

## Kreacja postaci literackich we *Wściekłości i wrzasku* Williama Faulknera wobec wzorców konstrukcyjnych powieści realistycznej<sup>1</sup>

W modelowo ujętej dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej<sup>2</sup> kreacja postaci literackiej – rozumianej jako integralny, fikcyjny, wyrażony tekstowo komponent świata przedstawionego utworu – wyrasta z uwzględnienia następujących reguł konstrukcyjnych:

Reguła pierwsza: postać literacka winna być tworem antropomorficznym<sup>3</sup> – a nie na przykład roślinnym, zwierzęcym czy rzeczowym. Jeśli podlega przemianie, to zachodzi ona na tle i pod wpływem realiów społecznych zaprezentowanych w świecie przedstawionym utworu. Jest ona zatem prawdopodobna, a nie fantastyczna<sup>4</sup>; dobrze umotywowana, ujęta w sposób logiczny, rozpisana na ciąg zdarzeń o charakterze przyczynowo-skutkowym.

Nawet wówczas, gdy wydarzenia te prezentowane są achronologicznie, ich rekonstrukcja nie powinna nastręczać czytelnikowi trudności. Wspomniana metamorfoza nie może mieć jednak charakteru ontologicznego – pod tym względem status bohatera od początku do końca pozostaje jasny. W omawianej konwencji powieściowej nie mieści się na przykład przekształcenie postaci literackiej – pierwotnie uformowanej w sposób antropomorficzny – w karakona lub dzwonek elektryczny<sup>5</sup>, jak dzieje się to w tekstach literackich o charakterze groteskowym. W powieści realistycznej mamy więc do czynienia

---

<sup>1</sup> Wersja angielskojęzyczna artykułu zatytułowana *The realistic novel and the creation of literary characters: William Faulkner's „The Sound and the Fury”* ukazała się w książce *Characters in Literary Fictions*, pod red. J. Węgródzkiej, Frankfurt am Main 2015, s. 144–152.

<sup>2</sup> Na temat powieści realistycznej pisali między innymi: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą, od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995; A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1967; eadem, *Pojęcie realizmu w powieści XIX i XX wieku*, Łódź 1964; G. Lukács, *Teoria powieści*, tłum. J. Gośliński, Warszawa 1968; E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968; F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, tłum. R. Handke [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, pod red. R. Handkego, Kraków 1980; H.H.Jr. Kolb, *The Illusion of Life: American Realism as a Literary Form*, Charlottesville 1969; Ph. Barrish, *American Literary Realism: Critical Theory and Intellectual Prestige, 1880–1995*, Cambridge 2001; S. Ludwig, *Pragmatist Realism: The Cognitive Paradigm in American Realist Texts*, Madison 2002.

<sup>3</sup> Zob. H. Markiewicz, *Postać literacka* [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

<sup>4</sup> O postaci literackiej pisali: H. Markiewicz, *Postać literacka*, op. cit.; A. Labuda, *O literackich i nieliterackich obrazach postaci*, „Teksty” 1979, nr 4; A. Okopień-Stawińska, *Relacje osobowe w komunikacji literackiej* [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Stawińskiego, Wrocław 1967, przedruk [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1976; E. Kasperski, *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień* [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, pod red. E. Kasperskiego i B. Pawłowskiej-Jądrzyk, Warszawa 1998; E. Kasperski, *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*, Warszawa–Pułtusk 2006; idem, *Sprawa podmiotu. Szkic z antropologii literatury*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 5.

<sup>5</sup> B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989.

z przemianą losu bohatera o względnie stabilnej tożsamości, możliwej do zidentyfikowania pomimo upływu czasu powieściowego, a nie z radykalnym przekształceniem jednej formy istnienia w inną.

