

Erik Nielsen

Om død og tid

Og om Faulkner-novellen »A Rose for Emily«

William Faulkner kaldte selv det fiktive univers i sine bedste romaner og største noveller for Yoknapatawpha County. Ordet er indiansk og er afledt af navnet på den flod, som løber gennem det nordvestlige Mississippi.

Novellen »A Rose for Emily« er Faulkners første Yoknapatawpha-tekst i kortform. Den repræsenterer samtidig den første novelle, han fik anbragt i et landsdækkende magasin. I sin disputats om William Faulkners noveller lægger Hans H. Skei tiden for historiens udarbejdelse helt tilbage til årene 1925-1926.¹ Foruden at være en fremragende novelle (optrykt igen og igen i antologierne) er »A Rose for Emily« meget gavmild i sin beskrivelse af Yoknapatawphas ideologiske og mentale profil. Som introduktion til forfatterskabet er den uovertruffen, idet den på sine blot ti sider gennemspiller eller i det mindste berører en betragtelig del af dets tematiske og formelle substans.

Handlingen i »A Rose for Emily« er enkel: Historiens titelbærende person er en ældre frøken, som er blevet holdt i stramme tøjler af sin fader. Novellen viser indirekte, hvordan faderen med trusler om vold har sørget for, at byens unge mænd ikke nærmede sig datteren, dengang noget sådant var aktuelt. Først da faderen døde, fik Emily, som da var omkring de tredive år gammel, en slags kæreste.

Men glæden blev kort. På den ene side blev det nævnt, at Homer Barron, som den udvalgte hed, »liked men«, og at han derfor ikke var »a marrying man«, på den anden side blev det beskrevet, og her ligger både novellens og dette essays interesse, hvordan stærke kræfter i byen uden tøven overtog faderens rolle som den instans, der sikrede Emilys renhed ved at fastholde hende i en række sociale, regionale, klasse-mæssige og repræsentative (nærmest museale) forpligtelser, som alle havde rod i Sydens reale og mytologiske fortid.

Det var således byen, som fortsat bandt hende til fortiden ved at tvinge hende til at repræsentere den – ja, til at *være* den. Faderen forhindrede hende i at se fremad, mens byen pressede hende til at se bagud. Byen kan dog næppe klandres for, at Emily købte arsenik, dræbte kæresten, blev mærkelig, ægtede døden og sov med liget i fyrretyve år.

Da Emily døde 74 år gammel, børstede byens gamle mænd deres grå, konføderative uniformer. Så mødte de frem og deltog fulde af ærbødighed i begravelsen af det »faldne monument«, som gennem hele sit voksne liv havde været »a tradition, a duty, and a care; a sort of hereditary obligation upon the town«. Hvad der end skete med verden udenfor, ønskede byen fortsat at kunne tænke på Emily som en »lady«, og på familien, som kun hun havde overlevet, som »the high and mighty Griersons«. En sådan repræsentationsforpligtelse har selvfølgelig sin pris. Men ingen tog sig af, hvad Emily tænkte på, heller ikke fortælleren, hvis synsvinkel i dette spørgsmål er bundet til grupperinger i byen: til »we«, som læseren fornemmer som tolerante hankønsvæsener, eller til »they«, som man mærker er byens ultra-konservative kvinder. Først længe efter at han havde vist, hvor høj en pris Emily kom til at betale, sagde hendes forfatter: »I pity Emily«.²

Emily havde af sine omgivelser altid kun fået lov til at elske det afdøde. Som en tragisk og grotesk konsekvens endte hun som nekrofil gammeljomfru.

Indholdsmæssigt er »A Rose for Emily« en forfærdende historie om en kvinde, der af en dominerende far, af gamle traditioner og af magtfulde kræfter i en lille by i Syden bliver fastholdt i et socialt og seksuelt adfærdsmønster, der kun kan føre til ulykker, da det blokerer for en kontakt med det levende liv.

