним редовима, као што је „Назарећанин и Римљани и Вирцинијанац“ из Песме XLII из дела *A Green Bough*, иако ће тај стих бити избрисан из куцаног текста романа. Фокнер ће се вратити „Оцу Абрахаму“ и поново искористи одломке који описује Армстидов бол због сломљене ноге да опише Квентина у сличној ситуацији као и да дочара глас Луиса Хечера.³⁴ За уводни опис Квентинове собе на Харварду Фокнер ће се окренути фрагменту ненасловљеног рукописа од три странице о два лика по имену Бред и Џек, који је сада смештен у тексту *Војникове напруге* и другој грађи која припада том роману.³⁵ Али коју год грађу да је извукао из свог шегртског периода, Фокнерове касније опаске у вези са романом јасно поручују – барем ретроспективно – да је креативни замах романа почео „можда једином ствари у књижевности која би ме могла толико дирнути: Кеди која се пење уз крушку да би видела кроз прозор сахрану своје баке док Квентин, Џејсон, Бенџи и црнкиња гледају горе у блатњави тур њених гаћица“.³⁶ Евоцирајући Хитклифово помињање Кетрин Ерншо у *Орканским висовима*, Кеди је за Фокнера „лепотица, вољена мог срца. Оно о чему сам написао књигу и употребио средства која су ми се чинила прикладним да покушам да испричам, да покушам да нацтрам портрет Кеди.“³⁷ Тако, *Бука и бес* јесте оживљавање слике која је, у различитим облицима – од младих, дрволикних девојака из поезије преко Маријете преко Џулијет Банден преко Џо-Еди и Дорис и Дулси – интригирала Фокнера готово од почетка његове списатељске каријере.

То не значи да је путања до *Буке и беса* била уређен, логичан след развоја догађаја, јер је јасно да то није случај. Ништа што је Фокнер написао, објављено или не, пре овог романа не може да му парира у чистој креативној оштроумности нити може да наслути долазак оваквог дела. Пре ће бити да је десет година које претходе његовом настанку проведено у опрезном испитивању које врши писац у сазревању – испитивањима ликова, описа, структуре, тема и тона – ударање у различитим правцима уз варирајући степен успеха, али без иједне пропуштене лекције захукталог занатлије. Онда, коначно, када је био спреман, Фокнер је затворио врата између себе и света и написао први од својих великих романа.

³³ *Lion in the Garden*, стр. 146.

³⁴ Рукопис „Father Abraham“ се налази у колекцији Арентс градске библиотеке у Њујорку.

³⁵ Овај одломак је из колекције Берг градске библиотеке у Њујорку.

³⁶ „An Introduction for *The Sound and the Fury*“, стр. 710.

³⁷ *Faulkner in the University*, стр. 6. Хитклиф назива Кети његовом „хартсдарлинг“ у Бронте, *Оркански висови* (1847; поновљено издање New York: Modern Library, 1926), стр. 33.

Узевши у обзир учесталост и доследност таквих изјава које је давао касније у каријери, чини се готово сигурно да роман јесте потекао из кратке приче: „Почео је као кратка прича, била је то прича без заплета, о некој деци коју шаљу ван куће за време бакине сахране.“³⁸ Могуће да је прича првобитно замишљена у вези са „колекцијом кратких прича и мојим суграђанима“ о којој је Фокнер писао Хорасу Ливерајту 18. фебруара 1927.³⁹ Међутим, Карвел Колинс тврди да је датум настанка још ранији на основу сведочења једног Фокнеровог „пријатеља“ који је 1925. године у Паризу читао дело у настајању које се бавило девојчицом и њеном браћом. Иако живо брани прецизност и поузданост памћења тог пријатеља, Колинс га не именује. Док је могуће да је оно на шта Колинс мисли заправо прича “Elmer” или њен фрагмент, или кратка прича касније уврштена у роман, или чак рана верзија приче “That Evening Sun”, по коментарима самог Фокнера, не би се рекло да је датум зачетка самог романа толико далек.⁴⁰

На пример, у уводу реиздања *Свејилишћа* за Modern Library из 1932. године, Фокнер је написао „са једним довршеним романом (*Flags in the Dust*) који је две године константно одбијан, просто сам својом крвљу исписао *Буку и бес*, мада тога нисам био свестан све док књига није била објављена, јер сам то радио са задовољством“.⁴¹ У интервјуима, у Фокнеровим изјавама везаним за време које му је било потребно да напише роман, иако подаци повремено варирају, најчешће се наводи период од шест месеци: „Док лежах на *самрџи* сам написао за шест недеља, *Буку и бес* за шест месеци...“⁴² У писму Хорасу Ливерајту састављеном средином или крајем фебруара 1928. године, Фокнер наводи да није „још увек стигао нигде даље са другим романом, оставивши онај који сам имао на уму да бих радио на неким приповеткама“.⁴³ Може се претпоставити да мисли на роман *Father Abraham* који говори о породици Сноупс на ком је спорадично радио почевши од краја 1926. или почетка 1927. године. Али почетком марта 1928. године, Фокнер је био у прилици да Ливерајту напише „да се дешава нешто са романом, који ћу, ако наставим овако како ми сада иде, завршити за осам недеља“.⁴⁴ Док је боравио у Њујорку на јесен 1928, Фокнер је написао Алабами Маклин да издавачка кућа Harcourt, Brace треба да му објави књигу (*Сарџорис*, скраћена верзија *Flags in the Dust*) у фебруару и „такође још једну, проклето најбољу књигу коју сам икад прочитао. Не верујем да ће је ико објавити у наредних десет година“.⁴⁵

³⁸ *Lion in the Garden*, стр. 146.

³⁹ *Selected Letters*, стр. 34

⁴⁰ Тврдње у вези са 1925. годином као датумом разрађене су у Carvel Collins, “Faulkner’s Mayday”, у: *Mayday* ([South Bend, Ind.:] University of Notre Dame Press, 1977), стр. 19. Тај поговор је касније постао „Увод“ за прво тржишно издање (South Bend, Ind.: University of Notre Dame Press, 1980), стр. 23–26.

⁴¹ „Увод“ за роман *Свејилишће* (*Sanctuary*) у издању Modern Library (1932), у: *Essays, Speeches and Public Letters*, стр. 176–177.

⁴² *Lion in the Garden*, стр. 55.

⁴³ *Selected Letters*, стр. 39.

⁴⁴ *Selected Letters*, стр. 40.

⁴⁵ *Selected Letters*, стр. 41.

