

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 90 1969

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ.

Göteborg: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: E. N. Tigerstedt, Örjan Lindberger

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Tideström, Gunnar Brandell

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Hällbyg. 34 c, 752 28 Uppsala

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, Uppsala 1970

rinnan är tänkt som en parallell till förhållandet mellan Arvid och Lydia? Lydias förlaga Maria von Platen specialiserade sig ju f. ö. liksom George Sand på litterära och konstnärliga celebriteter.

Men Holmbäck vill inte nöja sig med musikkallusionernas litterära innehåll utan försöker spåra en musikalisk struktur i romanen. Hans uppbåd av termer i detta sammanhang verkar dock sökt. Bakom begrepp som »iteration», »symbolisk inramning» och »ledmotiv» döljer sig i avhandlingens analys högst allmänna litterära fenomen som upprepning och stämningsskapande rekvisita i miljöskildringen. Någon anledning att dra in musiken här finns knappast. Och på de ställen där anledning finns, är resultatet ibland litet besynnerligt. Det gäller den för romanen centrala Beethovensonaten nr 8 c-moll, opus 13 och den karakteristik som ges av sonaten i syfte att påvisa en musikalisk parallell till romanens uppbyggnad. Pathétique-sonaten sägs i avhandlingen »utmynna i en oförlöst tragisk stämning». Ur alla synpunkter, inklusive strikt harmonianalytiska, synes detta vara en missvisande karakteristik om det gäller Beethovensonaten som helhet. Och gäller det den andra sångbara satsen, adagiot, som det oftast är tal om i Den allvarsamma leken, är karakteristiken obegriplig. Sammanfattningsvis måste alltså sägas att avhandlingens strukturanalytiska delar samtidigt som de ger många fina iakttagelser också lider av vissa brister och övertolkningar. Kvar står det första intrycket av splittring.

Men Holmbäcks avhandling har många förtjänster. Han har i en välgjord analys av det i romanen centrala viljemotivet visat att den gängse bilden av Hjalmar Söderberg som pessimistisk determinist måste modifieras. Arvid Stjärnbloms livsåskådning rymmer i själva verket, påpekar författaren, ett svärmeri för handling, för en politisk insats i historien. Holmbäck har vidare ingående undersökt de olika maskerade porträtt Söderberg givit av sig själv, så i författaren Risslers gestalt och journalisten Markel, förutom givetvis Arvid Stjärnblom själv. I diskussionen av Söderbergs kärleksuppfattning har Holmbäck på ett övertygande sätt visat att de romantiska inslagen inte bör underskattas. Genomgående visar författaren prov på sin djupa förtrogenhet med sitt ämne, en påfallande litterär känslighet och en fullständig behärskning av söderbergmaterialet. Tilläggas bör att avhandlingen om Den allvarsamma leken är skriven på en på samma gång lättflytande och omsorgsfull prosa som förmodligen skulle ha fröjdat Hjalmar Söderberg.

Gunilla Bergsten

Egil Törnqvist: *A Drama of Souls. Studies in O'Neill's Super-naturalistic Technique.* Almqvist & Wiksell. Akad. avh. Uppsala 1968.

»A Drama of Souls» blir för Törnqvist a drama of Man. O'Neill har själv framhållit att det snarare är Människan än människor han skildrar. De uttalanden i den riktningen som citeras i avhandlingen (s. 217) gjordes under åren 1922-33. De har inte samma betydelse för senare verk som »Hughie», »Long Day's Journey Into Night» och »A Moon for the Misbegotten», alltså de verk där man tycker sig tydligt känna igen O'Neill, hans bror och hans föräldrar. Dessa dramer kretsar kring individuella karaktärer och öden och kring personliga motståndningar och beroenden. Det allmängiltiga är där inte det primära, men en och samma livsåskådning tränger igenom — de nämnda dramerna ligger ju så nära varandra i tiden.

Vissa återkommande motiv får allmängiltighet, oavsett om de har en uppenbar personlig bakgrund. Dit hör människornas rädsla för att se klart på sig själva. Törnqvist gör (s. 118) en träffande summering i avsnittet om de masker i bokstavlig eller figurlig mening som rollerna bär för att dölja sitt verkliga jag för världen eller för sig själva.