Reguła druga: postać literacka powinna być wyposażona w imię i nazwisko. Wspomniane antroponimy, jeśli mają charakter znaczący, to tylko w takim sensie, że wskazywać mogą na narodowość bohatera oraz jego przynależność do określonej warstwy społecznej. Nie służą jednak jego alegorycznej redukcji do jednej cechy charakteru, jak dzieje się to na przykład w baśniach, utworach groteskowych czy satyrycznych. Nie noszą też znamion paraboliczności, która może stać się punktem wyjścia do potraktowania postaci literackiej przez odbiorcę wirtualnego jako nośnika sensów symbolicznych, które okażą się kluczowe dla interpretacji świata przedstawionego, lub ujęcia jej jako egzemplifikacji prawd uniwersalnych.

Reguła trzecia: wiek, wygląd zewnętrzny oraz dyspozycje psychiczne bohatera prezentowanego w powieści tego typu muszą być precyzyjnie dookreślone poprzez charakterystykę. Wspomniane informacje nie są poddawane relatywizacji. Z taką relatywizacją mamy do czynienia na przykład w sytuacji, w której charakterystyka postaci zapośredniczona jest przez narratora nieświadomego lub cierpiącego na zaburzenia percepcyjne, czyli takiego, którego punkt widzenia nie może być uznany przez czytelnika za wiarygodny. W powieści realistycznej w grę nie wchodzi też raczej relatywizacja kreowana poprzez wprowadzenie do utworu opowiadania o postaci literackiej, prezentowanego z perspektywy innego bohatera i skonstruowanego w taki sposób, że zmusza odbiorcę do redefinicji wszystkich wiadomości na temat postaci, uzyskanych przez czytelnika w toku lektury wcześniejszych fragmentów powieści.

Reguła czwarta – ściśle powiązana z trzema poprzednimi zasadami – polega na tym, że w myśl omawianej konwencji powieściowej bohater literacki, odróżniający się od innych istnień w sposób niebudzący wątpliwości, winien cechować się rozumną naturą, a co za tym idzie – sprawować władzę nad własnym ciałem oraz sferą popędową i tą zdolnością do samokontrolowania się dawać świadectwo wolnej woli. Co więcej, w powieści realistycznej postać literacka jest tak skonstruowana, że odbiorca wirtualny nie wątpi w to, że ma ona świadomość celu własnego istnienia (wyrażającą się w światopoglądzie i systemie wartości akceptowanych przez bohatera), nawet jeśli ów bohater napotyka liczne przeszkody lub nie udaje mu się zrealizować swoich zamiarów.

Reguła piąta: protagonistą powieści realistycznej jest postacią działającą. Przedstawia się go jako współkreatora (ujętych zazwyczaj w repliki dialogowe) zajęć słownych, a także jako współtwórcę zdarzeń, które dzieją się w rzeczywistości powieściowej i są opowiadane przez trzeciosobowego narratora wszechwiedzącego, ukrywającego się za światem przedstawionym utworu. W konwencji tej nie mieści się konstrukcja postaci skrajnie uprzedmiotowionej, której działanie podlega redukcji do kilku monotonicznie powtarzanych gestów, a mowa zostaje zupełnie wyeliminowana z utworu i zastąpiona wypowiedziami innych bohaterów lub sprowadzona do kilku niespójnych czy wewnętrznie sprzecznych fraz.

Reguła szоста: kreacja postaci literackiej powinna umożliwić czytelnikowi zapoznanie się z pochodzeniem bohatera, dostarczyć odbiorcy informacji na temat rodziny, w której ów bohater wyrastał, oraz relacji, jakie w niej panowały. Konwencja zakłada również przekazanie czytelnikowi wiadomości na temat edukacji, którą odebrała postać literacka. Ma dawać odbiorcy wgląd w wiedzę na temat procesu inicjacji bohatera w życie społeczne zaprezentowane w świecie przedstawionym utworu oraz wskazywać miejsce, jakie aktualnie (w czasie powieściowym) postać w nim zajmuje, a także uczynić zrozumiałymi jej aspiracje.

Reguła siódma – ściśle powiązana z poprzednią – zakłada takie ujęcie bohatera, które wynika z założenia, że antropomorficznie uformowana postać literacka egzystuje na wzór i podobieństwo bytu ludzkiego, rozumianego jako istota społeczna, która zdolna jest przeciwstawić się determinizmowi wynikającemu z nieubłaganych praw natury, a ponadto wykazuje skłonność do samopoznania, dąży (ze zmiennym szczęściem) do samorozwoju i autorefleksji.

