



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350

Mastergradsoppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Vår 2020

Larmen og lengselen

En analyse av *The Sound and the Fury*

Anne-Linn Røyland

Tusen takk til veileder Erik Bjerck Hagen for raske svar og nyttige kommentarer underveis.

This paper seeks to explore how the three brothers of William Faulkner's *The Sound and the Fury* (1929) try to fill the loss and the emotional gap that their sister leaves behind. The mentally impaired Benjy reveals his inner life in the novel's first chapter. His verbal resources are limited and he can only express his needs through the use of wordless and intuitive sounds. His inner life is oriented around the memories of Caddy, and he relives her love and care through the use of associations and sensoric replacements. Quentin, the idealist, speaks to us on the second date of the novel, eighteen years prior, on the very day of his suicide. In an abstract and disoriented, thunderous and tortured, rhetoric, he makes his display of his distaste for his sister's romantic affairs. He has created a haven of love with Caddy that cannot be realized in the circumstance of life, and which finally leads him to his death by drowning. The consciousness of the third brother, Jason, back in the present, orients itself around wealth and material rewards. He uses Caddy as a source of income by stealing her daughter's, Quentin Jr.'s, monthly payments from her. An omniscient orator gives us the conclusion to the story, figuring Dilsey the maid, that enriches the novel with her humanity in the midst of the egoism and decay of this aristocratic southern family.

A rich array of characters and themes composes this idiosyncratic novel by Faulkner. The novel's lack of coherence, its stylistic and temporal fragmentation, has been broadly discussed by critics. This paper seeks to explore the absence in its center, the area of life that needs and wishes and longs for fulfillment. The novel has yet to become complete through the act of reading and rereading. Each of the characters moves towards the presence of love and inner peace in ways that are specific to them. Through the lens of a hermeneutic-pragmatic literary theoretic position this analysis will seek to read the streams of consciousness of the characters in search of their responses to the gap that Caddy left them. Memory and the flux of time plays a large role in the individual consciousness. The writer's hope for the paper's progress is to enlighten the zone of incompleteness and the hope for betterment that transcends both time and place.

Denne oppgaven handler om William Faulkners *The Sound and the Fury* (1929), og da særlig om hvordan romanens tre brødre forsøker å fylle det emosjonelle fraværet som deres søster etterlater. Den psykisk utviklingshemmede Benjy tenker gjennom romanens første dato. Han taler med begrensninger i sine verbale ressurser, og gir uttrykk for sine behov gjennom ordløse og intuitive lyder. Hans indre liv orienterer seg rundt minner om søsteren Caddy, og gjenlever hennes omsorg gjennom assosiasjoner og sanselige erstatninger. Idealisten Quentin møter oss på andre dato, atten år tidligere, på dagen for sin drukningsdød. Abstrakt og løsrevet, tordnende og fortvilt – hans indre er uforsonlig med søsterens affærer med andre menn. Han har skapt en oase av kjærlighet med Caddy, som ikke kan utleves i virkeligheten, og i den møter han sin fatale skjebne. Den tredje brorens tankeliv, atten år senere, er rettet mot det som kan vinnes i den ytre verden. Jason bruker Caddy som en inntektskilde gjennom barnebidraget hun sender til sin datter, Quentin Jr. En allvitende forteller runder av fortellingen, med hushjelpen Dilsey som en kilde til medmenneskelighet i sentrum av den aristokratiske sørstats-familiens egennytte og oppløsning.

Et rikt persongalleri og tematisk register rommer Faulkners mest idiosynkratiske drama. Mangelen på koherens, formens stilistiske og temporale brudd, har engasjert til bred diskusjon. Oppgaven tar sikte på det fraværet som binder sammen, det området i livet som søker sitt stoff i det ønskende, trengende og lengtende. Romanen utgjør en provisorisk helhet som ennå ikke henger sammen. Hver av karakterene må anrette seg gjennom overfarten av livet, og hver søker de mot kjærlighet og balanse på hver sine måter. Gjennom et hermeneutisk-pragmatisk teoretisk utgangspunkt, tar oppgaven for seg stemmen i hvert kapittel, for å analysere tankestrømmen og måten det indre livet orienterer seg rundt fraværet på. Hukommelsen og tidens forgjengelighet er den bevegelige bakgrunnen for karakterenes liv, og det mediet analysen har til sin rådighet. Det ufullendte og ennå uavgjorte ved livet står i kjernen av oppgavens motivasjon og søk etter svar.

SF: W. Faulkner. *The Sound and the Fury*. 2014 [1929]. M. Gorra (red.). Norton Critical Edition (3. utgave). New York: Norton & Company.

Innhold

Innledning	7
- Resepsjon.....	10
- Yoknapatawpha County.....	12
Teori	14
- Hermeneutikk.....	16
- Pragmatisme.....	19
- Modernisme.....	22
1) 07.04.1928	24
1.1 Caddy i treet.....	27
1.2 ‘Trying to say’.....	30
2) 02.06.1910	37
2.1 <i>Tatt av vinden</i>	39
2.2 ‘Honeysuckle’.....	46
2.3 ‘I could smell water’.....	48
3) 06.04.1928	50
3.1 ‘Trying not to say’.....	52
3.2 <i>Macbeth</i>	57
4) 08.04.1928	60
4.1 Biljakt.....	64
4.2 Dilsey.....	66
Konklusjon	69
Bibliografi	70

Innledning

Denne oppgaven handler om William Faulkners (1897-1962) fjerde roman *The Sound and the Fury* (1929), og da særlig om hvordan romanens karakterer gir uttrykk for sitt lengtede indre. Et fravær eller et tomrom midtstiller de fire sammenvevde kapitlene, som fortelles fra fire ulike synsvinkler: den åndssvake Benjy taler i det første, deretter studenten Quentin, etterfulgt videre av familiens nye overhode, Jason, konkludert av en allvitende forteller. De tre brødrene har en søster, den tragiske og vakre Caddy, som lever innad i hver av brødrenes ønsker og begjær. Den 7.april 1928 inntar vi gjerdet rundt golfbanen som tidligere tilhørte familiens eiendom. Benjy gir lyd fra seg i dét spillerne roper *caddie*, på grunn av den fonologiske likheten med Caddy. Hans H. Skei (1945-), en av de norske litteraturviterne som har interessert seg for Faulkner, skriver i et etterord til en norsk oversettelse *Larmen og vreden*: «... det er nok i lydene fra Benjy – som smertebrøl, langsom uling, fortvilt og endeløs gråt og hyl som antar kosmisk betydning, at både ekstase og desperasjon uttrykkes best» (Skei 2003, 318). Utilfredsheten ved savnet kan sees å virke i bakgrunnen, nesten som en perifer og drømmeaktig fylde som ennå ikke har blitt nådd.

Lev Tolstojs (1828-1910) åpningslinje av *Anna Karenina* (1877), den som sier at alle lykkelige familier ligner, mens alle ulykkelige er ulykkelige på hver sin måte, egner seg godt til denne romanen. Leseren bedrøver seg over hvor lite medlemmene kan hjelpe hverandre med det substansielle og formative ved livet. Hver bærer på en eksistensiell ensomhet som ikke kan forstås av de andre: moren Caroline er kronisk syk og bebreider seg selv for familiens fall fra tidligere viktorianske verdier, faren Jason Sr.s strever med en rusavhengighet som til sist tar livet av ham, Quentin har skapt en egen verden for den ideelle kjærlighet med Caddy, uforenelig med den sedvanlige og som derfor henger sammen med dødsdriften, Caddy flykter inn i affærer med menn som kan føre henne bort, Jason trakter etter velstand og kontroll over sin materielle verden og Benjy, som er uskyldig og forsvarsløs, behandles ofte dårlig av sine hjelpere. Caddy, med sin egensindige og medfølende karakter, er det naturlige midtpunkt i brødrenes liv: for Benjy er hun aromatisk varme og ømhet, for Quentin er hun en slags fallen Madonna-skikkelse som han selv nærer incestuøse dragninger mot, og for Jason er hun en inntektskilde som følge av hennes barnebidrag til sin datter, Quentin Jr., som til slutt følger i morens fotspor og rømmer av sted.

Compson-familien lever sammen med den afro-amerikanske kokken Dilsey og hennes mann, kusken og stallkaren Roskus, og deres barn Versh, T.P. og Frony, mor til Luster – som er Benjys hjelper i dét vi trer inn i åpningskapitlet. Dilseys nærvær er som et trygt anker: hun

synger og stabiliserer og ivaretar trofast familiens daglige liv. Hun er troende og finner åndelig oppfyllelse i kirken – slik som etter den høyverdige talen til Reverend Shegog hvor hun sier: «"I seed de beginnin, en now I sees de endin."» (SF, 194), med hentydning både til de høyere makter og til Compson-linjens utdøende arverekke. Faulkner uttalte det slik i et intervju med *The Paris Review* fra 1956: «Dilsey is one of my own favorite characters, because she is brave, courageous, generous, gentle, and honest. She's much more brave and honest and generous than me» (Faulkner 1956). Dilsey blir stående som romanens hovedkilde til medmenneskelighet og harmoni, hun er som en akse av anstendighet i sentrum av fortellingens merkverdige kluster av menneskeskjebner.

Lengsel er et ord med mange fasetter, muligens med rotfeste i det ennå ufullkomne og mangelfulle ved livet. Etter Skottlands seier mot norske tropper, og etter sitt første møte med de tre profetiske heksene som forespeiler kongearven, uttaler Macbeth: «... and nothing is / But what is not» (Shakespeare 2015 [1606], 860). Faulkner titulerte også *The Sound and the Fury* fra den velkjente monologen i slutten av William Shakespeares (1564-1616) *Macbeth* (1606), som den stadig innkransede kongen framfører etter sin hustrus selvmord. Lengsel er ingenting annet enn det som ikke er – men først etter at det har blitt innvarslet på en eller annen måte. Jeg har ikke støtt på noen bedre forklaring i litteraturen enn den som John Steinbeck (1902-1968) presenterer i sin novelle-parabel *The Pearl* (1945). Den er basert på en meksikansk legende som har blitt gjenfortalt utallige ganger, og for hver gang kan tilhørerne lese sitt eget liv inn i fortellingen. Langs Golf-kysten lever en fattig perlefisker, Kino, og hans kone Juanita og deres nyfødte sønn Cyotito. En vakker dag, mens Kino er ute på fiske i havet, slår lykkens lyn ned over livene deres og sjenker dem en perle like stor som et måkeegg og like 'perfekt som månen',

And the beauty of the pearl, winking and glimmering in the light of the little candle, cozened his brain with its beauty. So lovely it was, so soft, and its own music came from it—its music of promise and delight, its guarantee of the future, of comfort, of security. Its warm lucence promised a poultice against illness and a wall against insult. It closed a door on hunger. And as he stared at it Kino's eyes softened and his face relaxed. He could see the little image of the consecrated candle reflected in the soft surface of the pearl, and he heard again in his ears the lovely music of the undersea, the tone of the diffused green light of the sea bottom. Juana, glancing secretly at him, saw him smile. And because they were in some way one thing and one purpose, she smiled with him. And they began this day with hope. (Steinbeck 1992 [1945], 39)

Men den énes gevinst kan være den andres tap. Innbyggerne i byen overveldes av sjalusi, og forsøker å vinne innpass i utbyttet: «Every man suddenly became related to Kino's pearl, and Kino's pearl went into the dreams, the speculations, the schemes, the plans, the futures, the wishes, the needs, the lusts, the hungers, of everyone» (Steinbeck 1992 [1945], 23). Det aller

mest fantastiske blir til en forbannelse, ettersom Kino dreper en mann for å forsvare perlen, og flykter sammen med kone og barn fra alt de noensinne har kjent. Etter at perlen har åpnet opp andre alternative måter å leve på, fins det ingen vei tilbake: «"This pearl has become my soul," said Kino. "If I give it up I shall lose my soul.»» (Steinbeck 1992 [1945], 67). Kanskje lengsel kan ha den egenskapen at så snart den introduserer en framtid som er verdt å kjempe for, som planlegges og visualiseres med omhu, så blir den til en egen virkelighet som også kan utsettes for motkrefter.

Sjalusi er et sentralt tema i *The Sound and the Fury*, som henger sammen med hver av karakterenes indre 'perle' av håp og lengsel. Benjy lukter Caddys forskyvning over i tenårene og kroppslige modning. Etter at hun har hatt nærkontakt med en annen, har det rotfestede blitt fraværende fra deres relasjon: «... I couldn't smell trees anymore and I began to cry. *Benjy, Caddy said, Benjy. She put her arms around me again, but I went away*» (SF, 27). Quentin tenker i sirkler rundt Caddys elskere, som selve eksistensen av motsier idealet om en kjærlighet utenfor den virkelige verden: «*Harvard my Harvard boy Harvard harvard That pimple-faced infant she met at the field-meet with colored ribbons. Skulking along the fence trying to whistle her out like a puppy*» (SF, 61). Jason misunner pengesjekkene som Caddys datter Quentin Jr. mottar, og stjeler dem som om de var til ham selv – hans kapittel begynner og åpner i referanse til Quentin Jr.: «Once a bitch always a bitch, what I say» (SF, 119). Det er et sirkus i Jefferson påskehelgen 1928 som Luster leter etter sin *quarter* for å dra på, i misunnelse ovenfor dem som har vært der. Dilsey er den som imøtekommer sine overjordiske og åndelige behov uten at andre kan røre ved erfaringen.

The Sound and the Fury har blitt viet bred oppmerksomhet blant litteraturforskere, innen et mangfold av teoretiske retninger og fra et nesten uoverskuelig antall vinklinger. Grunnen til at jeg har tatt opp denne romanen, er at den taler til meg om spørsmål knyttet til relasjoner og tilhørighet, vanskelige valg og prioriteringer – som når Caddy forlater familien og bønnfaller Quentin: «... *will you look after Benjy and Father*» (SF, 76) – og om mulighetene som fins for å tilfredsstille sine lengsler i brytning med familiens og samtidens vilkår og forventninger. Den har blitt sett på som 'overdrevent kunstferdig' av noen og som et mesterverk av andre. Harold Bloom (1930-2019) skriver i introduksjon til en kritisk antologi om romanen om dens intensitet og ordbevissthet, altfor preget av James Joyce (1882-1941) – likevel nær suksess: «We read *The Sound and the Fury* and we hear a tale signifying a great deal, because Faulkner constitutes for us a literary cosmos of continual reverberations. Like Dilsey, we too are persuaded that we have seen the first and the last, the beginning and the ending of a story that transcends the four Compson children, and the squalors of their family romance» (Bloom 2008, 2).

Resepsjon

The Sound and the Fury er en av modernismens klassikere og et av høydepunktene i Faulkners forfatterskap, med *As I Lay Dying* (1930) – den mørke, morbide og komiske gravferden til Addie Bundren, polyfont fortalt av 15 ulike stemmer – som en verdig konkurrent. Forløperene er *Soldier's Pay* (1926), som omhandler en skadd krigsveteran, *Mosquitoes* (1927), i omløp rundt New Orleans' kreative sirkel og rundt forfatterens rolle i samfunnet: som selvabsorbert sjelesøker, kynisk kritiker eller meningsytrende debattant, og *Flags in the Dust* (1928), både en *Lost Cause* og *Lost Generation* roman med utallige handlingsplan – revidert som *Sartoris* (1929). En av Faulkners biografer skriver at: «If *Flags in the Dust* marked a Balzacian moment, opening up an infinite social and historical array of narrative possibilities, *The Sound and the Fury* marks a Flaubertian moment, revealing a Faulkner who was finding the means for controlling the virtually unlimited resources of language he now discovered were available to him» (Porter 2007, 38).

I en pamflett vedlagt den amerikanske utgivelsen i 1929, tilbyr Evelyn Scott den mest velvillige samtidige lesningen. Hun ser romanen som romlig, særegen og distingvert og knytter den til kunstens utløp for fortvilelse i en destabilisert tid. Den stoiske og anstendige hushjelpen Dilsey trekkes frem som romanens kilde til selv-respekt. Henry Nash Smiths anmeldelse fra samme år fremhever Faulkner som en ny-provinsiell forfatter i sin skildring av sør-statenes aristokratiske *antebellum* gullår til samtidens desillusjon. Han setter karakterskildringen av den kyniske og dekadente Jason Compson Sr. opp mot Geoffery Chaucers (1343-1400) evne til å personifisere typiske trekk – fantasifullt men samtidig troverdig – men uten å tape av syne det sentrale: «... he is more concerned with life than with regionalism» (Smith 2014 [1929], 220). Faulkner drømte også om at hans sammenvevde fabler skulle bli stående som et universelt menneskelig drama.

Livet erfart gjennom en 'reptilhjerne' forvirret også mange kritikere med sin mystikk og obskuritet. Det gjorde også de brå hoppene i tid og sted, de ulike stilartene, bruken av kursiv og den ugrammatiske strukturen. Etter den andre ufullendte lesning skrev den britiske anmelder Edward Crickmay i 1931: «I feel that I have passed through one of the strangest experiences of my life—an experience which can only be paralleled in actual life by walking through a darkness which is lit fitfully by an electric storm from which isolated figures emerge for a moment and disappear» (Crickmay 2014 [1931], 225). Han mente at fortellingens multifaseterte natur, det klokkeløse og irrasjonelle kaos som tåkelegger sikten, i høyden ville finne hundre britiske beundrere.

Det var Benjy som ga mange samtidige hodebry i lesningen av *The Sound and the Fury*. Åpningskorridoren gjennom et imbesilt sinn førte Jean-Paul Sartre til å spørre: «Why is the first window that opens out on this fictional world the consciousness of an idiot?» (Sartre 2014 [1939], 316). Sartre sammenligner Benjys posisjon med en bakovervendt person i en åpen bil. De formløse skygger og diffuse konturer som flyr gjennom hans tankeliv – fortidens tetthet og dramatiske innflytelse øker stadig med farten – tidens tilvekst søker *kun* bakover. Slik forklarte Faulkner Benjys rolle som romanens inngangsportal: «He was a prologue, like the gravedigger in the Elizabethan dramas. He serves his purpose and is gone» (Faulkner 1956). En anmelder som i likhet med Crickmay heller ikke skjønnte hensikten med Benjys prolog, er Dudley Fitts. Han anser Faulkner som en poetisk kapasitet i kollisjon med et uvanlig retorisk romanverk, som introduserer sine karakterer gjennom et begrenset og delirisk medium, som, i følge Fitts, støter leseren unna heller enn å trekke henne inn i fortellingen. Og dette obskure leder bare mot den melodramatiske «pursuit-on-wheels of eloping lovers» – den største kilsjé. Fitts har løsningen,

I finally arrived at what I think is the solution: let the reader start the book at page 93, putting off the introduction until the end. In this way he will not only reassemble the chronology of the narrative, but, thoroughly acquainted with most of the characters, he will better appreciate the significance of Benjy's meditations. In the event of a reprinting I recommend this arrangement. (Fitts 2014 [1930], 221)

Richard Hughes, derimot, oppfordret til å legge ned fordommer mot Faulkners metode, til å gi opp forsøket på å nøste opp den diffuse og motvirkende kraft. For fortellingens gåtefulle natur avslører gradvis selv det som rører seg i mørket: «...the formless, sizeless, positionsless shapes looming through [the fog] condense to living people ... one has understood more of Benjy's sound and fury than one had realized» (Hughes 2014 [1931], 224). Hughes mener det obskure ved komposisjonen kommer til sin rett over sidene – for den kompakte oppløsning som preger Faulkners visjon, kan ikke formidles på noe annet vis. Det Hughes gjør, er å oppfordre leseren til å bli værende der, selv om vinden blåser, for å ta til seg romanens spredte og dunkle tråder. Den skotske poeten Edwin Muir beskriver det oppløste og sirkulære og de-sentrerte som ligger til Faulkners stil – og som ikke fullt ut selv kjenner sin rekkevidde – slik i en artikkel fra 1935,

His technique is so complicated because there is something blind, something unaccounted for by his intellect, in his vision of the world, so that it can only take the form of a series of circular wanderings making towards a circumference which can never be reached. This probably accounts also for the sulphurous and overcharged atmosphere in his novels, and the brilliance of the occasional flashes, for they always appear against this background of impenetrable darkness. (Muir 2010 [1935], 169-70)

Yoknapatawpha County

Gjennom legenden om *Yoknapatawpha County*, et fiktivt univers parallelt med hjemstedet nord i Mississippi, skrev William Faulkner en lang rekke historiske og fantasifulle krøniker. I et tilbakeskuende intervju reflekterer han over sin lokale nerve: «I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it, and that by sublimating the actual into the apocryphal I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top. It opened up a gold mine of other people, so I created a cosmos of my own» (Faulkner 1956). Dette kosmos, til forveksling med sørstatens geografi, kultur og historie, sammenvevd av de usynlige linjer som tilbakeføres de første pionerer og nybyggere i villmarken – slående i omfang og detaljnivå. Faulkners fiksjon utfyller varigheten som trenger gjennom alle skiftene og binder dimensjonene ved livet, og historien, sammen.

Faulkners litteratur hadde gått ut av print inntil Malcolm Cowleys redaktørskap for *The Portable Faulkner* (1946), som kondenserte forfatterskapet til legenden "Yoknapatawpha-saga 1820-1945", som igjen førte til en oppsving for Faulkners myte om det tragiske sør, før han mottok Nobelprisen i 1950. Cowley skriver i introduksjonen fra 1946 om det han mener var en skandaløs neglisjering av visjonen som bærer Faulkners forfatterskap. «All the cycles or sagas are closely interconnected; it is as if each new book was a chord or segment of a total situation always existing in the author's mind», og videre, «... they are like wooden planks that were cut, not from a log, but from a still living tree. The planks are planed and chiseled into their final shapes, but the tree itself heals over the wound and continues to grow» (Cowley 2003 [1946], xiii, xiv). Cowley foreslår at hver roman eller novelle formidler en større myte enn seg selv.

Faulkners florerende jungel av sørstatenes historiske drama, 16 bøker og et stort antall noveller tilhører syklusen, animert av en ulmende og ofte farlig fantasi som trenger gjennom de vage konturene med krefter som holdes tilbake – uten å temmes. Særlig tidlige verk preges av en episk grandiositet og illevarslende intensitet ordlagt med en singularær og tårnende retorikk. Et mørkere landskap fyller arealet av Faulkners litteratur, en dragning mot det merkelige og misantropiske – men melankolien treffer med sin ærlighet og uomgjengelighet. I likhet med den franske realisten Honoré de Balzac (1799-1850), vever hans ordkunst sammen et nettverk av litterære momenter som utgjør, ikke den menneskelige komedie, men den skyggelagte og underbevisste komedie. I sin Nobelpris-tale beskrev han gjerning som «a life's work in the agony and sweat of the human spirit», og videre, en påminnelse om menneskenes utholdenhet,

I believe that man will not merely endure: he will prevail. He is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice, but because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and endurance. The poet's, the writer's, duty is to write about these things. It is his privilege to help man endure by lifting his heart, by reminding him of the courage and honor and hope and pride and compassion and pity and sacrifice which have been the glory of his past. The poet's voice need not merely be the record of man, it can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail. (Faulkner 2004 [1950], 120)

I en ambisiøs og abstrakt, viljesterk og retningsløs, utflytende og inklusiv, stil, trekker han inn hendelser som belyser nåets fullbyrdelse av det moment det bygger på. Fra den urørte natur til urbefolkningens møte med pionerene, til slavehandel og utvikling av plantasjeøkonomien, til borgerkrig og rekonstruksjon, og til den moralske, sosiale, politiske og eksistensielle rase -og klassekonflikt som fortsetter å prege sørstatene. Mismot og svartsyn, men likevel et ønske om forsoning og forståelse, egget Faulkner, som fremdeles holder trofeet for den lengste setningen i amerikansk litteraturhistorie – for å putte hele verden inn i én eneste setning skrev han 1800 sammenhengende ord i den stemningsfulle jakthistorien "The Bear", utgitt som et kapittel i *Go Down, Moses* (1942), før den ble overgått av en enda lengre i "The Jail", prolog til siste akt av *Requiem for a Nun* (1951).