Ett annat motiv som kommer igen i verk efter verk under många år är förhållanden mellan föräldrar och barn och Oidipusinslaget i kärleken mellan man och kvinna. Tillräckligt mycket vet vi om O'Neill för att ana ett självgranskande inslag, men motivet har för honom vuxit från det individuella till det allmänmänskliga. Direkt eller indirekt har Freud betydligt åtskilligt för denna utveckling. Hos O'Neill märks spåren av den ivrigt diskuterade psykologprofeten redan i början av 1920-talet eller kanske tidigare och ännu i det sista dramat. Avhandlingens inledningskapitel tar upp den gamla diskussionen om O'Neills beroende av Freud och tillför den nytt material. Diktaren tog kanske starkare intryck av Freud, liksom av Jung, än han var villig att medge, skriver Törnqvist (s. 42) men poängterar mera hans självständiga »concern with depth-psychological issues». Det är en välbalanserad och välgrundad ståndpunkt. Och frågan har onekigen betydelse för »a drama of souls».

Beträffande avhandlingens undertitel kan man säga att författaren lyckligtvis inte helt har varit bunden av den; han behandlar stildrag som inte behöver få bestämmningen »supernaturalistic» med den definition som Törnqvist använder. Supernaturalistisk kallar han (s. 43 f.) den dramatiska teknik som överskrider eller avlägsnar sig från realismen för att till publiken förmedla vad O'Neill kallade »behind-life».

Bortsett från den tidigare O'Neill-forskningens olika uppfattningar finns i avhandlingen (s. 34) två tolkningar av detta uttryck. Det kan avse övernaturliga, utommänskliga krafter som behärskar människan men också undermedvetna krafter eller »an internal psychological fate». Törnqvist sammanför (s. 44) de två tolkningarna. »To separate psychological issues from metaphysical ones in the plays would be artificial and indeed impossible.» Denna försäkran motsäges av den uppdelning diktaren själv gör i sina uttalanden eller anteckningar, t. ex. om *Electra*-trilogien. Törnqvist citerar dem (se särskilt s. 40) och understryker vad som där sägs om tragedien i en gudlös tid då det omedvetna inom människan får överta gudarnas roll i den klassiska tragedien. Men det intryck som avhandlingen förmedlar är ändå märkvärdigt oberört av *Electra*-anteckningarna. O'Neill talar om familjen Mannon, alltså den familj som skildras i trilogien, och om de passioner som vållat dess undergång. Han skriver också att han sökt en modern psykologisk motsvarighet till de grekiska tragediernas öde, en motsvarighet »attained without benefit of supernatural». Det var med denna utgångspunkt han började verket som skulle kunna anammas av »an intelligent audience of today, possessed of no belief in gods or supernatural retribution» och han framhåller att grekernas »conception of fate from without, from the supernatural» får sin motsvarighet i det »öde» som finns inom familjen Mannon själv. (Referat och citat från den av Törnqvist använda antologien, utg. av Horst Frenz.)

Trots O'Neills ord finner Törnqvist »supernatural retribution» i flera av dramerna och utgår särskilt från ett ungdomsverk »Thirst». Bland scenanvisningarna står där att solen »glares down from straight overhead like a great angry eye of God». I denna O'Neills komprimering av den fruktansvärda hetta som plågar tre skeppsbrutna i dramat ser Törnqvist rentav (s. 174) »a manifestation of a world order». Solen återkommer sedan i andra dramer inte hos O'Neill men hos Törnqvist »like a great angry eye of God». Genom att solen också där förses med denna beteckning får läsaren ett intryck av att den verkliga representerar en straffande gud och den »supernatural retribution» som ju O'Neill själv tog avstånd från. Törnqvist har här liksom på andra håll fallit offer för sin vana att låna O'Neills beskrivning av en företeelse och applicera den på en annan eller sätta in den i ett annat drama. I god tro lockar han också läsaren att se likheter och överensstämmelser som verkar påfallande enbart tack vare sådana överflyttade citat.

