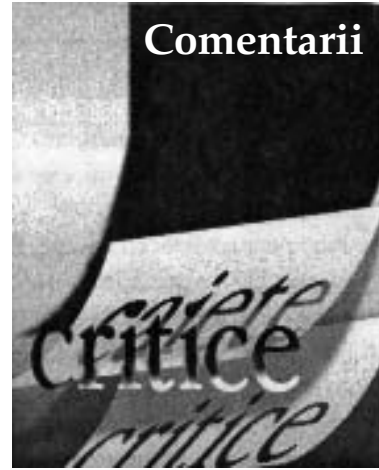


Cristina DEUTSCH*

William Faulkner: perspective narrative în Zgomotul și furia



Abstract

Haosul sufletesc și material al prăbușirii al familiei Compson din Yoknapatawpha este surprins la persoana întâi din perspectiva a trei membri ai ultimei generații de aristocrați (Benjy, Quentin, Jason) și, în sfârșit, din punctul de vedere al autorului - la persoana a treia. Potrivit Cristinei Deutsch și criticilor literari citați, se distinge cu ușurință că toți frații Compson sunt limitați ca naratori la un anumit punct de vedere, iar cititorul, evident, nu ar trebui să aibă încredere completă în nici una dintre versiunile lor asupra evenimentelor, nici măcar în cea auctorială. Cel de-al patrulea capitol folosește un punct de vedere omniscient asupra a două fire narrative, aici punctul de interes mutându-se în întregime asupra prezentului.

Cuvinte-cheie: perspectivă narativă, limitarea naratorilor, plasarea capitolelor, stimulii senzoriali ai prezentului, metoda fluxului conștiinței, monolog interior, ordine cronologică deranjată, continuum verbal

The spiritual and material chaos of the collapse of the Compson family in Yoknapatawpha district is caught from the perspective of three members of the last generation of aristocrats (Benjy, Quentin, Jason) and, finally, from the point of view of the author. According to Cristina Deutsch and literary critics quoted here, one can easily distinguish that Compson brothers are limited as narrators to a certain point of view, and the reader obviously should not have complete confidence in any of their versions of events, even into the authorial one. The fourth chapter uses an omniscient point of view on two narrative threads, moving the focus entirely on present time.

Key-words: narrative perspective, limiting narrators, location of chapters, sensory stimuli of the present, method of stream of consciousness, interior monologue, impaired chronological order, verbal continuum

Atunci când se vorbește, în teoria literaturii, despre „perspectiva narativă”, se iau în considerare în primul rând două aspecte de bază: vocea narativă („cine vorbește”) și focalizarea („cine vede”), aceste două elemente la un loc dând naștere la ceea ce poate fi definit „situație narativă”. În momentul în care se încearcă o examinare a discursului prin intermediul acestor „voci narrative”, la nivel primar se urmărește în primul rând identificarea *celui care vorbește* sau, mai clar, determinarea subiectului

„care povestește acțiunea”. După cum se știe, o primă distincție extrem de importantă a fost făcută de către Genette care făcea deosebirea între ceea ce el a numit un *narator homodiegetic*, înțelegând prin acest termen naratorul care este în același timp și personaj și *naratorul heterodiegetic*, cel care nu este personaj dar care, cu toate acestea, se presupune că cunoaște în detaliu toate datele acțiunii. Plecând de la această distincție simplă, Franz Stanzel va face, la mijlocul anilor '80 ai secolului XX, o distincție

* Institutul de Istorie și Teorie Literară "G. Călinescu", e-mail: instcalinescu@yahoo.com.



între situația narativă ce are loc la persoana I și situația narativă auctorială. Am amintit, de asemenea, termenul de „focalizare”, introdus tot de către Genette cu scopul de a evita confuziile ce se puteau face cu termeni mai vechi, cum ar fi „punctul de vedere” sau „perspectiva”, ajungând astfel la concluzia că naratorul reprezintă „o agenție ce transmite evenimente și fapte de existență ale narațiunii prin intermediul utilizării unei maniere verbale”. Astfel, naratorul poate să relateze evenimentele situându-se într-o poziție în afara povestirii, adoptând punctul de vedere omniscient al cuiva care, dintr-un anumit motiv, știe totul despre povestire. Sau, este de asemenea posibil ca naratorul să adopte un punct de vedere limitat al unuia dintre personajele existente în text și, în consecință, să fie ignorant față de ceea ce se întâmplă în afara razei lui de percepție. Toate aceste probleme de nuanțare ale conceptului de „perspectivă narativă” le vom întâlni în *Zgomotul și furia*, un roman despre care însuși William Faulkner afirma că „este ca și cum aș fi scris aceeași istorie de patru ori: o dată din punctul de vedere al lui Benjy, o dată din cel al lui Quentin, apoi din