Reguła ósma: w powieści realistycznej, której autor zamierza stworzyć literacką panoramę, postać pełni funkcję reprezentanta jednej z warstw lub grup społecznych – w tym znaczeniu trzeba mówić o typowości bohaterów. Jej źródłem nie jest jednak intencja moralistyczna. Postać literacka nie musi być bowiem konstruowana zgodnie z regułami tworzenia – popularnymi na przykład w wiekach średnich – wzorców osobowych uznawanych za godne naśladowania przez czytelnika.

Reguła dziewiąta: omawiana konwencja, w której trzecioosobowa narracja wszechwiedząca zakłada dominację przedmiotowego mówienia o postaci, paradoksalnie projektuje jej podmiotowe istnienie w świecie przedstawionym. Dzieje się tak dlatego, że twórcy powieści realistycznych dążą do ukazania bohatera literackiego jako kogoś, kto – pomimo upływu czasu powieściowego (mierzonego dynamiką i kształtem prezentowanych zdarzeń oraz ich wpływem na kształt losu i postępowanie jednostki) – ma poczucie tożsamości decydującej o byciu tą samą osobą, a to z kolei wiąże się z ponoszeniem przez postać odpowiedzialności za podejmowane działania bez względu na ich charakter i ocenę etyczną, jakiej dokonuje czytelnik.

Reguła dziesiąta: konstrukcja postaci literackiej zgodna z konwencją powieści realistycznej ma znaczenie rozstrzygające dla kształtu świata przedstawionego, który nie musi być, i na ogół nie jest, przyjazny dla bohatera. Jednak z punktu widzenia odbiorcy wirtualnego – wtajemniczonego przez narratora w szeroki kontekst powieściowych zdarzeń (pomimo komplikacji prezentowanych losów postaci) – ów świat przedstawiony jawi się jako zrozumiały oraz możliwy do racjonalnego wyjaśnienia. Ta inteligibilność wyrastająca z pisarskiego nastawienia na realizację przez literaturę piękną funkcji poznawczej współdecyduje z kolei o tym, że w czytelniczym odbiorze ma szansę zaistnieć mechanizm identyfikacji z protagonistą, wyrastający ze zrozumienia genezy, motywacji i okoliczności działań postaci.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że zrekonstruowane powyżej modelowe reguły kreacji postaci literackiej właściwe dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej podlegać

mogą modyfikacją, czego świadectwem jest historycznie potraktowany proces przemian zachodzących w sztuce powieści w XX wieku. Wspomniane przekształcenia w konstrukcji postaci okazują się genologicznie znaczące. Jeśli nie są one radykalne, można mówić o zmianach w obrębie gatunku. Jeżeli zaś dostrzegalna staje się daleko idąca modyfikacja jednej lub kilku reguł kompozycyjnych albo jej/ich „nadreprezentacja” kosztem zmarginalizowania lub całkowitej eliminacji innych, mamy wówczas do czynienia z narodzinami nowych gatunków, względnie z kontaminacją już istniejących.

Wdzięcznym przykładem do analizy, w którym – jak w soczewce – skupiają się tendencje, jakie dały o sobie znać w pisarstwie powieściowym pierwszej połowy XX wieku, jest wybitne dzieło Williama Faulknera *Wściekłość i wrzask* pochodzące z 1929 roku<sup>6</sup>. Powieść składa się z pięciu części – traktując ostatnią partię zatytułowaną *Dodatek* (dopisaną kilkanaście lat po opublikowaniu powieści) jako integralny komponent utworu. Tytuły czterech pozostałych – będące datami – sugerują czytelnikowi, który zaczyna lekturę tekstu od spisu treści, że w powieści zastosowana została podmiotowo zorientowana konwencja diarystyczna<sup>7</sup>.