Det är alltså på detta sätt som »the angry

eye of God» förs in bl. a. (s. 81) i »Beyond the Horizon» utan att orden förekommer i detta drama och utan att O'Neill själv i sina kommentarer till det nämner något om en vred, straffande gud. Men Törnqvist, som i solen tror sig se en symbol för den vredgade guden, söker en förklaring till vreden. Hans enhetliga tolkningar visar sig vara konstruktioner om de granskas punkt för punkt. Och att den olyckliga unga hustrun i dramat gråter därför att »the sun hurts her eyes» har säkerligen inte varit O'Neills mening. Det är i stället en vit lögn som den äkta mannen säger till sin dotter för att slippa tala om den verkliga anledningen, om olyckorna och besvikelserna.

I ett brev från 1922 skriver O'Neill att det är livet »as a thing in itself» som intresserar honom. Törnqvist citerar meningen (s. 217) men nämner aldrig dess fortsättning: »The why and wherefore I haven't attempted to touch on yet.» Orden måste väl betyda att O'Neill inte gett sig in på metafysiska frågor. I så fall skulle vi fram till denna tid få en dementi på avhandlingens grundläggande tes (s. 11): »that what chiefly concerns him are ultimate, transcendental phenomena».

Törnqvist säger också i detta sammanhang att O'Neill »thought of himself as primarily a religious playwright». Till de dramer som avhandlingen inte beaktar hör »The Sniper», möjligen skrivet 1914 eller 1915, där det finns en antireligiös tendens: en präst tackar Gud för Hans godhet och en bonde får hustru och son dödade i kriget. I en parentes talar O'Neill om »the crushing irony» i prästens böner.

Ett lika tydligt utslag ger inte ungdomslyriken, fastän Törnqvist (s. 30) där ser förebud till diktarens »later concern with the eternal mysteries of existence: love, death, God». Av de trettiioen ungdomsdikter som eftervärlden känner till finns en halvt allvarlig, halvt raljant om poeten som mister sin tro på sanningen, på kärleken mellan könen och på Gud och som på djävulens inrådan begår självmord. Annars spelar Gud ingen roll i dessa dikter och dödens allvar får ge färg åt en antikapitalistisk pacifistdikt. Kärleken tolkas vanligtvis ytligt och elegant.

Det är till denna tid, 1912, som O'Neill förlägger »Long Day's Journey». Där förebrås Edmund, i det närmaste dramatikerns alter ego, för sin gudlöshet av fadern; det kan möjligen tyda på en antireligiös hållning hos den unge skalden.

Många av ungdomsdramerna faller helt utanför diskussionen om O'Neills religionsintresse. I andra är det religiösa inslaget inte så tydligt som det förefaller Törnqvist, sedan han blivit påverkad av uttalanden som O'Neills gjorde

under en senare begränsad period. Från åren efter denna finns inga uttalanden där diktaren framträder som en troende. (Man kanske kan ta fasta på vad hans hustru 1952 skrev i ett brev, som meddelats mig av James Babb vid Yalebiblioteket: »I am afraid there is little religious faith in the heart of O'Neill.» Hon hade just då med sin man diskuterat tolkningar av hans verk.)

O'Neill har — som Törnqvist påpekar — vid vitt skilda tillfällen beklagat sin brist på den tro han mött hos andra. Och frågan vidgas och får en allmängiltig betydelse i diktarens syn på den västerländska civilisationen; där finns ingenting som kunde fylla tomrummet efter den förlorade tron på ett högre väsen.

Om man med en religiös diktare menar en diktare som skriver om religiösa problem, då motsvarar O'Neill denna beteckning. Men Törnqvist går mycket längre än så. Han ansluter sig visserligen (s. 12) till den kommentator som kallat diktaren en agnostiker »in search of redemption» men tycker sig i dramerna se bevis på en mera positiv tro.