Alfred Kazin (1915-1998) skriver i sin studie *On Native Grounds* (1942): «The problem that faces every student of Faulkner's writing is its lack of a center, the gap between his power and its source, that curious abstract magnificence (not only a magnificence of verbal resources alone) which holds his books together, yet seems to arise from debasement or perplexity or a calculating terror» (Kazin 1942, 457). Det abstrakte og intense ved Faulkners stil skyver seg på en måte til side for sitt utspring – som om kraften med hvilken det blir sagt røper mer enn selve handlingen som utspiller seg. *The Sound and the Fury* kan gi inntrykk av å undertrykke det den egentlig prøver å si, slik at leseren trekkes inn mot et vakuum som romanen forsøker, men ikke klarer, å fylle. Faulkners sensible og eksentriske overmott i sin kunst kan minne om disse linjene,

Når jeg tenker over hva det er som skiller dikteren fra andre mennesker, så tror jeg det må være lengselen.

Det er ikke utilfredsheten ved et savn — det er den guddommelige følelsen av en fylde som ennå ikke er nådd — som langt fra gjør livet til en byrde for oss, men tvert imot hjelper oss til å bære de livets byrder som ellers ville være uutholdelige — ja, hjelper oss til å elske dem.

For hva er det lengselen søker? Noe annet — noe som skal fylle oss? Nei, noe større: — noe som skal lære oss å stå utenfor oss selv — om enn bare for et usigelig kort øyeblikk.

For hva ville vel livet være for oss uten denne lengsel? Den er det eneste trofaste hjerte vi alltid kan åpne oss for, som aldri blir trett av våre tårer og aldri er fremmed for våre gleder.

Slik ser jeg lengselen — det urokkelige midtpunkt som våre drømmesyner samler seg omkring — evig som selve livet. (J.G. Bloem, sit. i Martin 1954, 5)

Teori

Hvorfor det er nødvendig med ytterligere en tolkning av en roman som allerede har blitt belyst fra nykritiske, psykoanalytiske, feministiske, strukturalistiske, dekonstruktive og med henblikk både på rase -og utviklingshemmedes posisjon og på virkningshistoriske forhold? Dette er det hovedmålet mitt i denne delen å belyse. Teori kan sies å være refleksjon rundt hva man gjør og hvorfor akkurat på den måten, i et større litteraturvitenskapelig fagfelt med mange posisjoner og mulige innganger. Litteraturteoriene kodifiserer på en måte det akademiske litteraturstudiets praksis. Nye retninger har vokst fram som reaksjoner på forgjengerne: den historisk-biografiske metoden ble avløst av mer ahistoriske og estetiske teorier som psykoanalysen og det underbevisste, formalismen og det litterære, nykritikken og det vitenskapelige, strukturalismen og det systematiske – etterfulgt historiserende teorier som post-strukturalismen, med sin kritikk av ideologisk makt-ubalanse, feminisme, marxisme, post-kolonialisme, dekonstruksjonen med sitt angrep på tegnet, nyhistorismen, fenomenologi og litteratursosiologi. Der hvor strukturalistene og post-strukturalistene motsatte seg fortolkning, i sin vektlegging av språket som språklige strukturer som motsetter seg helhetlig forståelse, kan den moderne hermeneutikk sees å være en motvekt mot disses metodologiske selvbevissthet.

Det store mangfoldet av teoretiske retninger i det større litteraturvitenskapelige feltet har avfødt et mangfold av perspektiver på Faulkners enkeltverk og forfatterskap. Kjente bidrag til forskningen er den nykritiske *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country* (1963) av Cleanth Brooks, som ser Yoknapatawpha County som en autonom og meningsladd størrelse. John Irwins psykoanalytiske studie *Doubling and Incest/Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner* (1975) tar for seg begjærets og alle doblingene i sørstats-legenden. Donald M. Kartiganers *The Fragile Thread: The Meaning of Form in Faulkner's Novels* (1979) ser på, med impulser fra nykritikken og strukturalismen, den fragmenterte dypstrukturen til grunn for Faulkners intensitet – det er det anti-koherente som her fremheves som det interessante. André Bleikastens *The Most Splendid Failure: Faulkner's The Sound and the Fury* (1976) utforsker romanen opp mot tidligere verk og analyserer karakterenes intrikate relasjoner, og *The Ink of Melancholy* (1990) trekker inn både filosofiske, psykoanalytiske og antropologiske impulser, for en studie av forfatterskapets komposisjoner, temaer, repetisjoner, strukturer og gap – med det mørke til grunn som mange Faulkner-lesere har merket seg: det merkelige, misantropiske, gotiske, tragiske og melankolske – men også det komiske, trivielle, usmakelige og overdådige – som underbygger sidene.

«Faulkner believed in failure—or at least he believed in risking it» (Gorra 2014, vii) skriver Michael Gorra i forordet til tredje utgave av Norton Critical Edition av *The Sound and the Fury* – som er min tekstutgave for analysen. I 1998 kåret Modern Library *The Sound and the Fury* til sjetten mest innflytelsesrike engelskspråklige romaner på 1900-tallet. På én måte har det vært en suksessrik *failure* som har vært gjenstand for et mangfold av lesninger og levd et synlig liv i det litteraturvitenskapelige feltet. Eksistensialisten Jean-Paul Sartres "On *The Sound and the Fury*: Time in the Work of Faulkner" (1939), kan nevnes, i tillegg Thadious M. Davis' utforskning av romanens rase-relasjoner i "Faulkners "Negro" in *The Sound and the Fury*" (1983), Stacy Burtons strukturalistiske lesning "Rereading Faulkner: Authority, Criticism, and *The Sound and the Fury*" (2001), Minrose C. Gwins feministiske lesning "Hearing Caddys Voice" (1990) og Philip M. Weinsteins psykoanalytiske essay "'If I Could Say Mother': Construing the Unsayable about Faulknerian Maternity" (1992). Jeg har særlig blitt inspirert av Alfred Kazins kapittel om Faulkner i sin studie om amerikansk litteratur *On Native Grounds* (1942), som ser på indre tensjoner i stil og karakterbygning, og Richard Goddens "'Trying to say": Benjamin Compson, Forming Thoughts, and the Crucible of Race" (1997), som fanger inn Benjys tanker og lengsel. Dette er bare for å gi et inntrykk av det mangfold av teorigrunnlag og lesninger som sirkulerer på trykk og i databasene. Å gi seg i kast med *The Sound and the Fury* er en oppgave som mange har begitt seg ut på, og som har etterlatt en rik tradisjon å bygge videre på.

Er det behov for flere lesninger av *The Sound and the Fury*? Med et eklektisistisk blikk vil det være bedre med så mange tolkninger som det er villige litteraturforskere. Sett gjennom en kritisk pluralisme, vil en vurdering av argumentene som eksisterer i feltet være nødvendig, for å finne ut om man kan skape noe som skiller seg ut, og som kan tilføre noe til forskningen. Hans Bertens konkluderer sin innføringsbok i litteraturteori med en refleksjon omkring dette: «Ever since, long ago, the idea was abandoned that a literary text can have only one single meaning, major texts have been examined from countless different perspectives and submitted to countless critical strategies. The resulting interpretations may reinforce, complement or contradict one another, but they always give a fuller sense of the potential of the texts. We should not be afraid of critical pluralism or eclecticism» (Bertens 2014, 239). Jeg ønsker å komme med en tolkning som rommer mitt perspektiv, her og nå, i håp om at det kan tilføre en interessant lesning til Faulkner-forskningen. Også i dag søker vi tilhørighet til sted og tid, relasjonelle bånd i det daglige liv og muligens en større følelse av koherens og sammenheng. Romanen utfordrer det samspillet med oss selv og våre omgivelser som kan nærme seg en fullverdig utfoldelse, og gjennom dens fraværende sentrum og retningsløshet, trekkes vi med inn i karakterenes lengsler.

Hermeneutikk

I essayet “Om forståelsens sirkel“ (1959) skriver den filosofiske hermeneutikeren Hans-Georg Gadamer (1900-2002) om tekstens helhetsmening, som nødvendigvis modifiseres av delene, som igjen grunnlegger sirkelens ontologiske struktur. Leseren er bundet av sin historisitet, som stadig reviderer de bestemte fordommer som inngår i leserens situasjon. Forståelseshorizonten er slik ustabil, og forandrer karakter i møte med leserens situerthet. På den måten fins det ingen selvstendig eller immanent mening i et litterært verk utover fortolkeren – som finner meningen i seg selv. Det kan, ut fra dette, ikke foreligge en egen historie av verk – men kun en historie av fortolkninger. Leseren foregriper en fullkommenhet i de overleverte tekstene: «Ikke bare forutsetter vi en immanent enhet av mening som gir lesningen retning, men leserens forståelse blir også hele tiden ledet av transcendent meningsforventninger som springer ut av forholdet til meningens sannhet» (Gadamer 2003 [1959], 40). Denne ‘fullkommenhetens fordom’ innebærer at tekstens mening formidles på en fullkommen måte – og at denne mening er den fullkomne sannhet.

Gjennom dialog med den egne tiden – som umulig kan rekonstruere tidligere tider slik de faktisk må ha vært – tar leseren utgangspunkt i sin væremåte og sine fordommer, som utgjør den historiske tolkningshorisont, for å imøtekomme tekstens tolkningshorisont – for slik å lande på *tekstforståelsens* historisitet. Avstand i tid kan være en fordel, dersom verkets virkningshistorie innreflekteres i lesningen, og dersom denne avdekker nye spørsmål som kan spesifisere og klargjøre nåværende problematikk. Den hermeneutiske sirkel er en aldri avsluttet omforming av tradisjoner, der man i kraft av sin historisitet alltid vil måtte forstå annerledes. Forståelseshorizonten kan utvides dersom fortolkeren oppøver sin bevissthet og nysgjerrighet rundt sin egen tid, og rundt det temporale spennet som adskiller den egne og tekstens historiske situerthet. Gadamer skriver slik om ‘hendelsesforløpets produktivitet’, som ettersøker noe allment gyldig,

Å filtrere ut en sann mening som er nedfelt i en tekst eller et kunstnerisk produkt, er for øvrig i seg selv en uendelig prosess. Tidsavstanden som gir dette filteret, befinner seg i stadig bevegelse og utvidelse – og dette utgjør den produktive dimensjon som den bidrar med til forståelsen. Tidsavstanden lar de fordommer som er av partikulær natur dø hen, til fordel for dem som kan gjøre sann forståelse mulig. (Gadamer 2003 [1959], 42).

Deltakelse i språket lokaliserer oss i nåtiden og setter oss i stand til å kommunisere med fortiden – som fortsetter å tale til oss gjennom den virkningshistoriske overleveringen, eller *horisontsammensmeltingen*. Spenningen mellom tekstens og leserens horisont oppløses hvis fortolkeren overvinner det fremmedgjorte og merkelige ved teksten, for slik å forså dens bakenforliggende melodi. For Gadamer utgjør *anvendelsen* en iboende og nødvendig del av forståelsen. Å forstå

en tekst er å anvende den på oss selv – ikke som bevissthetskonstruksjon eller metode, men som en måte å være i verden, tiden, livet og historien på. Det er en helhetlig mobilisering av forståelsen på vei mot en større inklusjon i det indre øret, som leter og lytter fram litterære bedømmelser. Det er en måte å lese på som mange blinde er fortrolige med: å føle seg fram over sidene for å tilegne seg innholdet. I “Tekst og tolkning“ skriver Gadamer om litteraturen slik den taler til oss i vårt indre – det er først når ordene ‘innskriveres i sjelen’ at de blir til skrift,

Litterære tekster er slike tekster man må høre under lesningen, om så kanskje bare for det indre øret. Og når de resiteres, hører man dem ikke bare, men taler med dem i sitt indre. De oppnår sin sanne derværen ved å læres utenat, *par coeur*. Da lever de i rapsodens, korsangerens, den lyriske sangerens minne. Som innskrevet i sjelen er de på vei til å bli skrift, og derfor er det ikke overraskende at man i lese kulturer omtaler slike tekster som «litteratur». (Gadamer 2001, 185)

Den filosofiske hermeneutikk er det som skjer med fortolkeren gjennom forståelsens ordlyd, ikke som vitenskap, men filosofi, og ikke som metode, men sannhet. Kunstens sannhet slik den taler med, virker og inngår i dialog med oss, her og nå – her ligger brikkene som av og til kan pusles sammen til et håndgripelig bilde. Dette bildet er ikke nødvendigvis gledelig eller sublimt, det kan være knusende eller sjokkerende vondt – men, siden bildet er individuelt for meg alene, vil alle aspekter av det kunne romme helheten av livet. Den litterære smak og dømmekraft krever en disiplinering av det indre ørets evne til å skjelne hvilke konturer som kan formuleres til en *sannhetshendelse*. Leseren forstår sin verden ut fra seg selv, men, som aktiv deltager i en felles meningsdimensjon. I sitt essay "Hva er sannhet?" (1957) skriver Gadamer om sannhet som det åpenbare ved tingene, det ikke-skjulte, det som uttaler *bare* det som faktisk foreligger,

Hva slags erfaring er det som gjør sannhet ensbetydende med å avdekke noe gjennom tale? Sannhet er ikke-skjulthet. Å la det ikke-skjulte foreligge, å gjøre synlig, er talens mening. Man legger noe fram, og på denne måten foreligger det, meddelt den andre på samme måte som foreligger for en selv. Aristoteles sier det slik: En dom er sann når den lar noe foreligge sammen i talen som også foreligger sammen i virkeligheten; en dom er falsk når den lar noe foreligge sammen i talen som ikke foreligger sammen i virkeligheten. Talens sannhet lar seg altså bestemme som at talen svarer til virkeligheten – det vil si at talen lar noe foreligge på en måte som svarer til det som faktisk foreligger. (Gadamer 2003 [1957], 20)

Kunsterfaringer kan være formative for *selvforståelsen* og dermed også for vår åpenhet ovenfor den andres horisont. «Forståelse betyr primært: å forstå seg selv i saken – og først dernest: å utskille og forstå den andres mening som sådan» (Gadamer 2003 [1959], 40). Som tenkende, talende og skrivende individer søker vi mot andres innsikter for å berike våre egne: vi lytter til forfattere i håp om at de kan stå inne for noe genuint, godt, sant eller skjønt – for slik å lære oss noe. Den overleveringen vi søker, taler i oss gjennom språket, i det historiske rommet mellom

det fremmede og det fortrolige, i møte med en tradisjon som kan smelte sammen med vår egen. Gadamer skriver: «Enhver riktig fortolkning må skjerme seg mot vilkårlige innfall og begrensninger som følger av tilvante tankemønstre, og rette blikket mot saken selv» (Gadamer 2003 [1959], 36). En fullverdig overlevering forutsetter at leseren kan sette sine meninger i kontekst,

Åpenhet overfor andre eller overfor tekstens mening vil tvert imot alltid allerede innbefatte at man setter dem i sammenheng med sine egne meninger og setter sine egne meninger i sammenheng med dem. Sagt på en annen måte, mening utgjør riktignok et bevegelig mangfold av muligheter, men innenfor dette mangfold av mulig mening, dvs. det som en leser kan finne meningsfullt og dermed forvente, er likevel ikke alt mulig. (Gadamer 2003 [1959], 37-8)

Gadamer betrakter den filosofiske hermeneutikkens universelle gyldighet som et rent dialogisk spørsmål om: «... hvordan meningens fellesskap, som bygger seg opp i samtalen, og det ugjennomtrengelige ved den andres annethet gjensidig formidles, og hva språklighet i siste instans er: Bro eller hinder. Bro, der den ene kommuniserer med den andre og bygger opp enhet over annethetens strømmende elv, eller hinder, som begrenser vår selvoppgivelse og hindrer oss i fullt ut å kunne uttrykke og meddele oss selv» (Gadamer 2001, 170). Språkligheten omgir og overskrider oss – den er grunnlaget for all menneskelig sosialitet. Gadamer skriver at: være som kan bli forstått, er språk. Gjennom vår egen og verdens språklighet samler vi den uendelige hermeneutiske sirkel til en foreløpig meningsenhet, som her og nå sammenbinder vår helhetlige erfaring.

Forståelsens sirkulære karakter og innlevelse forutsetter at fortolkeren rykkes ut av sitt språklige element lenge nok til at ordlydene får sjansen til å bryte gjennom det forutsigbare og vante. «Det som sikrer gjennomføringen av forståelsen, er i motsetning til lingvistikken nettopp språkglemsel, som talen eller teksten formelig er innhyllet i. Bare der hvor denne forstyrres, dvs. hvor forståelsen ikke vil lykkes, spørres det etter tekstens ordlyd, slik at opparbeidelsen av teksten kan bli til en egen oppgave» (Gadamer 2001, 175). Hermeneutikk kan tenkes å være en bevisstgjøring rundt ens egen rolle i fortolkningsprosessen, med de erfaringer og forutsetninger den rommer, for å imøtekomme avsenderens situasjon og intensjon på et felles grunnlag av innlevelse. Utover den filologiske og lingvistiske tekstforståelse, søker den hermeneutiske forståelse den psykologiske dimensjonen av tanker, minner, sensasjoner, følelser, betraktninger og stemninger.

Den filosofiske hermeneutikken kan sees som fortolkningslæren eller beskrivelsen av de fundamentale trekk ved individets væremåte som historisk og språklige vesen. «Oppgaven for en hermeneutikk som innreflekterer vår historiske eksistens, ville være å utvikle de meningsrelasjoner i språk og samtale som blir borte bak ryggen vår» (Gadamer 2003 [1957], 32)

Pragmatisme

I essaysamlingen *Upstream* (2016) foretar den amerikanske poeten Mary Oliver (1935-2019) lesninger av Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson, Edgar Allan Poe og William Wordsworth. Felles for dem er den personlige innlevelsen som ligger til grunn for aspektene som trekkes fram. Gjennom å forstå med nerven som pulserer gjennom reaksjonen på livet, prøver Oliver å orientere seg i omstendighetene på nytt. Om Emerson skriver hun: «he is now the Emerson of our choice: he is the man of his own time—his own history— or he is one of the mentors of ours» (Oliver 2016, 65). Forfatterens relevans ligger her i hvilke ringvirkninger som settes i gang, hvilke effekter som kan fordype seg i leserens tankeliv: «That we are spirits that have descended into our bodies, of this Emerson was sure. That each man was utterly important and limitless, an "infinite," of this he was also sure. And it was a faith that leads, as he shows us again and again, not to stasis but to activity, to the creation of the moral person from the indecisive person» (Oliver 2016, 75). Emerson setter slik i gang en formativ respons hos Oliver, som kan fornye troen på den virksomme forlengelsen, og de mulige nøkler som kan leses fram,

The best use of literature bends not towards the narrow and the absolute but to the extravagant and the possible. Answers are no part of it; rather, it is the opinions, the rhapsodic persuasions, the engrafted logics, the clues that are to the mind of the reader the possible keys to his own self-quarrels, his own predicament. (Oliver 2016, 69)

Oliver åpner opp for historiske, biografiske og intertekstuelle impulser – alt som kan nyansere forståelsen eller tilfører noe, benyttes som elementer i fortolkningen. Om Poe trekker hun inn idéhistoriske trekk: «[Poe's] posture is transcendentalism, of the nineteenth century Germanic variety. The possibilities of alchemy, mesmerism, occultism appealed to him» (Oliver 2016, 86). Wordsworth tillegges en selv-fascinert holdning til sitt indre: «Wordsworth studied himself and found the subject astonishing» (Oliver 2016, 4) og Whitmans poesi relateres til Emerson: «Whitman claims for his work the physical landscape and spiritual territory of America; in doing so he turns, like Emerson, from the traditions of Europe» (Oliver 2016, 96). Referansene sidestilles, slik at heteronome aspekter føyes til for å utvide sirkelen. Dette kan sees å være en pragmatisk lese måte, hvor leserens indre bekreftelse og mulige utbytte av lesningen står i fokus. Dette er en type lesning hvor avsendersiden og selve verket neglisjeres til fordel for hvilken meningsverdi som kan genereres i leseren. Måten Oliver fortolker på kan minne om det den pragmatiske Richard Rorty (1931-2007) kaller for *inspirert* lesning – et levedyktig møte med en litterær tekst som har utgjort en forskjell, som leseren har fått til å fungere og virke i sitt liv,

... an encounter with an author, character, plot, stanza, line or archaic torso which has made a difference to the critic's conception of who she is, what she is good for, what she wants to do with herself: an encounter which has rearranged her priorities and purpose. Such criticism uses the author or text not as a specimen reiterating a type but as an occasion for changing a previously accepted taxonomy, or for putting a new twist on a previously told story. (Rorty 1992, 107)

Rike og fyllestgjørende leseopplevelser kan ha en slik medrivende dimensjon, for eksempel i lesning av Henry James, som med ømfintlig treffmargin bygde fiktive festninger av sensibilitet – et solid språklig medium som står støtt på egne ben. Eller i lesning av Faulkners genuine intensitet og billedlige oppdrift, som flommer over av inspirert overskudd, som leseren kan la seg flyte med langs. Det pragmatiske litteratursynet ser på lesningens praktiske konsekvenser, ikke hva den *er*, men hva den kan *gjøre*. Lesningen henger her sammen med resten av erfaringen – og har ingen adskillelse fra selve praksisen med å lese og tenke og skrive: «... a text just has whatever coherence it happened to acquire during the last roll of the hermeneutic wheel, just as a lump of clay only has whatever coherence it happened to pick up at the last turn of the potter's wheel» (Rorty 1992, 97). Litteraturen er her anti-essensialistisk og uten kodet meningsavtrykk, slik at fortolkningen retter seg mot den lesningen som kan bære den største gevinsten. Det kan være åndsrike og overraskende passasjer som berører noe utilgjengelig og før-teoretisk, som må formidles kreativt – for å kartlegge denne springende intuisjonen. Rorty avviser de store vestlige dualismene mellom virkelighet og skinn, kropp og sinn, intellekt og sensualitet, utskinn og refleksjon, semantikk og ordflom – og dermed også den metodiske lesningen av koherente litterære strukturer.

«Interpreting something, knowing it, penetrating to its essence, and so on are all just various ways of describing some process of putting it to work» (Rorty 1992, 93). Den enkelte tenker må i samspill med konteksten og formålet for sin lesning, utvikle sitt eget vokabular og sin egen velfungerende praksis. Pragmatisme i studiet av litteratur kan sees å bryte med tidligere teori og litteratursyn. Praksisen, lesningen og fortolkningen, kommer forut for det teoretiske, i kontrast til for eksempel nykritikken og strukturalismen. Det pragmatiske litteratursynet har blitt utfordret blant annet i hvorvidt det skiller mellom ukritisk konsum og seriøst bruk¹, studiet av individuell respons og av litteraturen som kunnskapsfelt², pluralisme og relativisme³. Rorty avviser skillet bruk/tolkning: «... there is no point at which we can draw a line between what we are talking about and what we are saying about it, except by reference to some particular purpose, some particular *intentio* which we happen, at the moment, to have» (Rorty 1992, 98).

¹ Atle Kittang i "For eller imot tolkning?" i *Sju artiklar om litteraturvitenskap*, 2001, s. 46.

² Jonathan Culehr i "In defence of overinterpretation" i *Interpretation and Overinterpretation*, 1992, s. 117-18.

³ Umberto Eco i "Reply" i *Interpretation and Overinterpretation*, 1992, s. 141.

Strukturalistiske og nykritiske Kritkere som Donald M. Kartiganer leser *The Sound and the Fury* som en fragmentert og disorganisert midtpart uten begynnelse og slutt: «... there is the sense of motion without meaning, of voices in separate rooms talking to no one: the sound and the fury that fails to signify» (Kartiganer 2014 [1979], 364). Han ser på bildet av Caddy på vei opp treet for å titte inn vinduet til bestemorens begravelse, som ytterligere et fragment som *ikke* bidrar til å sammenbinde den flerstemmige og pluralistiske formen. Caddy er selv usynlig og uten noen karakteristika, utenom sitt mørke hår og egenrådige karakter – og lever på ett vis kun i brødrenes isolerte og diffuse minner. Faulkners visjon blir for Kartiganer spaltet opp underveis, men han skriver likevel: «... we take its "failure" seriously because the attempt seems so genuine and desperate» (Kartiganer 2014 [1979], 364). Et slikt nykritisk og strukturelt blikk på romanens mangel på koherens, og hva denne deformeringen formidler om mulighetene til representasjon, kunst, troverdighet – viser tilbake til Faulkners mislykkede forsøk på å skape en helhet.