punctul de vedere al lui Jason și, în sfârșit, din punctul de vedere al autorului... Pe scurt, am încercat de fiecare dată să povestesc aceeași istorie și de fiecare dată am simțit că am ratat-o, dar pusesem de fiecare dată atâta suferință încât până la urmă nu m-am simțit în stare să arunc nici una din aceste părți și le-am reunit pe toate într-o carte.”

Fără riscul de a schematiza excesiv complexitatea expunerii și a temei – complexitate deliberat aleasă de autor pentru a exprima haosul sufletesc și material în care se prăbușește o lume – se poate afirma că *Zgomotul și furia* este o parabolă a înfăptuirii până la ultimele consecințe a blestemului care apasă asupra lumii din Yoknapatawpha. Cei care sunt urmăriți în decăderea lor socială și omenească spre a exemplifica acest blestem sunt membrii familiei Compson, unul dintre grupurile aristocratice ale capitalei districtului Yoknapatawpha, mai exact, trei dintre membrii ultimei generații: idiotul Benjy, povestitorul primului episod, complexatul Quentin, fratele său, obsedat de decăderea morală a surorii lor, Caddy, cel care-și narează, în cel de-al doilea episod, ultimele ore ale vieții (căci acțiunea romanului se transpune brusc cu aproape douăzeci de ani în urmă) și Jason, singurul frate care încearcă să se descurce în viață „în mod practic, însă cu prețul renunțării la idealismul și dezinteresul nobiliar al celorlalți și, mai ales, al abandonării oricărui principii morale.” Astfel, o primă observație ce poate fi făcută se referă la cele patru puncte de vedere prin intermediul cărora se cristalizează textul literar. Fiecare din primele trei capitole este narat la persoana întâi de unul dintre frații Compson iar al patrulea capitol este narat la persoana a treia de către autor. Se distinge cu ușurință că toți frații Compson sunt limitați ca naratori dintr-un anumit punct de vedere iar cititorul, evident, nu ar trebui să aibă încredere completă în nici una dintre versiunile lor asupra evenimentelor, nici măcar în cea auctorială. La nivel tehnic, romanul este divizat în mod simplu în patru capitole, primul și al treilea fiind aproape egale ca lungime, cel de-al

doilea fiind cu aproximativ treizeci de pagini mai lung iar cel de-al patrulea cu aproximativ treizeci de pagini mai scurt, obținându-se astfel și un regim de simetrie aproape perfect. Fiecare este marcat distinctiv cu o dată pe prima pagină, trei capitole „se întâmplă” în prezentul romanului și unul în trecut. Fiecare capitol este, de asemenea, marcat de o schimbare a naratorului.

Un alt fapt important este că narațiunea nu se mișcă cronologic – adică, nu începe „cu începutul” îndreptându-se către sfârșit, după cum ar putea să ni se pară normal. Dar nu este un tip de narațiune realizat utilizând *flashback*-ul (cum se, întâmplă, pentru a da numai un exemplu în U.S.A. a lui Dos Passos) pentru că în acest caz ar implica o solidă ancorare în prezent, privind spre trecut. În *Zgomotul și furia* vom descoperi că prezentul și trecutul sunt atât de amestecate încât adesea cititorul nu poate face diferența între ele mai bine decât personajele. Din cauză că primul capitol, cel al lui Benjy, se concentrează asupra a ceea ce s-a întâmplat când membrii familiei Compson erau copii, putem risca să afirmăm că romanul chiar începe cu *începutul* deși, dacă luăm mai întâi în considerare *Appendix*-ul, care, sugera Faulkner, ar trebui plasat la începutul cărții, vom observa că acesta începe, nici mai mult, nici mai puțin decât cu povestea șefului de trib indian care i-a vândut unui Compson prima bucată de pământ și duce povestirea, în practică, până la sfârșit. De multe ori, cititorul însuși a fost cel care a obiectat împotriva felului în care sunt aranjate capitolele. În particular, un motiv de îndoială a fost opțiunea lui Faulkner de a plasa capitolul lui Benjy primul, mai ales din cauză că este extrem de dificil și nu poate fi înțeles pe deplin până când nu este terminat romanul. Alți cititori au sugerat că ar fi trebuit să înceapă cu capitolele lui Jason sau al lui Dilsey, fiecare dintre ele fiind mai ușor de înțeles.