I de verk som ger en »poetical vision» — för att använda O'Neills uttryck — också av livets skuggsidor finner Törnqvist belägg för sin uppfattning. Ibland kan läsaren undra om avhandlingen refererar eller tolkar, t. ex. beträffande »Thirst». Dramat avslutas med en spöklik stämningsskildring, där »the eerie heat waves float upward in the still air like the souls of the drowned». Törnqvist bättrar på bilden genom att föra in motsatsen mellan himmel och helvete och skriver att kropparna försvinner i »the hellish depth». Och han tillägger att O'Neill inte talar om ifall den uppåtgående rörelsen medför någon »reconciliation». Det är frestande att ta denna kommentar som ett skämt, bl. a. också därför att de skeppsbrutna slukades av hajar, som då skulle föra dem till »the hellish depth». Men vid disputationen bekräftade Törnqvist sin uppfattning att O'Neill trodde på själarnas uppstigande till himlen.

Man bör inte fatta respondentens ord bokstavligt. Det är säkerligen riktigare att hänvisa till hans tolkning av slutet i »Beyond the Horizon». Där finns åtminstone någon anledning att tillskriva O'Neill en hinsidestro. Robert, den olycklige drömmaren i dramat, får till sist en verklig glädje av sina drömmier, han tror på ett lyckligare kommande liv. O'Neill säger själv i ett brev att han åtminstone ursprungligen tänkt sig denna lösning. Men han talar om Roberts ljusa tro, inte om sin egen. »This realization», av hinsidestron, de ord som föregår Törnqvists citat ur brevet (avh. s. 83), är alltså inte O'Neills ord. Så som de är insatta får läsaren ett intryck av att de be-

kräftar diktarens tro på belöningen efter döden, på drömmens förverkligande.

På ett annat sätt förefaller det i avhandlingen (s. 89) som om soluppgången i »A Moon for the Misbegotten» vore menad som ett löfte, ett »promise of God's peace». Insatta i den mening där de står kan orden få en annan betydelse och dessutom är det inte O'Neill som ser löftet utan dramats Josie. (Det kunde räcka med den naturligare tolkning Törnqvist först ger av soluppgången.)

Betecknande för de sista mörka dramerna är, säger Törnqvist (s. 18), att personerna i dem nekas befrielse genom döden. Men visst finns där människor som när denna befrielse, andra som synbarligen snart skall dö och ytterligare andra som får frid redan i jordelivet.

Lika skiftande betydelser som »death», »behind-life» och »hidden life forces» har ordet »fate» hos O'Neill, liksom i det allmänna språkbruket. I O'Neills nyss citerade sammanställning av »ödet» enligt den grekiska tragedien och enligt modern psykologi betecknar ordet helt skilda företeelser. Törnqvist gör ändå, särskilt i sina »Concluding Remarks», O'Neill till fatalist. En sådan uppfattning bekräftas inte av de exempel som valts i avhandlingen, de kan tolkas på andra sätt. I sammanfattningen citeras Mary Tyrone i »Long Day's Journey»: »The past is the present, isn't it? It's the future, too». Det är fel att kalla dessa ord »a direct expression of O'Neills primarily fatalistic concept of life» och samtidigt skriva att de »are at the bottom of all his plays». Under disputationen insåg respondenten att de uttrycker inte fatalism utan determinism. (Den viktiga frågan om när och i vilken grad en replik återger författarens egna åsikter är bara i förbigående berörd i avhandlingen.)

De dramer av O'Neill där religiösa frågor står i centrum återger helt skilda trosuppfattningar och åtmeningar. Med bara ett par års mellanrum skrev han »Desire Under the Elms», där bondgubben Ephraim Cabot ger en bild av sig själv då han tänker sig Gud hård och ensam och »Lazarus Laughed», där livet självt är Guds glada, självbekräftande skrätt. Utformningen av dessa två verk kan också tjäna som prov på skilda framställningssätt, realistisk prosa och extatisk lyrik. En återblick på O'Neills hela produktion, inbegripet uppenbart lättviktiga ungdomsverk, på dess skiftande stämningar och tendenser, på stämningstycken och problemdramatik, där problemen än är allmängiltiga, än huvudsakligen individuella, och en jämförelse mellan hans sällsynt växlande stilarter ger tillsammans en bild av en heterogen dramatik. Det är svårt att dela den uppfattning som Törnqvist summerar på avhandlingens sista

sida om homogeniteten i hans diktning.