Mitt teoretiske blikk er åpen for at leseren selv kan fylle ut de stilistiske, temporale og retoriske bruddene, for å kunne runde av den hermeneutiske sirkel i sitt indre – hvor reservene står klare til å utvide forståelsen. Jeg leser det fravær som kjennetegner romanens utvikling, som et uttrykk for det fraværet i karakterenes liv som gjør at de søker etter omsorg, kjærlighet, velstand, forlystelser og trosutøvelse. Heller enn et mislykket forsøk på å skape en helhet, er det for meg den pågående prosessen med å skape en helhet – som romanen taler til meg om, her og nå. David Minter trekker, i motsetning til Kartiganer, inn biografiske detaljer i sin lesning av *The Sound and the Fury*. Han ser fraværet som: «... a sign that beauty is difficult—that those things most worth seeing, knowing, and saying can never be directly seen, known, and said» (Minter 2014 [1979], 380).

Den indirekte skildringen av Caddy sees her som et uttrykk for det skjulte og begjærte, det som bare kan gjennomføres i det private tankeliv. Minter trekker disse drømmende driftene, like spredte og uhåndterlige som den kaotiske strukturen, tilbake til Faulkners barneår i tender ensomhet: «In *The Sound and the Fury* he took possession of the pain and muted love of his childhood—its dislocations and vacancies, its forbidden needs and desires» (Minter 2014 [1979], 380). Romanens karakterer leses som et uttrykk for Faulkners innerste drømmer og lengsler: «In the figure of Dilsey Faulkner re-created the haven of love he had found in Mammy Callie; in the figure of Caddy, he created one he knew only through longing» (Minter 2014 [1979], 381). Minter søker en større helhet ut fra referansene som kan oppspores: det ufullendte leses som en styrke, alle forsinkelser og utelatelser blir lagt til grunn som romanens oppgave til leseren om *selv* å skape en verdifull og nyttig erfaring – for slik på ett vis å skille ut det viktigste.

Modernismen

Lawrence Sternes (1713-1768) *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759), regnes av mange som en tidlig modernistisk forgjenger, med sitt frie assosiative anekdote-spill og stadig nye digresjoner i usannsynlige retninger. Beretningen har ingen begynnelse, midte eller slutt – det er hånden bak, forfatterens vibrante karisma og sjarm, som samler trådene i et diskré og omhyggelig grep. Idiosynkratiske metoder – som bruken av en hel-svart side for å markere et dødsfall, eller bruken en hel-hvit side for eksplisitt å tilføye leserens egen kreativitet – konstruerer et slags edderkoppnett av utallige innganger. Metoden retter seg framover mot begynnelsen av 1900-tallet, og den litterære tilnærmingen til den organiske og omskiftelige bevissthetsstrømmen.

Modernister som Virginia Woolf (1882-1941), gjennom lyrisk frasering og psykologisk prosadiktning, og James Joyce (1882-1941), gjennom fragmentariske skift og grammatisk frihet – deformerte tiden i sine romaner for å ordlegge den subjektive omskifteligheten, kanskje for å bryte løs fra samtidens tragiske gjentakelser gjennom selvskapte kosmos. Formeksperimentene var vendt bort fra opplysningstidens fremskritt-tro, innover mot den plasma i det indre livet som unndrar seg instrumentell måling. I "Modern Fiction" (1925) skriver Woolf: «'The proper stuff of fiction' does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception come amiss» (Woolf [1925], 91). D.H. Lawrence (1885-1930) åpner *Lady Chatterly's Lover* (1928) med tidens ånd,

Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new habitats, to have new little hopes. It is rather hard work: there is now no smooth road into the future; but we go round, or scramble over the obstacles. We've got to live, no matter how many skies has fallen. (Lawrence 1956 [1928], 5)

Richard C. Moreland skriver i "Faulkner and Modernism" (1995) om «the apparently grotesque disturbances and distortions that mark Faulkner's writing style», og videre at: «It is a style that dramatizes the strain and repeated failure by received reason, nature, and common sense to repress or at least grammatically to subordinate persistently outrageous horrors, stubborn doubts, endless qualifications» (Moreland 1995, 21). Sørstatenes antiamerikanske erfaring av nederlag i krig og umoral i forsvaret av slaveriet, fattigdom, religiøse konvensjoner og truede maskuline og hvite privilegier, på toppen av det meningsløse ved første verdenskrig og 20-tallets sosiale endringer: «The past may well be dead to belief, but it retains its haunting power» (Moreland 1995, 25). I 1930 utkom samlingen *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition* av "Twelve Southerners", deriblant Allen Tate og Robert Penn Warren, i opprop mot

den nordlige industrialiseringen og kapitaliseringen av sørstatenes tradisjonelle og landbundne levemåte.

Med sin idiosynkratiske eksperimentering med staving, tegnsetting og syntaks, finner Faulkner en konturløs og gåtefull form til Compson-familiens og hver av familiemedlemmenes sinnsstemninger og skiftende dynamikk. Tidligere epokers kronologiske og koherente struktur, med sin behagelige formestetikk og paragrafiske organisering og karakterer som utvikler seg gjennom vendepunkter – oppløses i et sammenvevet kaleidoskop av assosiative og umiddelbare strømninger. Arven etter James Joyces (1882-1941) *Ulysses* (1922) kommer spesielt til uttrykk gjennom det indre livet til studenten Quentin på andre dato – en Stephen Dedalus-lignende ung mann i anspent brytning med nedarvede idealer og forventninger. Komposisjonen rommer et unikt dybdeperspektiv, hvor karakterene gradvis nærmer seg Compson-stammen fra hver sine synsvinkler.

The Sound and the Fury, med sin flerstemmige presens-form, komponerer en egenartet temporal fremstilling av karakterens bevissthetsstrømmer, gjennom «the counterintuitive form of narrative pull he invents in this novel» – som biograf Carolyn Porter skriver om romanen i *William Faulkner: Lives and Legacies* (2007): «The novel's present consists, in other words, of events conceived not as acts with as-yet-undetermined future consequences, but as consequences already determined by as-yet-unrevealed previous events» (Porter 2007, 43). Det er en suspens i gapet mellom det som *har* skjedd og hvordan det påvirker nået. En motvirkende kraft trekker fortellingen tilbake i tid – karakterene strever med å finne overskuelige rom i framtiden å ekspandere inn i.

Jean-Paul Sartre (1905-1980), som bidro til å fremme interesse for Faulkner i Frankrike, bemerket dette i et essay fra 1939: «As soon as we begin to look at any episode, it opens up to reveal behind it other episodes, all the other episodes. Nothing happens; the story does not unfold; we discover it under each word, like an obscene and obstructing presence, more or less condensed, depending upon the particular case» (Sartre 2014 [1939], 317). Faulkners planløse og eksentriske introspeksjon preges av en nesten utholdelig isolasjon, ordets vekt og egenverdi fortynnes og distribueres: en selv-fascinert og ukontrollert avstand til språket gjør det sløaktige til et eget tema. Men det fins en overstrømmende kreativ uavhengighet som lever over sidene, i tradisjon etter amerikanske romantikere som Walt Whitman (1819-1892) og Herman Melville (1819-1891).

Benjys indre skumring fyller et språklig uttrykk som bryter med romanens og det øvrige forfatterskapets stil. Her inne er tilgangen begrenset i sine verbale ressurser, og leseren må selv skape og romme Benjys erfaring – som søker i fortvilelse etter en søster som ikke er der lengre.

1) 07.04.1928

Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass. (Faulkner 2014 [1929], 3)

Bak et gjerde, mellom buktende blomsterbusker, glidende gjennom skjulte rom som avdekkes og animeres, oppspaltes og mobiliseres, med periodisk stillstand og slag – mens bevegelsen forflytter seg bak sine grenser. Det er mørke felt i bevisstheten til den som taler: det som trer fram er bare en andel av det som skjer – store områder av erfaringens flate ligger utarmet og bar. Forbindelsen mellom årsak og virkning er brutt: flagget henger ikke sammen med hullet, og hullet henger ikke sammen med bevegelsen til neste flagg. Verden flyter rundt i retningsløse virvler uten de vante og gjenkjennelige kjedereaksjoner. Denne brokete lenke av sanseintrykk, uryddig resonnering og enkle responsmønstre tilbakeføres gjennom øynene til en umiddelbar reaksjon.

Vi møter Benjy på hans 33-årsdag, påskeaften 1928, og medrives av en uoverskuelig logikk av finurlige flommer med mentale hendelser. Mennesker og situasjoner framtrer som aspekter ved det sansede, og fortiden flyter ukontrollert ut i en tidløs virkelighetssansing uten koordinater eller retningsgivende moment. Han gjengir sine steg direkte: «We went along the fence and came to the garden fence, where our shadows were. My shadow was higher than Luster's on the fence. We came to the broken place and went through it» (SF, 3). Modningen fra barn til voksen fikk aldri påbegynne de lokomotive kreftene som vanligvis loser et menneske inn i selvstendighet.

Karakteren Benjy kan minne om Lennie Small fra John Steinbecks *Of Mice and Men* (1937) – en fysisk overlegen psykisk utviklingshemmet med forkjærlighet for bløte dyr som han koser i hjel, som i likhet med Benjy beskyldes for overgrep, og til slutt også drap, som får ham avlivet der Benjy blir kastret som ung og sendt på institusjon som voksen. De åndssvake har blitt utforsket av flere: Fyrst Mysjkin i Fjodor Dostojevskijs *Idioten* (1874), Mattis i Tarjei Vesaas *Fuglane* (1957), Pete Bancini i Ken Kesey's *One Flew over the Cuckoo's Nest* (1962). Disse karakterene har et annerledes blikk på livet – de står på scenen uten å vite hvilke replikker og iscenesettelser som forventes: de er tunet inn på en mindre tilgjengelig frekvens enn sine medmennesker.

George og Lennie i *Of Mice and Men* søker gårdsjobber under depresjonen vest i USA uten å miste håpet om et bedre liv – de drømmer om å eie en egen gård, hvor Lennie kan føre kaninhold og leve ut hele spekteret av sin tettbygde ømhet og fommelete varsomhet. Benjys liv revolverer også rundt et sugende sentrum, en uslokkelig lengsel, et gråtende gap, et famlende håp, som søker erstatning for tapet av Caddy – den eneste som viste ham affeksjon, forståelse, trygghet, omsorg, nærhet, kontakt. Han gjenlever tapt idyll gjennom lukten av trær, lyden av golfspillernes rop etter caddier, synet av flammer, berøringen av hennes morgenkåpe og slipper, bevegelsen av husken hvor hun ‘bedro’ ham, gjerdet der hun møtte ham på vei hjem fra skolen,

‘Did you come to meet Caddy.’ she said, rubbing my hands. ‘What is it. What are you trying to tell Caddy.’ Caddy smelled like trees and like when she says we were asleep.

What are you moaning about, Luster said. You can watch them again when we get to the branch. Here. Here’s you a jimson weed. He gave me the flower. We went through the fence, into the lot.

‘What is it.’ Caddy said. ‘What are you trying to tell Caddy. Did they send him out, Versh.’

‘Couldn’t keep him in.’ Versh said. ‘He kept on until they let him go and he come right straight down here, looking through the gate.’ (SF, 5)

Lukten av trær er det rotfestede, varige, voksende, det som ikke forsvinner, det som man kan stole på, ha tillit til, lene seg på – nærværet av noen som garanterer for ens eksistens, som kan holde hjulene i gang gjennom overfarten av livet. Benjy klamrer seg til alt som opprettholder illusjonen av den genuine substansielle kjemien, som kun finner forvrengte karikaturer i Nået: navnet Caddy er et hult ekko, landområdet hvor de lekte er kommersiell eiendom, treet er en gravplass for to blomster i hver sin flaske, flammene som beroliget etterlater brannsårlar: «I put my hand to where the fire had been» (SF, 40), Quentin Jr. støter unna Benjy, gjerdet er åsted for Benjys overgrepforsøk og soverommet har blitt fraværet av deres fellesskap: «*I got undressed and I looked at myself, and I began to cry. Hush, Luster said. Looking for them ain’t going to do no good. They’re gone*» (SF, 49). Samholdet har blitt koblet løs fra livet, Benjys isolerte og mettede øyboer-tilværelse er lukket rundt seg selv: i sin barnlige uskyld og evige pionerfase er hans kaleidoskopiske erfaring avskjært fra Caddy og fra meningsfulle relasjoner med andre.

Benjys erfaring av varighet er lukket rundt seg selv i en uopphørlig samtidighet. Terje Holtet Larsen noterer seg dette i et essay fra 1995: «I hans hjerne klistrer hendelsene seg delvis over hverandre, i forskjellige tidslag, som en oppslagstavle der ingen lapper fjernes, men stadig nye henges opp, delvis over de andre. All tid blir samtidig. Alle steder blir til ett rom, og dette trange, kvelende rommet er familiens rom» (Larsen 1995, 46). Benjys erfaringshorisont bøyes

av rundt familielivet – det er her han høster sitt materiale for sin oppslagstavle: han er et skjult kamera midt i begivenhetene som registrerer det som skjer i sitt irreversible driv, fra sidelinjen, skjernet fra å formidle sin tanke. Benjy er et symbol på ‘outsideren’, som passivt mottar tidens passasje av forbigående mennesker og hendelser, uten delaktighet – og uten å være seg sin lidelse bevisst.

Larsen skriver videre slik: «Hjernen erstatter tiden med bevegelse, en sirkelbevegelse avgrenset av familieeiendommen som blir stadig mindre, eiendommen som gir familiens forfall et meget synlig ytre preg» (Larsen 1995, 46). Den tidligere så herskapelige og arveprektige Compson-eiendommen, preget av status, velstand og lokal makt, har minket i omfang og tapt sin forgangne storhet. Benjys *pasture* selges uten hans samtykke, som tjenestegutten Luster uttrykker: «*He still thinks they own this pasture, Luster said*» (SF, 16), en tettere urban og mer upersonlig befolkning rykker inn i hagen, og den fornemme omkretsen rundt familiens *image* blir tynnere og mer gjennomskuelig. Som imagisten Ezra Pounds (1885-1972) implisitte simile *In a Station at the Metro* (1930): uten fyllstoff eller overflod, med hard og kort verbal økonomi,

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.

De flyktige og utviskede profiler i mengden vokser ut av samme trestamme, med felles røtter i den menneskelige sivilisasjon, men vinden utydeliggjør de finmaskede detaljer og særpreg for hverandre i forbifarten. Hvert blad blandes inn i mengden og fratras sin spesielle egenart, som små ansikter på avstand. Bladenes struktur er kun synlig på nært hold: konturene oppløses og etterlater ansiktene glatte og formløse, som finslipte bergarter under vann, hvis den sveipende forbipasseringen ikke brolegges. Familien sirkles inn av en større anonymitet i et samfunn som ikke anser dem som spesielle – en navnløshet som trues av Benjys økte synlighet, som stadig blir verre å skjule: «‘They ain’t nowhere else to take him.’ Dilsey said. ‘We ain’t got the room we used to have. He can’t stay out in the yard, crying where all the neighbours can see him.’» (SF, 50).

Minnene om Caddy og hennes mottakelighet for det idiosynkratiske ved Benjy er det som driver den logikken – mindre tilfeldig enn folk *tror* – som ligger til grunn for rundgangen av hendelser som fyller fraværet. Det grunnleggende behov for å bli sett, hørt, ønsket, bekreftet og forstått uttrykkes med en skjemmende beljing og kurring fra dypet av lungene – i fravær av den nærende kontakten. Denne lyden er romanens grunntone, som nesten vibrerer over sidene.

1.1 Caddy i treet

Romanen dreier rundt et kompakt bilde, i likhet med Henry James' *The Ambassadors* (1903), hvor det kompakte bildet som nedsenkes i strømmen er Lambert Strethers overleverte budskap til sin yngre venn om å utvinne den tilgjengelige tiden, for tilgangen vil ta slutt: tiden er en irreversibel ressurs som tilbakelegges, sekund for sekund: «Still, one has the illusion of freedom; therefore don't be, like me, without the memory of that illusion ... The right time is *any* time that one is still so lucky as to have» (James 2006 [1903], 135). Den renner ut av syne og forsvinner, slik at det meste blir borte uten å etterlate seg spor, samtidig som responsflaten alltid er virksom. Strether synes å formidle at livets fullverdige mobilitet må romme refleksbuen slik den spenner over øyeblikket – resten forsvinner. I retrospekt finner Strether at fluiditet, variasjon, langsomhet og tildriv formes etter beste evne, og kunne ikke blitt annerledes enn det ble,

What one loses one loses; make no mistake about that. The affair—I mean the affair of life—couldn't, no doubt have been different for me; for it's at the best a tin mould, either fluted and embossed, with ornamental excrescences, or else smooth and dreadfully plain, into which, a helpless jelly, one's consciousness is poured—so that one “takes” the form, as the great cook says, and is more or less compactly held by it: one lives in fine as one can. (James 2006 [1903], 135)

Faulkner startet skriveprosessen med et bilde av Caddy i barnealder: «the only thing in literature which would ever move me very much: Caddy climbing the pear tree to look in the window at her grandmother's funeral while Quentin and Jason and Benjy and the negroes looked up at the muddy seat of her drawers» (Faulkner 2014 [1933], 251). Ladningen på dette bildets temporale spenn, tro mot Faulkners prosjekt – som tar opp i seg de ulike faser av livet: det er det voksende og irreversible og forgjengelige ved livet som Caddy øyner gjennom vinduet. Det fins ingen vei tilbake etter at kroppen har modnet – som en passasjer på et pre-destinert skip fraktes man gjennom den overgang som ligger innkodet i cellene: den som regulerer holdbarheten på livets reise.

Bildet av Caddy i treet som titter inn i bestemorens begravelse – innsynet i Caddys framtidige tap av uskyld, voksne tilværelse og forgjengelige endelikt. Herfra stiger tettheten som fyller spekteret av de ulike aldre som avløser seg på scenen: fødsel, barndom, ungdom, voksenhet, alderdom og død. Ingen av barna på bakken forstår det flytende, bevegelige eller progressive ved livet ennå. Alle de tre brødrene mislykkes i å modnes fullverdig inn i voksenlivet: Benjy forblir et barn, Quentin mister troen på sin varighet, og dermed troen på seg selv, og ender sitt liv, og Jason er besatt av penger og mangler relasjonelle egenskaper. Hendelsen er rammet inn av Caddys bryllup, hvor Benjy blir sjenket full i stallen – et hastebryllup etter tidens

konvensjoner som følge av graviditet. Det brå og planløse som endrer kursen på veien videre blir inngangen til utsynet ingen andre kan overlappe eller bære, forutsett i skjul mellom grenene,

‘Push me up, Versh.’ Caddy said.
‘All right.’ Versh said. ‘You the one going to get whipped. I ain’t.’ He went and pushed Caddy up into the tree to the first limb. We watched the muddy bottom of her drawers. Then we couldn’t see her. We could hear the tree thrashing.
“Mr Jason said if you break that tree he whip you.” Versh said.
“I’m going to tell on her too.” Jason said.
The tree quit thrashing. We looked up into the still branches.
“What you seeing.” Frony whispered.
I saw them. Then I saw Caddy, with flowers in her hair, and a long veil like shining wind. Caddy. Caddy (SF, 26)

Datoen som titulerer kapitlet, 07.04.28, er misvisende, fordi Benjy ikke har noen tilknytning til kalenderens rubrikker. Den svimlende pastisj av øyeblikk som flommer gjennom tankene, uten noen begynnelse eller slutt, den billedlige og poetiske egenrådige virvelvind gjennom sinnets simple smalganger – reguleres av instinktene og den opprinnelige sanselighet. Den tette rekken av bilder, de glimtvisse kastene fram og tilbake i tid, det simultane konglomerat av skiftende minner og assosiative sprang – Benjy er fanget i en fastlimt fortid og bundet til å gjenleve den forgangne harmoni som samtid. Bildet av Caddy som forsvinner opp treet midtstiller denne mentale karusell av dansende drifter – samlet rundt den engstelige illusjon om at hun aldri skal forsvinne.

Benjy ble født 8.april 1895, og var 3 år gammel da bestemoren ‘Damuddy’ døde. Ingen hendelser forutgår denne i Benjys hukommelse, det er herfra han trer inn i språket og historien – hit men ikke lenger. Richard Godden har bemerket at: «...he refuses to grow mentally beyond the point at which the signs for sexuality and death enter his life» (Godden 2014 [1997], 475). «Caddy smelled like leaves» og «Caddy smelled like trees in the rain» (SF 5, 13) dukker opp igjen og igjen: «...his goal is to set an original time almost outside time, with Caddy» (Godden 2014 [1997], 472). Det fins 106 ulike skift i hukommelsen den 7.april 1928, markert gjennom kursive brudd mellom temporale overganger: de fleste av dem finner sted før 1910 – altså *før* Caddys bryllup. Det er barndommens oase av trygghet som Benjy, først Maury, klamrer seg til,

The room went black, except the door. Then the door went black. Caddy said, ‘Hush, Maury,’ putting her hand on me. So I stayed hushed. We could hear us. We could hear the dark. It went away, and Father looked at us. He looked at Quentin and Jason, then he came and kissed Caddy and put his hand on my head.
‘Is Mother very sick.’ Caddy said.
‘No.’ Father said. ‘Are you going to take good care of Maury.’
‘Yes.’ Caddy said. (SF, 50)

I 1910, etter bryllupet, overlater Caddy datteren hos Jason, etter onkelens og navnebrorens død og etter et mislykket ekteskap med Herbert Head – en annen enn barnefaren. Quentin Jr. vokser opp uten mor og far eller tradisjoner å etterleve. Jason har stjålet hennes barnebidrag de 17 første årene av livet, som hun tar tilbake på sin rømning ned treet utenfor sitt rom: «*Here she come, he said. Be quiet now. We went to the window and looked out. It came out of Quentin's window and climbed across into the tree. We watched the tree shaking. The shaking went down the tree, then it came out and we watched it go away across the grass. Then we couldn't see it*» (SF, 49). Caddy og Quentin er romantiske skikkelser, i stand til å føle affeksjon og mottagelige for det uforutsette: de lar seg nedsenke i tidevannets strøm og forlater omsider orbiten rundt hjemstedet. Perioden 1910-1928 preges av det smertefulle og uforståelige ved Caddys bortfall,

I went along the fence, to the gate, where the girls passed with their booksatchels. 'You, Benjy.' Luster said. 'Come back here.'

You can't do no good looking through the gate, T.P. said. Miss Caddy done gone long ways away. Done got married and left you. You can't do no good, holding to the gate and crying. She can't hear you. (SF, 34)

Slik forklarte Faulkner Benjy: «He was an animal. He recognized tenderness and love though he could not have named them, and it was the threat to tenderness and love that caused him to bellow when he felt the change in Caddy» (Faulkner 1956). Caddy var Benjys eneste morsfigur som substitutt for deres biologiske mor Caroline Bascomb – kronisk syk og selvmedlidende og ute av stand til å passe barna – ikke ulik den mistenksomme og hypokondriske Zeena i Edith Whartons (1862-1937) *Ethan Frome* (1911). Ethan lever i en ekteskapelig ørken uten kjærlighet med Zeena, og overraskes av den gledelige vendingen av farge og interesse og håp om ny ømhet som Zeenas kusine Mattie bringer med seg. De kan snakke sammen om ting på et geologisk nivå, og tør nesten ikke røre ved gnisten mellom seg – i frykt for å forstyrre den aktive kilden. Fortellingen ender tragisk: rett etter deres kjærlighetserklæring velter sleden og invalidiserer Mattie.

Da Maury, som først var oppkalt etter Maury Bascomb, Carolines gjeldstyngde bror, var 5 år og erklært som psykisk utviklingshemmet, ble hans navn endret til Benjamin – «'You know how come your name Benjamin now.' Versh said. 'Your mamma too proud for you. What mammy say.'» (SF, 47). Caddy sto igjen som håpet om en kjærlig relasjon – en for hvem han ikke var en skam og en byrde, men en som fortjener omsorg og spesiell oppmerksomhet. Alle skiftene i hukommelsen denne dagen forsøker å forvirre Caddys modning og løsrivelse med det som først bant dem sammen – for å tviholde på aksene av synlighet og verdi som fylte relasjonen.