Коментатори су повремено износили мишљење да је рукопис првог одељка романа, под насловом "Twilight" заправо био та приповетка – клица коју Фокнер помиње. Међутим, с обзиром на његову комплексност и дужину, ова тврдња није поуздана; али његова ранија верзија можда заиста јесте била завршена у виду приповетке, и можда и јесте била намењена за збирку прича о Фокнеровим суграђанима планирану за 1927. Још једна могућа претеча романа јесте блиско повезана прича "Never Done No Weeping When You Wanted to Laugh", необјављени рукопис који ће касније постати "That Evening Sun Go Down", и на крају "That Evening Sun".⁴⁶ Иако је ова прича усредсређена на децу Компсонових, она не садржи приказ девојчице која се пење уз крушку да би провирила кроз прозор на сахрану своје баке коју је Фокнер првобитно замислио на десет страница и навео као оно што чини полазну тачку романа – приказ који се истиче у причи "Twilight".⁴⁷ Можемо само да нагађамо која је прича, "Twilight" или "Never Done No Weeping When You Wanted to Laugh", настала прва.

Општа идеја је, дакле, да морамо бити веома опрезни ако претпостављамо да су "Twilight" и "Never Done No Weeping" настале једна за другом или да је ова друга нужно настала пре романа, јер се из доказа који су тренутно доступни једноставно не може извести закључак о датуму настанка. Међутим, испитивање папира који је коришћен у оба рада дало је неке информације. Рукопис је сличан на оба, и папир дебљине љуске црног лука на ком је написана прича "Never Done No Weeping" сличан је папиру коришћеном – не за Бенџијев одељак рукописа романа који је насловљен "Twilight" и одбаченом и премештеном рукопису почетног дела Квентиновог монолога, који су написани на дебљем папиру – већ папиру коришћеном у новом отварању и наставку Квентиновог дела, ако се изузму испремештане странице.

У светлу Фокнерове касније добро устаљене методе грађења романа из приповетки (*Заселак*, 1940. и *Сићи, Мојсије* 1942, на пример) и његове способности да извуче причу из романа у настајању за примамљивије тржиште приповетки („Медвед“ из *Сићи, Мојсије*, на пример), свакако је могуће да се Фокнер окренуо ликовима насталим у причи "Twilight", можда препознавши романескни потенцијал те грађе, и искористио је у много мање амбициозном делу намењеном ужој публици, у нади да ће ублажити све веће финансијске проблеме и купити време за писање романа. Затим, преправљање "Never Done No Weeping" у "That Evening Sun" јесте интригантно у томе што указује да је можда одиграло кључну улогу и довело Фокнера до другог наратора у роману, нарочито ако је настала пре приче "Twilight", а пре него што је Фокнер поново започео други одељак, пошто је одбацио његов првобитни почетак.

Одбачени почетак (на крају смештен на странице 70–76 у рукопису, издање Vintage 185.20–200.18) састоји се од драмске конфронтације Квентина и Кеди, након што Кеди изгуби невиност са Долтоном Емзом. У питању је драмска форма, док је коначни почетак другог одељка романа карактеристичан по моменталном осећају присуства

⁴⁶ Рукопис се чува у библиотеци Беинк Универзитета Јејл. Прича "That Evening Sun Go Down" је објављена у *American Mercury*, 22 (март, 1931) и ревидирана како би била укључена у *Сабране приче* (*Collected Stories*, New York, Random House, 1950) као "That Evening Sun".

⁴⁷ Blottner, I 566–567. Блотнер налази сличности између ове слике и сахране Фокнерове баке, такође по имену Дамади, и која је одржана 2. јуна 1907.

приповедача у првом лицу, Квентина. У причи "Never Done No Weeping" догађаје који укључују Ненси и Исуса приповеда Квентин у првом лицу, али као и у одбаченом отварању другог одељка романа, његова личност је у потпуности подређена догађајима из наратива. Међутим, у причи "That Evening Sun Go Down", додавање приповедачког оквира кроз који се уводи Квентин као наратор који приповеда са временске дистанце од петнаест година, када он има двадесет и четири, о догађајима који су се десили када је имао девет, смешта причу у потпуно другачији контекст и премешта фокус догађања са Ненси и Исуса на Квентинову перцепцију и сећања, у којима, попут наратора из приче Шервуда Андерсона "Death in the Woods" покушава да се помири са важним догађајем из детињства, оцењујући очево опхођење према госпођи Компсон и своје понашање према Ненси. У том случају, ради се о интригантној могућности да су ревидирања приповетке удаљила Фокнера од неутралног, драмског представљања догађаја којим је првобитно почињао Квентинов монолози и приближила га премештању фокуса на осетљиву, рефлексивну, лутајућу Квентинову личност која је толико упечатљива на првим страницама коначне верзије рукописа. Али све ово мора остати само спекулација, док се не појаве нови спољашњи докази који би помогли у прецизнијем датирању ових списа.

У сваком случају, до почетка марта 1928. године Фокнеров нови роман је увелико био на путу. Завршио је прекуцавање рукописа у Њујорку у октобру и предао га Харисону Смит у код Harcourt, Brace, издавача који прихватио *Flags in the Dust* у сажетом виду као *Sartoris*. У писму од 15. фебруара 1929. године, Харкур га одбија, али када је Харисон Смит напустио Harcourt да би склопио партнерство са Џонатаном Кејпом, понео је рукопис са собом.⁴⁸ Фокнер је извршио неке обимне исправке у другом одељку романа, повукавши четрдесет и једну страницу куцаног текста и заменивши је четрдесет и једном преписаном страницом, наводно пре него што је започето лекторисање куцаног примерка, уговор је потписан 18. фебруара 1929. Бен Весон је лекторисао текст, можда уз помоћ још једног уредника у Care&Smith.⁴⁹ Роберт Бал у је дизајнирао књигу која је затим послата на штампу.⁵⁰ Када је Фокнер прочитао коректуру у Паскагули, Мисисипи, јула 1929. године, одбацио је добар број измена које је Весон направио, а и сам је унео изван број нових. Објављен 7. октобра 1929. године, мали тираж од свега 1789 примерака био је сасвим довољан, све док успех *Светилишћа* није довео до штампања нових 518 примерака у фебруару 1931; трећи тираж од 1000 примерака настао од примерка из другог отиска, одштампан је офсет литографијом следећег новембра.⁵¹

⁴⁸ *Selected Letters*, стр. 43; Blotner, I, 602–203; Meriwether, "The Textual History of *The Sound and the Fury*", стр. 8–9.

⁴⁹ Види Meriwether, "The Textual History of *The Sound and the Fury*", за детаље који се односе на Весонову лектуру.