Po zapoznaniu się ze spisem treści można więc mylnie założyć, że w utworze Faulknera będziemy mieli do czynienia z jednym narratorem, który jest równocześnie bohaterem i wpisanym w dzieło autorem tekstowym (celowo abstrahując od kwestii autora empirycznego). Można też mylnie przyjąć, że inne postaci, które pojawią się w powieści,

<sup>6</sup> W. Faulkner, *The Sound and the Fury*, Nowy Jork 1984; idem, *Wściekłość i wrzask*, tłum. J. Polak, Poznań 2000. Zob. też: *Twentieth century interpretations of „The Sound and the Fury”: a collection of critical essays*, pod red. M.H. Cowana, Englewood Cliffs 1968; J.T. Matthews, *The Play of Faulkner’s Language*, Nowy Jork 1982; *William Faulkner. Three Decades of Criticism*, pod red. F.J. Hoffmana i O.W. Vicky, Ann Arbor 1960; B. Ineke, *Character and Personality in the Novels of William Faulkner. A Study in Psychostylistics*, Lanham 1995; I. Malin, *William Faulkner: an Interpretation*, Stanford 1957; H.H. Waggoner, *William Faulkner: from Jefferson to the World*, Lexington 1959; W.M. Frohock, *The Novel of Violence in America*, Londyn 1959; C. Brooks, *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*, New Haven 1963; O.W. Vicky, *The Novels of William Faulkner: a Critical Interpretation*, Baton Rouge 1964; *Faulkner: a Collection of Critical Essays*, pod red. R.P. Warrena, Englewood 1966; M. Backman, *Faulkner: the Major Years: a Critical Study*, Bloomington 1966; J.W. Reed, *Faulkner’s Narrative*, New Haven 1973; *William Faulkner: the Critical Heritage*, pod red. J. Bassetta, Londyn 1975; *Modern Critical Views: William Faulkner*, pod red. H. Blooma, Nowy Jork 1986; G. Chabrier, *Faulkner’s Families: A Southern Saga*, Nowy Jork 1993; J.M. Coffee, *Faulkner’s Un-Christlike Christians: Biblical Allusions in the Novels*, Ann Arbor 1983; D. Dowling, *William Faulkner*, Nowy Jork 1989; A.W. Friedman, *William Faulkner*, Nowy Jork, 1984; E. Glissant, *Faulkner*, Chicago 1999; R. Godden, *Fictions of Labor: William Faulkner and the South’s Long Revolution*, Cambridge 1997; V.V. Hlavsa, *Faulkner and the Thoroughly Modern Novel*, Charlottesville 1991; *Faulkner’s Discourse: An International Symposium*, pod red. L. Honnighausena, Tybinga 1989; I. Howe, *William Faulkner: A Critical Study*, Chicago 1991; E.R. Hunter, *Faulkner: Narrative Practice and Prose Style*, Waszyngton 1973; M.T. Inge, *William Faulkner: The Contemporary Reviews*, Cambridge 1995; D.M. Kartiganer, *The Fragile Thread: The Meaning of Form in Faulkner’s Novels*, Amherst 1979; M. Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, Lincoln 1978; D.L. Minter, *A Cultural History of the American Novel: Henry James to William Faulkner*, Cambridge 1994; R.C. Moreland, *Faulkner and Modernism: Rereading and Rewriting*, Madison 1990; R.D. Parker, *Faulkner and the Novelistic Imagination*, Urbana 1985; D.S. Singal, *William Faulkner*, Chapel Hill 1997; Ph.M. Weinstein, *Faulkner’s Subject: A Cosmos No One Owns*, Cambridge 1992; R.A. Martin, *The Words of The Sound and the Fury*, „Southern Literary Journal” 1999, nr 32, s. 46–56.