De altfel, misterul așezării „capitolului lui Benjy” la început nu este greu de descifrat: Benjy este în realitate cheia înțelegerii titlului romanului, deoarece, la prima vede-

re, se poate afirma că *Zgomotul și furia* reprezintă în sensul literal al cuvântului „povestirea unui nebun”. Și totuși nu putem spune, continuând fraza lui Shakespeare, că opera aceasta „nu are sens” (titlul cărții este luat din *Macbeth*: „...a tale told by an idiot / Full of sound and fury, signifying nothing.”). La fel ca și în *Macbeth*, și aici personajele sunt profund preocupate de trecerea timpului, fiecare având o relație absolut specială cu acesta. Dar Benjy, fiind o imagine a idiotului (simbol care poate fi interpretat și ca reprezentare modernă a lui *The Fool*, acel bufon sau mășcărici nebun și înțelept în același timp pe care îl întâlnim nu numai în drama elizabethană, ci și într-un personaj de tipul lui Huckleberry Finn al lui Mark Twain sau unul precum Holden Caulfield al lui Salinger) nu are nici un fel de concept de timp sau loc – stimulii senzoriali ai prezentului îl poartă înapoi în timp și într-un alt loc situat în trecut, în mod imediat și fără să fie avertizat (o excepție făcând faptul că autorul folosește, în acest caz, caractere cursive în locul celor normale. Deci, la un prim nivel, degenerarea familiei Compson și soarta membrilor ei este arătată parțial așa cum este văzută de Benjy, acest debil mintal. O bună parte din povestire reprezintă crâmpie din amintirile acestuia și din viziunile sale de delir, îngrămadite fără nici o ordine, fără legătură cu timpul și spațiul, majoritatea amintirilor sale fiind legate de sora sa, Caddy, la rândul ei devenind, dintr-o altă perspectivă, personajul principal din acest roman. Faulkner folosește metoda fluxului conștiinței dar el nu este interesat aici deloc de sfera subconștientului în sine iar alegerea unui debil mintal ca narator al evenimentelor și ca povestitor este determinată de faptul că înseși evenimentele i se par autorului o nebunie. Adevărata lor semnificație și legătură între ele nu pot fi redată în tradiționala narațiune ordonată, ele trebuie să fie fixate de o conștiință descătușată de prejudecățile sociale și relațiile care leagă trecutul de prezent. În realitate, Benjy trăiește în afara timpului, pentru el trecutul fiind la fel de real ca și prezentul, experimentând, de cele mai multe ori, ca pe niște suferințe insuportabile diferite momente

din plimbarea sa obișnuită pe pajiștea care odinioară a aparținut familiei sale. Așa cum s-a întâmplat întotdeauna în întreaga sa viață, și în această zi de 7 aprilie 1928 (când Benjy împlinește treizeci și trei de ani), el este „scos la plimbare” de unul dintre puținii servitori negri rămași lângă familia Compson, care și-a pierdut de mult opulența. Anumite scene din fața sa, anumite sunete – mai ales strigătele jucătorilor de golf de pe pajiște strigându-și ajutoarele (engl. *caddy*) îi amintesc de scene asemănătoare din propria sa copilărie, și mai ales de sora sa, Caddy (de la potrivirea de sunete cu numele surorii sale se nasc urletele pe care servitorul încearcă mereu să le calmeze). În 1928 el stă la poartă, încă așteptând-o pe Caddy, care a plecat de acasă în 1910. De fapt, putem spune că pentru acest narator timpul nici nu există, fiind un personaj care trăiește exclusiv prin intermediul simțurilor: „*Ce rost are să te uiți peste gard, a spus T.P. Domnișoara Caddy s-a dus departe acuma. S-a măritat și te-a lăsat aici. Nu mai are nici un rost să te ții de porțiță și să zbieri. Nu te mai aude.*

Ce mai vrea acuma, T.P., a spus mama. Nu poți să te joci frumos cu el și să-l faci să tacă.