1.2 'Trying to say'

Leseren med-forfatter romanen der hvor konturene viskes ut, det er som om det utilgjengelige ved formen speiler det søkende område av hemmelige dragninger innad i livet. Godden skriver det slik: «By giving the reader so much to do, Faulkner absolves himself from the strain of taking away Benjy's innocence. The degree to which any reader invents Benjy's consciousness is the degree to which the reader is stained with the fall that cognition implies» (Godden 2014 [1997], 481). Benjy taler med formelle begrensinger i sitt språk som gjør at leseren må fylle ut uklarheter, eksempelvis i referater som: «The way [Father] looked said Hush» (SF, 34) der hvor et ansikt er strengt og anspent, «I could hear the fire and the roof» (SF, 40) i tolkning av regnet som tapper over taket, og «I couldn't feel the gate at all, but I could smell the bright cold» (SF, 5) utendørs i solen.

Han tenker og taler i fravær av de vanligste lingvistiske ressursene, uten verbbygninger, syntaktiske variasjoner, synonymer, utropstegn eller spørsmålstegn – tankene er strippet ned til et direkte referat, med substitutter som *it*, *they*, *place*, *shapes* eller *spaces* der hvor objektet mangler begrep. Som under Caddys bryllup, når støttekontakten T.P. sjenker Benjy full inne i stallen: «It was hot inside me, and I began again. I was crying now, and something was happening inside me and I cried more, and they held me until it stopped happening. Then I hushed. It was still going around, and then the shapes began ... They went on, smooth and bright» (SF, 35). Det *fallet* inn i kognisjonen som Benjy aldri ville eller kunne godta, blir hjulpet på vei av leseren, som på én måte skaper Benjys bevissthet og menneskelighet på egen hånd, med sin innlevelse.

To leirer har preget kommentar-litteraturen om Benjy. Én leir ser på ham som nærmest en Kristus-skikkelse, et moralsk forbilde og en kilde til godhet og hjertelighet, ubesudlet av intellektet. Den andre leiren trekker ut alle de mekaniske impulsene som driver ham fra det sansede til det erindrede og tilbake, uten å finne noen fri vilje eller kognitiv aktivitet til grunn – kort sagt, Benjy er en maskin. Jeg holder med Godden i at en mellomposisjon er det mest riktige: «Benjys control over time *is* spasmodic; yet it is consistent enough to be spoken of as *his* control» (Godden 2014 [1997], 477). Benjys perspektiv beveger seg langs en erfaringsakse som stemmes av sansene og instinkt. Likevel har han et rikere indre register og et mer nyansert nettverk av ledetråder inn mot kjernen av livet, som er fraværet av Caddy, enn det folk hører og tror.

Maria Truchan-Tataryn skriver om Faulkners bruk av destruktive stereotyper knyttet til nedsatt funksjonshemming. Familiemedlemmer som moren, Caroline, og broren, Jason, ser på ham som mindre verdt på grunn av hans diagnose. For leseren er han en blank skjerm uten egen

stemme som prosjekterer *leserens* tanker og helhetsbilde, eller mangel på disse, som Benjy selv mangler. Det at Benjy kan imøtekommes på sine egne premisser blir utelukket i måten han er framstilt på, «... mindless, subhuman, primordial» (Truchan-Tataryn 2014 [2005], 514), som bygger ned diversiteten i den menneskelige flora. Faulkner har selv uttalt: «The only emotion I can have for Benjy is grief and pity for all mankind. You can't feel anything for Benjy because he doesn't feel anything» (Faulkner 1956). Faulkner mente fortellingen ville bli formidlet mer effektivt av en som ikke visste *hvorfor* ting skjedde. Benjy er et symbol på uskyld og smerte, avløst fra sin egen erfaring og i instinktenes vold, både et hellig fjols og en demonisk overgriper,

Benjy's identification with animal nature inscribes the association of disability with the carnal, the instinct, the id. Benjy encompasses the Aristotelian extremes: his innocence is both "pathetic" and "terrifying." He portends both heaven and hell. An amalgam of historic prejudices, Benjy embodies the existential angst of (disability as) pain, bereft of meaning. (Truchan-Tataryn 2014 [2005], 514)

Den revmatiske stallkaren Roskus, som med sine synske evner mener å ha tolket et tegn på en forestående død, gjennomskuer Benjys mutisme: «"He know lot more than folks thinks." Roskus said. "He knowed they time was coming, like that pointer done. He could tell you when hisn coming, if he could talk. Or yours. Or mine"» (SF, 21). På neste side, erindret *mellom* Damuddys begravelse, får vi et glimt fram i tid av Dilsey som gråter, fordi Roskus er død. Frony ber Luster ta med seg Benjy ut på grunn av lydene, hvor Luster svarer, «*I aint going down there, Luster said. I might meet pappy down there. I seen him last night, waving his arms in the barn*» (SF, 22). Spøkelset til Lusters bestefar i låven springer ut av begravelsesseremonien til Benjys bestemor i hovedhuset.

En nærlesning kan avsløre slike kontraster mellom de tilsynelatende kaotiske skiftene fram og tilbake i tid. Benjys bevissthet orienterer seg stadig rundt Caddys kropp og bestemorens begravelse – som igjen kobler seg videre på kjeden av hendelser: overgrepforsøkene på Mrs. Burgess' forbipasserende datter, inngangen på Caddys flørting i tenårene, Quentins og farens begravelse og sin egen 33-årsdag i nået feiret med kake sammen med Luster og Dilsey: «You all go ahead and eat this cake, now, before Jason come. I dont want him jumping on me about a cake I bought with my own money» (SF, 38). Dagen brukes til å lete ute i gresset etter Lusters *quarter*, men de faktiske og sanselige omstendighetene trer bare fram i kjappe glimt mellom minnene.

I det følgende eksempel, som illustrerer kapitlets innviklede mønster, har vi først vært innom Damuddys begravelse, hvor Caddy har fått innsyn og videreformidlet: «"They're not doing anything in there." Caddy said. «"Just sitting in chairs and looking."» (SF, 31). Videre

hopper vi fram til tenårene, og *samtidig* til nået, og husken hvor både Caddy og datteren Quentin Jr. møter sine beilere. Benjy går bort til husken *både* i erindringen og i sine faktiske omgivelser,

“You, Benjy.” T.P. said in the house. “Where you hiding. You slipping off. I knows it.”
Luster came back. Wait, he said. Here. Dont go over there. Miss Quentin and her beau in the swing yonder. You come on this way. Come back here, Benjy.

It was dark under the trees. Dan wouldn’t come. He stayed in the moonlight. Then I could see the swing and I began to cry.

Come away from there, Benjy, Luster said. You know Miss Quentin going to get mad.

It was two now, and then one in the swing. Caddy came fast, white in the darkness.

“Benjy.” she said. “How did you slip out. Where’s Versh.”

She put her arms around me and I hushed and held to her dress and tried to pull her away.

“Why, Benjy.” she said. “What is it. T.P.” she called.

The one in the swing got up and came, and I cried and pulled Caddy’s dress. (SF, 31)

De ulike tidsplanene kontrasteres av Caddys og Quentin Jr.s ulike respons på Benjys nærvær. Caddy forlater Charlie på grunn av Benjys fortvilte uling: «We ran out into the moonlight, toward the kitchen ... Caddy took up the kitchen soap and washed her mouth at the sink, hard. Caddy smelled like trees» (SF, 32). Igjen er hun den trygge morsfiguren for Benjy, som søker å holde på henne ved å forhindre at hun skal vokse opp og forlate ham. Quentin Jr, derimot, responderer med avsky og forakt: «*You old crazy loon, Quentin said. I’m going to tell Dilsey about the way you let him follow everywhere I go. I’m going to make her whip you good*» (SF, 32). Quentin Jr., på samme alder som Caddy i eksempelet, blir en slags negativ av det samværet Benjy tviholder på.

Kun i det forgagne og evig tapte kan Benjy finne den omsorgen og nærheten han trenger – omgivelsene stiller seg ikke bare nøytrale til Benjys behov, men direkte *motvirkende*. På én måte søker han å forlate denne verden til fordel for en bedre, hvor menneskene kan behandle hverandre med respekt og gjensidig forståelse – en blank og ren verden uten kroppslige behov, men derfor også uten framtid. Olga W. Vickery har pekt på hvordan denne absolutte og statiske tiden avhenger av Caddy: «Caddy ... is at once identified with the rigid order of Benjy’s private world and with the disorder of actual experience. Depending on which of the two is dominant at the moment, Benjy moans or smiles serenely» (Vickery 2014 [1959], 329). Caddy er på én måte en garantist mot livets forgjengelighet og oppløsning – hennes modning er et symbol på døden.

Tidlig på dagen går vi fra et minne fra en tur til Quintins og Jason Sr.s gravplass, som igjen beveger seg fra hesten Queenie, som kjører gravfølget, til et glimt fra den forfalne låven i presens: «*You aint got no spotted pony to ride now, Luster said. The floor was dry and dusty. The roof was falling. The slanting holes were full of spinning yellow*» (SF, 9). Herfra går vi til

en jul i barndommen hvor Benjy og Caddy gikk gjennom den den gang så livlige og velholdte låven: «"If it wasn't so cold, we'd ride Fancy." Caddy said» (SF, 9). De forbipasserer en slakt av en julegris til høytiden, på samme *branch* der hvor Caddy klatret opp treet, med det bilde på seksualitet og død som hele kapitlet dreier rundt. De skal levere et brev i julegave fra onkel Maury til Mrs. Patterson uten at noen skal vite noe om det – mest sannsynlig har de en affære, ut fra de detaljene vi får vite om onkel Maury. Vi hopper plutselig fram i tid, til etter Benjy har seksuelt trakassert Miss Patterson, og atter dukker opp på eiendommen deres alene med et brev,

Mrs Patterson came across the garden, running. When I saw her eyes I began to cry. You idiot, Mrs Patterson said, I told him never to send you alone again. Give it to me. Quick. Mr Patterson came fast, with the hoe. Mrs Patterson leaned across the fence, reaching her hand. She was trying to climb the fence. Give it to me, she said, Give it to me. Mr Patterson climbed the fence. He took the letter. Mrs Patterson's dress was caught on the fence. I saw her eyes again and I ran down the hill. (SF, 9-10)

Direkte herfra går vi tilbake til presens, men nå vaskes og rengjøres det på samme *branch*: «I could smell the clothes flapping, and the smoke blowing across the branch» (SF, 10). Benjy blir tildelt en *jimson weed* eller djevlesnare, og satt til å leke med barna ved vannet: «You sit down here and play with your jimson weed. Look at them chillen playing in the branch, if you got to look at something» (SF, 10). Gjennom disse skiftene har vi altså gått fra, i følge den kristne symbolikken som benyttes, griseslakt og Jesu fødsel og barnets naivitet og uskyld, over til det destruktive begjæret og renselse og Jesu oppstandelse. Benjy taler på sin 33-årsdag påskeaften: langfredag ble Jesus korsfestet og den 1. påskedag sto Jesus opp fra de døde ifølge den kristne tro – som André Bleikasten skriver: «... the man-child becomes the analogon of Christ» (Bleikasten 2014 [1990], 409). Benjys utenforskap ses mot noe overjordisk, fanget mellom død og liv, kastret og forlatt, uten mennesker *eller* Gud. Herfra går vi tilbake til Benjy som 3-åring og bildet av Caddy i treet.

For ikke å bli våt på kjolen, får Caddy Versh, den samme som skyver henne opp treet, til å kle av henne: «Then she didn't have on anything but her bodice and drawers, and Quentin slapped her and she slipped and fell down in the water» (SF, 12). Faulkner bruker fallet nedover, *down the hill*, eller ned i vannet, som et symbol på begjærets bevegelse gjennom luften til det treffer bakken. Senere går barna tilbake til huset, hvor begravelsen finner sted: «We went up the hill, but Quenin didn't come. He was down at the branch when we got to where we could smell the pigs» (SF, 14). Gjennom minnene får vi en innvarsling av det vi skal få vite om barnas framtid på senere datoer: Quentin blir værende igjen i begjæret helt til underlaget utjevnes, Jason, «... with his hands in his pockets» (SF, 14) tør aldri å åpne seg for det, og Caddy flykter,

“I dont care.” Caddy said. “I’ll run away.”

“Yes you will.” Quentin said.

‘I’ll run away and never come back.’ Caddy said. I began to cry. Caddy turned around and said ‘Hush’ So I hushed. Then they played in the branch. Jason was playing too. He was by himself further down the branch. Versh came around the bush and lifted me down into the water again. Caddy was all wet and muddy behind, and I started to cry and she came and squatted in the water.

‘Hush now.’ She said. ‘I’m not going to run away.’ So I hushed. Caddy smelled like trees in the rain.

What is the matter with you, Luster said. Cant you get done with that moaning and play in the branch like folks. (SF, 13)

Herfra går vi tilbake til Caddys bryllup, hvor Benjy er full og ramler rundt: «I tried to get up and I fell down ... I went on with them, up the bright hill. *At the top of the hill Versh put me down*» (SF, 14, 15). Fra det berusede er vi igjen inne i huset igjen under begravelsen, hvor Caddy truer med å gå tilsølet inn i forsamlingen, og overta bestemorens ledige stol: «“I’d sit in Damuddy’s chair.” Caddy said. “She eats in bed“» (SF, 16). Så lenge Caddy er tilstedeværende i familiehjemmet kan Benjy holde balansen mellom det mørket som fyller ham, og *the smooth, bright shapes* som danser gjennom det indre livet, i trygghet og balanse sammen med Caddy om kveldene.

På tidspunktet for begravelsen er Caddy 7 år, og Benjy 3 år – dette er den opprinnelige dagen for deres separasjon. Benjy krever *hele* Caddy, for alltid, som sitt eneste ankerfeste i et liv som egentlig ikke kan tilhøre et velfungerende mellommenneskelig fellesskap. Da funksjonshemmingen ble kjent i 5-års alderen, og han fikk tildelt sitt nye navn av sin mor, sier Caddy: «“You dont need to bother with him.” Caddy said. “I like to take care of him. Dont I. Benjy.“» (SF, 42). Benjamin var også den yngste sønnen til Jakobs andre hustru, Rakel, i det gamle testamentet, som omkom med ham i barsel. Som Jakobs favoritt, som barn av hans favorittkone, ble han holdt tilbake fra å bli solgt til Egypt av Josef, som dro i stedet. Benjy er et symbol på tapt status og arve-rekke, og ved å fraskrive ham sitt eget navn, skiller han og Caroline lag for godt.

Etter at Caddy har forlatt familien, når Benjy 15 år, søker han skinn og erstatning for tapet gjennom fremmede jenter som passerer utenfor gjerdet: «I tried to say, but they went on, and I went along the fence, trying to say, and they went faster. Then they were running and I came to the corner of the fence and I couldn’t go any further, and I held to the fence, looking after them and trying to say» (SF, 35). Han prøver å gi uttrykk for den han *er*, men finner ingen kanaler, nå som den eneste som har eksistert har gått tapt – uten at han nå vet *hvor* han skal lete,

They came on. I opened the gate and they stopped, turning. I was trying to say, and I caught her, trying to say, and she screamed and I was trying to say and trying and the bright shapes began to stop and I tried to get out. I tried to get it off my face, but the bright shapes were going again. They were going up the hill to where it fell away and I tried to cry. But when I breathed in, I couldn't breathe out again to cry, and I tried to keep from falling off the hill and I fell off the hill into the bright, whirling shapes. (SF, 35-6)

Utenfor Golfbanen, ved vannet, der hvor scenen med trekltringen først finner sted, har Benjy laget en gravplass for to blomster i hver sin flaske. Han blir tildelt en ny djevlesnare av Luster og setter den i den éne som står tom: «There was a flower in the bottle. I put the other flower in it» (SF, 36). Dette er hans symbol på separasjonen mellom ham selv og Caddy: med glass mellom seg, uten å kunne røre hverandre, har de begge to blitt rykket opp fra sitt opprinnelige opphav. Herfra fins det ingen vei tilbake, og berøringspunktene har blitt fryst fast på innsiden av hver av flaskene. Omverdenen forstår ikke hvilken lengsel som driver Benjy til å ule og rape, som T.P. sier etter Jason Sr.s død, som Benjy lukter inne i huset: «“I can't take you down home, belling like you is.” T.P. said. “You was bad enough before you got that bullfrog voice. Come on.”» (SF, 23).

Benjy er fanget i en ordløs fortvilelse, drevet fram av den ubeskrivelige isolasjon og utenforskap fra sine omgivelser, som kommer rått, ufiltrert og pre-rasjonelt til uttrykk som ren livskraft. Selve eksistensen består av emosjonelle lyder for Benjy – det er instinktets språk, formet av lengselens grammatikk. Benjys underliggende behov – i ulik ratio fra funksjonsfriske mennesker – for trygghet, forutsigbarhet, synlighet og kontakt, blir slått ned på av omgivelsene: «“What does you do when he starts belling.” “I whips him.” Luster said» (SF, 11), og, «Luster knocked the flowers over with his hand. “That's what they'll do to you at Jackson when you starts belling.”» (SF, 37). Jackson blir også Benjys endestasjon, ifølge *Appendix: Compson 1699-1945* (1946): «Gelded 1913. Comitted to the state asylum, Jaskson 1933» (Faulkner 2014 [1946], 269).

Tiden går ikke videre i Benjys liv – han er avløst fra Henri Bergsons begrep om tidens *flux*, som gaper over hele fortiden inn i framtiden, uten avbrudd. Benjys kropp har modnet og blitt voksen, men det indre livet fortsetter å gjenleve sin barndom som om den fremdeles er. I Benjys verden fins det ingen progresjon for resten av sine medmennesker heller, som Donald M. Kartiganer har merket: «Each character must be himself over and over again, bearing, like a gift of birth, his inescapable moral worth» (Kartiganer 2014 [1979], 354). Benjy er kanskje upålitelig i sine begrensninger, men et faktum er at han ikke kan lyve, og heller ikke skape eller fantasere.

Ingen abstraksjoner kompliserer det verdensbildet han i gjenlever utallige ganger – vi kan stole på at hans smerte og uttrykk for lengsel etter Caddy er uten forstillelse. Det er tidens flyt, og forandringen og oppløsningen som denne pådriver, som motvirker det ønskelige, som er trygghet i armene til en han er glad i, som Kartiganer skriver: «Caddy herself is love, the one who can quiet Benjy down with the touch of her hand» (Kartiganer 2014 [1979], 354). Kapitlet avsluttes også slik, i sengen med Caddy før de skal sove: «Caddy held me and I could hear us all, and the darkness, and something I could smell. And then I could see the windows, where the trees were buzzing. Then the dark began to go in smooth, bright shapes, like it always does, even when Caddy says that I have been asleep» (SF, 50). Skumringen blir til natt, og Benjys indre liv flammer opp, alene, men i indre fellesskap med det som lever i det drømte, og som der er virkelig.

Hans H. Skei kommenterer slik romanens polyfone form: «Gjennom sin vektlegging av ulike enkeltsinn og ulike synsvinkler viser den hvor problematisk også lesing og forståelse av litteratur er. Men leses romanen uten forventninger om helhet og sammenheng og avklart sluttforståelse, leses den med åpenhet og velvilje overfor de problemer den byr på, vil den underveis lære oss ganske mye om hvordan den kan leses, og dermed vil vi ha lært noe vi kan ta med til andre bøker» (Skei 1992, 23). Benjys seksjon utfordrer forståelsen i sin fremmedhet, som også kan bidra til å åpne leserens blikk.

I introduksjonen til *Sanctuary* (1931), angivelig skrevet for pengene og lenge den mest populære av Faulkners romaner, skrev Faulkner: «I had just written my guts into *The Sound and the Fury* though I was not aware until the book was published that I had done so, because I had done it for pleasure» (Faulkner 2010 [1932], 184). Under skrivningen lukket han døren til forleggeren, og skrev som om ingen andre kunne ha noen innvirkning, og med: «that emotion definite and physical and yet nebulous to describe: that ecstasy, that eager and joyous faith and anticipation of surprise which the yet unmarred sheet beneath my hand held inviolate and un-failing, waiting for release» (Faulkner 2014 [1933], 251). Romanen bærer også preg av å være unnfanget i et glimt av visjonær selvforglemmelse – aldri igjen skulle de blanke arkene forme seg selv på den måten, drevet av den opprinnelige naivitet og skaperkraft som tikker i et ungt talent. Minter leser skapelsesberetningen opp mot Caddys rolle som fortellingen sentrale figur,

In the figure of the sister he never had, we see not only a sister but a mother (the role she most clearly plays for Benjy) and a lover (the possibility most clearly forbidden). Like the emotion Faulkner experienced in writing it, the novel's central figure comes to us as one "definite and physical yet nebulous." Needing to conceal even as he disclosed her, Faulkner created in Caddy Compson a heroine who perfectly corresponds to her world: like it, she was born of regression and evasion, and like it, she transcends them. (Minter 2014 [1979], 381)

2) 02.06.1910

When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight o'clock and then I was in time again, hearing the watch ... I don't suppose anybody ever deliberately listens to a watch or a clock. You don't have to. You can be oblivious to the sound for a long while, then in a second of ticking it can create in the mind unbroken the long diminishing parade of time you didn't hear. (SF, 50-1)

Denne datoen er en utvidelse av Benjys perspektiv. Erfaringen er her delaktig i en større sammenheng og bevisstheten tilknyttes et rikere vev av relasjoner: akademisk, sosialt, familiært, kulturelt, historisk og politisk. Livet vektes mot opp mot rotasjonene av sekunder og minutter og dager og måneder og år som driver den skiftende strukturen som omkranser livet. Quentin strever for å etterkomme forventninger og krav som stilles til et individ om å tilpasse seg de mønstre som gjelder: til slutt blir mangelen på ekvilibrium uutholdelig og tidens tilvekst kappes fra innsiden.

Quentins fatale negasjon av omstendighetene formidles ved en psykologisk realisme: den direkte og umiddelbare erfaringen formes av tegnsettingen og syntaksen, som visuelle og mimetiske representasjoner av tankenes flyt og temperamentets geologi. Den inverse labyrinthen bak øynene fanges inn i dét rutene tråkkes opp: leseren tyder sporene i snøen steg for steg ettersom tankene forflytter seg. Fragmentariske skift og halvferdige tanker setter sin kurs inn i omveier og enveiskjørt gater som gradvis nedsenkes under overflaten mot hukommelsens dyp,

If it had been cloudy I could have looked at the window, thinking what he said about idle habits. Thinking it would be nice for them down at New London if the weather held up like this. Why shouldn't it? The month of brides, the voice that breathed *She ran out of the mirror, out of the banked scent. Roses. Roses. Mr and Mrs Jason Richmond Compson announce the marriage of. Roses. Not virgins like dogwood, milkweed. I said I have committed incest, Father I said. Roses. Cunning and serene. If you attend Harvard one year, but don't see the boat-race, there should be a refund. Let Jason have it. Give Jason a year at Harvard.* (SF, 51)

Løsthengende og skyggeaktige detaljer får konturer i hans tankeliv – formidlet gjennom det Alfred Kazin har beskrevet som: «... perhaps the most elaborate, intermittently incoherent and ungrammatical, thunderous, polyphonic rhetoric in all American writing» (Kazin 1942, 462). Det er avstanden til de stivnede konvensjoner som formidles: den rytmiske ubalansen mellom det abstrakte og fysiske, det transcendent og konkrete, det foretrukne og faktiske, det ideelle og reelle, det desillusjonerte og virkelige. Den indre verden avspeiler den ytre: som en invers dannelsesroman er det ikke modningen inn i større tilkobling og ansvarlighet – men det som forhindrer fremgang i å finne sted.

Kopisten Bartleby i Herman Melvilles novelle *Bartleby, the Scrivener* (1853) fortaper seg i langstrakte *dead wall reveries* som kapper den brolagte overfarten, slik at det indre livet forsvinner fra den utstrakte forlengelsen. Før han kom til New York bodde han i Washington, og jobbet med å lese avdødes brev: det håndskrevne og personlige fanges på sin forgjengelige ferd mot glemselens avgrunn av Bartleby, som bærer i seg vekten av alt det som aldri vil finne noen responsflate. Ethvert bånd er kappet, han er alene i kosmos, ingen enser ham, bortsett fra sjefen på kontoret, som gjenkjenner hans forlorne sensitive avvisning. Han står foran en vegg, som aldri har vært der før, en knusende kompakt masse uten framtid: her gjentas hans milde *I prefer not to*.