O'Neill har gjort skiftande uttalanden om sin uppgift som diktare. De citat därifrån som Törnqvist utgår från är hämtade från en begränsad period. (Det skulle bli för omständligt att här närmare precisera kronologien.) Det är under den perioden som »Lazarus Laughed» skapades 1925-26. Där kan man finna återklängen av ett gudsmedvetande och en tro på ett operonligt uppgående i ett evigt liv. (Jfr. O'Neills egen kommentar, cit. i avh. s. 167.)

Utgångspunkten för avhandlingen är dramatikers muntliga förklaring till Joseph Wood Krutch som citerat den något varierat: »I am interested only in the relation between man and God» (avh. s. 11) eller »of man to God». Krutch, som ju är den som närmast borde veta vad O'Neill menade, föreslår tolkningen »the relation of man to something, whether that something is the universe itself or merely the enduring laws of his own being, which is independent of local or temporary conditions». Den tolkningen liknar O'Neills egen ungefär samtidiga förklaring till uttrycket »the Force behind» i ett brev som också citeras i avhandlingen (s. 14): »Fate, God, our biological past creating our present, whatever one calls it — Mystery certainly». Här kan »the force behind» inte som vid andra tillfällen uppfattas enbart som en kraft inom människan. Men det är också tydligt att ordet »Mystery» i dessa sammanhang inte behöver ha en metafysisk anknytning. En viss religiös inriktning med en viss enhetlighet kan man ändå finna hos honom under dessa år. Däremot inte en bestämd uttalad tro på »an external supernatural force ruling man's life» (avh. s. 34). Och att låta uttalanden från en mycket begränsad period vara utslagsgivande för en hel produktion är att negligera en diktares och människas utveckling.

*

Det är inte tack vare utan snarare trots sin uppfattning om diktarens »supernaturalism» som Törnqvist har kunnat göra så många träffande, klarsynta iakttagelser om hans dramatiska teknik. Avhandlingen genomför en estetisk undersökning av ett slag som ännu är relativt sällsynt och som dessutom tillämpas med en mycket välvald och klart översiktlig uppdelning av de undersökta konstnärliga uttrycksmedlen. En sådan undersökning har aldrig tidigare ägnats O'Neill. Dispositionen är föredömlig med närbesläktade uttrycksformer för bok och scen sammanförda i lagom omfattande kapitel. När undersökningen kan hänvisa till utkast och förberedande versioner av ett drama framträder O'Neills stilsträvanden särskilt tydligt.

Törnqvists uppfattning om O'Neills livs-åskådning och metafysiska intresse måste naturligtvis präglade avhandlingens syn på dramernas rent konstnärliga egenart. Det märks bl. a. i en oavslutad strävan att hitta och tyda symboler, t. ex. rörande livet efter döden.

Bibelallusioner förekommer några gånger hos O'Neill men inte heller så ofta som Törnqvist gör gällande. Hans tolkningar i den riktningen är så många att de ser ut att stödja varandra. Men en närmare granskning av dem, en för en, ger ett annat intryck. Utrymmet tillåter mig bara ett exempel. Det är med egna och inte O'Neills ord som Törnqvist (s. 53) säger att Ruth i »Beyond the Horizon» lockar Robert att »make his Eden come true on the farm». Orden har här en bestämd riktning. De bibelallusioner Törnqvist tycker sig finna i dramat anknyts särskilt till första Mosebok. Älvor som Robert i sin fantasi hade lekt med »seem to correspond to the Cherubims God placed at the east of Eden». För denna överensstämmelse finns inte något belägg men den får (s. 80) stödja uppfattningen att »Robert's metaphysical concern thus seems essentially Christian».

Själva slutledningen Cherubims — Christian kan ifrågasättas. Liksom att (avh. s. 89) månen i »A Moon for the Misbegotten» som kristligt emblem skulle representera jungfru Maria och att Josie i dramat skulle antyda detta; hon som ser månens dumma ansikte flina åt henne (»A Moon», s. 153).