Vrea să se ducă afară și să se uite peste gard, a spus T.P.

Ei, n-are voie acuma, a spus mama. Plouă. Stai și joacă-te cu el să tacă o dată din gură. Benjamin.

Acuma nu-l mai liniștește nimic, a spus T.P. Crede că dacă se duce la porțiță vine domnișoara Caddy înapoi.

Prostii, a spus mama.”

De asemenea, în prezentul în care Benjy își mărturisește senzațiile, există un personaj purtând același nume cu fratele său Quentin, și anume o fată, fiica surorii sale Caddy (de asemenea absentă acum, dar care și-a transmis descendentei sale temperamentul revoltat, atât împotriva familiei cât și a restricțiilor moralității). Dar, din cauză că este retardat, Benjy nu poate interpreta corect ceea ce se întâmplă. El spune cititorului cum miroso lucrurile și dacă acestea l-au făcut să plângă, dar nu poate să explice de ce s-au întâmplat anumite fapte sau ce a simțit în acel moment o altă persoană. Oricum, spre deosebire de Quentin și

Jason, cei doi naratori din capitolele următoare, acesta își aduce aminte cu acuratețe conversațiile purtate de ceilalți în prezența sa. Adesea, Benjy, într-o manieră foarte subtilă, îl va face pe cititor să intuiască lucruri pe care el, în aparență, nu are capacitatea să le perceapă și să le catalogheze.

Dar Faulkner nu se poate mulțumi să înregistreze procesele confuze care se petrec în mintea unui nebun. De aceea el introduce diferiți povestitori, datorită cărora cititorul vede crâmpie de evenimente răsfrânte în mintea unor oameni diferiți, care au participat în chip diferit la ele. Acest procedeu de deplasare a povestirii constituie una din trăsăturile caracteristice ale manierei artistice a lui Faulkner.

Pe prozator îl preocupă în primul rând prezentul, pentru el trecutul reprezintă o parte inseparabilă și invariabilă a prezentului iar mersul înapoi al timpului constituie nu atât o incursiune în trecut, cât o necesitate vitală, cheia pentru înțelegerea prezentului.

Vom vedea, în consecință, cum în *Zgomotul și furia*, fluxul conștiinței trece la tânărul Quentin Compson, student la Harvard. Quentin este prins definitiv de trecut, s-a încurcat în problemele de nerezolvat ale familiei sale, este obsedat de pasiunea perversă pentru sora lui, pasiune pe care el nu poate nici s-o accepte, nici s-o respingă. Ideile lui Quentin sunt un adevărat haos, iar sinuciderea lui îi apare cititorului ca sfârșitul unui anumit mod de viață. Deși este foarte inteligent, și el are limitările lui ca narator. Este atât de terorizat de pierderea virginității lui Caddy și de filozofia de viață a tatălui său, încât cu greu se poate gândi la orice altceva: „*Felinarele coborau pe deal pe urmă urcau către oraș Am pășit pe pânțele umbrei mele. Puteam să-mi întind mâna dincolo de ea. simțindu-l pe tata în spatele meu dincolo de întunecimea înșepătoare a verii și de luna august și de felinarele de pe stradă Tata și cu mine le apăram pe femei una de alta de ele însele femeile noastre Așa sunt femeile nu ajung să se priceapă la oameni noi suntem pentru asta ele se nasc doar cu un fel de fertilitate reală a bănuielii care dă și roade destul de des și de obicei îndreptățită există un fel de afinitate*



între ele și răul care adaugă răului ceea ce-i lipsește în sine și se pricep să strângă răul în jurul lor instinctiv așa cum îți strângi pătura lângă tine prin somn fecundându-le mintea deschizând-o spre el până când răul și-a îndeplinit rolul fie că a existat sau nu". Quentin își aduce aminte de anumite întâmplări care se pot regăsi și în capitolul lui Benjy, dar majoritatea lucrurilor asupra cărora se concentrează sunt noi. Însă, datorită interesului obsesiv pe care îl are în legătură cu timpul, cu apariția mentală a umbrelor și a surorii sale, Quentin nu va observa foarte multe referitor la oamenii din jurul lui, nici nu va fi un narator foarte capabil să relateze corect ceea ce se întâmplă. Deși prezentul acestei secțiuni este plasat cu aproape 18 ani înaintea