Som Bartleby har Quentin mistet kontakt med det progressive ved livet, som et løsrevet blad i oppløsning. Fra sitt statiske fugleperspektiv betrakter han Harvard-studentenes hast til timen før klokka ringer, urmakerens korrektiv av sekunder som slipper unna før de har passert, busspassasjerers daglige ærend til og fra arbeid og marked, unggutters ørretfiske i elven – mens han selv drifter tilsynelatende formålsløst omkring og gjennomfører de siste forberedelsene før sin drukningsdød. Over broen kaster han sin skygge ned i strømmen som forsvinner, det gjennomsluktige prisme av omstendighetenes substans blir ikke spaltet. Den pågående motviljen mot å trekke inn i teksten, mot å være *another brick in the wall*, leder ham omsider under vannet,

When you leave a leaf in water a long time after a while the tissue will be gone and the delicate fibers waving slow as the motion of sleep. They dont touch one another, no matter how knotted up they once were, no matter how close they lay once to the bones. And maybe when He says Rise the eyes will come up floating too, out of the deep quiet and the sleep, to look on glory. And after a while the flat irons would come floating up. I hid them under the end of the bridge and went back and leaned on the rail. (SF, 77)

Quentin forsvinner fra det usynlige – fra det skjulte til det skjulte uten innsyn. Broen mellom fødsel og død overskrides ikke fra port til port, men gjennom å kaste seg over kanten frivillig. Det terminale eksklusive ved hver instans, hvor man strandes i øyeblikket som en skipbrudden øyboer – Quentin følger en annen tromme i sitt indre som ikke takter i samspill med omstendighetene. Cleaneth Brooks bemerker: «It is tempting to read it as a parable of the disintegration of modern man. Individuals no longer sustained by familial and cultural unity are alienated and lost in private worlds» (Brooks 2014 [1963], 338). Quentins disharmoni med tidens gang lukkes i et kynisk og nihilistisk tunnelsyn som mørklegger den daglige drift. Arrvevet i den historiske selvforståelsen, den nedarvede aristokratiske etos, den tapte kamp om uavhengighet, den post-viktoriaanske og post-rekonstruktive alder, den de-realiserte identiteten som sørstats-gentleman – etterlater et vakuum i Quentins tilværelse.

2.1 *Tatt av vinden*

Margaret Mitchells borgerkrigs-epos og romantiske trekant-drama *Gone with the Wind* (1937) – ikke ukontroversiell som følge av datidens utdaterte fordommer i raserelasjoner og en scene hvor heltinnen Scarlett O'Hara utsettes for det som i dag regnes som ekteskapsvoldtekt – følger borgerkrigens opptakt og etterfølger. Den sensitive gentleman Ashley Wilkes, Scarletts eneste uoppnåelige beiler, lever et liv i komfortabel lediggang og abstrakt idealisme. I retrospekt beskriver han sitt gamle plantasje-liv på denne måte: «There was a glamour to it, a perfection and a completeness and a symmetry to it like Grecian art» (Mitchell 1974 [1936], 515). Som Quentin lever han løsrevet fra tidens flux, fanget i en samtid uten tilhørighet, driftende rundt i en foggete tåke som dimmer ned kontrastene og isolerer tilgangen, som ikke kan finne sitt feste,

For Ashley was born of a line of men who used their leisure for thinking, not doing, for spinning brightly colored dreams that had in them no touch of reality. He moved in an inner world that was more beautiful than Georgia and came back to reality with reluctance. He looked on people, and he neither liked nor disliked them. He looked on life, and was neither heartened nor saddened. He accepted the universe and his place in it for what they were and, shrugging, turned to his music and books and his better world. (Mitchell 1974 [1936], 28)

I én av de mest klissete og betente romantiske høydepunktene møtes Ashley og Scarlett alene på et jorde ved Scarletts tidligere hjem, Tara, den tidligere så høyverdige plantasjen som har blitt nedkjørt etter borgerkrigen. De kjemper for å overleve: uten mat eller penger, alltid med faretruende Yankee-soldater i skyggene. Ashley har blitt satt til fysisk arbeid på bomullsåkeren – utilpass og usikker i sine bevegelser, åpenbart ute av sitt rette element. Den egenrådige og pragmatiske Scarlett bærer hele lasset: pløyer opp åkeren og dyrker mat, skyter og raner en soldat, forfører den beryktede anti-gentleman og dobbeltmoralist Rhett Butler – som har importert ressurser og krigsmateriell over Atlanteren via lyssky forbindelser og tjent seg søkkrik på krigen – og stjeler søsterens forlovede for å ta over hans bedrift og redde Tara fra å gå under. Den drømmende og distré Ashley kjenner seg ikke igjen i den nye tiden, og hans varme følelser for Scarlett representerer en helt umulig utvei fra den skyggeaktige flyktning-statusen i eget liv,

Now, I know that in the old days it was a shadow show I watched. I avoided everything which was not shadowy, people and situations which were too real, too vital. I resented their intrusion. I tried to avoid you too, Scarlett. You were too full of living and too real and I was cowardly enough to prefer shadows and dreams. (Mitchell 1974 [1936], 515)

De møtes i solnedgang, selvfølgelig, på den rullende røde Georgia-jorden, i en aller siste het omfavnelse. I fortvilet sjokk og selvbebreidelse river Ashley seg løs fra det nesten kvelende kysset, og gir en siste desillusjonert erklæring i sin oppgitte appell: han vil heller fortape seg i

forgangen storhet som aldri kan gjenvinnes enn å ta steget inn i en verden som for alltid vil være fremmed. Rekonstruksjonen har avslørt samtidens nye vilkår: den passé æres-kodeks og aristokratiske livsstil som plantasje-eiernes privilegerte føydale hierarki muliggjorde, har blitt erstattet av et eksistensielt void for den tidligere overklassen. Slik som Quentin har også Ashley et idealistisk verdensbilde avløst fra den sanselige verden, som endrer tekstur ettersom fortidens påtrykk videreføres.

Paul H. Bucks Pulitzer-prize vinnende historiske verk *The Road to Reunion 1865-1900* (1937) beskriver konflikten mellom det amerikanske nord og sør: «The Southern cause was preached as a soul-absorbing aspiration for an independent existence. Consequently defeat when it came was more than merely the loss of an armed contest. It was a crushing of the spirit» (Buck 1937, 360). Fattigdom, politisk ustabilitet, verdiforskyvning og den nye klassen med økonomiske spekulanter – som Faulkner tar opp gjennom Snopes-klanen i *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957) og *The Mansion* (1959), i kontrast til konføderasjonsveteranene i Sartoris -og Compson-klanen. Den nedarvede moralprofil og organisering av samfunnet har blitt omskaket i møte med nordlig innflytelse men, som Buck skriver, ikke uten å etterlate spor: «Lost were the dreams of greatness. Yet ruin, poverty, and defeat could not altogether destroy memory of the aspiration. The yearning for the vanished beauty of the past became a part of the Southern heart» (Buck 1937, 360).

Carson McCullers sammenligner Faulkners merkelige blanding av romantikk og vold, galskap og gotikk, fantasi og emosjonell ambivalens, med realismen, slik den levde i det gamle Russland, forut for Fjodor Dostojevskij (1821-1881), med sin nervøse mystikk, og Lev Tolstoj (1828-1910), med sin analytiske moralisme og pasjon. «The Southern writers have reacted to their environment in just the same manner as the Russians prior to the time of Dostoyevsky and Tolstoi. They have transposed the painful substance of life around them as accurately as possible, without taking the part of emotional panderer between the truth as it is and the feelings of the reader» (McCullers 2010 [1941], 209). McCullers beskriver *The Southerner* og *The Russian* som typer, med gjenkjennelige trekk som hedonisme, latskap, livlig forestillingsevne og frodige følelsesliv.

Helt siden de greske tragediene har vold, galskap, mord og ødeleggelse vært en del av litteraturen. Det er *måten* det her blir framsilt på som vekker oppsikt: «The technique briefly is this: a bold and outwardly callous juxtaposition of the tragic with the humorous, the immense with the trivial, the sacred with the bawdy, the whole soul of a man with a materialistic detail» (McCullers 2010 [1941], 206). Sørstats-forfattere som Faulkner og Erskine Caldwell (1903-1987) sammenlignes med russiske realister slik som Nikolaj Gogol (1809-1852), Anton Chekov

(1869-1904) og Ivan Turgenev (1818-1883). McCullers skriver likevel at sørstats-forfatterne mangler filosofisk ansvarlighet for sin regionale visjon, at en slags naiv og åndelig inkonsistens preger deres verk.

Livets *cheapness* og overfloden av sult og strev og slitasje framstilles på en liketil måte – uten å tale til leseren om barmhjertighet eller medfølelse. Framfor å samle skrekken, skjønnheten og flertydigheten inn under gotikk-begrepet, som har en overnaturlig dimensjon, velger McCullers å kalle moderne sørstats-litteratur som en form for: «... peculiar and intense realism» (McCullers 2010 [1941], 205). Mulighetene for et bedre liv kan ikke søkes i denne verden, og tipper over i det abstrakte og utilgjengelige – galskap, funksjonsnedsettelse, incest, spøkelse, syner, drømmer og febrilske tankespinn. Tragedien og farsen virker inn i hverandre, uten å være adskilt fra sin kontekst.

As I Lay Dying (1930) er en av de merkeligste og kaldblodigste av Faulkners romaner. En av karakterene, den psykisk ustabile krigsveteranen Darl, som senere tenner på låven hvor de overnatter med kisten, taler fra sin mors dødsleie uten å være der. Moren, Addie Bundren, taler fra kisten om sin hete affære med presten, som er far til Jewel, og om sitt utilfredsstillende ekteskap med Anse Bundren: «He had a word, too. Love, he called it. But I had been used to words for a long time. I knew that word was like the others: just a shape to fill a lack; that when the right time came you wouldn't need a word for that any more than for pride or fear» (Faulkner 2010 [1930], 99). Romanen behandler den hvite fattige arbeiderklassen som etter krigen sto igjen blant regionens tapere.

Cash, som bygde kisten under morens oppsyn, får koldbrann og blir liggende med benet sementert sammen med kisten. Datteren Dewey Dell er gravid og blir forført av en apotekansatt i søk etter hjelp. Faren, Anse, leter etter nye løstener, og finner seg en ny kone umiddelbart etter begravelsen. Den yngste sønnen Verdaman står for det korteste kapitlet på 5 ord: «My mother is a fish» (Faulkner 2010 [1930], 49). Naturalistiske og skrekkelige beskrivelser går igjen, slik som om Addies lik: «Beneath the quilt she is no more than a bundle of rotten sticks» (Faulkner 2010 [1930], 26). Familien marsjerer gjennom flodbølger og flammer for å begrave henne med sammen med sine egne. Darl sendes på institusjon i Jackson, i likhet med Benjy, etter økende abstraksjoner inn i fraværet: «How do our lives ravel into the no-wind, no-sound, the weary gestures wearily recapitulant: echoes of old compulsions with no-hand on no-strings: in sunset we fall into furious attitudes, dead gestures of dolls» (Faulkner 2010 [1930], 120). I likhet med den aristokratiske Quentin flykter Darl innover og forsvinner. Det er som om aspekter ved Faulkners eget ensomme utenforskap finner utløp i disse karakterer – det storslagne og høytidelige tankevevet bryter ut av denne verden, i søk etter en vakrere og mer generøs verden,

Who can say how much of the good poetry in the world has come out of madness, and who can say just how much of super-perceptivity the—a mad person might not have? It might not be so, but it's nice to think that there is some compensation for madness. That maybe the madman does see more than the sane man. That the world is more moving to him. That he is more perceptive. He has something of clairvoyance, maybe, a capacity for telepathy. (Faulkner 2010 [1957], 192).

Galskap er et tilbakevennende tema for Faulkner, som uttalte seg slik på en studentkonferanse. I løpet av den 2. juni 1910 blir situasjonen mer og mer prekær for Quentin, og grensene mellom fantasi og galskap dimmes ned. Quentin gir inntrykk av å være en inntrykksvar, sensitiv og misforstått ung mann – sterke emosjonelle reaksjoner preger hans kontaktflate. De andre av familiemedlemmene eller klassekameratene vet ikke om hans depresjon eller eksistensielle uro og følelse av nytteløshet og meningsløshet. Quentin *har* ressurser til å utvikle seg og klare seg, men han mangler motivasjon: han avviser holdepunktene som tilbys – studier, klassekamerater, jenter, aktiviteter, som båtløpet i New England ved enden av hvert semester. Indre oppspalting, uforløst begjær og et uavklart forhold til sin bakgrunn, bidrar til å forskyve abstraksjonene inn i det nevrotiske.

«For him both desire and hesitancy touched almost everything, making his imagination as illusive as it is allusive, and his art preeminently an art of surmise and conjecture» (Minter 2014 [1979], 380). Minter antyder at Faulkners undertrykte begjær kan sees å ligge til grunn for det utsprede stilistiske grepet. Sigmund Freud (1856-1939) ser det nevrotiske som en feil i evnen til å frigjøre seg fra sine foreldre; en nevrotisk sønn blir ute av stand til å tre ut av sin fars skygge for slik å kunne overføre sin *libido* til et kjærlighets-objekt. Det indre livet spaltes opp mellom ønsker og drifter, og personlighetens egen kamp mellom disse. Denne kampen foregår mellom Egoet instinkter og de seksuelle instinkter: Egoets idealer er uforenelige med libidoets infantile drifter, som vender innover mot det ødipale og de-realiserede. Freud mener kunstneren trekker sitt utilfredsstilte behov – hele sin *libido* – inn i verket, for slik å kunne realisere sin tilbakeholdte lengsel.

Dette kan også sees å være Quintins indre strid; de nevrotiske symptomene erstatter på ett vis det utilfredsstilte begjæret. Han har en episode med en *town squirt* kalt Natalie i låven: «*We were dancing sitting down I bet Caddy cant dance sitting down*» (SF, 90), hvor Caddy overrasker dem. Quentin bader i gjørme og prøver å vinne Caddy tilbake, som forteller om episoden til deres far – som slår Quentin. Caddy er farens favoritt og kjærlighets-objektet som forhindrer Quentin i å modne ut av sitt ødipus-kompleks: «*If it could just be a hell beyond that: the clean flame the two of us more than dead. Then you will have only me then only me then the*

two of us amid the pointing av the horror beyond the clean flame» (SF, 77). Illusjonen om en ren og abstrakt kjærlighet blir brutt under Caddys bryllup. Quentins libido taper tilgang på sitt materiale.

«*I have committed incest I said Father it was I it was not Dalton Ames»* (SF, 53). Dalton Ames blir, til forskjell fra Herbert Head, som har gått på Harvard og jobber i bank og kjører bil, kalt en *blackguard* eller pøbel. Caddy er gravid med Dalton, men gifter seg med Herbert etter morens ønske, for at Jason skal få jobb i banken og for å opprettholde familiens status. Men hun er forelsket i Dalton: «... she took my hand and held it flat against her throat / now say his name / Dalton Ames / I felt the surge of blood there it surged in strong accelerated beats» (SF, 108). Quentin møter både Herbert og Dalton til duell – sistnevnte gjenlevs i parallell med en duell med Gerald Bland, en kjekk, populær og overlegen medstudent. Sartre har bemerket om denne episoden: «... while it was unfolding in the present, it was only a furtive movement, covered over by veils» (Sarte 2014 [1939], 319). Alt har skjedd, nåtiden er skyggen som henger igjen etter fortiden.

Hvert valg er permanent og ugjenkallelig – ingen plante i erindringens åker kan rykkes opp fra der den har blitt plantet. Den danske forfatteren Johannes Smith (1899-1967) reflekterer over tidens natur i sitt erindringsverk *Mange aar efter* (1955) – her ernærer han seg av fortiden og forfallets sjarmer for å følge den mystiske kompassnålen, som alltid står og dirrer før den har stabilisert seg i bevisstheten. Det er hukommelsens uforklarlighet som suger næring av de første inntrykkene – som spenner bue over alle de kostelige minnedråpene som føyer seg til summen av svundne år, som leder Smith til å bemerke at: «vores opfattelse af tiden maa være mangelfuld eller direkte vildledende» (Smith 1955, 116). *Nået* er et punkt uten utstrekning, men i praksis fyller det noe mer – det hjemsesøkes av en upålitelig masse uoverskuelig materiale som ledsager,

Naar en erindring stiftes, vil der normalt være flere samtidige bevidsthetsstrømme, mer eller mindre jævnbyrdige hvad koncentreret opmærksomhed angaar. Mange traade tvindes sammen, og naar der senere hen i livet rykkes i en af dem, blir de andre ogsaa strømførende, og hvorfor der er noget ved det – ja hvem kan forklare det? (Smith 1955, 71-72)

Smith forklarer likevel minnene slik,

Et minimum af bevidst opmærksomhed kræver vel enhver erindringsstiftelse, og jeg er tilbøjelig til at mene at kun det der befæstes ved en slags repetition i bevidstheten kortere eller længere tid efter erindringsstiftelsen, vil faa en varig existens. Cellevæggen skal ligesom forsterkes. (Smith 1955, 31)

I *The Principles of Psychology* (1890) skriver William James om bevissthetsstrømmens pågang. Tankene skjermes innenfor det individuelle kraniet, de forandrer seg uten opphør, de vedvarer sammenlagt, de framstår som uavhengige objekter, og de utvelger og diskriminerer blant disse objektene, på bekostning av andre objekter. «Consciousness, from our natal day, is of a teeming multiplicity of objects and relations, and what we call simple sensations are results of discriminative attention, pushed often to a very high degree» (James 2019 [1890], 224). Den personlige verden som hver og én lever innad i, karves ut av tankenes bestemte og egenrådige ‘hender’, som av en famlende skulptør av livets leire. Sensasjonene spaltes opp gjennom et indre prisme i ustanselig bevegelse gjennom trykkbølger under huden – fastholdt i korte intervaller over den selektive skjermen. Her er en av Quentins bevissthetsstrømmer i dreining rundt Caddys bryllup,

The shadow hadn't quite cleared the stoop. I stopped inside the door, watching the shadow move. It moved almost perceptibly, creeping back inside the door, driving the shadow back into the door. *Only she was running already when I heard it. In the mirror she was running before I knew what it was. That quick her train caught up over her arm she ran out of the mirror like a cloud, her veil swirling in long glints her heels brittle and fast clutching her dress onto her shoulder with the other hand, running out of the mirror the smells roses roses the voice that breathed o'er Eden. Then she was across the porch I couldn't hear her heels then in the moonlight like a cloud, the floating shadow of the veil running across the grass, into the bellowing. She ran out of her dress, clutching her bridal, running into the bellowing where T.P. in the dew Whooley Sassprilluh Benjy under the box bellowing. Father had a V-shaped silver cuirass on his running chest*

Shreve said, “Well, you didn't Is it a wedding or a wake?” (SF, 54)

Skyggen følger etter Quentin innover langs tankenes klebrige ruter av det tilbakevinnende som skyggelegger livet fra innsiden. Han har ikledd seg dress, skrevet sine selvmords-brev, pakket en bag som aldri vil åpnes igjen, og er i ferd med å gå ut – tankene trekkes mot søsteren Caddys bryllup, speilet gjennom en tåkete skumring av bibelske referanser til Edens hage og roser og syndefallet, hun er tilsløret og flyktig, i stormende evaporering ut av speilets reflekterte skinn, i skygge-aktig hast mot Benjys beljing, uten den hvite brudekjolen, inn i den fuktige dugg hvor hushjelpen T.P. og Benjy drikker *Sassprilluh* hjemmebrent, og til slutt farens bryststykk i sølv – et signal om det aristokratiske ekko som fortsetter å leve i de nedarvede forventninger. Speil og skygger markerer barrieren inn mot omgivelsene: Caddy flykter ut av Quentins liv slik det virkelig kan være. De dypeste emosjonelle sjikt av frykt, begjær, sinne, ensomhet, misunnelse og smerte og sorg – de fortettede minnene med størst ladning er sjelden de mest behagelige eller ønskelige. Sartre har skrevet at: «The order of the past is the order of the heart» (Sartre 2014 [1939], 320).

Romkameraten Shreve rykker plutselig oppmerksomheten ut av tankenes flytende tunell og over i det romlige og faktiske. Han bemerker seg Quentins staselige bekledning, for de har jo bare psykologi-forelesning denne morgenen, hvor Quentin svarer sarkastisk: «'I reckon the police wont get me for wearing my new suit one time'» (SF, 54). Leseren trer inn og ut av den mer utilgjengelige bevissthetsstrømmen til Quentin, som avslører hvor de misforståtte motivene har sitt utspring. Forvirring og usikre verdier og forventninger preger Quentins indre monolog. En dyp ensomhet er i disharmoni med omgivelsene – bak ansiktet foregår det ting som ingen kjenner til – han lever i fangenskap innad i tankespor som har gravd sine tunneller gjennom lang tid.

I tankestrømmen som avslutter kapitlet spør faren: «... did you try to make her do it», med antydning til Caddy og det påståtte forholdet mellom dem, hvor Quentin svarer: «... i was afraid to i was afraid she might and then it wouldnt have done any good» (SF, 117). Det har vært en uoppnåelig visjon hele tiden: Quentin har forsøkt å drive Caddys forførere ut av byen for å redde hennes ære, og slik stå igjen som hennes sanne elsker: «... *listen we can go away you and Benjy and me where nobody knows us where* » (SF, 82). Han drømmer om en familie hvor medlemmene er knyttet sammen i en slags perfekt triangel, det evige barnet og foreldrenes felles arv og blodsband. John T. Irwin ser Caddys ære som: «... the possibility of the existence of a virgin space within which one can still be first, within which one can have authority through originality, a virgin space like that Mississippi wilderness into which the first Compson rode» (Irwin 2014 [1975], 342). Borgerkrigen lukket dette 'virgin space' for kommende generasjoner: et antall forskere har sett Quentin som et symbol på den lovende framveksten av de føydale og aristokratiske sørstatene, med voksende økonomi og makt og, som i likhet med Quentin, ble tatt av vinden.

Malcolm Cowley skriver i introduksjonen til kondenseringen av *Yoknapatwpha-sagaen* fra 1946: «Faulkner himself was obsessed with a feeling that the past endures in every moment of our lives. He kept scrutinizing the past with a sort of anguish, in the hope that it would explain a present dilemma» (Cowley 2003 [1946], 595). Flere av Faulkners karakterer har dette behovet for å nøste opp sitt opphav, som Mississippian, som arvtager av krigs-veteraner og aristokrater, til et levedyktig grunnlag. Alfred Kazin skriver at Faulkners egne tensjoner puster liv inn i dem,

They live, they live copiously and brilliantly; but they live by the violence with which Faulkner sustains them, by the sullen, screaming intensity which he breathes into them (often with all of Faulkner's own gestures, fury and raging confusion of pronouns), by the atmospheric terror that encloses them. (Kazin 1942, 460)

2.2 'Honeysuckle'

Then the honeysuckle got into it. As soon as I turned off the light and tried to go to sleep it would begin to come into the room in waves building and building up until I would have to pant to get any air at all out of it until I would have to get up and feel my way like when I was a little boy *hands can see touching in the mind shaping unseen door Door now nothing hands can see* (SF, 115)

Som i Benjys seksjon, hvor det gjentagende «Caddy smelled like trees» var hans uttrykk for trygghet og nærhet, er det for Quentin den intense og søte lukten av kaprifol eller *honeysuckle* som går igjen gjennom kapitlet: «... damn that honeysuckle I wish it would stop» (SF, 101), «... *getting honeysuckle all mixed up in it*» (SF, 85) og «Honeysuckle was the saddest odor of all, I think» (SF, 112). Lukten er søttest og mest knugende i regnvær: «... it always smelled strongest then until I would lie in bed thinking when will it stop when will it stop» (SF, 112). Det gryende og gjenkjennelige begjæret, slik det vinner terreng i tenårene, antar en usedvanlig kvelende og destruktiv karakter: «I'd have to turn back until the dungeon was Mother herself she and Father upward into weak light holding hands and us lost somewhere below even them without even a ray of light» (SF, 115). Det fins ingen kanaler som kan demme strømmingene slik de veller fram i Quentins nevrotiske og desillusjonerte indre, slik Olga Vickery har merket,

The heavy, choking fragrance of honeysuckle dramatizes the conflict between his order and the blind forces of nature which constantly threaten to destroy it. Honeysuckle is the rife animality of sex, the incomprehensible and hateful world for which Caddy has abandoned his paradise, and hence it is also the symbol of his defeat. (Vickery 2014 [1959], 330-31)

Den umulige relasjonen med Caddy representerer en flukt fra virkeligheten, slik han forklarer sin far årsaken: «... it was to isolate her out of the loud world so that it would have to flee us of necessity and then the sound of it would be as though it had never been ... then the world would roar away» (SF, 117). Det kan virke som om han motsetter seg kreftene som søker å føre livet videre til en ny fase, fordi, slik som Sartre skriver: «... beyond this present time there is nothing, since the future does not exist» (Sartre 2014 [1939], 318). På sin vandring i området rundt Harvard Campus i Cambridge, Massachusetts, desorientert og ute av synkronitet med det som forventes – han dropper forelesninger for å kunne oppsøke planløse mål i området. Inne på et bakeri møter han en liten jente: «... a little dirty child with eyes like a toy bear's and two patent-leather pigtails», og svarer «"Hello, sister."» (SF, 83). Han leter etter hennes hjem og gir henne en *quarter* og løper av sted – men blir innhentet igjen. Hun bærer på en loff: «A corner of the wrapping flapped a little as she walked, the nose of the loaf naked. I stopped» (SF, 89).