⁵⁰ *The making of William Faulkner's Book 1929–1937: An Interview with Evelyn Harter Glick*, ур. James V. Meriwether (Columbia: Southern Studies Program, University South Carolina, 1979), стр. 4. Госпођа Глик је била задужена за продукцију и дизајн у издавачкој кући Care&Smith и бележи да је „дошла када је *Бука и бес* већ била у процесу. Боб Бал у је испланирао, а ја сам наставила са тим. Затим сам прешла на друге. *Док лежах на самрци* је била моја прва. Али Боб је урадио цео посао на *Буци и бесу*."

⁵¹ Meriwether, "The Textual History of *The Sound and the Fury*", стр. 13.

По завршетку романа, „трбух пун писанија“ који је Фокнер зарадио услед неуспеха да преда на објављивање *Flags in the Dust*, изнедрио је сасвим другачије емоције. Процес писања *Буке и беса* наизменично ће описивати позитивним именицама као што су „задовољство“, „уживање“, „ишчекивање“, „екстаза“, „изненађење“. Ни према једном другом роману неће показати такво одушевљење. Па ипак, Фокнер ће касније парадоксално устврдити да је овај роман био онај „који ме највише морио, на ком сам највише радио, на ком сам, чак и када сам знао да не могу да га објавим, и даље радио“.⁵² Можда зато што је започео роман без икаквог „плана“⁵³ осим призора трагичне девојчице која се пење на дрво, у њему се јасно види ауторов напоран рад, нарочито кроз први и други део. Како је забележио Џејмс Б. Мериведер, „једна готова радна верзија, или ниједна; дуготрајан рад на белешкама или никакав рад, можда јесу претходили постојећем рукопису, али нису сачувани. У случају овог конкретног романа, можемо претпоставити да су такве мере биле неопходне; у случају овог конкретног романописца, можемо претпоставити да нису“.⁵⁴ С обзиром на комплексност романа, рукопис се запрепашћујуће мало разликује од објављеног оригинала. Међутим, у прва два одељка се може уочити значајна ревизија, много већа од уобичајеног језичког полирања које настаје на прелазу из рукописа у куцани текст и опет између куцаног текста и првог издања, укључујући честа брисања и маргинална додатке.

Од позамашног броја измена у рукопису, најинтересантнија је свакако везана за одбачени увод Квентиновог монолога. Заправо, начин на који да почне Квентинов монолог представљао је за Фокнера можда и најтежи организациони задатак с којим се ухватио у коштац током писања овог невероватно комплексног романа. У првобитном рукопису други одељак почињао је описом сукоба Квентина и Кеди због Долтона Емза, Кединог љубавника, на шест страница. На врху прве од њих, стајао је наслов ове епизоде „2. јун 1910“. Према обрисаним бројевима страница, ова епизода се налазила на три различита места (МС 34–40; 43–49; 44–50), пре него што ће се скрасити при крају монолога (МС 70–76; текст издања издавачке куће Vintage 185.20–200–18) где је смештена уз драстичне измене у интерпункцији, али уз врло мало суштинских промена. Међутим, на оригиналну верзију су додате још скоро три нове странице (текст издања издавачке куће Vintage 200.19–203–11). Очигледно је да су ове странице првобитно отварале Квентинов монолог, не само по њиховом наслову, већ и због тога што је папир исти као онај код Бенџијевог одељка, и далеко је тежи од остатка папира на ком је написан Квентинов монолог. То указује да је та конкретна сцена настала вероватно кад и први део романа, или недуго затим, када је Фокнер великом стваралачком брзином хрлио напред да открије који су то заправо догађаји те вечери толико страшно узнемирили Бенџија на крају његовог монолога.

⁵² *Faulkner in the University*, стр. 61.

⁵³ „An Introduction for *The Sound and the Fury*“, стр. 710.

⁵⁴ Meriwether, „The Textual History of *The Sound and the Fury*“, стр. 6. Једине „белешке“ које су сачуване јесу страница са насловом „Сумрак“ на којој су наведени датуми рођења, смрти и склапања брака за многе од ликова из романа, од којих се неки не поклапају са унутрашњим доказима који се могу наћи у роману. Блотнер (I, 572) је репродуковао те белешке.

Након што је довршио сцену конфронтације Долтон Емз–Кеди–Квентин, могуће да је Фокнер оставио роман по страни, а затим му се вратио, можда након ишчитавања првог дела. Настављајући рад на другом делу романа на другачијем папиру, Фокнер је очигледно преиспитивао како да настави, пошто је сцена неколико пута премештана, пре него што ће се смирити при крају монолога.

Одбачени увод је настао директно из Бенџијевог монолога и указује на то да је написан у истом налету креативне енергије, са истим емотивним набојем који је довео до стварања првог дела романа. Пред крај тог монолога, Бенџи се у два одвојена флешбека присећа како је Кеди дошла споља да руча (стр. 84, X5). Када је угледа, Бенџи је повуче за хаљину, присећајући се „да смо отишли у купатило“ (стр. 85). Квентинов монолог је првобитно почињао овим догађајима:

Један штрениџак је сџајала шју одмах заштим он је њочео да урла и да је вуче за хаљину ушли су на штрем и њојели се уза сџејенице урлао је и њурао је уза сџејенице до врашја од куйашила и шју су се заусџавили она леђима наслоњена о врашја и лица заклоњеној мишицом урлајући ујињао се да је ујура у куйашило кад је дошла да вечера (стр. 185)

Само у контексту Бенџијевог монолога, два флешбека којима се он враћа на ове догађаје су, у најмању руку, загонетна. Ипак, стратешки су смештена пред крај првог одељка романа, необјашњена, мистериозна, провокативна, и монолог се затвара преплитањем садашњих и прошлих догађаја, вечере и легања у кревет. Стога се чини јасним да је Фокнер првобитно намеравао да отпочне Квентинов монолог тако што ће разјаснити та два Бенџијева недовршена, кратка фрагмента која код њега узрокују такву провалу емоција, и тиме проширити наше разумевање догађаја осветљавајући Кедино понашање те вечери кроз Квентина и његово детаљније знање и суптилнија уплитања у сестрине активности.