evenimentelor povestite de Benjy se urmează totuși, în mare, firul cronologic al romanului, de aceea multe dintre amintirile lui Benjy sunt din prima copilărie, iar cele ale lui Quentin în special din adolescență. Spre deosebire de primul, ceea ce-și amintește Quentin este cu mult mai fragmentar – un cuvânt sau o propoziție ce apar la începutul acestui capitol adesea se repetă pe parcursul narațiunii cu mai multe detalii și înflorituri. De asemenea, flashback-urile lui Quentin sunt cu mult mai intelectualizate decât cele ale lui Benjy, în timp ce acesta din urmă are, cum am mai amintit, senzații pe care le transpune în cuvinte prin intermediul unui limbaj limitativ; Quentin de multe ori are de-a face cu probleme mai abstracte, cum ar

fi sentimentul de vinovăție, onoarea sau păcatul.

E important de notat faptul că această parte a romanului începe prin contemplarea timpului, moment simbolizat de ruperea arătătoarelor ceasornicelor într-o încercare inutilă de a „scăpa” timpului, el dorește cu orice preț să iasă afară din timp. Este capitolul în care întâlnim cele mai multe referințe legate de timp sau de diverse elemente temporale, semnificativ fiind momentul în care Quentin se imaginează pe sine însuși și pe Caddy arzând împreună „într-o pură flăcără atemporală”. Dar singurul mod în care se poate situa în afara timpului este sinuciderea. Pentru Quentin, ca și pentru Benjy, trecutul invadează prezentul în mod constant, iar el se află în imposibilitatea de a părăsi acest trecut deoarece este obsedat de problemele și de amintirile sale, o încărcătură funestă care practic nu îl va lăsa niciodată să trăiască cu adevărat. O altă obsesie minoră a lui Quentin în această parte sunt umbrele; cuvântul „umbră” (*shadow*) este repetat în mod constant de-a lungul discursului acestui narator, reamintind imaginea „umbrei umblătoare” (*walking shadow*) a lui Shakespeare.

În *Zgomotul și furia* întâlnim pretutindeni ca model recurent imaginea oglinzii. Amintindu-și-o pe Caddy, Quentin re trăiește momentul în care aceasta, rezevizându-se să-l liniștească pe Benjy, „fuge din oglindă” în care privea Quentin: „Fugi afară din oglindă, afară din acel parfum concentrat. Roze, roze... ea aleargă afară din oglindă ca un nor, alungând din oglindă parfumurile rozele rozele rozele vocea care adia peste Eden.” În aceeași oglindă, Benjy urmărește reflexele flăcărilor din cămin, fără a sesiza însă că flăcările nu sunt propriu-zis în oglindă. Mai târziu, cu puțin înainte de a se sinucide, Quentin privește apele fluviului, „fragmente dintr-o oglindă spartă”. S-a spus pe bună dreptate că Quentin transformă cu bună știință lucrurile în umbrele lor, prin intermediul oglinzii, în timp ce Benjy acordă realitate tocmai acestor umbre din oglindă. Quentin nu și-o amintește concret pe Caddy, ci numai reflexele ei în apă ori în oglindă, pentru că numai acestea, proiecții-

le ei sunt reale, reflexele nu atât în oglinzi exterioare cât în oglinda lăuntrică deformatoare a conștiinței lui torturate.

Drama lui Quentin se referea nu la lumea reală, ci la reflexele închipuite ale lumii și din acest motiv moartea îi apare lui Quentin ca o „sfărâmare a oglinzii”, o distrugere a capacității lui de a evalua propriile reflecții ale lumii. Sinuciderea sa poate fi înțeleasă și ca o declarație făcută de Faulkner că el nu poate trăi în trecut, că trebuie să renunțe la principiile care constituiau o lege imuabilă pentru strămoșii lui. În tot romanul se simte o amărăciune provenind din faptul că se pierde tot ceea ce era sfânt, care dispare sau a și dispărut pentru totdeauna. Iar acest lucru își găsește întruchiparea în secvența în care Quentin cugetă la senzația de absurditate în fața vieții, pe care o avea tatăl său: „Mi-am amintit iar că tatăl meu spunea că de absurdă este întreaga experiență umană...”.