Novellen arbejder med et fastlåsnings-motiv. Emily »bindes« til mange forskellige instanser, så at sammenføjnningens (virkeligheds- og lyst-fortrængningens) resultater kan iagttages på flere forskellige niveauer. Og man forstår: Det skyldes egentlig ikke menneskelig ondskab, at Emily bliver en hel bys offer. Den socio-økonomiske del af tragedien, den der har med tid og sted at gøre, sker bare.

Faderbinding, jomfruelighed

Hvis man derpå, som novellens relativt tolerante udsigelsesinstans, »we«, gør det, ser på Emilys skæbne fra hendes families synspunkt, så er det ikke svært at udpege faderen som tragediens virkeligt skyldige. Byen mindes, hedder det, hvordan the Griersons altid havde betragtet sig selv som lidt finere, end hvad deres status egentlig berettigede til. Den sociale selvovervurdering førte til at ingen af byens unge mænd blev fundet »helt gode nok« til Miss Emily. Om hr. Grierson og hans datter fortælles følgende:

»We had long thought of them as a tableau, Miss Emily a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the fore-

ground, his back to her and clutching a horsewhip, the two of them framed by the back-flung front door« (p. 123).³

Selv om døren til huset er slået op på vid gab, og selv om den endnu unge Emily er klædt i jomfru-brudens hvide udstyr, så skal man være mere end hensynsløst forelsket i pigen for at turde træde ind i dette magtens billede. Skilderiet viser, at hvis man vil vinde adgang til datterens yndigheder, så må man først tage kampen op mod paternitetens bolværker og besejre fadertyrannen. For ved siden af den klassebestemte arrogance kan man jo også udlæse jalousi af citatet. Emily har været begæret af mange, forstår man, men ingen har nogensinde vovet at trænge sig ind. Hun er højest blevet betragtet på afstand, og da det hele var overstået kunne byen ikke glemme »all the young men her father had driven away«.

Vi forstår: Emily overlever sin dominerende faders ridepisk som en søjlehelgen af hvid virginitet. Men, siger Mr. Compson i en hel anden Faulkner-tekst: »In the South you're ashamed of being a virgin it's like death: only a state in which the others are left«.⁴

I Yoknapatawpha County er jomfruelighed en negativ kvalitet. I *Light in August* forklarer fortælleren os, at »the paramount sin would be to be publicly convicted of virginity«.⁵ I Syden, siger Faulkner med disse citater, er jomfruelighed uerfarenhedens kendetegn. Men da uerfarenhed er et varemærke på uvidenhed, er virginitet en negativ kvalitet – et tegn på et fravær, som det er rimeligt at skamme sig over.

Da Emilys uindtagelige jomfruelighed giver hende en status i livet som død – som levende død, har hun således al grund til at være forlegen. Novellen meddeler ikke, om hun er det, men den viser hende som gold, erfaringsløs og hoven. Meget tidligt i novellen hedder det om Emily, at hun »så oppustet ud, som et lig, der længe har flydt i stille vand, og hun havde samme gustne farve«.⁶

Emily overlever sin far, men forvandt ikke den skæbne, han formede til hende, da han gjorde sig bred for at holde hendes fremtid på afstand. Skæbnens dom lød, at datteren for altid skulle forblive »un-virgined«, aldrig blive defloreret. Utilgængelig og umenneskelig vælger Emily forbrydelsen. Iført jomfruelighedens slør dræber hun sin udvalgte, tørrer så selv definitivt ind til støv, viser sig aldrig offentligt mere – og derefter er det, at hun gør kæresten til hanrej ved at ægte og ligge med døden.