De fortsetter mot et tjern, hvor de tre fiskerne fra tidligere på dagen svømmer rundt. De går videre: «Little flowers grew among the moss, littler than I had ever seen. “You’re just a girl. Poor kid.”» (SF, 91). Herfra går minnene tilbake til Natalie i låven, og bortvaskingen av gjørmen med Caddy ved vannkanten. Loffen fuktes: «I took my handkerchief and tried to wipe the loaf, but the crust began to come off, so I stopped» (SF, 91). Dette merkelige loffbildet viser til det fastlåste ved relasjonen med Caddy, som forhindrer intimitet med andre, billedliggjort gjennom ‘lillesøsteren’ fra bakeriet: «... the half-naked bread clutched to her breast ... holding the loaf in both arms» (SF, 91-92). Jentas virkelige bror, Julio, kommer og slår Quentin ned i anklage om at han har stjålet og forgrepet seg på søsteren hans. Quentin arresteres og overveldes av hendelsens absurditet: «... my throat wouldn’t quit trying to laugh, like retching after your stomach is empty» (SF, 93).

Doreen Fowler skriver i et Lakansk essay om *The Sound and the Fury* om Caddy som Quentins dobbel, som den eksterne projeksjonen av hans fortrenge underbevissthet. Den lille jenta med loffen synes slik å være et bilde prosjektert av Quentins underbevissthet, på den *andre* som truer med å oppløse hans identitet. Fowler ser tjernet hvor de tre fiskerne svømmer nakne rundt, «... in an almost ritual simulation of their preconscious existences in the wombs of their mothers» (Fowler 2014 [1994], 467), og samtidig spruter vann på jenta, «Take that girl away» (SF, 91) – som en måte å prosjektere fortrenge følelser av mangel på differensiering. Quentins samvær med Caddy ville vært en slags død: «... Quentins death by drowning is, like incest with Caddy, the mother-surrogate, an immersion of self in the dark waters of the unconscious. By drowning himself, Quentin is surrendering to the long denied forces of his own unconscious» (Fowler 2014 [1994], 464). Ved vannkanten truer Quentin med å utføre et dobbelt selvmord, ved både å drepe og penetrere Caddy med sin kniv, slik at han kan inngå i en fusjon med havet,

yes the blades long enough Benjys in bed by now
 yes
 it wont take but a second Ill try not to hurt
 all right
 will you cloes your eyes
 no like this youll have to push it harder
 (...)
 push it are you going to
 do you want me to
 yes push it
 touch your hand to it
 dont cry poor Quentin
 but I couldnt stop she held my head againt her damp hard breast I could hear her heart going
 firm and slow now not hammering and the water gurgling among the willows in the dark and
 waves of honeysuckle coming up the air my arm and shoulder were twisted under me (SF, 100)

2.3 'I could smell water'

«Å avgjøre om livet er verdt eller ikke verdt å leve, det er å svare på filosofiens fundamentale spørsmål. Resten, om verden har tre dimensjoner, om forstanden har ni eller tolv kategorier, kommer i annen rekke. Det er lek: først må man svare» (Camus 2017 [1942], 7). Slik åpner Albert Camus (1913-1960) sin *Myten om Sisyfos* (1942). Camus søker å følge den dødelige bevegelsen som leder fra klarsyn og mulige illusjoner, til fremmedhet og flukt fra lyset. I kløften mellom den rollen vi spiller og kulissene som omgir oss – her ligger det absurde – i hvorvidt innrømmelsen av å være forbigått av livets totale situasjon kan eller bør løses av selvmordet. *Det* er essayets tema. Camus skriver at selvmordet tar form av å være et slags siste verk: «En handling av en slik art forberedes i hjertets stille dyp på samme måte som et stort verk» (Camus 2017 [1942], 8).

I tillegg til det absurde og selvmordet, er også håpet en utvei, som kan lene seg mot det utsigelige. Camus, for sin del, søker, innenfor dødens rammer, å virkeliggjøre sitt liv gjennom mulighetene for opprør, frihet og lidenskap: «Adlyde flammen, det er på en gang det letteste og det vanskeligste» (Camus 2017 [1942], 55). I en fin novelle av Fjodor Dostoyevsky (1821-1881) kalt "The Dream of A Ridiculous Man" (1877), har en navnløs forteller bestemt at det ikke lenger utgjør noen forskjell om han er levende eller død. To måneder i forveien har han skaffet en revolver, og beslutter seg for å bruke den en nedtyngende kald og «gloomy» novemberkveld. En bortkommen og fortvilt liten jente på rundt 8 år griper tak i ham på veien hjem, hvor pistolen ligger klar. Følelser av medlidenhet griper ham, og utsetter selvmordet med følgende refleksjon,

It became clear to me that life and the world, as it were, depended on me. I might even say that the world had existed for me alone. I should shoot myself, and then there would be no world at all, for me at least. Not to mention that perhaps there will really be nothing for any one after me, and the whole world, as soon as my consciousness is extinguished, will also be extinguished like a phantom, as part of my consciousness only, and be utterly abolished, since perhaps all this world and all these men are myself alone. (Dostoyevsky 1961 [1877], 209-10)

Samme natt drømmer han at skuddet avfyres, i hjertet, og han fra kisten fraktes gjennom store rom på tvers av solsystemet, tilbake til en annen jordklode enn den han forlot. Menneskene her bærer preg av å være fullverdige og realiserte: «The eyes of these happy people were radiant and their faces were intelligent, expressing the serenity of those who have supremely fulfilled themselves ... They didn't ask me any questions, appearing to know everything already. They were in a hurry to remove the signs of suffering from my features» (Dostoyevsky 1961 [1877], 216). Fritatt fra strev, lengsler, undergravinger, urettferdighet, misunnelse og mismot – her kan de akseptere og hjelpe hverandre med livets oppgaver. Fortelleren våkner fra sin visjon med et

fornyet håp for livet: «In one day—in a single hour—everything could've been arranged. The key phrase is, "Love others as you love yourself." And that's all there is to it. Nothing else is required. That would settle everything» (Dostojevskij 1961 [1877], 226). Fra en sinnstilstand av håpløshet uten andre utsikter døden, har det indre livet tatt en annen vending mot noe mer lovende.

Quentin later til å ha bestemt seg, som om ingen av bevegelsene den 2. juni 1910 kan endre på beslutningen som alt har blitt tatt – kanskje så langt tilbake som 2 måneder før, under Caddys bryllup. Slik som fortelleren i Dostojevskis novelle har preparasjonene blitt gjort: han har lagt strykejernene under broen, som han planlegger å hoppe fra ned i dypet: «A quarter hour yet. And then I'll not be» (SF, 115). Vannet nærmer seg gradvis og buktende: «And I could feel water again running swift and peaceful in the secret shade» (SF, 89), og videre, «... I can be dead in Harvard Caddy said in the caverns and the grottoes of the sea tumbling peacefully to the wavering tides» (SF, 116). Havet øver på ett vis en magnetisk kraft over Quentin, som ser for sitt indre øye «... all the feet in sad generations seeking water» (SF, 115) – uten å kunne motstå den tiltrekning mot det underkjente og utfyllende potensialet som kan utjevne begjæret,

... the light still on in Benjys room and I stooped through the fence and went across the pasture running I ran in the gray grass among the crickets the honeysuckle getting stronger and stronger and the smell of water then I could see the water the color of gray honeysuckle I lay down on the bank with my face close to the ground so I couldnt smell the honeysuckle I couldnt smell it then and I lay there feeling the earth going through my clothes listening to the water ... (SF, 103)

Cleaneth Brooks bemerker at Caddy ikke legger like stor vekt som Quentin på deres ulovlige affære: «Caddy sees Quentin as simply meddling in her affairs, the quixotic little brother who is to be pitied but not feared or respected» (Brooks 2014 [1963], 337-38). Hun ønsker å komme seg vekk fra forventninger til kvinnerollen som hun ikke kjenner seg igjen i: moren Carolines aksept av rollen som svakelig husfrue: «I am not one of those women who can stand things» (SF, 6). Caddys affære med Dalton Ames representerer en utvei, «... hes crossed all the oceans all around the world» (SF, 99), som selv ikke Quentin kan rokke ved. Quentin er isolert og ensom i sin lengsel etter en større helhet, som ikke kan realiseres i omstendighetene, hvor, i en tid og sørstats-kultur der familien står sterkt, faren har mistet troen på livet og moren aldri har hatt den. I slutten av kapitlet tenker han, «... *if I'd just had a mother so I could say Mother Mother ...*» (SF, 114).

Den lille jenta som trengte hjelp til å finne veien kunne ikke mildne Quintens beslutning – heller ingen drøm. Havet blir den omsluttende kontakten med en mors-figur, unionen med en elsker, bekreftelsen fra en fars-figur, «... do you consider that courage and i yes sir» (SF 117).

3) 06.04.1928

Vi går nå atten år framover i tid, til langfredag 1928, dagen *før* Benjy taler. Jason har allerede figurert i bakgrunnen av Benjys og Quentins kapitler, både som barn og voksen. Vi vet *mer* om Jason enn vi gjorde om de to andre, i det han begynner å tale, og er mer forutinntatte ovenfor ham som person. Han er morens favoritt, og figurerer i samspill med henne, slik som på vei til Jason Sr.s og Quentins gravplass, når moren begynner å gråte: «"Stop it Mother." Jason said. "Do you want to get that damn looney to bawling in the middle of the square. Drive on, T.P."» (SF, 8). Han sov sammen med bestemoren på morssiden, Damuddy, inntil hennes begravelse, og hadde ikke noe godt forhold til Jason Sr.. I barndommen får vi vite at han går med hendene i lommene, at han sparer, sladrer og er slem mot de andre, som ikke gir inntrykk av å like ham,

“Im hungry.” Jason said. He passed us and ran on up the walk. He had his hands in his pockets and he fell down. Versh went and picked him up.

“If you keep them hands out of your pockets, you could stay on your feet.” Versh said. “You cant never get them out in time to catch yourself, fat as you is.” (SF, 16)

Quentin erindrer morens bemerkninger om Jasons økonomiske sans, som egentlig skulle få en jobb i samme bank som Caddys ektemann: «... Jason will make a splendid banker he is the only one of my children with any practical sense you can thank me for that he takes after my people the others are all Compsons *Jason furnished the flour. They made kites on the back porch and sold them for a nickel a piece, he and the Patterson boy. Jason was a treasurer*» (SF, 63). Like etter Quentins selvmord fikk Herbert vite at barnet ikke var hans, og jobben gikk i vasken. Det er på dette grunnlaget vi trer inn i Jasons 34-årige bevissthet: som forsørger for sin gjenværende familie, Caroline, Benjy, Quentin Jr., og sine hushjelper Dilsey, Frony og Luster. Livet har vært utfordrende, utdannelsen gikk til Quentin, bankjobben ble tatt fra ham, relasjoner har vært vanskelige, også romantiske – han har nå et forhold til en prostituert. Ansvar for husholdets økonomi ligger nå på ham alene – man vil gjerne *forstå* hvordan han har det i det han begynner å tale.

«I never had time to go to Harvard or drink myself into the ground. I had to work» (SF, 119). Sånn må det ha det vært – på ett vis går han ingen sentimentale omveier. Den sarkastiske og kyniske tonen blir værende, ettersom hans 17 år gamle niese kommer ned på kjøkkenet før skolen. Rektoren har ringt og formidlet høyt fravær, og Jason tar på seg rollen som dominerende familiefar, og tar av seg beltet for å slå henne. Allerede her har leseren vanskelig for å gi tvilen til gode. Jasons forhold til Quentin Jr. speiles opp mot Benjys og Quentin forhold til Caddy, for

eksempel Benjys minne fra barndommen om Caddy som tar av seg kjolen ved vannet. Quentin slår henne på kinnet, og leken fortsetter med spruting av vann på hverandre. Utenfor bilen på vei til skolen truer Quentin Jr. med å revne kjolen, forhindret av Jason: «It made me so mad for a minute it kind of blinded me» (SF, 124). Quentin husker et innsyn bak døren til Caddys rom,

... the curtains leaning in on the twilight upon the odor of the apple tree her head against the twilight her arms behind her head kimono-winged the voice that breathed o'er eden clothes upon the bed by the nose seen above the apple ... (SF, 70)

For Quentin er Caddy som 17-åring symbolet på den drømmeaktige ideelle og uoppnåelige, unge og uoppdagede, kvinnen. For Jason er Quentin Jr. bare en hvilken som helst ubetydelig jente: «... just what I'm thinking of—flesh. And a little blood too, if I had my way» (SF, 120):

I dragged her into the diningroom. Her kimono came unfastened, flapping about her, dam near naked. Dilsey came hobbling along. I turned and kicked the door shut in her face. (SF, 121)

Det er vanskelig å ikke tenke at Jason er emosjonelt avstumpet og kjølig i sin evne til empati og innlevelse. Etter reprimanden begynner Quentin Jr. nesten å gråte: «She quit, then her eyes turned kind of funny and I says to myself if you cry here in this car, on the street, I'll whip you. I'll wear you out. Lucky for her she didn't, so I turned her wrists loose and drove on» (SF, 124). Quintens høy-sensitive og poetiske formuleringer, som flyter utover i retning av det ufullendte og mytiske, står i sterk kontrast til Jasons kontrollerte og sensurerte syntaks. Quentin skjuler sitt indre liv – her inne lever språket med melodisk egenart i tilslørte og avdekte vendinger fra det som ulmer i dypet. Noel Polk har foreslått at Jason verbaliserer sitt uttrykk høyt og muntlig for å undertrykke de irrasjonelle kreftene og sensitive punktene: «His monologue is a long loud agonizing cry—Benjy's howling rage made verbal—which he sustains at such a frenetic pace to drown out the voice of his unconscious, to silence the insistent pounding at the edges of consciousness with the earsplitting volume of the sound of his own voice» (Polk 2014 [1993], 446). Det han frykter aller mest blir slik tråkket over av den defensive og selv-rettferdige tonen, stemmen snakker i et sett for å kunne overkjøre det samvittighetsfulle observerende øyet på innsiden,

If Benjy is nonverbal and trying to say, and if Quentin is extremely verbal and trying *not* to say, trying to maintain order by keeping his words inside his head, Jason is intensely, loudly, desperately, gloriously oral. He keeps himself talking loudly so that he won't have to listen to the voices that threaten him: he drowns out one horrendous noise with an even more horrendous one. (Polk 2014 [1993], 446)

3.1 'Trying not to say'

Det foreligger to ulike versjoner av en introduksjon til *The Sound and the Fury* som Faulkner skrev i 1933, hvor han sammenligner romanen med en romersk vase ved sitt sengeleie, været langsomt bort av kjærlige kyss. Han visste at han ikke kunne leve på innsiden av denne vassen resten av livet, men at den kom til å bli stående igjen som et symbol på: «... what is present only as desire, that perfect form into which all energy is channeled, all content sublimated, the vasselike erotic form Faulkner imagined his book itself to be» (Sundquist 2014 [1983], 391). Eric Sundquist skriver om skapelsesmyten som ligger til grunn for det symbolske prosa-diktet eller drømmeaktige tomrommet som sentrerer romanen. I dette rommet projiseres ufullendte tilstander av usammenhengende ønsker og tendenser, bundet sammen av idéen om en vakker men uåtgripelig person vi ikke kjenner. Pasjon og relevans rettes mot Caddy, som midtstiller,

... Benjy's libidinal creativity, Quentin's psychosis, Jason's satiric viciousness, or Dilsey's humble endurance. Holding together these discrete modes of narrative experience is the figure of the doomed girl; she lives in the formal vacuum of the novel, and in doing so she represents the still point, the "innocence" of mute action the four sections break away from as they dissolve increasingly logical and coherent forms of narration. (Sundquist 2014 [1983], 387-88)

Det påfallende med Jasons stemme er at de sentrale konfliktene i livet hans dekkes til med ironi, vittigheter, spøkefulle og sårende kommentarer – Caddys navn nevnes ikke lengre i Compson-husholdet, farens begravelse og grav omsluttet av stillhet, Quintins selvmord røres ikke ved, og heller ikke Quentin Jr.s promiskuitet og Benjys funksjonsnedsettelse kan det samtales om med alvor og refleksjon. Det er i det lydløse området av freudianske forglemmelser eller leie utbrudd av tilbakeholdt smerte, at leseren må søke etter Jasons innerste motiver. Det som holdes tilbake, men som likevel kommer til uttrykk i forsvarsløse øyeblikk: «... the predictable litany into which Jason compresses all the objects of his anxieties by the same sort of fluid association characteristic of Quentin and Benjy» (Polk 2014 [1993], 448). Jasons indre talestrøm er mer ordnet enn Benjys og Quintins: ingen kursiv eller oppspaltede linjefordelinger, mellomrom eller feilstavinger fins i kapitlet – likevel beveger tankene seg inn og ut av minner og assosiative sprang.

Jason jobber på en jernvareforetning i Jefferson sammen med Earl og Uncle Job. Det kommer inn *rednecks* for å handle utstyr til jordbruket, seletøy og spikere og slikt. Jason taler om seg selv i tredjeperson, «Well, Jason likes work» (SF, 129), og videre, «I may not be sitting with my feet on a mahogany desk but I am being payed for what I do inside this building and if I cant manage to live a civilized life outside of it I'll go where I can» (SF, 139). Han spekulerer i aksjemarkedet på siden, i kontakt med informanter i New York, som han betaler 10 dollar i

måneden og mottar signaler fra via telegraf. Han får ikke beskjed om kursendringene i tide, og ender opp med å gjøre dårlige kjøp på bomullsmarkedet – symbolsk for sørstatenes landbruk og økonomiske avhengighet av bomull, en organisering av samfunnet som ikke kunne vare etter krigen. Jasons risiko-spill og tørst etter rikdom kontrasterer Faulkners egen holdning til arbeid,

By temperament I'm a vagabond and a tramp. I don't want money badly enough to work for it. In my opinion it's a shame that there is so much work in the world. One of the saddest things is that the only thing a man can do for eight hours a day, day after day, is work. You can't eat eight hours a day nor drink for eight hours a day nor make love for eight hours—all you can do for eight hours is work. Which is the reason why man makes himself and everybody else so miserable and unhappy. (Faulkner 1956)

Inne i butikken strømmer minnene på, fra farens begravelse, hvor morens bror, onkel Maury, drakk under seremonien i kirken og bak en gravsten under nedsenkingen av kisten. Dette leder til minnet om farens hemmelige møte med Caddy kort tid før, for å hente det nyfødte barnet hjem til Compson-husholdet. Samme kveld krever Caroline at navnet Caddy forbys: «She must never even learn that name. Dilsey, I forbid you ever to speak that name in her hearing. If she could grow up never to know that she had a mother, I would thank God» (SF, 131). Han husker videre da graven ble gravd, og jorden spadd over etter seremonien: «... slapping it on anyway like they were making mortar or something or building a fence, and I began to feel sort of funny and so I decided to walk around a while» (SF, 133). Dette er det nærmeste vi kommer Jasons ømme punkter, det sies ikke direkte, men farens død er et tap av et moralsk eller organiserende senter i livet. Han prøver å markere sin annerledeshet og arverekke fra morssiden, men tapet av faren har gått dypt inn på ham – «... feel sort of funny» og den ensomme vandringen er et blikk inn i det som utelates. Caddy legger blomster på Quentins grav og treffer Jason ved farens grav,

I didn't say anything. We stood there, looking at the grave, and then I got to thinking about when we were little and one thing and another and I got to feeling funny again, kind of mad or something, thinking about now we'd have Uncle Maury around the house all the time, running things like the way he left me to come home in the rain by myself. I says,

“A fine lot you care, sneaking in here soon as he's dead. But it wont do you any good. Don't think that you can take advantage of this to come sneaking back. If you cant stay on the horse you've got, you'll have to walk,” I says. “We don't even know your name at that house,” I says. “Do you know that? We dont even know your name. You'd be better off if you were down there with him and Quentin,” I says. “Do you know that?” (SF, 134)

Når han ikke sier noe trenger de sensitive sidene gjennom: han har en felles historie med Caddy, og bryr seg om henne innerst inne, «... feeling funny» rommer nok mer Jason er komfortabel med, men umiddelbart etter kommer fornærmelser og undergravinger som overkjører enhver sorgreaksjon de kunne ha delt. Jason holder sin sårbarhet og sine følelser tilbake – noe minnene

fra barndommen avslører – slik at utenforskapet skal virke selv-valgt. Noel Polk har bemerket at han sjelden inngår i dialog, men, «... rather in verbal combat, from which he can emerge a winner, because he is cleverer and quicker than most of his opponents» (Polk 2014 [1993], 446). Hun gir ham 100 dollar for å kunne se datteren. Jason lister seg inn i huset og trekker en regnfrakk rundt barnet, og tar henne med i en vogn, og pisker opp hestene i dét de nærmer seg Caddy, slik at hun må løpe etter vognen uten engang å se datteren: «I reckon you'll know now that you cant beat me out of a job and get away with it» (SF, 135). Han forteller Dilsey at Caddy er spedalsk for å holde henne fra huset, hvor Dilsey svarer: «You's a cold man, Jason, if man you is» (SF, 137).

Jasons kontrollbehov vanskeliggjør en gjensidig følt interaksjon: han ønsker å gi og ta på sin *egen* måte, uten å stemme av med motparten. Han har noe av Ebenezer Scrooges griskhet og ensomhet i seg, gnieren fra Charles Dickens (1812-1870) *A Christmas Carol* (1843) – men der Scrooge hjemsøkes og til slutt skjønner at egoismen har ført til bitterhet og isolasjon, vinner Jason aldri større selvinnsikt. Harold Bloom har skrevet at Jasons personlighet er et eksempel på «Dickensian nastiness», i sin likhet med Dickens-karakterer som blant andre Ralph Nickleby i *Nicholas Nickleby* (1839). Patric Bateman fra Bret Easton Ellis' (1964-) *American Psycho* (1991) kommer også til minne – en kaldblodig seriemorder på Wall Street fanget i et overfladisk konsumer-void. Jason lever også et dobbeltliv: det virker som om finvevde emosjoner, sensitive stemningslag og moralsk bevissthet har rustet og forfalt i hans bryst, men bak fasaden lever en forvirret fantasi.