În cel de-al treilea episod, Jason Compson își trăiește frustrațiile de „om al subteranei” aservit unui „principiu al morții”, fără a se putea ridica însă la voluptatea cunoașterii și asumării propriei mizerii spirituale. Mult mai ancorat în prezent, apelând la mult mai puține flashback-uri decât în cazul celorlalți naratori, Jason folosește acest procedeu când este vorba exclusiv despre evenimente din trecut. De asemenea, și el este un narator limitat deoarece vede lucrurile exclusiv din punctul lui de vedere, distanțându-se de inocența lui Benjy și de intelectualitatea lui Quentin. În opinia sa, el are întotdeauna dreptate iar lumea este cea care greșește neconținut. La fel ca și Quentin, nu este foarte dibaci în a observa lumea din jur, în schimb Jason notează minuțios toate conversațiile pe care le aude sau le are cu ceilalți, comunicând cititorului exclusiv ceea ce ceilalți cred despre el.

Jason, ultimul reprezentant al familiei Compson, nu supraviețuiește dezastrului vechiului Sud aristocratic decât pentru că se adaptează sau, mai bine zis, coincide cu noua formulă umană dominantă, cea reprezentată de Flem Snopes. Tiranice, abuziv, brutal, lipsit de cele mai mici scrupule, el fură banii trimiși de Caddy pentru întreții-

nerea fiicei sale, Quentin, și negociază chiar secundele în care el trece cu aceasta, în trăsură, prin fața mamei. Când fata terorizată încearcă să scape de sub tutelă, refugiindu-se în dragoste, o urmărește cu mașina fiind pus în fața aceleiași probleme care îl condusesese pe Quentin, fratele lui, la moarte: salvarea onoarei familiei Compson. Dar pentru Jason acest conflict este doar o meschină înfruntare de interese. Teama de a o scăpa pe nepoata lui de sub control este mai puțin dictată de eventualitatea unei drame, cât de imposibilitatea de a o mai șantaja pe Caddy. E unul dintre naratorii cei mai încărcăți de negativitate din roman dar, în același timp, și cel mai precis, un personaj plin de răutate, cinic și lacom, care dezvăluie cititorului adevărata decădere a acestei familii: „Am luat mașina și m-am dus acasă. O dată dimineața, de două ori la prânz, și acuma iar, și cu ea obligat s-o vânez prin tot orașul și să mai trebuiască și să mă milogesc pe lângă ei să mă lase și pe mine să mănânc nițel din mâncarea pentru care eu dau banii. Stau câteodată și mă-ntreb la ce bun. Cu experiența pe care-am avut-o până acuma ar trebui să fiu chiar tâmpit de-a binelea să-i mai dau înainte. Și acuma sigur c-am s-ajung acasă tocmai la timp să dau fuga după un coș de roșii sau mai știu eu ce și pe urmă să trebuiască să mă-ntorc în oraș puțind tot ca o fabrică de camfor dacă vreau să nu-mi plesnească capul pe umeri. Îi tot spun că nu-i nici o scofală cu aspirina asta decât niște făină și apă pentru bolnavii închipuiți. Zic dumneata habar n-ai ce-nseamnă să te doară cu adevărat capul. Zic crezi că dac-ar fi după mine m-aș mai sui în mașina asta blestemată. Vreau să spun că m-aș lipsi cu plăcere de ea am învățat să mă lipsesc de o grămadă de lucruri dar dacă dumneata vrei să-ți riști viața în trăsura asta veche și hodorogită cu un băiat de negru care nici n-a ajuns să-și șteargă nasul ca lumea foarte bine pentru că zic Dumnezeu are grijă de ființe ca Ben, Dumnezeu știe că ar fi cazul să facă ceva pentru el, dar dacă-ți închipui c-am să dau un mecanism delicat în valoare de o mie de dolari pe mâna unui negru care nici nu știe să se șteargă la nas sau chiar unuia care știe, atunci n-ai decât să-i cum-

peri dumneata o mașină pentru că zic altfel îți place să te plimbi cu mașina și știi foarte bine că-i așa”.