Међутим, догађаји у тој сцени пружају Фокнеру предах. У тој епизоди Квентин покушава да убије Кеди, а затим и себе. Не успевши, одлази толико далеко да јој стави нож под грло пре него што – јадно, беспомоћно – нож испусти. Тај очајнички покушај и Квентинов мучни неуспех имају велики драмски ефекат, али када би његов монолог започео тим мучним и мучитељским радњама, Фокнер би заправо морао да скрене с путање и пружи много детаљније објашњење за тако чудновато понашање. Само две Квентинове референце за време његовог сукоба са Кеди, на вече Дамадине сачране („сећаш ли се дана када је умрла старемајка када си села у воду у гаћицама“ (стр. 188; 163 срп.) и „Кеди сећаш ли се како се Дилси љутила на тебе што су ти гаћице биле каљаве“ (стр. 189; 163 срп.) донекле пружају увид у Квентиново стање ума, евоцирајући како је у детињству ошамарио сестру јер је покушала да скине хаљину, као и приказ њених каљавих гаћица. Јасно је да је Кеди нарушила Квентинов рано развијени осећај за девичанску врлину и скромност, али опасност од претераног поједностављивања Квентиновог комплексног карактера засигурно је била један од разлога што је Фокнер одложио ту сцену док се не стекну услови за појачавање Квентиновог лика. Тако је Фокнер био у могућности и да сачува климактичну драму сукоба тако што ће га разоткрити тек пред крај монолога; ставивши га на почетак, можда је увидео да остатак монолога може изгледати само антиклимактично.

Структурно, додатни елементи су врло вероватно подстакли одлагање те кључне сцене. Уз речи из Џојсовог *Уликса*, Бенџијев монолог прати понашање и мисли свог јунака од јутра до вечери у току једног наизглед, али не и заправо, типичног дана у његовом животу. Понављање сличног шаблона не би само значајно проширило могућности развијања Квентиновог лика, већ би и омогућило низ одраза и рефракција догађаја које је описао Бенџи, тиме повећавајући уметничко јединство дела упркос наизглед толико различитим приповедачима и приповедачким гласовима. Затим, прећуткујући информацију о Квентиновом првом, неуспешном покушају самоубиства све док читалац не сазна да је 2. јун 1910. године Квентинов последњи дан и да су све активности које врши тог дана везане за самоубиство које ће починити касније те вечери, Фокнер ствара драмску конвергенцију прошлости и садашњости које Квентин све теже може да разлучи.

Тако је Фокнер поновио структурни шаблон коришћен у Бенџијевом монологу. Односно, Квентинов наратив не почиње више *in medias res*, већ попут Бенџијевог и Џејсоновог, почиње од почетка, у јутро посебног дана чији ће конкретни догађаји бити представљени по хронолошком редоследу. У складу с тим, Квентин ће се у једном флешбеку присетити вечерњег сучељавања са Кеди и Емзом, последње вечери свог последњег дана на земљи. Могуће да су, након што се изборио са организационом стратегијом и коначно одлучио да прати шаблон јутро–поподне–вече из првог одељка романа, последња два одељка Фокнеру задавала мање структурних проблема као и оних са већ оформљеним ликовима, темама и сукобом. Уз њихове све луцидније стилове, у рукопису су ова два одељка још сличнија објављеном тексту него Бенџијев и Квентинов монолог и у њима се не примећују никакве веће измене или премештања материјала.

Па ипак, након завршетка Џејсоновог монолога, могуће је да је рад на роману био прекинут на приближно месец дана пре него што је Фокнер започео последњи део:

Тако сам написао Квентинов и Џејсонов део покушавајући да разјасним Бенџијев. Али приметих сам да заправо само одлажем; да треба пошћуно да изађем из књије. Схватио сам да ће бити надокнађивања, да на неки начин сада могу да убацам коначни обрш и извучем неки коначни десилај. Па ипак, требало ми је више од месец дана да се латим њера и напишем Дан се рађао туробан и хладан пре него што сам био и учинио.⁵⁵

Иронија је у томе што то удаљавање узрокује емотивни декрешендо, и док четврти одељак романа садржи неке од најефектнијих, најзрелијих и најбоље контролисаних примера писања у читавом роману, добио је много мање критичког признања него што заслужује.

Слични наводи о томе како се роман обликовао у „четвртинама“ често су понављани у интервјуима у Фокнеровој каснијој каријери:

Када сам завршио [Бенџијев монолог] имао сам написану четвртину књије, али био и даље није било све. И даље није било довољно. Тада је Квентин испричао причу онако како

⁵⁵ “An Introduction to *The Sound and the Fury*”, стр. 415.

ју је он видео, али *џо* и даље није било довољно. Онда је Џејсон испричао причу и још увек није било довољно. Онда сам ја покушао да испричам причу и још увек није било довољно.⁵⁶

Фокнеров опис жеље да исприча исту причу у четири различита наврата и његов осећај да је сваки пут омануо у постизању жељеног циља поседују приличан шарм. Али ова литанија мора се посматрати уз одређену дозу скепсе. За почетак, ниједна од „четвртина“ није тачна рекапитулација исте приче, мада је Фокнер можда баш то првобитно намеравао. (Да ли је можда ово разлог што осећа да није успео да каже „довољно“?) Док постоји одређен број догађаја који као пресек међусобно повезују четвртине, наратив који је бачен пред нас јак је и креће се кроз Кедино детињство приказано углавном у Бенџијевом монологу; њена адолесценција наглашена је у Квентиновом делу; и различити догађаји из њеног одраслог живота, посебно они који се тичу њене ћерке, како је описано у трећем и четвртом делу романа који у исто време стављају већи фокус на Џејсона и његов конфликт са нећаком који је понављање конфликта између његовог брата Квентина и Кеди. Али, како је указао Мајкл Милгејт, Фокнерова верзија ствари веома је битна јер указује на то да је роман „еволуирао под стваралачким притиском, а не да је створен унапред“.⁵⁷ Нигде није толико очигледно као у последњем делу романа да Фокнер није покушао да исприча *исџу* „причу“ четири пута, само са четири различите тачке гледишта. Сјајна техничка достигнућа у прва три дела романа, као и њихова сама разноврсност, разноликост, помажу у прикривању веома традиционалне, хронолошке, хоризонталне линије заплета која се потпуно јасно открива у четвртом делу.

III

Фокнер је засигурно схватио, много пре него што је завршио оно што ће постати први део романа, да ће ограничења Бенџијевог идиотизма и сужено знање о догађајима које из тога произилази спречити на крају да он буде адекватан приповедач ове посебне приче о буци и бесу. Ипак, када се суочио са тешкоћама у Квентиновом монологу, оне из Бенџијевог су се на други поглед чиниле далеко мање озбиљним. На крају крајева, неконвенционалност наративне технике у Бенџијевом монологу није ни хаотична ни апсурдна. Управо супротно, вођена је строгим, мада ужасно дословним, правилима логике. Често ван контроле и разумевања, реч, фраза или предмет покрену Бенџијево сећање, али ти асоцијативни механизми увек су очигледни. За неопрезне, успут има неколико склиских места (два лика по имену Квентин, два Џејсона, два Морија), на пример, ненамерно изостављен курзив као сигнал за временски прелазак у другу сцену. Ипак, упркос очигледној фрагментарности Бенџијеве свести, он се упорно враћа на три главне епизоде: Дамадину сахрану где има око три године; на вече када му је име промењено са „Мори“ на „Бенџи“ где има пет година; на трауматично вече Кединог венчања. Иако се он враћа у различите тренутке сваке од тих

⁵⁶ *Lion in the Garden*, стр. 222. Види и стр. 147 и 245.