Det evokative tableau med den skrævende far og hans støvler og pisk foran sin datter er så eksplicit et billede af en tyrann og et faderbundet pigebar, at det ikke kan gøre krav på yderligere fortolkning. Opstillingens semantiske indhold: *bøddel* versus *offer* bekræftes også flere steder i novellen. Da en offent-

lig deputation tredive år senere kom for at drøfte Miss Emilys skatteforhold med hende, kikkede et håndlavet portræt af faderen stadigvæk myndigt ned over forsamlingen (ud ad sin forgyldte ramme) fra stuens bedste plads ved kaminen. Og da byen på et tidspunkt, hvor faderen havde været død i ca. halvandet år, ikke havde set Emily i et halvt, tænkte den, at det var: »as if that quality of her father which had thwarted her woman's life so many times had been too virulent and too furious to die.«

En af ondskabens praksisformer er tyveriet. Mr. Grierson er således ond, idet han stjæler sin datters defloreringsbegær – ikke ved selv at tilfredsstille det ved incest (et motiv Faulkner har bearbejdet i mesterværket »The Bear«), men ved med tyranniske midler at blokere for dets tilfredsstillelse ved en anden. Faderen og hans ondskab overlever på sin vis datteren.

I Jefferson, som er navnet på Yoknapatawphas vigtigste by, dør fortiden ikke, blot fordi tidens strømmen forvandler det, der engang var fremtid til nutid, og den opbrugte nutid til fortid. Den proces er i øvrigt et alment menneskeligt vilkår. Men hos Faulkner er det ekstremt, og som sådant tematisk signifikant. I Jefferson forsvinder tiden ikke. Den opdømmes og akkumulerer skæbne. Ordet »glemsel« synes ikke at have plads i en Yoknapatawpha-ordbog.

Det er helt konsekvent, at det tegnede portræt af faderen er blevet anbragt (af hvem egentlig?) over Emilys ligbåre, da hun døde cirka femogtredive år efter sin far. Emilys faderbinding er tragediens dybeste årsag. Ingen tvivl om det. Men den er ikke den eneste.

Emilys binding til fortiden, til regionen og til sin samfundsklasse

Faulkner har næppe været interesseret i – det er i hvert fald ikke lykkedes ham – bare at skrive en psykologisk historie om dominans og faderbinding og om en psykisk invalideret jomfrus martyragtige bundethed til sin egen virginitet. Faulkner har ikke nøjedes med det.

Da sørgeperioden efter faderens død er overstået, og dramaet, hvor Emily nægter at se dødsfaldet i øjnene og udlevere liget, er færdigspillet, forsøger Emily endelig og for første gang at profilere sit liv og imødekomme sine egne behov ved at træde ind i virkeligheden. Smuk som en kirkeengel, »tragisk og afklaret« og med håret klippet efter tidens mode, viser hun sig på ny i byen.

Og nu finder novellens afgørende begivenhed sted: Byen skal moderniseres. Der skal lægges fortorve. Man entrerer med kræfter fra nordstaterne. Arbejdsholdets leder hedder Homer Barron. Ham møder Emily. Og så lykkes det

alligevel for byen at *se* Emily med en mand. Og, kan man tilføje, så lykkes det også for Emily at *blive set* med en. Byen splittes øjeblikkeligt. Teknisk sker det ved, at novellens udsigelsesinstans revner i før nævnte *we* og *they*:

»At first we were glad that Miss Emily would have an interest, because the ladies all said, »of course a Grierson would not think seriously of a Northerner, a day laborer.« But there were still others, older people, who said that even grief could not cause a real lady to forget *noblesse oblige* – without calling it *noblesse oblige*. They just said, »Poor Emily««(pp. 124-125).

I denne gengivelse af byens interesse i Emily og hendes repræsentationsforpligtelser, som jo ikke udtales direkte, og som aldrig *pålægges* hende, kan læseren mærke, hvor usensitivt og hensynsløst hun bruges. Emily skal instrumentaliseres, så hun kan tjene dem som tegn og ikon. Hun skal fastholdes i rollen som de konservative kræfters levende symbol. Emily skal personificere fortiden i nutiden og de gamle dyders forbliven. Hun sættes med blid vold til at legemliggøre guldalderens uforanderlige integritet.