<sup>7</sup> Konwencja diarystyczna nastąpiła badaczom nie lada kłopotów literaturoznawczych, ponieważ wiąże się z problematyką autobiografizmu, o której niebywalej wręcz popularności można mówić – bez większej przesady – w odniesieniu do badań literaturoznawczych prowadzonych w drugiej połowie XX wieku. Wspomniane zagadnienie postawiło przed badaczami problem odróżnienia w tekście literackim elementów autobiograficznych od elementów o charakterze fikcyjnym. Nastąpiło też kłopotów związanych z teoretycznym ujęciem zjawiska autofikcji w tekście literackim. Zob. Ph. Gasparini, *Autofiction – Une aventure de langage*, Paryż 2008.

zostaną zaprezentowane z jego punktu widzenia, a zatem ich poglądy i działania ukazane będą w świecie przedstawionym dzieła jedynie jako przedmioty obserwacji, interpretacji i wreszcie oceny. Mało tego, suponowana w tytułach rozdziałów konwencja diarystyczna nakazuje spodziewać się, że rygory kompozycyjne tekstu zostaną rozluźnione tak, że jego poszczególne partie nie będą wykazywać tematycznego powiązania. Można również błędnie założyć, że jedyną instancją scalającą poszczególne elementy dzieła i decydującą o niestandardowej (to znaczy zindywidualizowanej) hierarchii prezentowanych treści stanie się podmiot bohatera tożsamego z narratorem i autorem tekstowym.

Nic bardziej mylnego. Okazuje się bowiem, że powieść cechuje wielogłosowość oraz niezwykle precyzyjna konstrukcja. Dość powiedzieć, że w utworze występuje kilkunastu bohaterów mówiących, których status – definiowany ze względu na udział, charakter i sposób ukształtowania wypowiedzi w dziele – nie jest równorzędny. Postaci Maury'ego/Benji'ego, Quentina, Jasona (czyli członków rodu Compsonów, którego upadek zaprezentowany został w tekście Faulknera) są jednocześnie narratorami, z punktu widzenia których poznajemy ich samych oraz innych bohaterów. Czytelnik zyskuje wgląd w ich psychikę dzięki strumieniowi świadomości (w odniesieniu do Maury'ego/Benji'ego ten ostatni termin nie jest do końca adekwatny, o czym będzie jeszcze mowa w tym artykule) oraz zapoznaje się z ich systemem wartości, usposobieniem, pozycją w społeczeństwie i rodzinie, której kondycja również jest przedmiotem obserwacji.

Trzeba dodać, że we wspomnianych strumieniach świadomości<sup>8</sup> pojawiają się obszerne repliki dialogowe pozostałych bohaterów, które mimowolnie przypominają się narratorom. Natomiast zdarzenia, w których biorą udział lub których konsekwencji doświadczają wymienione wcześniej postaci, prezentowane są w sposób achronologiczny. W utworze została zastosowana strategia polegająca na rozpisaniu narracji na głosy kilku bohaterów, co sprowadza się do prowadzenia narracji z wielu punktów widzenia. Użycie tego zabiegu sprawia, że w optyce czytelnika (który nie zapoznał się jeszcze z czwartą częścią powieści i z *Dodatkiem*) bohaterowie zajmujący określone miejsce w hierarchii makrosocjalnej świata przedstawionego (istotną rolę odgrywają w niej podziały na tle rasowym), ukazywani z perspektywy innych postaci lub charakteryzowani pośrednio w replikach dialogowych związanych ze sprawami rodzinnymi, zyskują tożsamość sytuacyjnie i kontekstowo zależną od tego, kto i w jaki sposób wypowiada się na ich temat.

Co więcej, postaci formułujące kwestie adresowane do innych bohaterów, bez względu na to, co lub kto jest przedmiotem wywodu, pośrednio charakteryzują się same poprzez język własnej wypowiedzi. W konsekwencji nieuchronnie nasuwa się wątpliwość: czy bohaterowie będący jednocześnie narratorami (których wypowiedzi dotyczą najczęściej tych samych zdarzeń) mówią rzeczywiście to samo? Po lekturze trzech pierwszych rozdziałów odbiorca wirtualny nie może mieć wątpliwości co do jednej kwestii, a mianowicie, że występowanie w powieści wielu perspektyw skutkuje wielopłaszczyznową relatywizacją konstrukcyjną postaci.

---

<sup>8</sup> R.R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, tłum. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.