⁵⁷ Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, стр. 90.

сцена кроз свој монолог, важно је да су догађаји који су део тих већих епизода ипак приказани по реду, иако у фрагментизованој форми.

Због своје дословности, баш те своје неспособности да разуме, и самим ти резонује и закључује, Бенци је изузетно поуздан приповедач. Он преноси само оно што види, не оно што мисли: акцију, не апстракцију; чињеницу, не могућност; сам дијалог, а не значење које он носи. Запањујућа је количина детаља и дијалога пренетих од речи до речи којих се Бенци сећа, иако је строго ограничена на епизоде у којима Кеди игра посебно важну улогу или у којима има повишеног емотивног набоја. Ако се икакви закључци могу извући из Бенцијевих извештаја, онда их читалац мора пронаћи, и мада постоји известан број битних празнина које ће се тек касније у роману поупити, читалац може тачно да предвиди изузетно велики број догађаја.

Међутим, Квентинов монолог је заправо далеко комплекснији од Бенцијевог. Стилски се значајно разликује од Бенцијевог верног новинарског бележења свих детаља. Уместо тога, Квентинов наратив је више прави монолог тока свести, доста налик на Елиотову „Љубавну песму Џ. Алфреда Пруфрока“, у којој се чињенични детаљи из садашњости мешају са сећањима на прошлост и спекулацијама о догађајима и њиховом значају у глави протагонисте који је растрзан и подељен против самог себе.

Управо они атрибути који недостају Бенцију и који би у идеалним условима требало да од Квентина направе супериорног приповедача – укључујући његову артикулисаност, осетљивост и интелигенцију – чине сложеност његовог чврсто затегнутог, хаотичног тока свести. Упркос Квентиновој лакоћи с речима, његов наратив је подједнако издељен између прошлости и садашњости као и Бенцијев, али за разлику од овог првог монолога, механизам асоцијација код Квентина није увек јасан. Пошто је његова интелигенција далеко префињенија него код његовог ретардираног брата, Квентинови прелази и скокови често су суптилнији и далекосежнији од Бенцијевих, и стога их је знатно теже пратити. За разлику од Бенција, Квентин је опседнут емоцијама, а не догађајима; он је субјективни интерпретатор, а не објективни непристрасни извештач. Он слободно извлачи закључке и подједнако слободно се ослања на своје позамашно читалачко искуство у потрази за фразом или алузијом у коју би уобличио те закључке. Стил његовог монолога, за разлику од Бенцијевог, значајно варира од строго контролисаних, непристрасних наративних и дескриптивних одломака који се фокусирају на садашње догађаје до фрагмената унутрашње свести писаних без интерпункције и великих слова.

С обзиром на неуобичајена очекивања од Бенција и Квентина као прва два наратора у роману, не изненађује што је Фокнер крајње детаљно ревидирао рукопис док га је прекуцавао, нарочито у прва два одељка. Иако у ограниченим оквирима овог есеја није могуће учинити ништа више од спорадичног бацања погледа на те значајне ревизије, Фокнер јесте ишао ка ономе што је Мајкл Милгејт прикладно формулисао као „разјашњавање и поједностављивање своје технике у уводном одељку књиге“.⁵⁸ Милгејт је био међу првим коментаторима који су указали на значајне суштинске промене начињене у Бенцијевом монологу: додавање материјала везаног за Бенцијев

⁵⁸ Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, стр. 92.

рођендан, торте коју му је Дилси направила, Ластерову потрагу за изгубљених двадесет пет центи и његову опседнутост одласком на представу.⁵⁹ Сав тај материјал јавља се у наративној садашњости романа, и стога, како Милгејт примећује, служи „као нека врста мотива или сигнала за садашње време у овом одељку и на тај начин помаже читаоцу да одржи тло под ногама у сталном смењивању и стапању временских равни“.⁶⁰ Једини други одломак значајније дужине који је додат куцаном тексту првог дела романа јесте расправа између госпође Компсон и Ти-Пија око окретања кочије (текст издања издавачке куће Vintage 11.06–11.25). Сврха овог дијалога је очигледно да прошири приказ претеране бојажљивости госпође Компсон и њене кукавне неодлучности, које толико разорно делују на блискост, топлину и стабилност породице. Она се боји да продужи даље; боји се да се врати назад; боји се да пожури.

Милгејт је такође приметио да се међу значајнијим ревизијама Квентиновог монологa налазе оне које наглашавају значај времена као тематског мотива и које код читаоца појачавају осећај присуства господина Компсона и тежину његовог гласа кроз монолог.⁶¹ То је постигнуто честим додавањем фразе – „Рекао је отац“. Суштински, има више проширивања и додавања у Квентиновом монологу, материјал је чешће премештан и има више обимних делова који су поново писани него код Бенџија. Посебно вредни пажње јесу одломци тока свести који су додати куцаном тексту и који су задржани у суштински истој форми у објављеном тексту.⁶² На пример:

Руже. Руже. Г. Гђа Џејсон Ричмонд Компсон обавештавају вас о венчању. Руже. Не девице као Ђасјаковина, млечика. Оче, казао сам. Руже. Лукаво и сјокојно. Ако се осјане у Харварду јодину дана а не виде се веслачке ушакмице, новац се мора враћиши. То Џејсону шреба омојућиши. Дајше Џејсону да јроведе једну јодину на Харварду.⁶³ (стр. 95)

Као шћо и сва звона која су икад звонила још увек одјекују у дуим свећлосним зрацима док Исус и Свећи Фрања јоворе о својој сесјри. Јер кад би био у иишању само јакао; кад би јо било све. Свршено. Кад би се сјвари само свршавале. Да јамо не буде никоја више сем ње и мене. Кад бисмо само мојли да учинимо нешћо јако ужасно да јобејну сви из јакла сем нас. Извршио сам родоскрнављење казао сам Оче то сам био ја не Долтон Емз. А кад је сјавио Долћон Емз. Долћон Емз. Кад ми је сјавио иишћољ у руку ја нисам. Збој шћоја нисам. Кад бисмо само мојли да учинимо нешћо јако ужасно а ошћац је казао И шћо је ишћо јако жалосно, човек никад не може да учини нишћа јако ужасно не може да учини нишћа довољно ужасно. (стр. 97–98)

Долћон Емз. Долћон Емз. Долћон кошуље. Увек сам мислио да су оне маслинасће боје, као војничке кошуље, док нисам видео да су од шћешке кинеске свиле или од најјшањеј флаanela јошћо су му лице чиниле јако мрким очи јако јлавим. (стр. 113)

⁵⁹ Одломци из објављеног текста као што су 17.19–17.24; 18.27–19.15; 23.12–23.13; 60.02–61.08; 73.08–73.13 налазе се међу многима који су додати у куцаној верзији.