I citatet kan vi erfare, hvorledes Emily bindes til kræfter, som er langt stærkere end selv den magtfuldkomne faderfigur. Emily mindes ganske u-diskret om, at hun er bundet af klassemæssige, sydstatsmæssige og historiske forpligtelser. Og har læseren først fået øjnene op for disse motiver i novellen og set dem som det, der både efterfølger og konkretiserer dens centrale tema, faderbindingen, så bliver følgende tydeligt: Faulkner har fiktiviseret sin novelles alment psykologiske indhold på en sådan måde, at teksten frigør sit tema fra den psykiske tidsløshed for at forankre det i en både historisk og regional konkretthed. Herved mister temaet sin abstrakte karakter og vinder i troværdighed.

Som sydstatskvinde, som bevidst og ægte efterkommer af den Konføderation, som blev nedkæmpet i 1865 i Den amerikanske Borgerkrig, og som nævnes flere gange i teksten, er Emily regionalt bundet, Emily kan ikke, må ikke, og *bør* ikke kærestere med en »Yankee«. Selv om vi er nået helt frem til den moderne tids begyndelse med »gasoline pumps«, »cotton gins«, »garages« og ikke mindst med brolagte fortorve, så siger byens kvinder – i det mindste de af dem, der forstår sig selv som »ladies« – at Emily skal lade være. Byen er så lille, at den ikke kan tåle, at der i en af de gamle slægter findes en renegat. Da Homer Barron ikke er fra Syden, fra byen Jefferson, har han aldrig deltaget i skabelsen af det evokative tableau: *Gruppebillede med jomfru og mand med pisk*. Så Homer Barrons trampen ind over gældende sociale konventioner er ikke begrundet i andet end den livsduelige mands uskyldighed.

Omvendt forholder det sig med Emily. Efter sin fars død er dette det eneste,

Emily overhovedet kan: finde en mand udefra, et klart alternativ, nordstatsmanden, arbejderen, en modernitetens budbringer, en person, som er helt uberørt af Sydens lugt af nederlag og forfald. Og intet er faktisk smartere. Men Emilys ufrihed sætter sig igennem. Og det er her byens moralske talerør, the ladies siger: »Of course a Grierson would not think seriously of a Northerner.«

Endelig er Emily også klassemæssigt bundet. »Noblesse oblige«, siger den forargede del af byen, der forlanger så meget på Emilys vegne, at den chokeres, da hun for første gang lader sig se med Homer Barron. Når man er Emily, kan man ikke tillade sig at blive set sammen med en »day laborer«. Og aristokraten Emily giver dem på en måde ret, når hun netop da »to reaffirm her imperviousness« kræver »more than ever the recognition of her dignity as the last Grierson.« Det er ikke for meget forlangt. *They* kræver jo det samme. Problemet er bare, at det Emily gør, lige inden hun kræver sin værdighed anerkendt, viser dem, der skulle have anerkendt den, at den er mistet.

Så Emily forvandler sig *ikke*. Hun *kan* ikke forvandle sig. Hendes fire bindinger: den psykologiske, regionale, temporelle og klassemæssige er alle af en sådan karakter, at de forhindrer hendes muligheder i at blive til virkeligheder, ja selv hendes drifter i at blive til muligheder.

Kun frustrationen, galskaben og forbrydelsen blev tilbage. Omgivelserne var hende for stærke; og Yankeen, kavaleren med de gule handsker og cigaren mellem tænderne, var den eneste, der nogensinde dukkede op. »Poor Emily« nekrofile martyr og fortidsbundne knogleknepper. *Poor Emily* – perverse pebermø.

Perspektivering

Det er muligt at understrege følgende træk fra novellen, som vil optræde igen og igen i forfatterskabet:

Den dominerende far kan godt gøre krav på en vis opmærksomhed. I dette tilfælde kan han tyrannisere sine nærmeste omgivelser ved fremvisning af skrævende lår og ridepisk. Personen Sutpen fra hovedværket *Absalom, Absalom!* bruger muskler og pistol. Han er en forværret variant af typen. I andre sammenhænge er den militante styrkedemonstration erstattet af afmagtens kynisme eller af svaghed. Så bliver *de* karaktertræk de determinerende (f. eks. Mr. Compson i *The Sound and the Fury*).