Timpul este de asemenea important și pentru Jason, așa cum a fost în cazul celorlalte personaje. El află în permanență ce este timpul, grăbindu-se fără încetare să facă ceva sau atunci când strigă la ceilalți să se grăbească. Deși Jason trăiește doar în prezent, fără a ține cont de trecut, acesta măsoară timpul în mod constant, în același fel în care își numără banii.

Cel de-al patrulea capitol folosește un punct de vedere omniscient, aici punctul de interes mutându-se în întregime asupra prezentului, cele două fire narrative fiind extrem de clare: căutarea banilor pe care i-a pierdut Jason și imaginea lui Dilsey așteptând slujba de Paște a reverendului Shegog, care-i va trezi adevăratul sens al damnării ce plutește de atâta timp în jurul acestei familii. Din fala Compsonilor nu va rămâne nimic și singura care va rezista timpului va fi tocmai Dilsey, servitoarea neagră, care nu degenerază moral, ca Jason, dovedind triumful principalei calități umane, după Faulkner, „the endurance”. Ea va închide, astfel, capitolul Compsonilor din Yoknapatawpha: „Am văzut începutul și acum văd sfârșitul”. Dilsey, singura care trăiește firesc prezentul, ascultă în liniște și chiar ironică, trecerea timpului, pe când Quentin, obsedat de acesta, încearcă disperat să-l blocheze într-un trecut epurat, ori să ignore prezentul, situându-se dincolo de el. Ea este conștientă, oricum, atât de trecut cât și de prezent. Atunci când aude ceasul, care nu este bine reglat, din casa familiei Compson, bătând ora cinci, știe că în realitate este ora opt. Dintre toate personajele din roman, doar ea știe ce este timpul în realitate și astfel poate să respecte atât valorile trecutului cât și să existe în prezent: „Camera se încălzi. Pielea lui Dilsey începea să capete un luciu bogat față de aspectul mat ca suflat cu cenușă pe care o avusese atât pielea ei cât și a lui Luster, și se mișca prin bucătărie adunând în jurul ei ingredientele necesare pentru gătitul micului dejun, pregătind masa. Pe perete, deasupra dulapului, invizibilă până nu se făcea noap-

te la lumina lămpii și chiar și atunci păstrând o profunzime enigmatică din cauză cu nu avea decât o singură limbă, o pendulă, își făcea auzit tic-tacul și apoi, cu un sunet pregătitor, ca și cum i-ar fi dres glasul, bătu de cinci ori.

„Ceasu opt”, spuse Dilsey. Se opri și-și înălță capul spre susul scării, ascultând. Dar nu se auzea nimic în afară de pendulă și de foc. Deschise cuptorul și se uită la forma cu aluatul de pâine, apoi aplecată încă rămase nemișcată în timp ce cineva începu să coboare scările”.

Cea de-a cincea parte a romanului, inexistentă în prima ediție, este scrisă de un personaj care poartă masca autorului (în prima ediție a cărții nu există această parte). Acest appendice scris mai târziu de Faulkner are rolul de a completa înțelegerea romanului prin povestirea unor episoade din trecutul și din evoluția de mai târziu a familiei Compson.

Stilul din *Zgomotul și furia* este și el extrem de complicat, dat fiind că firul epic este depănat de patru naratori, fiecare dintre aceștia vorbind și gândind diferit, și având preocupări diferite. În special în primele trei capitole, Faulkner utilizează niște tehnici narative care abia începuseră să fie descoperite în primele decenii ale secolului XX, acestea fiind fluxul conștiinței și monologul interior, amintite deja pe parcursul acestui studiu. După cum bine se știe, fluxul conștiinței este o încercare de a reproduce tiparul de gândire al personajului, scriitorul încercând să noteze aceste gânduri disparate așa cum ele trec prin mintea personajului. Deoarece un anumit gând poate duce la un alt gând, aparent fără legătură, fluxul conștiinței se mișcă într-o manieră aparent dezordonată de la un subiect la altul. În general personajul face „asociații libere” – un obiect evocat îi amintește de un altul. Deși capitolele care se centrează pe Benjy și pe Quentin folosesc amândouă tehnica „fluxului conștiinței”, sunt de fapt scrise în două stiluri extrem de diferite: Benjy gândește în fraze simple și are un vocabular limitat, în timp ce Quentin, pe de altă parte, gândește fie în fraze foarte lungi, fie în fragmente de frază. Îi plac cuvintele care se refe-

ră la noțiuni abstracte și folosește o sumedenie de adjective; în timp ce memoria lui Benjy foarte rar se întoarce la aceeași poveste de două ori (și, câteodată, sfârșește povestirea pe care a început-o, altădată nu), Quentin se reîntoarce mereu, repetând, ca un leit-motiv obsedant, aceleași nume și aceleași fraze.