Ta znacząca zmiana w stosunku do opisanych technik kreowania bohaterów w powieści realistycznej zmusza czytelnika do konfrontacji z następującymi problemami:

- ważnym zagadnieniem wiarygodności bohaterów narratorów, które okazuje się kluczowe dla analizy modernistycznych przemian technik powieściowych;
- istotnym pytaniem, kim jest bohater narrator, jakie motywacje nim kierują oraz jakie treści wprojektował w świat przedstawiony;
- ważką kwestią tożsamości bohatera, która zyskuje charakter relacyjny: nie istnieje istotowo, wyłącznie w sobie i dla siebie, lecz kształtuje się w odniesieniu do innego (zarówno w wymiarze mikro-, jak i makrospołecznym) świata przedstawionego;
- niebagatelnym zagadnieniem aspektowości jednostkowych wysiłków poznawczych (wiedza bohaterów o świecie przedstawionym przekazywana przez nich samych okazuje się cząstkowa).

Rozwiązania kompozycyjne w dziedzinie kreacji postaci zastosowane w pierwszych trzech rozdziałach powieści Faulknera odbiegają od dziewiętnastowiecznych reguł twórczenia tego, cenionego przez pisarzy realistów, gatunku prozy jeszcze z kilku względów. Najpełniej przejawia się to w konstrukcji postaci Maury'ego/Benjamin. Z wyjątkiem zasady szóstej, opisanej w inicjalnej części tego artykułu, radykalnemu przekształceniu podlegają niemal wszystkie pozostałe reguły kreacji modelowego bohatera dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej.

Uwidacznia się to na przykład w kształcie antroponimów: zmiana imienia upośredzonego umysłowo Maury'ego, który nazywany jest – w zależności od tego, kto o nim mówi – Benjaminem lub Benjym, ma kilka istotnych motywacji i funkcji. Nowe imię to znak nowej tożsamości społecznej – tej zmiany domaga się matka, która pragnie zapomnieć o bracie utracjuszu, imienniku najmłodszego potomka. Wybrany przez Quentina antroponim ma genezę biblijną: Benjamin to najmłodszy syn Jakuba i Racheli, która przed śmiercią – niemal zaraz po urodzeniu dziecka – nadała mu imię Benoni, „syn mojej boleści”. Imię to następnie zostało zmienione przez kochającego ojca na Benjamin i tłumaczone jest jako „syn szczęścia” lub „syn Południa”. To ostatnie znaczenie wydaje się szczególnie istotne ze względu na wymowę społeczną powieści Faulknera. We *Wściekłości i wrzasku* mamy więc do czynienia nie tylko z parabolizacją konstrukcji jednej postaci, lecz także z parabolizacją całego utworu. Wskazuje na to dobitnie tytuł dzieła przedstawiającego zarówno upadek rodu, jak i schyłek określonego, wspierającego się na dyskryminacji rasowej, modelu społeczeństwa.

Co znaczące, Maury/Benjamin, który został wprawdzie ukazany na tle tego społeczeństwa, nie stanowi jednak o sobie. Jest postacią skrajnie uprzedmiotowioną i traktowaną przez innych jak nieczłowiek, to znaczy w sposób nieludzki, gorzej niż niewolnik (do nielicznych wyjątków należy jego relacja z Caddy i Dilsey). Bohater ten nie dysponuje też samoświadomością. Jego rozwój umysłowy, dziecięce zachowania i dyspozycje psychiczne rażąco nie przystają do wieku męskiego. Ta postać nie sprawuje wolicjonalnej kontroli nad sobą (własnym ciałem i emocjami).

Warto dodać, że percepcja Maury'ego/Benamina, co wyraźnie przejawia się w stylu pierwszej części powieści, ma charakter nie intelektualny, ale sensualno-emocjonalny (świadczy o tym wysoka frekwencyjność w tekście leksyki związanej ze zmysłami słuchu, wzroku, węchu czy wreszcie dotyku). Obrazu przekształceń w stosunku do modelowego wzorca powieści realistycznej dopełnia informacja o tym, że jeśli uznamy Benamina za postać działającą, od razu musimy dodać, że są to działania sprowadzające się w dużej mierze do reakcji fizjologicznych (polegających na przykład na niekontrolowanym wydzielaniu śliny) lub emocjonalnych (takich jak zanoszenie się płaczem). Ograniczenie zachowań bohatera do reakcji tego typu jest dowodem na to, że świat przedstawiony nie może podlegać intelektualnemu opanowaniu przez tę postać.