Også den fraværende mor er bemærkelsesværdig. Vi hører ikke ét ord om Emilys eventuelle moder. Da novellens tematiske kerne er af psykisk art er fraværet bemærkelsesværdigt. En ofte genkommende variant af ikke-moderen er den svagelige, syge eller dekadente moderskikkelse, f. eks. Mrs. Compson

fra *The Sound and the Fury* og Ellen Coldfield fra *Absalom, Absalom!* At Emily optræder uden fiktiviseret mor anbringer hende i et skæbnefællesskab med Temple Drake og Popeye fra *Sanctuary*, med både Lena, Joanna og Joe Christmas fra *Light in August* og igen med Sutpen fra *Absalom, Absalom!*.

Hovedpersonerns psyko-sexuelle profil bliver fastlagt tidligt i de fortalte historiers udviklingsforløb. Derpå står de ikke til at ændre, hvilket jo er særdeles pessimistisk. Emilys ønske om at omforme sit skæbnemønster, krænke de sociale spilleregler og forvandle sig gøres vedvarende til skamme. Joe Christmas er et tragisk eksempel på en sådan fastlåsning.

I fiktionsuniversets baggrund kan vi ofte finde en ældre person af hankøn. Den diskrete (meget svagt eller slet ikke handlende) aktant er af mytologisk omfang og har stor indflydelse på, hvad der foregår i omgivelserne. Der er tale om en person, der lyttes til. Hans ord er få, men har anvisningens karakter. Han er Loven over loven, og han er Ordet i begyndelsen. I »A Rose for Emily« spiller oberst *Sartoris* denne rolle. Ved sit skattefriheds-arrangement garanterer han Emilys mulighed for at opretholde den aristokratiske facade, samtidig med at han giver de usandsynlige hændelser sandsynlighed. Ofte er det de handlende personers bedstefædre, som spiller denne rolle. »Your Grandfather said«, lyder det igen og igen både i *The Sound and the Fury* og i *Absalom, Absalom!* Og er der blevet sagt noget dengang, bliver det bestemt ikke modsagt senere.

Faulkners metafysiske tidskonception er inddiget i de fleste Yoknapatawpha-værker. Den har mærkbare følger for fremstillingen af plot, kausalitet, kronologi og psykologi. Når William Faulkner vil »undersøge« *the enigma of the past*, er hans undersøgelsesfelt - som i »A Rose for Emily« - *the past in the present*. I enkeltværkerne findes tidens kvalitative fylde side om side med den lineære fremadskriden, som formidler kødets forfald.

Om tiden

Da de gamle mænd i deres nybørstede, grå uniformer mødte frem til Emilys begravelse, hed det sig, at de »forvekslede tiden med dens matematiske progression«.

En sådan opfattelse, der modstiller de to begreber *time* og *its mathematical progression*, fremhæver ved selve kontrasteringen tidens fylde på bekostning af dens lineære fremadskriden. At der ikke er tale om en skør ide hos en flok senile borgerkrigsveteraner (selv om det fremtræder lidt sådan i novellen) ses ved at modstillingen er så iøjnefaldende i Faulkners øvrige værker, at det gennemkommende motiv mindre ligner en tanke end en erfaret oplevelse.

I Faulkners litterære univers fremstilles tiden ofte som en permanent kvalitet, som en nutidighed, hvis nærværende rumlighed blokerer for en opfattelse af den som en blot forbistrømmende kvantitet.

At kunne forestille sig tiden som en kvalitet, i modsætning til og som supplement til en forståelse af den som noget blot kvantitativt, hænger for Faulkner sammen med en evne (eller er det en forbandelse) til at kunne erfare den som noget statisk. Faulkners fiktive personer bringes tit til at opleve tid som et negeret kontinuum, som et rum, hvor fortid, nutid og fremtid altid allerede er blevet gjort til en AL-TID.