Det är alltså ett av de områden där Törnqvist gör O'Neills språk alltför symbolspäckat. Den detaljsäkra kännedomen om materialet ger annars en rad möjligheter till jämförelser och sammanställningar och det noggranna studiet har också lett till en undersökning som täcker det väsentliga i O'Neills teater- och dramateknik. Slående iakttagelser finner man i varje kapitel, t. ex. i »The Human Setting». Där behandlas de suggestiva ljussättningarna och scenbildernas växlingar. Vi blir uppmärksammade på hur O'Neill i en av de första sjömansdramerna med scenbildens hjälp suggererar fram intrycket av ångest och ensamhet och sedan använder likartade medel som utgångspunkt för en mera vidsträckt betydelse av bursymboliken, instängdheten, i »The Hairy Ape».

En riktig och viktig iakttagelse rör den scenisk O'Neill gjorde för »Dynamo». Den reproduceras i avhandlingen och det förefaller uppenbart att det elektriska kraftverket med dynam som gudsubstitut är format som en kyrka. Ibland blir en klarsynt tolkning av kontrasterande scenbilder, t. ex. i »Ah, Wilderness» åtföljd av besynnerligt utpekulerade förklaringar. Titeln skulle enligt avhandlingen (s. 70) bl. a. syfta på »the (relatively) virginal and unspoiled

America of 1776 with its lofty idealism», detta därför att dramat, som utspelar sig på 1900-talet, har handlingen förlagd till 4 och 5 juli. Lika lätt finner författaren (s. 224) »a sardonic comment on the spirit of the American Revolution» i »The Iceman Cometh».

Liksom scenbilderna är dräkter och färger ibland överkommenterade. Att en sjökaptan ombord på sitt skepp är klädd i den blå uniform som hörde till yrket, är ju naturligt. Att den är blå förklaras nu (s. 132 f.) med att färgen skall symbolisera inte havet i allmänhet utan just det hav som omgav de paradisiska ör kaptenen längtade till — symbolen skulle alltså gälla det fria paradisiska livet. I samma verk, »Mourning Becomes Electra», får ljuset som lyser från hallen, enligt avhandlingen, ge en påminnelse om solen på öarna. För en sådan association fordras underliga sammanställningar hos läsaren. Ännu underligare hos åskådaren på teatern. Men kontrasterande dräkter och scenerier får också i avhandlingen andra mera naturliga och slående tolkningar.

O'Neills sinne för teaterns uttrycksmöjligheter visar sig bl. a. i grupperingar och placeringar i scenbilden. Med tanke på att Törnqvist inte är teaterman och att han utgår från texten och inte från uppföranden ser han här förvånande tydligt hur effekterna är tänkta. Kapitlet »Where words fail» kommenterar eller överkommenterar bl. a. de suggestiva, ibland symboliskt insatta ljudackompanjemang som O'Neill excellerade i. När avhandlingen sedan kommer in på språket märks på nytt Törnqvists känsla för konstnärliga värden. Särskilt i »The Hairy Ape» hör man vilken omsorg O'Neill har lagt ned på rytm och ordval för att framkalla en lyrisk stämning och karaktisera den talande. Märkligt nog är denne svensk ibland mera lyhörd än O'Neills landsmän för de språkliga finesserna, för den konstnärliga avsikten.

I kapitlet »The Verbalized Soul» förekommer ett avsnitt om »audible thinking», om repliker som inte genomgående är riktade till en person på scenen. Törnqvists systematiska uppdelning skiljer på soliloquy, pseudosoliloquy, pseudomonologues, monologues och thought asides. Det sistnämnda stilmedlet, som O'Neill genomgående använder mellan de realistiska replikerna i »Strangs Interlude», avslöjar personernas både medvetna och omedvetna tankar och inviger publiken i betydelsen av de direkta replikerna. Trots att dramat teknik så ivrigt diskuterats har avsikterna med dess »asides» inte blivit riktigt klarlagda förrän nu.