Trzeba też zauważyć, że nie tylko Benjamin nie sprawuje kontroli nad samym sobą. Dotyczy to także innych członków rodziny, czego świadectwem jest wątek miłości kazirodzkiej Quentina i Caddy. Pojawienie się w rodzinie Compsonów takiego bohatera jak Benjy może być zatem interpretowane jako wyraźny sygnał jej postępującego upadku.

Opisane odstępstwa od sposobu przedstawiania postaci literackich, jaki był charakterystyczny dla utworów pisanych w poetyce realizmu, nie oznaczają jednak, że konstrukcja zarówno bohaterów, jak i narracji w dziele Faulknera nie wyrasta z pamięci wzorców kompozycyjnych właściwych dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej. Przeciwnie, świadectwem tego jest czwarta część utworu, w której pojawia się nie tylko postać Dilsey, lecz także trzecioosobowy narrator wszechwiedzący, który prezentuje jej myśli w mowie zależnej lub wprowadza wypowiedzane przez nią kwestie dialogowe. Z kolei *Dodatek* potraktować można jako szkicowe dossier postaci literackich konstruowane zwyczajowo przez pisarzy realistów na przedwstępnym etapie tworzenia powieści. Gdyby więc przeczytać *Wściekłość i wrzask* od końca, okazałoby się, że skupiają się w niej jak w soczewce wszystkie najistotniejsze przekształcenia technik powieściowych wynikających z historycznie rozumianej zmiany wizji świata i człowieka.

Te modyfikacje wiązały się także z kryzysem epistemologicznym oraz wzrastającą świadomością rozchwiania określonego modelu społeczeństwa. Ów model przez długie lata nie był nazywany niesprawiedliwym, ale uznawany za jedyny i właściwy, czyli taki, którego reguły – o ile były przestrzegane – jawiły się jako skuteczne i trwałe, ponieważ wprowadzały hierarchicznie zorganizowany ład w relacjach międzyludzkich oraz określały granice, w jakich może realizować się ludzka sfera popędu.

Wspomniane przewartościowania miały dla sztuki powieściowej niebagatelne znaczenie – przedmiotowa, zgodna z duchem realizmu, konwencja prezentacji bohaterów zaczęła ustępować miejsca narracji personalnej, a potem grze narracyjnych punktów widzenia (relatywizującej kondycję postaci literackich) lub wyparta została przez technikę strumienia świadomości. Jej zastosowanie pozwoliło czytelnikom na uzmysłowanie sobie, jak przebiegać może proces poznawczy na etapie percepcyjnym, przedracjonalnym, nieujętym jeszcze w porządkujące konstrukcje światopoglądowe.

**Summary**  
**The Realistic Novel and the Creation of Literary Characters:**  
**William Faulkner's *The Sound and the Fury***

The article discusses William Faulkner's *The Sound and the Fury* with respect to the construction of the literary character as a reflection of major conventions of the novel in the first half of the twentieth century. One important issue concerns the trustworthiness of characters-narrators, which has to do with the modernist transformations of novelistic techniques. Another important question concerns the identity of the characters-narrators as it emanates from their motivations and self-projections. Finally, there is the problem of the dependence of identity on situational parameters and contextual factors. The character's identity is not essentialist and independent, it does not exist in itself and for itself, but is strictly relational and thus shaped through a connection to the other, both in the micro- and the macrosocial sphere. Last but not least, the article addresses the limited nature of individual cognitive efforts: the knowledge, which the characters communicate, reflects their discontinuous perception of the surrounding world.

**Słowa kluczowe:** William Faulkner, postać literacka, powieść realistyczna, modernizm, eksperyment literacki

**Keywords:** William Faulkner, literary character, realistic novel, modernism, literary experiment



Andrzej Olczyk, *Piramida*, rysunek długopisem, 37x28cm