Quentin søkte å flykte ut av kroppen, bort fra det ukontrollerte og medrivende, mot noe abstrakt og perfekt, ikke bare avløst fra kroppen – men fra livet selv. Jason søker å forme sine umiddelbare omstendigheter med jerngrep, slik at enhver innblanding er en faretruende trussel. Fordi byens vaktsumme øye sover aldri, og den eneste måten å beskytte seg på er å trekke et ugjennomtrengelig panser rundt livet, som han lever bak i engstelig ensomhet. Den manglende kontrollen på Benjy, som driver rundt bak gjerdet til golfbanen og uler, og har forgrepet seg på naboenta, brorens drukningsdød, søsterens skilsmisse, farens og onkelen alkoholisme, Quentin Jr.s utfordrende kledning og promiskuitet – «All the time I could see them watching me like a haw, waiting for a chance to say Well I'm not surprised I expected it all the time the whole family's crazy» (SF, 153). Jason møter motstand på hvert gatehjørne i løpet av dagen: Quentin Jr. trosser ham og skulker skolen med en av de ansatte på sirkuset, som han forlater arbeidet i raseri for å jakte etter, bare for å få dekkene punktert av de to ungdommene, kontoen hans på aksjemarkedet stenger før han får lagt inn bud: «They've sucked me in for the last time» (SF, 154) og bensinen gir ham hodepine. Donald Kartiganer skriver slik om hans oppspaltede indre,

Standing between him and reality is his need to hold on to two opposing views on himself: one is that he is completely sufficient, the other is that he is the scapegoat of the world. On one hand Jason considers himself an effective operator, family head, market speculator, brainy swindler of Caddy and her daughter, a man of keen business sense. On the other hand he nurtures the dream of his victimization, his suffering at the hands of the Compsons, the Gibsons, his boss Earl, even the telegraph company. (Kartiganer 2014 [1979], 358-59)

Kartiganer skriver at Jason blander disse nivåene: det virkelige og illusoriske, i viderekommen paranoia. Han har lurt Caddy til å gjøre seg til verge for Quentin Jr. for slik å motta overføringer, som han har tatt ut i morens navn de siste 15 årene, for så å gi falske sjekker månedlig til henne, slik at de kan brenne dem. Selv lagrer han de ekte sjekkene i en safe inne på sitt soverom. De 1000 dollarene han trengte til å kjøpe bilen, har han stjelt fra morens aksjer i jernvarehandelen, som sjefen Earl kjenner til: «"I believe I know more about where that automobile come from than she does"» (SF, 150). Han lar Jason beholde jobben ut av sympati for moren. Jason tåler ikke bensin, og får kronisk hodepine av å kjøre, likevel kjører han og parkerer midt i sentrum for å gi inntrykk av å være vellykket. På et tidspunkt uttaler han: «After all, like I say money has no value; it's just the way you spend it. It dont belong to anybody, so why try to hoard it» (SF, 128).

Gjennom store deler av monologen må leseren gå ut fra det motsatte av det Jason sier for å stemme av med det som foregår. Han etterspør diskresjon av Quentin Jr. i hennes affærer, men når hun kjører langt ut på landet med sirkus-mannen, bort fra der folk kan se dem, jager han etter dem, selv om ingen vet hvor de er: «I says if I've got to spend half my time being a dam detective, at least I'll go where I can get paid for it» (SF, 156). Det virker som om rollen som detektiv er diktet opp, flammet opp av raseriet som vekkes av mannens røde slips: «I saw red» (SF, 156). Han skylder på moren for sin ungar-status, som om han er frivillig singel for å kunne dedikere sitt liv til å forsørge henne: «Like I say if I was to get married you'd go up like a balloon and you know it ... no thank you I have all the women I can take care of now if I married a wife she'd probably turn out to be a hophead or something» (SF, 162). Han kjøper intimitet av en prostituert i Memphis, og tenker seg henne si: «... Lorraine telling them he may not drink but if you dont believe he's a man I can tell you how to find out she says» (SF, 153),

I went out back to the desk and read Lorraine's letter. "Dear daddy wish you were here. No good parties when daddys out of town I miss my sweet daddy." I reckon she does. Last time I gave her forty dollars. Gave it to her. I never promise a woman anything nor let her know what I'm going to give her. That's the only way to manage them. Always keep them guessing. If you cant think of any other way to surprise them, give them a bust in the jaw. (SF, 128)

En annen tone preget dette kapitlet enn de to foregående. Innholdet er mer klisjéfyllt og vulgært og leseren er usikker på hva Jason egentlig er ute etter. I relasjonene hans er han den dominante part, og kan true med pengefradragelse eller vold, dersom motparten er svakere fysisk. Lokket som ligger over hans medmenneskelighet er så tykt at det er vanskelig å skimte gjennom: han taler nedlatende om Benjy, kvinner, andre raser, konkurrenter på markedet og musikanter på torget: «The band had quit playing. Got them all inside now, and they wouldn't have to waste any more wind» (SF, 154). Det som etterhvert kommer fram, er at han straffer seg selv, som Kartiganer har bemerket: «His agony is real, but he cannot begin to explain its source or its meaning. The only language he can risk is the stream of impotent insult he inflicts on everything around him» (Kartiganer 2014 [1979], 358). De sårende sarkasmene er på en måte rettet mot ham selv.

Jasons seksjon er en påminnelse om å legge vekt også på det som *ikke* blir sagt i møte med andre – der hvor det lydløse krysses i hver av partene. Noel Polk har foreslått at: «Jason's interlocutor throughout has been mostly himself, and he the object of his own scorn» (SF, 455). Polk skriver at det for Jason, som for Quentin, handler om mors-komplekser og seksualitet og erstatninger og unnvikelser med utspring i ødipal skyld: skam, forakt, straff, kastrering og død. Freuds super-ego kan sees å være representert av Jasons kritiske vurderinger av seg selv og sitt utrivelige verdensbilde. De indre samtalene med moren, som delvis må være oppfunnet i Jasons tankeliv, minner litt om Quentins siste diskusjon med faren: for Quentin er Caddy en kjærlighet som er umulig i den virkelige verden, som bare kan fullbyrdes i døden, for Jason er Lorraine en kvinne han kan dominere og 'eie', i hvertfall så lenge pengene varer, til forskjell fra sin mor, som han selv er underlagt. Jason står igjen som den eneste ansvarlige for et allerede oppbrutt samhold: han er på en måte en syntese av Compson-linjens abstrakte pasjon og sjansetaking, og Bascomb-linjens beregnende hypokondri og status-jag. Han står løpet hele veien, og ser til at den siste vinden blåser gjennom husholdet. Minnene som aktiveres av søsteren og faren er de som røper mest om hans følelsesliv, nettopp i det som forblir usagt eller overkjørt med skarpe replikker. Polk avslutter sin Freudianske analyse slik med Jasons trykkende straff og dødsangst,

He is a cauldron, a veritable inferno, of oedipal conflicts, containing within himself a raging id that has to deal with a bedridden mother whom it both desires and revolts away from in shame and whom it cannot evade by substituting an absent Caddy or even the ever-present and insatiable daughter of Caddy; that must also deal with a draconian superego that insists on controlling the world, and his own libido, by punishing it appropriately—by killing it or at least castrating it— and with a surprisingly fragile ego, which no less than brother Quentin's both fears and desires castration—and death as the ultimate castration—as an appropriate punishment for one who has sinned as he has. (Polk 2014 [1993], 456)

3.2 *Macbeth*

SEYTON
The queen my lord, is dead.
MACBETH
She should have died hereafter;
There would have been a time for such a word—
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (Shakespeare 2015 [1606], 882)

Karakterene i *The Sound and the Fury* strever med å omskrive siste linje av Macbeths kjente monolog fra «signifying nothing» til «signifying *something*», for at den éne timen på scenen skal bety noe. Visjonen som blir åpenbart for Macbeth, som innfører en ny dimensjon til livet, som på én måte transporterer ham ut av omstendighetene og over i noe uvirkelig, til noe som *kan* bli virkelig. I et brev til sin kone skriver Macbeth om profetiens overraskende realisering: «When I burnt in desire to question them further, they made themselves air, into which they vanished. Whiles I stood rapt in the wonder of it, came missives from the king, who all-hail'd me "Thane of Cawdor;" by which title, before, these weird sisters saluted me, and referr'd me to the coming on of time, with "Hail, king that shall be!"» (Shakespeare 2015 [1606], 861). I sine liv har også hver av karakterene *sine* hekser som virker i bakgrunnen, som innvarsler en ny dag.

Duncan, Malcolm og Donalbain – Jason Sr., Quentin og Caddy – på den éne siden, og Macbeth og Lady Macbeth – Jason og Caroline – på den andre. Moren sier ved middagsbordet om de tre første: «They were always conspiring against me. Against you too, though you were too young to realize it. They always looked on you and me as outsiders, like they did your Uncle Maury» (SF, 171). Jason, Caroline og onkel Maury står igjen i en skumring av hemmelighet, løgn og bedrag. Før den mislykkede biljakten etter Quentin Jr. og mannen med det røde slipset, en inntrenger som må bekjempes, ikke av hensyn til Quentin Jr, men til den månedlige summen som vil opphøre dersom hun reiser, drar Jason hjem fra arbeidet for å telle pengene i skrinet sitt. Der ligger 7000 dollar, oppsamlet gjennom 15 år med ranet barnebidrag og underbetaling av sine hushjelper.

Quentins minne om at «*Jason was a treasurer*» (SF, 63), blir stående, men det er mer uklart hva Jason planlegger å *bruke* formuen sin til. Han har sett familiemedlemmer falle ifra, helt til plassen er ledig som familiens overhode, som verge for Benjy og Quentin Jr., og uten noen romantisk partner annen enn sin naive moderlige allierte. Ifølge Faulkners appendix fra 1946, tok Jason formynderskap over Benjy umiddelbart etter farens død, for slik å kastrere ham uten morens samtykke. Han bedrar sin mor økonomisk, og lyver om sine investeringer og om sitt transaksjons-forhold til Lorraine. I likhet med Macbeth er det Jason som føler på den dype og lengtende uro og knugende angst som fyller et bryst på vei mot sin dragende og forespeilede destinasjon: «Stars, hide your fires; / Let not lighth see my black and deep desires: / The eye wink at the hand; yet let that be, / Which the eye fears, when it is done, to see» (Shakespeare 2015 [1606], 861).

Jason kjæler over sin skjulte skatt, som på en måte *er* hans kjæreste eiendom i verden. Måten han har skaffet seg denne på, har på ett vis kostet ham alt annet: han har spekulert i det skulte og kuttet båndene til dem han har rundt seg. Olga Vickery skriver at: «Unlike Quentin for whom reality lay in ethical concepts, Jason had learned to believe in whatever he could hold in his hands or keep in his pocket. That alone could protect him from chance and change» (Vickery 2014 [1959], 333). Quentin drømte om en ideell verden uten materiens kaos og flux, Jason drømmer om en materiell verden med hvilken han kan eie og kontrollere livets kaos og flux. Quentin og Caddy hadde hverandre og var glade i hverandre, mens han og Benjy sto igjen alene.

Hele livet har han måtte ta avstand og skille seg fra Benjys utviklingshemming og hevde sin relevans – først ved å kastrere Benjy og deretter ved å bygge seg opp en formue som kan erstatte den genuine kontakten. Caddy står for det som har blitt nektet ham, først kjærlighet og fellesskap – Caddy foretrakk Quentin og Benjy fremfor ham – og deretter bankjobben, som han overfører sin bitterhet til Quentin Jr for.: «Giving a kid like that fifty dollars. Why I never saw fifty dollars until I was twenty-one years old, with all the other boys with the afternoon off and all day Saturday and me working in a store. Like I say, how can they expect anybody to control her, with her giving her money behind our backs» (SF, 139). Pengene blir hans bekræftelse og kjæreste skatt.

Hans H. Skei har skrevet at *The Sound and the Fury* «... handler om tid og temporalitet, om å leve med det som *var* som en del av nået, men også å måtte leve med en fremtid som er skremmende og truende, fordi den innebærer endringer og mulig tap og død» (Skei 1992, 22). Benjys larme, Jasons vrede, Quentins kortvarige men dyptfølende liv, Caddys rolle som perifer men innflytelsesrik dronning – de fire søsknene spiller hver sine hovedroller i romanuniversets

drama. Den mest Macbeth-lignende karakteren må være Jason, som overtar tronen i husholdet, med sin mor ved sin side, mens de innsirkles av byens bedømmende blikk fra alle kanter, helt til muren faller.

Vi forandrer oss uten opphør: vi er i en tilstand av forandring fra første til siste sceniske og uredigerte opptak av livet. Ingen øyeblikk kan overlappe hverandre i løpet av en tenkende bevissthet – de trekkes videre oppover eller nedover av det forutgående, men hver instans er alltid original. Henri Bergson skriver det slik i *Creative Evolution* (1907): «My mental state, as it advances on the road of time, is continually swelling with the duration which it accumulates: it goes on increasing—rolling upon itself, as a snowball on the snow» (Bergson 2014 [1907], 303). På ett vis er man en annen person som lener seg over *nået* – enn den man avløste for bare et sekund siden. Fortiden konserveres, med alt vi har tenkt, sanset, følt og villet fra vi ble født,

What are we, in fact, what is our *character*, if not the condensation of the history that we have lived from our birth—nay, even before our birth, since we bring with us prenatal dispositions? Doubtless we think with only a small part of our past, but it is with our entire past, including the original bent of our soul, that we desire, will and act. Our past, then, as a whole, is made manifest to us in its impulse; it is felt in the form of tendency, although a small part of it only is known in the form of idea. (Bergson 2014 [1907], 305)

Tittelen referer til livets forgjengelighet, slik som Macbeths monolog taler til oss om dagenes flyktige forsvinningsakt. Larmen og vreden som hver av karakterene gjør til sin egen, for å fylle livet med det de ønsker, innenfor dødens rammer. Steinbeck skriver i novellen som ble nevnt i innledningen: «For it is said that humans are never satisfied, that you give them one thing and they want something more. And this is said in disparagement, whereas it is one of the greatest talents the species has and one that has made it superior to animals that are satisfied with what they have» (Steinbeck 1992 [1945], 25). For å romme det de mangler må de ta til takke med substitutter: for Benjy i form av sanselig tilfredsstillelse gjennom Caddys gamle morgenkåpe og slipper, for Quentin i form av incestuøse fantasier som kan frakte dem begge til et fellesskap i helvete, og for Jason i form av penger, som selve tyveriet av er en kompensasjon for kontakten han mangler.

Caddy selv forblir i skyggene. Eric Sundquist skriver at: «There is probably no major character in literature about whom we know so little in proportion to the amount of attention she receives» (Sundquist 2014 [1983], 391). Caddy er romanens symbol på de tre heksene, som forespeiler for de tre brødrene mulighetene for et bedre liv. Selv er hun tilstede som lengsler, begjær, drømmer, dragninger og ønsker – men, det lovende kan også blekne ettersom tiden går.

4) 08.04.1928

En ny daggry, «bleak and chill» (SF, 173), sprer sine lysfibre ut av natten. Men det som kommer til syne er Caroline, Jason og Benjy, i et hushold hvor hver av dem lever i total isolasjon fra de andre – bruddet med natten er ikke et brudd med det mørke som ligger mellom dem. På slutten har ikke lenger de gjenværende medlemmene i Compson-familien motivasjon til å forsøke å berge det som kan gjenstå av kontakt og medfølelse. Gibbson-familien med Dilsey, Frony og Luster stiger ut av gråningen til side for hovedhuset, hvor livet er annerledes. De er ubemidlede og uten pretensjoner om sin status i husholdet eller samfunnet – men de gir inntrykk av å være glade i hverandre.

Et generøst og frodig ordforråd og romslige setninger kjennetegner nå stilen, som føres i hånden av en allvitende tredjepersonsforteller. Den karakteristiske Faulkner-flyten og intense tildrivnet utvider perspektivet denne kjølige og klare påskedagen, søndagen etter Benjys kapittel. Sirkuset har forlatt byen, og det hersker en dyster lummerhet og ‘stille etter stormen’-følelse over det umiddelbare innsynet over eiendommen. Også denne dagen skal inneholde episoder og hendelser som kommer til å nyansere denne tidligere aristokratiske slekten. Der hvor det meste til nå har blitt fortalt gjennom erindring, fantasi og assosiative tanker, får vi nå en distanse til fortellingen – fortalt utenfra i presens, ikke av en fjerde bror eller søster, men av en ukjent observatør.

To bilder møter oss i åpningen. Det éne er av tre morbær-trær utenfor huset. Bakken er rust-rød og trampet flat av bare såler gjennom generasjoner. Trærne skyggelegger huset fra sol og innsyn, og krones av «... fledged leaves that would later be broad and placid as the palms of hands streaming flatly undulant upon the driving air» (SF, 173-74). Allerede her forespeiles høsten og bladenes bortgang med vinden. Det er dette vi står ovenfor i åpningen av kapitlet: et hus som har blitt tæret av tidens tann, og som forskyver seg langsomt videre inn i forfallet. Vi vet at Jason sitter på en stor pengesum, men visste ikke at eiendommen var dårlig vedlikeholdt på samme tid. De tre morbær-trærne står for de tre gjenlevende Bascomb-medlemmene, onkel Maury, Caroline og Jason. Disse tre har slått rot rundt eiendommen, og blir besøkt av 5 fugler,

A pair of jaybirds came up from nowhere, whirled up on the blast like gaudy scraps of cloth or paper and lodged in the mulberries, where they swung in raucous tilt and recover, screaming into the wind that ripped their harsh cries onward and away like scraps of paper or of cloth in turn. Then three more joined them and they swung and tilted in the wrung branched for a time, screaming. (SF, 174)

De første to fargerike og lydsterke fuglene er Quentin og Caddy, som først forlot familien. De neste tre er Jason Sr., Versh og Quentin Jr.. Vi har fått vite at Versh har flyttet til Memphis, for å starte på nytt der. Luster, som vi blir bedre kjent med på denne datoen, lengter seg i likhet med sin onkel bort fra Compson-huset, og sin utakknemlige rolle som Benjys pleietaker og støttekontakt. Fuglene flyr høyt over Lusters hode denne morgenen: «The five jaybirds whirled over the house, screaming, and into the mulberries again. He watched them. He picked up a rock and threw it. “Whoa,” he said. “Git on back to hell, whar you belong at. ‘Taint Monday yit.”» (SF, 175-76). Romanen begynte med Lusters søk etter sin tapte *quarter* utenfor golfbanen ved huset – det var på fredag. I dag, søndag, har han vært på sirkuset kvelden før, og lengter nå etter noe mer lovende i livet – slik som fuglene her i Dire Straits-sangen *Telegraph Road* (1982),

And the birds up on the wires and the telegraph poles
They can always fly away from this rain and this cold
You can hear them singing out their telegraph code
All the way down the Telegraph road

En annen fugl har forlatt redet i løpet av natten: Quentin Jr. klatret ned treet utenfor rommet sitt i slutten av Benjys kapittel, lørdag kveld. Det ankom en sjekk på 50 dollar på fredag fra moren, som hun hadde tenkt å bruke til reise bort, men Jason holdt den tilbake. Mye tyder på at hun har planlagt sin flukt lenge – og da sirkuset skulle forlate byen, var det en anledning til å hive seg på, sammen med mannen i det røde slipset. Søndag er Jasons eneste dag i uken til å sove lenge, men denne morgenen er annerledes. Vinduet på rommet hans er knust, og han anklager Luster og Benjy for å ha hevet golfballer på huset. Under frokosten kommer han til å tenke på pengene han har gjemt, og at det må være Quentin Jr. som har klatret inn fra utsiden. Han røsker nøkkelen til Quentin Jr.s rom fra sin mor, og raser inn med moren og Dilsey i helene: «"Give me the key, you old fool!" Jason cried suddenly. From her pocket he tugged a huge bunch of rusted keys on an iron string like a medieval jailer's and ran back up the hall with the two women behind him» (SF, 183). Kontrollen over kaoset som pengesummen representerte blir slått under bena hans av den uforutsigbare rømningen med sirkusmannen, slik sangen fortsetter,

But just believe in me baby and I'll take you away
From out of this darkness and into the day
From these rivers of headlights, these rivers of rain
From the anger that lives on the streets with these names
'Cause I've run every red lighth on memory lane
I've seen desperation explode into flames
And I don't wanna see it again

Det som er spesielt med dette kapitlet er at vi får vite hvordan karakterene ser ut. Tidligere har vi vært fanget innad i det usynlige tankelivet til de tre brødrene – og her inne har det stort sett handlet om *dem selv*, ikke om hvordan de andre ser ut. Fortellingen trekker sin linse ut i den ytre verden – Kartiganer skriver: «It is the last possibility that Faulkner must exhaust in order to make his wasteland of sensibility complete: the traditional fictional method of the removed narrator describing objectively the characters and the events and, without a sense of excessive intrusion, interpreting them for us» (Kartiganer 2014 [1979], 360). Benjy, som vi kjenner fra de andres respons på hans uling og ukontrollerte adferd, men som har vært immateriell nesten som en idé, får vi nå vite at er en kraftig og blek mann, med babyhud og tynt, lyst og glatt hår. At han er lut og framoverlent som en tauet bjørn, med åpen og siklende munn med tykke lepper,

... Luster entered, followed by a big man who appeared to have been shaped of some substance whose particles would not or did not cohere to one another or to the frame which supported it. His skin was dead looking and hairless; dropsical too, he moved with a shambling gait like a trained bear. His hair was pale and fine. It had been brushed smoothly down upon his brow like that of children in daguerreotypes. His eyes were clear, of the pale sweet blue of cornflowers, his thick mouth hung open, drooling a little. (SF, 179)

Dette bildet overrasker med sitt nesten brutale stereotypi på den psykisk utviklingshemmede. I hans eget tankeliv har han virket som et uskyldig barn som leter i fortvilelse etter sin forsørger som en 3-åring ville gjort det. Det krever litt tilvenning å tenke på ham som en storvokst mann med løs hud, som en blanding av en ond skurk og en voksen baby. De lyseblå og klare øynene virker nesten skremmende med et sånt ytre, også med tanke på hans overgrepforsøk og høye lyder. Vi fikk vite i slutten av Jasons kapittel at Benjys stemme har blitt lysere etter at han ble kastrert: «I read somewhere they'd fix men that way to give them women's voices. But maybe he didn't know what they'd done to him» (SF, 172). Han blir stelt av de andre som en prototype på et rent og velstelt barn før et skolefotografi eller søndagsmøte, med håret gredd framover, og er delaktig med øynene: «He sat loosely, utterly motionless save for his head, which made a continual bobbing sort of movement as he watched Dilsey with his sweet vague gaze as she moved about» (SF, 179). Vi vet at han er observant, hvis ikke kunne han ikke gjengitt dialoger og hendelser såpass detaljert i sitt kapittel. Følgende er personskildringer av Jason og Caroline,

... he and his mother appeared to wait across the table from one another in identical attitudes; the one cold and shrewd, with close-thatched brown hair curled into two stubborn hooks, one on either side of his forehead like a bartender in caricature, and hazel eyes with black-ringed irises like marbles, the other cold and querulous, with perfectly white hair and eyes pouched and baffled and so dark as to appear to be all pupil or all iris. (SF, 182)

Denne fortelleren har tett kontakt med sitt materiale, men er likevel avløst fra smerten involvert i det å være en del av dette husholdets tensjoner og konflikter. Det er en ordnet stemme, ulik fra den skiftende tankestrømmen, de løsthengende detaljene og de innviklede anti-kronologiske handlingstrådene, som har knyttet sin vaghet inn i leserens tankeliv. Denne stemmen taler om vær og setting, personer og objekter, fra en mer tradisjonell teknikk, som er rett på sak og lettere å følge. Kartiganer har påpekt at formen er utilstrekkelig som helhet, og at denne mislykkede sammenstillingen av retoriske nivåer, *selv* er romanens mening: «The four fragments, each a fully achieved expression of voice operating within the severest limitations, remain separate and incoherent» (Kartiganer 2014 [1979], 362). På én måte kan det virke som en *annen* roman i fjerde del.

Jasons kalde bestemte person, med sitt av brune hår og mørke øyne, som nok ikke skiller seg særlig ut i mengden, og morens kalde gretne holdning, hvite hår og sorte posete øyne, som er prototypen på den spøkelsesaktige og syke gamle kvinnen. Disse beskrivelsene overrasker ikke. De virker i midlertidig to-dimensjonale i forhold til den bevissthetsstrømmen, så personlig og uforutsigbar og full av motsigelser og underliggende motiver, som hver av brødrene har lagt fram. Terje Holtet Larsen har skrevet at: «Romanen starter som et forsøk på å gi det umulige en skrift. Den ender med forfatteren med full kontroll over alle virkemidler, enhver formulering, som et slags siste forsøk på å redde i land denne fortellingen. Han lykkes i aller høyeste grad ikke, men det ligger igjen en *most splendid failure* etter ham, et enormt misfoster av en roman» (Larsen 1995, 53).