⁶⁰ Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, стр. 93.

⁶¹ Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, стр. 95.

⁶² Овај навод сам узео из објављеног текста, али ови одломци се очигледно не јављају од речи до речи у куцаној верзији, иако заиста јесу веома слични.

⁶³ Сви цитати из романа *Бука и бес* наведени су према преводу Божидара Марковића, *Бука и бес*, Библиотека Новости, Београд, 2004. (Прим. јрев.)

Одређен број таквих одломака очигледно је додат у контексту Фокнерове одлуке да одбаци првобитни увод Квентиновог монолога који је био фокусиран на сукоб Емз–Кеди–Квентин. Са својим растављеним, фрагментираним стиловима, многи од ових одломака појачавају нам утисак о Квентиновим унутрашњим патњама и конфликтима који ће резултирати његовом одлуком да почини самоубиство.

Још једна група одломака додатих након завршетка рукописа везана је за Квентинову куповину две пегле и његова каснија размишљања о томе. Фокнер је очигледно одлучио да ће бити потребни јаснији сигнали у вези са Квентиновом намером да се убије на крају монолога како би се појачала драмска напетост између прошлости и садашњости кроз Квентинов ток свести. Типични примери таквих одломака су:

Улегао сам њоџарску радњу на грујој сџрани улице. Нисам знао да се уџије кујују џо џежини.

„Можда желиџе кројачку џејлу“, рече џродавац. „Оне су џешке десет џунџи.“ Само су биле веџе нејо џџо сам ја мислио. Тако сам узео оне мале од шесџ фунџи, џоџџо ће оне да изледају као две завијене циџеле. Сџојене биле су џрилично џешке, али сам џоново џомислио на оно џџо је оџац био рекао џоводом ниџџавносџи свеџа џџо је џудско, на једину џрилику која ми се изледа указала да будем џримљен на Харвард. Можда идуџе џодине; џомислио сам иако ће можда биџи џоџребно две џодине учења да би се џо савладало како џреба. (105)

...сенку од завежљаја као две увијене циџеле џџо се џружила џо води. Црни кажу да сенка уџоџљеној човека неџресџано бди над водом за њим. Трејерила је и свеџлуцала, као да дише, џловеџи док исџо џако као да је лајано дисао, и разни оџџаци уџола џоџо-џљени који су се враџали на џовршину и у морске џеџине џиџље. Креџање воде је једнако нечему од нечеџа. Ниџџавило свеџа џџо је џудско, и две уџије од џо шесџ фунџи џеже су нејо једна кројачка уџија. Какво џрешно расиџање, казала би Дилси. (111)

Три џодине не моју да носим шешир. Нисам мојао. Беше. Хоће ли биџи шешира онда кад мене не буде и кад Харварда не буде. Тамо џде оно џџо је најбоље у мисли Оџац рече џриања као изумрли брџљан уз сџару џоџамнелу циџлу. Неће онда биџи Харварда. Не за мене свакако. Оџеџ. Тужније но џџо је било. Оџеџ. Најџужније од свеџа. Оџеџ. (117–118)

Друга пак група одломака додата је да би се појачао портрет Квентинове парадоксалне фасцинираности и гађења према сексуалности која разјашњава не само разлоге његовог конфликта са Емзом и Кеди, већ баца светло и на разлоге његовог самоубиства:

Ах, осџави ја, казао је Шрив, ако не зна ниџџа боље нејо да јури за смрџљивим грољама, џџа џе се џиче. На Јују човек се сџиди невиносџи. Младиџи. Људи. Измишљају лажи у вези с џим. Иначе мање значе за жене, каже оџац. Он каже да су џуди измислили невиносџ не жене. Оџац каже да је џо као смрџ: само сџање у коме се груји осџављају а ја сам рекао, Иџак мислиџи да џо све не значи ниџџа а он је казао, То је оно збоџ чеџа је све џако жалосно: не само невиносџ, а ја сам рекао, Заџџо да не будем ја џај који је изџубио невиносџ а не она, а он је казао, И џо је разлоџ џџо је све џако жалосно; ниџи вреди мењаџи а Шрив је казао ако не зна ниџџа боље нејо да јури за смрџљивим грољама а ја сам рекао Јеси ли икад имао сесџру? Је ли? Је ли? (96)

Али ѿо није ѿо. То није немаѿи их. Треба да их човек никад није имао онда бих могао рећи о То То је кинески ја не знам кинески. А оѿац каже ѿо је збој ѿога шѿо си невин: зар не видиш? Жене никад нису невине. Чисѿоѿа је једино наоѿако сѿање и ѿрема ѿома ѿроѿивно ѿприроди. То је ѿприрода збој које ѿаѿиш не Кеди а ја сам казао То су само речи а он је казао Исѿо ѿако и невиносѿ а ја сам казао не знаш. Не можеш да знаш и он је казао Да. У ѿренуѿку кад смо ѿо схваѿили ѿраједија ѿосѿаје од друјосѿијеној значаја. (143)

Постоје и друге измене, укључујући драстично промењене завршне пасусе монолога. Међутим, најава разматрања великих измена догађа се у првој половини Квентиновог дела.

Супротно томе, али не и изненађујуће, с обзиром на мање ригорозну наративну структуру, Џејсонов монолог садржи релативно мали број разлика између рукописа, писаног и објављеног текста. Постоје само два већа додатка. Први је сцена са Џејсоном и госпођом Компсон где она спаљује лажни чек помоћи за који верује да је од Кеди (текст у издању издавачке куће Vintage 272.10–273.26). Други је одлични кратки разговор између Џејсона и Мека (текст у издању издавачке куће Vintage 314.01–314.27) где Џејсон тврдоглаво омаловажава сјајни тим Јенкиза из 1928. године и његову звезду Бејба Рута. Четврти и завршни део романа још је сличнији рукопису.