Romanul, în întregul său, este bogat în imagini și în simboluri, folosite la maximum în capitolul lui Quentin. Se referă adesea la apă, umbre, ceasuri, surori, la mirosul caprifoiului care îi trezește amintiri de sorginte sexuală. Faulkner utilizează caracterele cursive atunci când schimbă planurile temporale în capitolul lui Benjy și, respectiv, în cel al lui Quentin, în timp ce capitolul lui Jason nu beneficiază de nici o marcare grafică deosebită. Autorul însuși a considerat chiar că romanul ar trebui tipărit folosindu-se cerneluri de culori diferite pentru a ușura munca cititorului. După cum se poate vedea cu ușurință, capitolul lui +. Aceste crâmpie nu sunt prezentate într-o manieră rațională, dar nici într-o asociere poetică liberă de „fluxuri de conștiință”, ci mai degrabă ca ceva ce *ar zice* o persoană. Din punct de vedere tehnic, Jason gândește în propoziții scurte, grăbite, limbajul său fiind adesea vulgar, argotic și sarcastic.

Un alt fapt care merită observat este acela că Faulkner reproduce în mod precis modul de a vorbi al personajelor de culoare (și aici ne referim în principal la Dilsey și la Luster, dar și la modul în care reverendul ce apare la sfârșitul romanului trece de la o manieră elevată de a vorbi la un limbaj ceva mai popular pe parcursul predicii sale).

Romanul *Zgomotul și furia* reprezintă de fapt un lanț de evenimente a căror ordine cronologică a fost deranjată. În legătură cu aceasta, Sartre face o comparație destul de neașteptată între Faulkner și Marcel Proust. Analizând *Zgomotul și furia*, Sartre observă că în acest roman trecutul se împletește atât de strâns cu prezentul încât timpul parcă a încrămențit: „Astfel se prezintă timpul la Faulkner. Nu regăsim oare aici ceva cunoscut? Prezentul neverosimil, incursiunile neașteptate în trecut, condiționarea emoțională care se opune condiționării conștiente



sub raport cronologic, dar nereale, amintirile, monstruoasa obsesie neconținută, schimbările sentimentelor – oare toate acestea nu ne remindesc timpul pierdut și regăsit al lui Marcel Proust?”.

În ceea ce privește partea stilistică, am dori să amintim opinia lui Conrad Aiken care, în „William Faulkner: The Novel as Form”, observa că dificultățile sintaxei faulkneriene nu se datoresc inabilității scriitorului, ci dorinței lui de a realiza un „continuum” verbal. La Faulkner avem de-a face cu diferite modalități ale monologului interior. *Zgomotul și furia* reia, într-o anumită măsură, tehnica lui Joyce. Dar Faulkner nu se arată interesat de transcrierea nuda a fluxului interior, ca Joyce în „Ulysses”. Faulkner dorește în primul rând să asigure calitatea dramatică a unei relatări bazate pe unul sau mai multe monologuri interioare. Primele trei capitole din *Zgomotul și furia* utilizează un astfel de monolog rapid, nervos, violent, a cărui ambiguitate și uneori chiar incoerență, se datorește mai mult polivalenței lirice a termenilor și contextului decât discontinuităților sintactice.

Bibliografie

William Faulkner, *The Sound and the Fury*, Random House, Inc., New York, 1929; Secolul 20, 1961, 6; Secolul 20, 1961, 12;

Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1969;

William Faulkner, *Zgomotul și furia*. Traducere de Mircea Ivănescu, Editura Univers, București, 1971; Secolul 20, 1969, 4;

Jean Paul Sartre, *The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner*, e-text;

Jean Genette, *Narrative Discourse*. Tr. Jane Lewin, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1980;

Franz Stanzel, *A Theory of Narrative*. Translated by Charlotte Goedsche. Cambridge University Press, Cambridge, 1984;

Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*. A cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Meltemi editore, Roma, 2004;