Der er ingen tvivl om, at denne tidskonception er den direkte årsag til forfatterskabets mange »sprængte« tidslinier, til enkeltværkernes brudte kronologi og til den »ulogiske« rækkefølge, i hvilken læserne får præsenteret fiktionens begivenheder og deres kausalitet. Når tidens linearitet er nedtonet til fordel for en understregning af dens permanente præsens-karakter, kan en historie af Faulkner selvfølgelig begynde hvor som helst på historiens rekonstruerbare, men aldrig helt eksplicite, begivenhedsrække.

Faulkner-værkets opbrudte plotlinie er således et markant stiltræk. Den forskelsløse temporalitet medfører en usikkerhed angående begivenhedernes kausalitet. Og jeg er næppe den eneste læser, som både lader sig henrykke og irritere over dette varemærke, som gør sin forfatter identificerbar, men svær at læse.

Allan Tate perspektiverer tidsoptagetheden hos Faulkner kulturhistorisk, når han i en artikel om forfatteren hævder, at Sydens egentlige »besættelse« er dens binding til fortiden. Motivet, som Tate kalder »the past in the present«, ⁷ har hærget den amerikanske sydstatslitteratur, og Faulkner har del i besættelsen og bekræfter opfattelsen af fortidens fortsatte eksistens i nutiden, når han i *A Requiem for a Nun* lader en af sine fiktive helte, Gavin Stevens udbryde: »The past is not dead. It's not even the past«. ⁸

Faulkners digtning er som veteranernes hukommelse. Ikke sådan at forstå, at han blander noget sammen med noget andet, men således, at hans plotliniers mangel på konventionel tidsfølge i dette perspektiv er udtryk for en eksistentiel respekt for den *tidsopfattelse*, som afviser en fetichering af vore urkivers og kalenderkonstruktioners informationer.

I vores hverdag er de fleste af os tilbøjelige til at visualisere tiden som en uendelig lang og indholdsløs linie i rummet. I sig selv er tidslinien ingenting. Vi instrumentaliserer den bare og bruger den som et måleredskab, der er i stand til at adskille *i dag* fra *i morgen*, og klokken *fem* fra klokken *otte*. Når *det*, som tiden måler, forsvinder, så siger vi paradoksalt nok, at det er tiden, som er gået, eller, hvis vi har kedet os, at vi har slået tiden ihjel.

Men vi taler også om *tidens fylde*. Det er et udtryk, der i stedet for at udløse

forestillingen om en indholdstom linearitet forbinder sig med et løfte om lykke. Som sådan er det en indholdskategori. Men helt ud i vores sprogs struktur opfatter de fleste af os vist det tidspunkt, hvor *tidens fylde* indtræffer, som noget fremtidigt. »Når tidens fylde kommer«, siger vi i dag. Tilsyneladende lever ingen af os nogensinde i noget, man kunne kalde *tidens fylde*. Vores sprog afviser ligefrem formuleringer som: »Da *tidens fylde* var der«. Udtrykket må være en lingvistisk rest efter afdøde Messiasforventninger.

Hos Faulkner er *tidens fylde* imidlertid noget, som allerede er indtruffet. Den er altid til stede. Men den forbindes ikke med noget specielt lykkebringende. Faulknors tid er altid fyldt op med tid. Tidens fylde er hos ham noget, der rummer både erindring, nærvær og varsler. Og der er ingen grund til (i hans fiktive verdener) at fremmedgøre tiden med målemærker og tal, der ved at trække den ud til en linie mellem skabelse og død blot gør den tynd. Det er som om tidens metafysik hos Faulkner forlanger en anden approach: vi siger fjorten minutter, fjorten dage eller fjorten timer, når vi måler tiden; Faulknors temporalitet er rumlig, så måske er det mere relevant, når emnet er hans værker, at sige fjorten kubikmeter. I slutningen af »The Bear« måles tiden ligefrem i square miles.