En brist i hela kapitlet är att O'Neills enda genomförda monologdrama, »Before Breakfast», inte alls nämns där.

Det sista kapitlet »Life in Terms of Lifes» behandlar »Parallell Characters» och »Parallell Situations». Av de många överensstämmelser som Törnqvist där finner var säkerligen en del medvetna för O'Neill, skapade med en bestämd avsikt. Andra förefaller mera slumpartade eller för obetydliga för att bli observerade eller rentav obefintliga. Den slående likheten mellan en medicinman i Kongo och »The Emperor Jones» får Törnqvist fram genom att (s. 236) låta den enes glaspärlor motsvaras av mässingsknapparna i den andres uniform och flera lika svärfunna överensstämmelser. Sedan förs resonemanget vidare så att Jones »is himself sacrificed by his racial ancestor and counterpart». I själva verket var det kejsarens upproriska undersåtar som dödade honom. Fortsättningen i resonemanget, där Jones påstås ha spelat samma roll som en krokodilgud, vilar delvis på irrelevanta, delvis på felaktiga påståenden, t. ex. att han skulle ha betraktat sig själv som en gud. Krokodilens grönglitrande ögon påstås ha ett samband med silverkulan i Jones revolver, men den gröna färgen får också symbolisera snålheten, eftersom dollarsedlarna är gröna, »the long green». Och också silverkulan görs i avhandlingen till symbol för snålheten.

Genom Törnqvists försorg når Jones till sist en gudomlig upphöjelse, därför att han ligger med armarna utsträckta och har fått de kejserliga, västerländska kläderna avslitna under sin flykt. Han skulle alltså då, i dödsögonblicket, bli en avbild av frälsaren — fastän han återgått till sitt afrikanska ursprung. Sammanställningen beror på en missuppfattning av var, när och hur Jones dör. — Någon frälsare blir han aldrig. Inte heller når han »the hope of resurrection», som det står i avhandlingen (s. 238).

Före sin död hotas Jones av krokodilguden. Det är Törnqvist, inte O'Neill, som förklarar att krokodiler äter fisk och därav drar han slutsatsen att Jones dör i fiskens tecken, ett tecken som sedan fornkristen tid onekligen använts som religiös symbol.

En sammankoppling som verkar ännu egenomligare förekommer i avhandlingens nästa avsnitt, »Parallell Situations» (s. 241 ff.). Där tolkas en historia som O'Neill tydligen var förtjust i och som berättas i »Long Day's Journey» och framförs på scenen i »A Moon for the Misbegotten». Den ger O'Neill tillfälle att som många berömda föregångare blanda in skämt i tragedier. Historien handlar om en bondgubbe som oupphörligen river ned staketet som skiljer hans mark från grannens. På det sättet får hans grisar bada i grannens isdamm. Den strid som därav uppkommer ger prov på en verkligt uppsluppen irländsk komik. Ett särskilt värde

får den av att gubbens uppretade granne är en Standard Oil-miljonär och Standard Oil hade redan i en ungdomsdikt av O'Neill betecknat den kapitalistiska makten.

Berättelsen kan, som Törnqvist påpekar, bidra till att karakterisera medlemmarna av familjen Tyrone i »Long Day's Journey»; vi ser hur de reagerar då de berättar och lyssnar. Men Törnqvist nöjer sig inte med detta, han tar historien på allvar t. o. m. gubbens fantastiska anklagelser att svinen tack vare miljonären fått kolera och lunginflammation. I avhandlingen leder den överambitiösa symboljakten till omständliga jämförelser mellan svinen och familjen Tyrone. Törnqvist fäster också vikt vid den alldeles obehövligen frågan om vem som bröt ned staketet, den förebådar, säger han, den fråga vi själva ställer till oss: »Who is to blame for the destruction of the Tyrone family?» Att ytterligare redogöra för jämförelserna skulle vara att alltför mycket framhäva en svaghet i den vetenskapliga metodiken.

