

A n d r é M a l r a u x

o m

WILLIAM FAULKNER

Faulkner vet ganska väl att det inte finns några detektiver, att polisen varken bygger på psykologi eller skarpsinne utan på andras angivelser, och att det inte är Sherlock Karlsson eller Hemliga Svenson, kriminalavdelningens enkla filosofer, men hyresrummens egen polis som fångar den flyende mördaren. Det räcker nämligen med att läsa kriminalchefernas memoarer för att inse att psykologisk intuition inte är dessa herrars starka sida och att en "stark polismakt" endast är en sådan som bättre än andra förstått att organisera sina spioner. Faulkner vet också att en gangster i första hand är spritlangare. *Sanctuary* är följaktligen en roman i detektivmiljö men utan detektiver, en roman i gangstermiljö men med giriga, ibland fega, alltid maktlösa gangsters. Härigenom får författaren emellertid fram den stämning bortom ära och redlighet som miljön berättigar till, och vidare kan han möjliggöra våldtäkten, lynchningen, mordet — de former av brutalitet som intrigen låter tynga över hela boken — utan att därför röra sig annat än just vid gränsen för det sannolika.

Utan tvivel är det felaktigt att i intrigen, i uppspårandet av den brottslige, se detektivromanens väsentligaste punkt. Hänvisad till sig själv skulle intrigen vara av samma art som schackspelet: konstnärligt intetsägande. Dess betydelse kommer sig därav att den är det verksammaste medlet att med all dramatisk intensitet framställa ett etiskt eller poetiskt faktum. Dess värde ligger i det som den mångfaldigar.

Vad är det den mångfaldigar här? En ojämn, mäktig, våldsamt personlig värld som ibland inte saknar sin vulgaritet. En värld där människan endast förekommer som en krossad varelse. Faulkner har ingen mänskotyp, inte heller några nyanser, inte ens någon psykologi trots de inre monologerna i hans tidigare böcker. Men där finns ett Öde, ett enda öde som hägrar bortom alla dessa varandra lika eller olika varelser, alldeles som döden måste hägra i en sal fylld av obotliga sjuklingar. En intensiv besatthet mal och stöter alla dessa människor samman och ingen av dem lyckas vinna lugn: besattheten förblir där i bakgrunden, alltid densamma, och lockar dem utan att låta sig lockas.

Världar av detta slag har länge varit ämne för sagan: även om amerikanska tidningar inte med sådan tillfredsställelse hade under rättat oss att alkoholen äger en plats i Faulkners egen levnadssaga skulle sambandet mellan hans värld och Poes eller Hoffmanns vara påtagligt. Samma psykoanalytiska material, samma hatkänslor, hästar, likkistor, fixa idéer. Det som skiljer Poe och Faulkner åt är deras olika syn på *konstverket*, eller rättare sagt, konstverket i sig fanns till för Poe som belöning för viljan till uttryck. Utan tvivel är detta det som för ögonblicket avlägsnar honom mest ifrån oss. Han skapade *ting*. Den färdiga berättelsen fick för honom ateljétavlans oavhängiga och begränsade liv.

I den allt mindre vikt man kommit att tillmätta tinget ser jag det huvudsakliga i vår konstnärliga omvandling. Gäller det målar-konsten är det klart att en tavla av Picasso i allt mindre grad är en "duk" och i allt högre grad ett tecken på någon upptäckt, ett märke som lämnats kvar att vittna om det hårt anspända geniets förbifart. I litteraturen är romanens övervikt betydelsefull, ty av alla konstarter (och jag glömmer inte musiken) är romankonsten den minst behärskade, den för vilken viljan har minst att säga till om. I hur hög grad *Bröderna Karamasov* eller *Krossade illusioner* dominerat Dostojevski och Balzac märker man för övrigt om man läser dessa böcker efter Flauberts vackra, paralyserade romaner. Och det väsentliga är inte att konstnärer varit dominerade, utan att de sedan femtio år i allt större utsträckning sökt sig till ämnen som dominerat dem, att de blott på så sätt kunnat befalla över konstens medel. Vissa stora romaner betydde för sina författare först och främst skapandet av den enda sak som kunde översvämma

dem. Och liksom Lawrence sveper in sig i sexualiteten fördjupar sig Faulkner i det obevekliga.

En dov, ibland episk styrka vaknar hos honom så snart han lyckats ställa en av sina personer öga mot öga med det obevekliga. Och det kan hända att det obevekliga är hans enda verkliga ämne, det kan hända att det för honom alltid är fråga om att krossa människan. Jag skulle på intet sätt bli förvånad om han ofta tänkte sina scener innan han utformade sina personer, om verket för honom inte vore en berättelse vars förlopp bestämde de tragiska situationerna utan tvärtom föddes ur det dramatiska momentet, ur okända personers konflikter eller undergång, om hans inbillning alltså inte tjänade annat ändamål än att logiskt föra nämnda personer fram till denna, från början tänkta situation. Det är antingen ur en slavisk och djupt medveten maktlöshet (i *Sanctuary*: den unga flickan i gangsterhuset) eller ur det på en gång löjliga och obotliga (i *Sanctuary*: våldtäkten med majskolven, den oskyldigt brände, Popeye som flyr och på dummaste sätt fälls för ett brott som han aldrig begått, i *As I lay dying*: farmaren som gipsar sitt sjuka knä med cement, den förbluffande hatmonologen) som den anspända exaltationen, Faulkners verkliga styrka, strömmar ut, och det är löjligheten som ger hans nästan komiska bipersoner (i *Sanctuary*: bordellvärdinnan med sina hundar) en intensitet jämförlig med Sjtjedrins. Jag vill inte säga jämförlig med Dickens, ty även kring bipersonerna växer den känsla som ger Faulkners verk dess värde: hatet. Det är här inte fråga om den kamp mot de egna förtjänsterna, den passionerade fatalitet genom vilken nästan alla de stora konstnärerna uttryckt det väsentliga av sig själva — från Baudelaire till den halvblinde Nietzsche som besjög ljuset. Det är fråga om ett psykiskt tillstånd på vilket nästan hela den tragiska konsten vilar, ett tillstånd som dock aldrig blivit studerat därför att det inte finns i estetiken: besattheten. Liksom opiumätaren icke får tillträde till sin värld förrän han tagit dosen får icke heller den tragiske diktaren möjlighet att ge uttryck åt sin värld annat än i ett speciellt tillstånd, vars varaktighet bevisar dess nödvändighet. Den tragiske diktaren uttrycker det varav han är besatt, inte för att befria sig från det (ty föremålet för hans besatthet återvänder i nästa arbete) men för att ändra dess karaktär, ty när han uttrycker det med andra element för han också in

det i de tänkta och behärskade tingens relativa värld. Han försvarar sig inte mot ångesten genom att uttrycka den men genom att uttrycka någonting annat med den som medel, genom att återinföra den i verkligheten. Den djupaste besattheten, nämligen konstnärens, hämtar sin kraft ur den omständigheten att den på samma gång är skräcken som sådan och möjligheten att fatta denna skräck.

Sanctuary är den grekiska tragediens våldgästning hos detektivromanen.¹

Övers. av G. Ekelöf.

¹ Ovanstående uppsats utgör introduktionen till den franska översättningen av "Sanctuary"; den har senare även publicerats separat i *Nouvelle Revue Française*.