Denne vigtige del af Faulkner-værkets indhold af fiktiv tid kræver, at vi tænker på den som en rumkategori. Der er tale om en fortidsfyldt, datidsdetermineret og derfor skæbnsvanger tid.

Da den matematiske kronologis progression imidlertid styrer og organiserer så stor en del af det moderne menneskes liv, er forestillingen om tiden som en linie selvfølgelig også æstetisk gestaltet hos Faulkner. Men tidens næsten håndgribelige fremtræden i form af kalenderblade, talrækker, kirkeklokker og urskiver spiller oftest kun rollen som et negativt alternativ. Det er »ekskrementer«, siger Mr. Compson i *The Sound and the Fury*, hvor også sønnen Quentin viser, at en for stor optagethed af den matematiske tid, som er »længere end en hvilken som helst distance«,⁹ er sygdommen til døden.

Men vi kan også ved siden af Faulknors metafysiske tidsopfattelser finde den ganske realistiske tanke, vi alle deler, da den lader sig erfare foran spejlet, at et menneskeliv kan måles ved den tid der går mellem dets fødsel og død. »A Rose for Emily« begynder da også med en reference til denne tidsopfattelse: »When Miss Emily died ...«. Faulkner ved det selvfølgelig godt. Og menneskets biologiske tid er derfor også altid nærværende i hans værk. Men som noget trøstesløst. Om den vigtige biperson Charles Bon hedder det litotisk i *Absalom, Absalom!*: »One day he was not. Then he was. Then he was not« (p. 125). Så kort er livet, så presset er tiden, så afsnuppet må sproget der skal beskrive det derfor formes: »too short, too, fast, too quick« (ibid.). Det er som William Butler Yeats har sagt det:

»Alt hvad mennesket sætter pris på
varer kun en stund eller en dag.
Kærlighedens glæder slår hans kærlighed på flugt,
malerens pensel fortærer hans drømme.«¹⁰

Det fysiske menneskelivs temporelle begrænsning, sindets og kroppens gradvise forfald, er som digteriske kendsgerninger på ingen måde fortrængt ud af forfatterskabet. Tværtimod: Emily ligner et oppustet lig. Hun klynger sig i flere dage til sin faders afsjælede legeme. Hun er selv død ved novellens begyndelse. Hun skal begraves ved dens slutning. Efter sin forsvinden genfindes Homer Barron som kadaver. På de mellemliggende sider har Emily, det mere end antydes, dyrket nekrofil med den kæreste, hun måtte dræbe for at få. Den tarvelige og banale *biologiske tid* er således demonstrativt til stede som den *matematiske-* eller *lineære* tids antropomorferede fremtrædelsesform. I enkeltværkerne optræder den side om side med Faulkners insisterende og meget spektakulære metafysik.

Men den lineære tid er sjældent noget blot forbipasserende. Den gøres nærværende ved at blive stoppet og dæmmet op for. Faulkners fiktive tid løber ikke som vores lineære tid ind i døden. Den opsamles i et nutidsrum, som indeholder den datid (the past in the present), som modelleres om til præsens (not even the past), så at den kan blive formgivet som forpligtende fylde – ikke for at være kunstig, men af mimetisk tvang: Sådan *var* det. Sådan *er* det. Fortiden lever videre. Kun fremtiden er forældet. Den er forældet i den forstand, at den del af Faulkner, som er forblevet naturalist, lader fædrenes synder nedarves på børnene, således at den efterfølgende tid er mærket. Emily har således fra starten kun en fyldt fortid foran sig.