Det är i samma kapitel som Törnqvist observerar hur ofta O'Neill i ett och samma drama låter en situation upprepas eller hur han sluter cirkeln genom att låta den sista scenen erinra om den första eller som i »Long Day's Journey» och »A Touch of the Poet» går tillbaka till ett förflutet som vi lärt känna under spelets gång. Den tekniken har sitt konstnärliga värde och kan samtidigt ge nya tolkningsmöjligheter. I »The Great God Brown» t. ex. (avh. s. 252) blir livskonflikterna allmängiltiga, tidlösa och oundvikliga.

Det har varit nödvändigt att ge exempel på hur vissa fastlåsta positioner och långsökta tolkningar har kommit Törnqvist att välja och vraka i texten och att konstruera sammanställningar som skall stödja varandra och föra till ett bestämt mål. Det händer att analyserna av problem och rollkaraktärer inverkar skadligt på undersökningen av O'Neills dramatiska teknik.

I litteraturvetenskap kan de subjektiva inslagen sällan hållas utanför. För en forskare ter sig kanske ett sammanhang så självklart, en tanke hos diktaren så uppenbar att inga bevis behövs. Och vad skall anses som bevis? Det är principiella frågor som aldrig får ett slutgiltigt svar. I Törnqvists fall har upptäckarglädjen ofta fått ersätta objektiviteten. En del av hans tolkningar förutsätter dels att O'Neill var likgiltig för om han blev förstörd, dels att han ibland var sällsynt krystad och förkonstlad.

Också med strängare krav än Törnqvist har haft på sig själv går det att få fram ett sammanfattande bestående resultat av hans undersökning, ett resultat som ofta erhålles vid undersökningar av detta slag: diktarens uttrycksmedel är mera genomtänkta och genomarbetade

än man tidigare lagt märke till. Ofta blir O'Neills avsikter nu först uppenbara och alldeles givet kan uppskattningen av hans konstnärskap nu få mera bärande motiveringar än tidigare.

Lennart Josephson

Timo Tiusanen: *O'Neill's Scenic Images*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey 1968.

Ovetande om varandras avhandlingar disputeerade Egil Törnqvist i Uppsala och Timo Tiusanen i Helsingfors dagarna efter varandra!

De har disponerat materialet på skilda sätt. Finländaren behandlar varje drama för sig och sammanställer dem som ligger varandra nära i fråga om dramatisk teknik och motiv men har ändå i stora drag kunnat rätta sig efter tillkomsttiden. Viktiga stilmedel är systematiskt genomgångna i samband med dramer som särskilt präglats av dem, men upprepningar har varit oundvikliga. De verkar störande men utan dem skulle behandlingen av varje enskilt verk ha blivit missvisande. Det är inte fråga om en detaljerad undersökning verk för verk. Tiusanen har i stället uppmärksammat de stildrag som är mest karakteristiska, inte minst ur teatersynpunkt. Han är själv regissör och kan uppfatta dramernas verkan på en scen och samspelet mellan dekor, inscenering, ljudackompanjemang av olika slag och dialog och monolog.

Samtidigt kan han ge en utmärkt översikt över O'Neills utveckling som konstnär från den tidiga realismen och en symbolisk realism mot expressionismen som i sin tur har dröjt kvar med sina skarpa motsättningar också i senare dramer. Till sist visar han på de stilmedel som så outplånligt återger känslan och livsäckadningen i de sista verken. De väsentliga gemensamma stildragen i dessa verk får av Tiusanen den välfunna beteckningen »dynamic realism».

Avhandlingen visar hur stilmedlen under årens gång varierar och påverkar varandra eller avlöser varandra. En sådan översikt finns inte i den tidigare O'Neill litteraturen, fastän Tiusanen i många detaljer och vissa grunduppfattningar naturligtvis kan stödja sig på sina föregångare. Han hänvisar mycket omsorgsfullt till tidigare forskare, vare sig han ansluter sig till dem eller polemiserar mot dem. Särskilt gör han rättvisa åt en av pionjärerna inom O'Neillforskningen, Otto Koischwitz.

En god bakgrund är också den kunskap Tiusanen har om den aktuella och tidigare teaterdiskussionen liksom om den dramatik som har spelat en väsentlig roll för O'Neill. Därigenom