Парадоксално, куцани текст је упечатљив на два начина. С једне стране, овај изузетно комплексни роман је веома сличан рукописној верзији, тј. већи део романа је присутан у рукопису, и свеукупно, ревизије направљене у куцаном тексту и каснијој фази продукције романа, изузетно су малобројне у односу на сложеност романа. С друге стране, има довољно изнова написаних делова, реорганизације и додатог материјала да поткрепи Фокнерову тврдњу да је пажљиво радио на роману – измучен због њега – док је решавао разне проблеме са означавањем времена, откривањем ликова, разјашњавањем заплета, појачавањем слика и теме.

Колико год такве ствари биле битне, нису једине које су заокупљале Фокнерову пажњу. Можда више од било ког његовог романа, *Бука и бес* показује Фокнерову посвећеност кључним детаљима као што су проред, интерпункција, увлачење пасуса и курзив, док је радио на постизању неконвенционалности Бенџијевог и Квентиновог монолога. Упркос напорима, упркос сталном дотеривању тих детаља до самог штампања књиге, присутне су значајне недоследности и мањи број видљивих грешака. Стога опет можемо нагађати о Фокнеровим коментарима о мучењу над књигом и његовом осећају да није успео да постигне оно што је желео – „најелегантнији, највеличанственији неуспех“⁶⁴ – делом одражавају његово незадовољство детаљима његове презентације. Мериведер примећује да је Фокнерова брига за штампање књиге изражена у предлогу датом Бену Весону и Харисону Смиту да делови одељака буду штампаним мастилом различитих боја.⁶⁵ Пошто тако нешто није било могуће, Фокнер је користио друга средства која су му била на располагању и експериментисао са њима.

⁶⁴ *Faulkner in the University*, стр. 61.

⁶⁵ Meriwether, “The Textual History of *The Sound and the Fury*”, стр. 9–10.

На пример, Фокнер је експериментисао са интерпункцијом готово до самог штампања књиге.⁶⁶ Иако је рукопис доследан у употреби традиционалне интерпункције са изузетком Квентиновог одељка, где се јавља неко експериментисање, куцани текст је недоследан у употреби нетрадиционалне интерпункције и садржи многе одломке са конвенционалном интерпункцијом. Међутим, у објављеној књизи се јављају одређене необичне појаве (мада опет не потпуно доследно), што указује да је Фокнер још увек експериментисао чак и у тако касним фазама као што су коректура или прелом, посебно са пипавим стварима из Бенџијевог дела и свим компликацијама код коришћења таквог лика као приповедача у првом лицу, са интерпункцијом директног обраћања на крају реченице и интерпункцијом за означавање других говорника када они прекину то директно обраћање. Фокнер је на крају развио систем интерпункције тачкама читавог говорног дискурса у Бенџијевом монологу, уместо других врста интерпункције као што су запете, узвичници или упитници, као технику за успостављање граница Бенџијевог разумевања. Бенџи дословно бележи сав изговорени дискурс без разумевања његовог значења или прављења разлике између интонације упитних, изјавних и заповедних реченица. Међутим, пошто је Фокнер развио овај метод неконвенционалне интерпункције читавог говорног дискурса тачкама тек након што је довршио куцање текста, врло је вероватно да је имплементација тог система била препуштена уредницима, те стога можда ту можемо наћи разлог за приличну недоследност у објављеном тексту.⁶⁷ Поред тога, преламачи, стављени пред довољно тежак задатак због сложености текста, и суочени са осталим Фокнеровим необичним, али углавном устаљеним обичајима (изостављање апострофа у речима као што су „dont“ или „kant“, или тачака након „Mr“ и „Mrs“) можда су наставили да недоследно прате пример и додатно закомпликовали ствари.

Весовно петљање у текст (наводно лекторисање Фокнеровог оригиналног куцањег текста пре него што је отишао у штампарију) било је добро основано.⁶⁸ Весон је преиспитао Фокнерову употребу курзива, и мада ју је Фокнер жустро бранио, поређење рукописа, куцањег текста и објављене књиге јасно показују да је масовно мењао одломке у курзиву и обилно га додавао при поновном ишчитавању. Курзив је у почетку коришћен да укаже на оно што је Фокнер називао „пребацавање“ са једне временске тачке на другу.⁶⁹ Некад су означавали почетак флешбека или повратак из прошлости у други временски ниво, који је често, мада не увек, наративна садашњост романа (април 1928. године). У другим случајевима, курзив је коришћен да укаже на „говор једне особе унутар говора друге“, што је Фокнера навело да спекулише да је његова „употреба курзива била без икаквог коначног плана“, али је усвојена да би вршила ту

⁶⁶ Види Morrison, "William Faulkner's *The Sound and the Fury*: A Critical and Textual Study", стр. 706–743. за детаљнију дискусију о поравнању текстова куцане верзије и првог издања.

⁶⁷ Види Morrison, "William Faulkner's *The Sound and the Fury*: A Critical and Textual Study", стр. 706–743 за моје предлоге о измени прве верзије.

⁶⁸ Види Meriwether, "The Textual History of *The Sound and the Fury*", стр. 8–9; Blotner, I, 626–667; *Selected Letters*, стр. 44–46.

⁶⁹ *Selected Letters*, стр. 44.

последњу функцију избегавања неспретних/незграпних пасуса.⁷⁰ Васон је предложио Фокнеру да користи нове преломе – додатне размаке – између пасуса уместо курзива што је Фокнер свесрдно одбио, иако је пример штампе у октаву, укључујући и првих четрнаест страница *Буке и беса*, одштампан према Васоновом, а не Фокнеровом методу.⁷¹ Романизација курзивних одломака, курзивизација романских одломака и опште додавање нових делова у курзиву је веома обимно. Стога не изненађује што је у Бенџијевом монологу у четири наврата курзив случајно изостављен.⁷²

Критичари су одавно свесни да је извршена додатна ревизија између куцаног текста на карбонском папиру и објављене књиге. Оригинални куцани текст, који је наводно служио као основни примерак, коректура и прелом очигледно нису сачувани. Међутим, на те ревизије бачено је ново светло кроз четрдесет и једну страницу оригиналног куцаног текста и два листа Фокнерових захтева за ревизијом на страницама које нису укључене у прву четрдесет и једну. Тај куцани текст са неправилно нумерисаним страницама Квентиновог монолога тек је недавно испливао на површину када га је новембра 1975. године Библиотека Универзитета Вирџиније купила од Џ. Периама Далтона.⁷³