Og Emilys far vil ikke dø. Han overlever i Emilys hjerte, i byen og i fiktionens erindring. Han er »too virulent and too furious to die«. Derfor lever han videre som feminin neurose, som ikke-defloreret hunkønsvæsen og som frustreret virginitet. »Henvend jer til Sartoris«, siger Emily til de myndigheder, som vil have penge til betalingen af et langt livs skatterestance: »See Colonel Sartoris«. Fortælleren forklarer læserne: »Colonel Sartoris had been dead almost ten years.« For Emily og for Jeffersons hukommelse forbliver han »forever and forever immortal«. ¹¹

Om døden

Novellen begynder med at nævne døden, og den slutter med dødens nærvær. På den første side hører vi om kirkegården og dens rækker af grave med Unionens og Konføderationens anonyme soldater fra Borgerkrigens dage. Men også beskrivelsen af Emilys *forfaldne* hus fører læserens opmærksomhed tilbage til Den amerikanske Borgerkrig og til tiden umiddelbart efter. På novellens sidste side gør man klar til den begravelse, som allerede har fundet sted ved dens begyndelse.

Novellen tematiserer en død, der er meget større og langt mere omfattende end Emilys private død og hendes fysiske og psykiske livsuegnethed. Historien handler også om fortidens død. Samtidig med at »A Rose for Emily« viser sin hovedpersons binding til den døde fortid, demonstrerer den, at fortiden, tiden før forfaldet satte ind, nu endelig selv er afgået ved døden – et tema, som skal blive *temaet* i det kæmpeforfatterskab, som først her er ved at træde i karakter, og som ikke blev belønnet med Nobelprisen før i 1950.

Det er en hel region som er død. Det er Syden – en kultur og en stolthed og en identitet, der er gået under. Emily er bundet og bindes vedvarende til denne forfaldsbehæftede og undergangssvangre fortid, ligesom hun var bundet til sin biologiske fader.

Men region og tradition, by, hus og kvinde er ikke sindbilleder af hinanden. De er ikke hinandens metaforer. Det er ikke det, Faulkner digter om. I modsætning til en sådan tænkt allegori viser novellen omvendt, hvorledes alle disse størrelser er viklet konkret ind i hinanden som dele af en større helhed: Idet Emily knytter sig – tvinges til at knytte sig – så stærkt til en fortid, som allerede *er* afgået ved døden, så tvinges hun til at gå under sammen med den. Beskrivelsen af hendes hus som »et forfald«, som »en skændsel blandt skændsler« får i denne sammenhæng tematiske overtoner, det samme gør afbildningen af stueme i hendes hus med genkommende ord som »skygge«, »støv« og »fugtig mug«. Sydens traditioner, dens kultur og identitetsgivende storhed fremtræder i »A Rose for Emily« som fortrængning og kirkegårdsglemsel og som en alt for intim omgang med støv og lig og med den anmassende fortid. I novellens fiktive univers er fortiden stadig så nærgående, at den, inden fremtiden er blevet til nutid, har besejret dem begge. Historien handler således om tiden. Død er dens overordnede tema.

Noter

1. Hans H. Skei: *The Novelist as Short Story Writer. A study of William Faulkner's Short Stories*, Oslo, 1980.
2. James B. Meriwether and Michael Millgate (eds.) *Lions in the Garden: Interview with William Faulkner*, Lincoln, Nebraska, 1980.
3. Der citeres fra »A Rose for Emily«, 1931, in: William Faulkner *Collected Stories*, New York, 1950.
4. *The Sound and the Fury*, N.Y. 1983, p. 75.
5. *Light in August*, N.Y. 1985, p. 119.
6. Når danske citater anføres i citationstegn skyldes de Jens Kruses oversættelse af novellen, trykt i *Kritik* 49 (1979).
7. Alan Tate: *Memories and Essays*, 1976, p. 150.
8. *A Requiem for a Nun*, N.Y. 1981, p. 81.
9. *Absalom, Absalom!*, N.Y. 1982, p. 205.
10. Ordene af Yeats er fra digtet *The Resurrection*. Jeg har fundet dem et så eksotisk sted, som i den danske oversættelse af Joyce Carol Oates bog *Om boksning, Århus* 1988.
11. *Absalom, Absalom!*, p. 237.