André Bleikasten skriver om denne *failure* som så mange nevner, i dét at det på fjerde dato presenteres *enda* en verden for leseren å prøve å sidestille med de forutgående, som ikke bidrar til økt koherens eller helhetlig harmoni. Bleikasten påpeker at selve leseprosessen, for den oppmerksomme og ettertenksomme leser, dekomponerer delene bare for å tilbakeføre dem igjen til en midlertidig illusjon om en orden, men likevel: «... it is not just an illusion; there is indeed an order, or rather an ordering, generated out of the very vacuum of language and the very emptiness of desire» (Bleikasten 2014 [1990], 423). Bleikasten kaller det for en mønstret ufullstendighet, som leseren selv må delta i for å skape, ikke for lykkes der hvor forfatteren har feilet, men for å aktivere den springende utømmeligheten som gjenstår – helheten som alltid må forandrer seg: «Reading and rereading the book, they will write it again» (Bleikasten 2014 [1990], 423). Proporsjonene forrykkes gjennom den polyfone strukturen, med stadig økende desperasjon – den leses som et oppriktig eksperiment som må overkomme sine begrensninger underveis.

4.1 Biljakt

Vi følger Jason på nok en intens frenetisk biljakt etter Quentin Jr., denne gangen for å ta tilbake pengene hun har stjelt – som egentlig tilhører henne. Inne på sitt rom, stående i sjokk og vantro ved den brutte låsen, hører han lyden av *jaybirds* og biler: «Outside the window he heard some jaybirds swirl shrieking past and away, their cries whipping away along the wind, and an automobile passed somewhere and died away also» (SF, 185). Jason tar deretter bilen for å jage etter den flyktende fuglen. Parallelt med denne iherdige jakten følger vi Dilsey, Frony, Luster og Benjy i kirken – en tidsdimensjon rettet mot det evige. Kontrasten er enorm mellom disse to handlingstrådene: den éne rettet mot det lydløse og tidløse, og den andre mot sekundenes kamp mot viljens kraftige arm. Møtet med sheriffen avslører ironisk nok Jason som den skyldig i ran,

“You drove that girl into running off, Jason,” the sheriff said.

“How I conduct my family is no business of yours,” Jason said. “Are you going to help me or not?”

“You drove her away from home,” the sheriff said. “And I have some suspicions about who that money belongs to that I dont reckon I’ll ever know for certain.” (SF, 198)

Larsen skriver slik: «Det ligger den samme klamme, lumre, gotiske atmosfæren over familien Compson, den samme følelsen av at alt er forutbestemt, at det ikke finnes noen vei utenom undergangen idet romanens tredje monolog blir taus» (Larsen 1995, 49-50). Jason fullfører på ett vis sin egen undergang: ved å jukse til seg pengene som tilhører Quentin Jr., kan han ikke forvente å få rettslig assistanse. Han er selv tyven. Alle årene med hemmelighold og skitne knep blir nå vendt mot ham selv, og ryktene blir bekreftet som støter ham lengre bort fra fellesskapet. Byens øye justerer linsen mot ham – men det er den opportunistiske skjødesløsheten *selv* som trekker den til seg.

Jason oppsøker sirkuset i nabobyen for å gjøre opp internt med Quentin Jr, helt svimmel av en tindrende hodepine under bilturen. Nye imaginære trusler dukker opp langs veien: «“See if You can stop me;” thinking of himself, his file of soldiers with the manacled sheriff in the rear, dragging Omnipotence down from his throne, if necessary; of the embattled legions of both hell and heaven through which he tore his way and put his hands at last on his fleeing niece» (SF, 199). Ingenting kan stanse Jason i hans innbitte hevnerferd, som egentlig er et forsøk på å gjenvinne kontrollen over livets uforutsigbarhet og foranderlighet, som nå plutselig har blitt rykket bort med et hånlig sveip. Kirkegjengere går fredelig langs veien utenfor kirkene i dét klokken slår elleve, mens Jason retter hele sin vilje mot det oppgjøret som venter, og som hele livet nå avhenger av. På sirkuset havner han i slåsskamp med en eldre mann med jerngryte,

He grasped at the hatched, feeling no shock but knowing that he was falling, thinking So this is how it'll end, and he believed that he was about to die and when something crashed against the back of his head he thought How did he hit me there? Only maybe he hit me a long time ago, he thought, And I just now felt it, and he thought Hurry. Hurry. Get it over with, and then a furious desire not to die seized him and he struggled, hearing the old man wailing and cursing in his cracked voice. (SF, 202)

Den eldre sirkusmannen, et symbol på den forestilte og latterlige kampen han har skapt i sitt liv, holder på å ta livet av Jason med det tunge slaget til hodet. Det er som om fantasiens arena endelig tar plass i den ytre verden. Sirkusmannen står for et veiskille hvor Jason endelig må revurdere sine handlinger: «Jason tried to grasp him in both arms, trying to prison the punt fury of him. The man's body felt so old, so frail, yet so fatally singlepurposed that for the first time Jason saw clear and unshadowed the disaster toward which he rushed» (SF, 201). Ulykken han haster mot er døden, med mindre sirkusmannen, og hele den innbilte motstanden av fiender kan overvinnes.

Der hvor Quentin starter sin dag med å rive viserne av klokken, uten at den stopper, men fortsetter å tikke på innsiden: «You can feel noon» (SF, 69). Den ytre tiden står i kontrast til den kaleidoskop av drømmer, minner, sensasjoner, fantasier, assosiasjoner, ubevisste motiver og inkonsistente tankespinn. Den deprimerte tilstanden dreier i tunge baner rundt et melankolsk fravær, som klokken ikke berører. Fortiden antar ikke kronologisk orden, men blir til en slags emosjonell konstellasjon: tankenes finurlige irrganger og klebrige ruter finner lydløse masser av ladet fortid som kveler øyeblikket. I utgangen av kapitlet får vi vite at, i dét Quentin går mot bruen: «The last note sounded. At last it stopped vibrating and the darkness was still again» (SF, 118).

Jason ønsker ikke å gi seg hen til en elsker eller til døden eller til noe, og kjemper imot for å gjenvinne kontroll. Illusjonene har slått sprekker, men ikke store nok til å briste helt. Han går tilbake til bilen: «... with his invisible life ravelled out about him like a wornout sock» (SF, 204), og vurderer å flykte fra Jefferson. Men uten sitt kamfærtørkle er hodepinen uutholdelig, og han kollapser i baksetet mens han får en tilfeldig penkledd forbipasserende fra kirken til å kjøre ham hjem for 4 dollar. På fredagen sa han: «I think too much of my car; I'm not going to hammer it to pieces like it was a ford» (SF, 156) – i sin motvilje mot å la noen kjøre den. Nå gir inntrykk av å være en slagen mann: pengene har blitt røvet, og hans fantasi blitt tæret. Luster og en ulende Benjy møter ham på vei til gravlunden, på feil side av konføderasjonsstatuen, hvor en rasende og flau Jason hopper i vognen og pisker hestene og vender kursen hjemover: “Get to hell on home with him. If you ever cross that gate with him again, I'll kill you!”» (SF, 208).

4.2 Dilsey

Det andre bildet som møter oss i kapitlets åpning, er Dilsey ved dørkarmen til huset sitt, ute for å trekke inn dagens første luft. Dilseys nærvær har utgjort en trygg og karismatisk bakgrunn på Benjys, Quentins og Jasons dato. Hun er mest tilstede i Benjys barndomsminner og som forsvar for Quentin Jr. mot Jasons vrede, på hans dato, men også i Quentins bevissthet 18 år tilbake, som da han gjemmer strykejernene under broen: «Reducto absurdum of all human experience, and two six-pound flat-irons weigh more than one tailor's goose. What a sinful waste Dilsey would say» (SF, 60). Hun har vært en mors-figur for Compson-barna, som til slutt utgjør Benjy og Quentin Jr., i tillegg til sine egne. Den 1. påskedag ser vi henne med sort hatt over turbanen, rødbrun fløyelskappe med en slitt og anonym pelskrage, lilla silkekjole, rynket og innsunket ansikt, avmagrede og tørre hender og hengebryster – beskrevet uten flattering eller innsmigring,

She had been a big woman once but now her skeleton rose, draped loosely in unpadded skin that tightened again upon a paunch almost dropsical, as though muscle and tissue had been courage and fortitude which the days or the years had consumed until only the indomitable skeleton was left rising like a ruin or a landmark above the somnolent and impervious guts, and above that the collapsed face that gave the impression of the bones themselves being outside the flesh, lifted into the driving day with an expression at once fatalistic and of a child's astonished disappointment, until she turned and entered the house again and closed the door. (SF, 173)

Hun beskrives som en eldre og været kvinne, men som bærer seg med verdighet og stamina, uten å klage eller legge sine utfordringer over på andres skuldre. Cleaneth Brooks skriver: «In contrast to Mrs. Compson's vanity and whining self-pity, Dilsey exhibits charity and rugged good sense» (Brooks 2014 [1963], 339). Hun blir ikke skildret som noen helgen eller engel, i uklanderlig moralsk utøvelse, men heller som gjenkjennelig og feilbarlig i sin menneskelighet. En harmoni og pålitelighet hviler over hennes vesen, som yter en større beredskap og velvilje ovenfor Compson-medlemmene enn det de setter pris på – av Jason får hun ikke lenger betalt. Kjøkkenet er det eneste levende og pulserende rommet i huset: «As she moved back and forth she sang, a hymn. She sang the first two lines over and over to the complete tune» (SF, 196). Her inne fyrer hun i ovnen og blir selv varm og glødende, «Dilsey's skin had taken on a rich, lustrous quality» (SF, 179), og baker brød og lager middag imens hun synger sørgelige sanger,

As she ground the sifter steadily above the bread board, she sang, to herself at first, something without particular tune or words, repetitive, mournful and plaintive, austere, as she ground a faint, steady snowing of flour onto the bread board. The stove had begun to heat the room and to fill it with murmurous minors of the fire, and presently she was singing louder, as if her voice too had been thawed out by the growing warmth. (SF, 176)

Hennes innvendige liv forblir utilgjengelig, men enda stabiliserende og beroligende for leseren – slik som Thadious M. Davis beskriver: «Dilsey's inner life is not revealed through speech or thought, yet the reader obtains an immediate sense of the quality of her inward state. Her actions are shrouded in mystery; her motivations never clearly revealed. Therefore, if Dilsey ultimately becomes a positive, cohesive force in the novel, she accomplished this feat as much by means of what her presence encourages the reader to feel, as by the activities she performs» (Davis 2014 [1983], 406). Hun kan sees som den etiske eller medmenneskelige normen, som knytter romanen sammen til et anstendig og respektfullt potensiale, der hvor Jason og Caroline har en stoltere og mer selv-medlidende posisjon. Hun tar livet på alvor gjennom forfallet, huset som omringes av en «shabby garden» og «broken fence» (SF, 188), og taper ikke moral selv om det materielle forvitrer.

I fravær av Caddy er hun den som er snill mot Benjy, som når de skal til kirken: «Dilsey stroked Ben's head, slowly and steadily, smoothing the bang upon his brow. He wailed quietly, unhurriedly. "Hush," Dilsey said. "Hush, now. We be gone in a minute. Hush, now." He wailed quietly and steadily» (SF, 188). Det virker som om Benjy blir beroliget av hennes nærvær, og er trygg på hennes person. Utenfor golfbanen sammen med Luster, «... peering between the matted honeysuckle not yet in bloom» (SF, 205), der hvor Benjy fyller to tidligere giftflasker med ugress eller kvister for å minnes Caddy – er Luster slem mot ham: «Ben gazed through the fence. "All right, den," Luster said. "You want somethin to beller about?" He looked over his shoulder, toward the house. Then he whispered: "Caddy! Beller now. Caddy! Caddy! Caddy!"» (SF, 205). Dilsey stiller opp for Benjy når han blir opprørt og tar ham med til huset for å trøste,

“Run git dat shoe,” Dilsey said ... Dilsey led Ben to the bed and drew him down beside her and she held him, rocking back and forth, wiping his drooling mouth upon the hem of her skirt. “Hush, now,” she said, stroking his head. “Hush. Dilsey got you.” But he bellowed slowly, abjectly, without tears; the grave hopeless sound of all voiceless misery under the sun. Luster returned, carrying a white satin slipper. It was yellow now, and cracked, and soiled, and when they gave it into Ben's hand he hushed for a while. (SF, 206)

Dilsey er den eneste av romanens karakterer som gir uttrykk for sin tro på en høyere orden. Brooks skriver: «Dilsey does not believe in man; she believes in God» (Brooks 2014 [1963], 340). Høydepunktet den 8. april må være Dilseys, Fronys, Lusters og Benjys besøk i det afro-amerikanske krikemiljøet, for å høre den kortvokste, men høy-karismatiske, Revrend Shegog tale. På veien passerer de slitne og forlorne nabolag, med allerede blad-løse september-trær som aldri fikk blomstre, opp en bakketopp mot en kirke på et to-dimensjonalt postkort ved enden av jorden, klokkene ringer inn, vinden blåser, solen skinner, de går med langsomt og bestemt alvor,

The road rose again, to a scene like a painted backdrop. Notched into a cut of red clay crowned with oaks the road appeared to stop short off, like a cut ribbon. Beside it a weathered church lifted its crazy steeple like a painted church, and the whole scene was flat and without perspective as a painted cardboard set upon the ultimate edge of the flat earth, against the windy sunlight of space and April and a midmorning filled with bells. Toward the church they thronged with slow sabbath deliberation ... (SF, 190)

Inne i kirkerommet venter en spebygd mann med en stor stemme: «... with a sad, timbrous quality like an alto horn, sinking into their hearts and speaking there again when it had ceased in fading and cumulate echoes» (SF, 192). Dilsey opplever all sin lidelse og smerte som verdt det og rettferdiggjort gjennom det påske-evangeliet som Shegog formidler med stor tyngde og verdighet. Der Quentin, i sin engstelige idealisme, og Jason, i sin rigide pragmatisme, opplever tidens gang som en latent fiende å kjempe mot, finner Dilsey rolighet og balanse i tidens gang, i visshet om den kristne troen på evigheten. Shegogs brillante retrorikk under gudstjenesten tar egne veier inn i det Bleikasten har kalt, «... the spontaeous language of the heart», og for den første gangen i romanen skjer dette: «... separation and fragmentation are at least temporarily transcendent; consciousness, instead of narrowing down to private fantasy and obsession, is expanded through the ritual reenactment of myth» (Bleikasten 2014 [1990], 415). Shegog gir tilhørerne en retning og et fellesskap som kontrasterer brødrenes isolerte bevissthetsstrømmer,

He was like a worn small rock whelmed by the successive waves of his voice. With his body he seemed to feed the voice that, succubus like, had fleshed his teeth in him. And the congregation seemed to watch with its own eyes while the voice consumed him, until he was nothing and they were nothing and there was not even a voice but instead their hearts were speaking to one another in chanting measures beyond the need for words. (SF, 192)

Denne lyden uttrykker ikke smerte eller fortvilelse, dette er en forsonings og fredens milde stemme. Shegog løfter seg opp av den bruddvise fordelingen som sammenstiller romanens løse puslespill, han er lyden av en transcendent vokal som overskrider omstendighetene. Den indre og lydløse skumringen finner et fellesskap med en skinnende måne utenfor seg selv. For Benjy har lyden vært den skjærende knurringen fra egne lunger, pre-verbalt og uten annet innhold enn den instinktive smerte han føler. For Quentin var lyden tikkingen av klokken som fanget livet inn i en stram struktur av forventninger og krav – som han til slutt senket seg ned fra overflaten av. For Jason er lyden hans egen stemme som kverner over hele spekteret av minner og følelser – men stemmens sonor overdøver her lungenes lengsel. Dilsey synger med hele seg, lyden fra henne er, i likhet med Shegogs stemme, en oppfordring til autentisitet, helhet, håp og fellesskap.

Avslutning

Faulkners flytende tonale suggestivhet og rike flommende ordvelde, som virvler opp abstrakte tankespinn, har den egenskap å være, på samme tid, både originalt og svulmende, velkonstruert og innpakket, storslagent og høytidelig. Et økende nettverk av skjebner smelter sammen denne tragiske, men likevel fyllestgjørende og uforglemmelige, romanen, som ekspanderer videre i leseren, uten begynnelse eller slutt. Det indre uret tikker gjennom sidene – det er den relative erfaringen av livets *flux* som kartlegges – den uforutsigbare og uhåndterlige kontinuitet som virkeligjøres gjennom karakterenes temporalitet. Romanen åpnet med Benjy og Luster utenfor gjerdet rundt golfbanen, på jakt i gresset etter Lusters tapte *quarter*. Den ender to dager senere med at sirkuset har forlatt byen – mens 30 år med minner i mellomtiden har steget til overflaten og forsvunnet igjen.

Eric Sundquist skriver at: «Each fragment of a scene devoted to the memory of Caddy is charged with a sure passion, at once moving and inadequate, that derives from the fragmentation of the narrative form itself, as though her figure were receding, reappearing, and receding again in the acts of remembrance that create her doomed, ethereal life» (Sundquist 2014 [1983], 389). Caddy bærer også et spøkelsesaktig preg av være tilstede uten materiell form. Hun er et symbol på det som er nærværende i sitt fravær, og som sjelden kan fastholdes over lengre tid. Kjærlighet, velstand og en større sammenheng – karakterene orienterer seg etter Lady Macbeths appell: «Are thou afeared / To be the same in thine own act and valour / As thou art in desire? Wouldst thou have that / Which thou esteem'st the ornament of life, / And live a coward in thine own esteem, / Letting 'I dare not' wait upon 'I Would,' / Like the poor cat in i'th'adage?» (Shakespeare 2015 [1606], 863).

Problemstillingen finner ingen tydelige svar, hvert av de fire kapitlene former sin egen tilnærming til det som mangler. Benjys tidløse tankeliv, som i evig gjenlevelse av minnene fra barndommen, holder flammen brennende av den kjærlige alliansen med Caddy. Quentin, med sin tidløse idealisme, fryser fast en evig kjærlighet med Caddy – som en svevende statue over livet. Jasons jagende materialisme krever mer og mer i kisten for å beholde sitt vater – uten at den skjulte skatten i eget bryst kan deles. Dilseys teologiske tid kjenner fortid og framtid like godt som nåets relevans: hun har sluppet fri fra brødrenes avstand og fremmedhet fra sin verden. Faulkner talte også i sin Nobelpris-tale om det vesentlige: kjærlighet, medmenneskelighet, håp, generøsitet, som må holdes i live: «... the young man or woman writing today has forgotten the problems of the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat» (Faulkner 2004 [1950], 119).

Bibliografi

- Bertens, H. 2014. *Literary Theory: The Basics*. (3. utgave). New York: Routledge.
- Bergson, H. 2014 [1907]. "Duration" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Bleikasten, A. 2014 [1990]. "An Easter without Resurrection?" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Bloom, H. 2008. "Introduction" i H. Bloom (red.). *William Faulkner's The Sound and the Fury*. New York: Infobase Publishing.
- Brooks, C. 2014 [1963]. "Man, Time, and Eternity" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Buck, P. H. 1944 [1937]. "The Road to Reunion 1865-1900" i *The World's Greatest Books*. New York: Wm. H. Wise & Co.
- Camus, A. 2017 [1942]. *Myten om Sisyfos*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Cowley, M. 2003 [1946]. "Introduction" i M. Cowley (red.). *The Portable Faulkner*. New York: Penguin Books.
- Crickmay, E. 2014 [1931]. "Review of *The Sound and the Fury*" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Davis, T. M. 2014 [1983]. "Faulkner's "Negro" in *The Sound and the Fury*" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Dostojevskij, F. 1961 [1888]. "The Dream of a Ridiculous Man" i *Short Story Selections*. New York: Signet Press.
- Faulkner, W. 2014 [1929]. *The Sound and the Fury*. M. Gorra (red.). Norton Critical Edition. (3. utgave). New York: Norton & Company.
- . 2010 [1930]. *As I Lay Dying*. New York: Norton & Company.
- . 2010 [1933]. "Introduction to the Modern Library Edition of *Sanctuary*" i M. Gorra (red.). *As I Lay Dying*. New York: Norton & Company.
- . 2014 [1933]. "An Introduction for *The Sound and the Fury*" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- . 2003 [1946]. "Appendix: The Compsons" i M. Cowley (red.). *The Portable Faulkner*. New York: Penguin Books.
- . 2004 [1950]. "Upon Receiving the Nobel Peace Prize for Literature" i J. B. Meriwether (red.). *Essays, Speeches and Public Letters*. New York: Random House.
- . 1956. "William Faulkner, The Art of Fiction No. 12: Interviewed by Jean Stein" i *The Paris Review, Issue 12, Spring 1956*.
- . 2010 [1957]. "Class Conferences at the University of Virginia" i M. Gorra (red.). *As I Lay Dying*. New York: Norton & Company.
- Fitts, D. 2014 [1930]. "Two Aspects of Telemachus" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Fowler, D. 2014 [1994]. "'Little Sister Death': *The Sound and the Fury* and the Denied Unconscious" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Gadamer, H-G. 2003 [1957]. "Hva er sannhet?" i *Forståelsens filosofi: Utvalgte hermeneutiske skrifter*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- . 2003 [1959]. «Om forståelsens sirkel» i *Forståelsens filosofi. Utvalgte hermeneutiske skrifter*. Oslo: Cappelens akademiske forlag.
- . 2001. "Tekst og fortolkning" i S. Lægveid og T. Skorgen (red.). *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus.
- Godden, R. 2014 [1997]. "'Trying to Say': Benjamin Compson, Forming Thoughts, and the Crucible of Race" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton &

- Company.
- Gorra, M. 2014 "Introduction" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Huges, R. 2014 [1931]. "Introduction to *The Sound and the Fury*" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Irwin, J. T. 2014 [1975]. "Doubling and Incest in *The Sound and the Fury*" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- James, W. 2019 [1890]. "Chapter IX: The Stream of Thought" i *The Principles of Psychology: Volume One*. New York: Dover Publications.
- James, H. 2006 [1903]. *The Ambassadors*. London: Folio.
- Kartiganer, D. M. 2014 [1979]. "The Meaning of Form in *The Sound and the Fury*" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Kazin, A. 1942. *On Native Grounds*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Larsen, T. H. 1995. "Romanforfatterens nederlag" i S. Sæterbakken (red.). *Marginal: William Faulkner*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Lawrence, D. H. 1956 [1928]. *Lady Chatterly's Lover*. Netherlands: William Heinemann.
- Martin, H. 1954. *Lengsel*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- McCullers, C. 2010 [1941]. "The Russian Realists and Southern Literature" i M. Gorra (red.). *As I Lay Dying*. New York: Norton & Company.
- Minter, D. 2014 [1979]. "Faulkner, Childhood, and the Making of *The Sound and the Fury*" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Mitchell, M. 1974 [1936]. *Gone with the Wind*. London: Pan Books.
- Moreland, R. C. 1995. "Faulkner and Modernism" i P. M. Weinstein (red.). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Muir, E. 2010 [1935]. "From New Novels" i M. Gorra (red.). *As I Lay Dying*. New York: Norton & Company.
- Oliver, M. 2016. *Upstream*. New York: Penguin Press.
- Polk, N. 2014 [1993]. "Trying Not to Say: A Primer on the Language of *The Sound and the Fury*" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Porter, C. 2007. *William Faulkner: Lives and Legacies*. Oxford: Oxford University Press.
- Rorty, R. 1992. "The pragmatist's progress" i S. Collini (red.). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sartre, J-P. 2014 [1939]. "On *The Sound and the Fury*: Time in the Work of Faulkner" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Shakespeare, W. 2015 [1606]. *Macbeth*. New York: Barnes & Noble.
- Skei, H. H. 1992. "Romanens verden" i *Larmen og vreden*. Oslo: De norske bokklubbene.
- . 2016 [2003]. "Skumringstimen: Etterord til William Faulkners *Larmen og Vreden*" i W. Faulkner *Larmen og Vreden*. Oslo: Solum Forlag.
- Smith, J. 1955. *Mange år efter*. København: Gyldendalske Boghandel.
- Smith, H. N. 2014 [1929]. "Three Southern Novels" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Steinbeck, J. 1992 [1945]. *The Pearl*. New York: Penguin Books.
- Sundquist, E. 2014 [1983]. "The Myth of *The Sound and the Fury*" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Truchan-Tataryn, M. 2014 [2005]. "Textual Abuse: Faulkner's Benjy" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Vickery, O. 2014 [1959]. "*The Sound and the Fury*: A Study in Perspective" i M. Gorra (red.). *The Sound and the Fury*. New York: Norton & Company.
- Woolf, V. 1972 [1919]. "Modern fiction" i D. Lodge (red.). *20th Century Literary Criticism: A Reader*. London: Longman Group.