Можемо само да нагађамо о временском распореду Фокнерове ревизије четрдесет и једне странице. Куцани текст не садржи белешке штампара; стога мора да је Фокнер одлучио да изврши ревизије након уређивања примерка, али пре него што је други део књиге био спреман за штампање. Стигавши у Њујорк крајем септембра 1928. године, Фокнер је довршио прекуцавање рукописа у Гринич Вилиџу октобра 1928. године, према датуму који стоји на последњој страници куцаног текста. Вратио се у Мисисипи у децембру без коначног пристанка издавачке куће Harcourt, Brace. Међутим, у писму од 15. фебруара 1929. године, Алфред Харкур одбија роман, који након тога Харисон Смит узима са собом када уђе у партнерство са Џонатаном Кејпом. Примерци уговора о објављивању потписани су 18. фебруара 1929. године, и мало је вероватно, мада не и немогуће да је куцани текст преломљен за штампу много пре овог датума. Коректура је послата Фокнеру почетком јула 1929. године у Пасаголу, Мисисипи, где је био на меденом месецу. Због тога је вероватно да је у неком тренутку за време та четири и по месеца Фокнер преправљао Квентинов део и заменио четрдесет и једну страницу која је већ била код издавача поново прекуцаним страницама. Те преправке су вероватно извршене пре Фокнеровог венчања 20. јуна 1929.

⁷⁰ *Selected Letters*, стр. 45.

⁷¹ Види Meriwether, "The Textual History of *The Sound and the Fury*", стр. 14, у вези са поновним штампањем једне пробне странице.

⁷² Види *The Sound and the Fury*, објављени текст, 40.13–40.15; 46.14–46.15; 52.03–52.05; 53.16–53.17, и Morrison, "William Faulkner's *The Sound and the Fury*: A Critical and Textual Study", стр. 736–737.

⁷³ Захваљујем се Џоан Сент Крејн, куратору Колекција америчке књижевности у Библиотеци Универзитета Вирџиније што ми је први пут скренула пажњу на то. Господин Дантон је почео да сакупља Фокнерове материјале 1930–1933. и верује да је за време тог периода набавио странице куцаног текста од једног трговца књигама. У телефонском интервјуу од 23. јуна 1980. године Бен Васон је изразио прилично изненађење мојим тумачењем тих страница, и био је прилично упоран у тврдњи да он у томе није учествовао. Изнео је мишљење да је Фокнер можда радио са Ленор Маршал, и рекао да он није познавао господина Дантона.

године, али је могуће да су већ биле готове још у децембру 1928. или јануару 1929. године, када је Фокнер већ имао неку представу да би Саре&Smith могли да објаве *Буку и бес*, али пре фебруара 1929. године када је већ писао *Светилиште*.⁷⁴ Међутим, у одсуству даљих доказа, немогуће је са потпуном сигурношћу рећи да ли је Фокнер писао издавачкој кући Саре&Smith из Мисисипија захтевајући да се странице замене, или је ревизију извршио док је био у Њујорку у новембру и децембру 1928. године (мада у светлу горе изнете хронологије прва опција делује далеко вероватнија),⁷⁵ као ни *kaga* је тачно унео све те преправке.

Изгледа да је Фокнер остао незадовољан Квентиновим монологом и релативно касно одлучио да му ипак треба додатна ревизија. Мотив који стоји иза тих преправки је изгледа било Фокнерово схватање да његово коришћење двоструког и троструког размака/прореда да би се означиле промене у временској равни приповедања читаоцима неће бити довољан водич кроз сложености Квентиновог монолога. Већина, мада не све одбачене странице садрже управо размак/проред као средство. У прекуцаним страницама (чији су оригинални примерци очигледно спојени са оригиналним куцаним текстом који је служио као основни примерак и чији су карбонски отисци били укључени у увезани куцани текст на карбонском папиру који је Фокнер задржао за себе), Фокнер је заменио то средство увлачењем пасуса и додао више фраза у курзиву као ново средство којим би се могла постићи већа јасноћа у означавању смена времена. Долази до значајног стилског полирања: сажимања због јасноће и прецизности; незнатног проширивања пасуса ради тачности; брисања пренадуваних фраза и одломака; ревизије интерпункције како би била традиционалнија, посебно када је реч о означавању група речи како би се читаоцу олакшало да прати Квентинов ток свести; и наглашавања присуства господина Компсона. Две странице додатних преправки садрже захтеве за промене које се налазе углавном на почетку страница које следе одмах након ових поново написаних, где се услед ревизије јавила потреба за даљим променама. Друга по заступљености област на ове две странице јесте захтев да се дванаест пасуса пребаци у курзив, а да се исти уклони из два друга.

IV

Роман је објављен 7. октобра 1929. године. Генерално позитивне критике⁷⁶ су Фокнеру сигурно биле накнада за мукотрпан рад, као и потврда његовог полетног осећаја да није само научио да чита, већ и да пише. Међутим, иако се Фокнер појавио иза затворених врата као мајстор, а не шегрт, прича о Компсоновима још није била исцрпљена. Током остатка његове дуге каријере остаће чврсто повезана са захтевним, иновативним делима у којима је Фокнер наставио да експериментише са тачком гле-

⁷⁴ Blotner, I, 598, 602–604, 626.

⁷⁵ Такође, Фокнер је очигледно пролазио кроз куцану верзију која је била код њега и уносио исправке.

⁷⁶ За преглед свих критика види О. В. Emerson, "William Faulkner's Literary Reputation", Diss. Vanderbilt University, 1962, стр. 15–38, и Blotner, I, 632–633.

дишта, од *Авесаломе, Авесаломе!* (1936) до *Сићи, Мојсије* (1942) где је у куцаном тексту „Старих људи“ Квентин Компсон лик који касније постаје Ајк Макаслин.

Можда најексперименталније од свих дела јесте *Ајендикс о Комџоновима* из 1946. године који открива да је имагинативна фасцинација Компсоновима код Фокнера није попуштала. У поновном приповедању приче о овој породици, убацио ју је у још једну наративну форму, опскрбио породицу богатим, обимним историјским контекстом и појачаним, модификованим, поново оцењеним и приказаним ликовима, изнова их стварајући у том процесу. *Ајендикс* је постао засебно књижевно дело, а не је проста рекапитулација романа написаног седамнаест година раније коју је Фокнер намеравао да уради за Малкома Каулија за Викингово издање *Џејној Фокнера* из 1946.

Стога не чуди што се у каснијим годинама Фокнер враћао *Буци и бесу* и говорио да му је тај роман „срцу прирастао“.

(Са енглеској превела **Тијана Слагоје**)