

JORDNÄRA SAMBAND

Om transtextualitet och bygderealistisk modernism i Tage Aurells novell "Sommarspel"

En första genomläsning av Tage Aurells (1895–1976) berättelser brukar förbrylla läsaren: de fragmentariska meningarna, det talspråkliga berättandet och de flitigt använda tankestrecken skapar svärgenomträngliga texter. Tankestrecken används inte bara som talstreck och uteslutningstecken, utan även runt inskjutna satsers. Eftersom berättelserna därtill oftast är skrivna i presens, blir det svårt att urskilja till och med så grundläggande företeelser som vad som är dialog och vad som är berättarens röst – det är berättelser som tvingar fram omläsningar.

Göran Tunström har beskrivit Tage Aurells muntliga berättande på följande vis: "När de svåra orden blev för *tydliga*, då beskrev händerna stora cirklande rörelser i luften. Tankestreck, pauser – Ett överförande av aktiviteten från berättaren till lyssnaren. Händerna sa: Och resten, resten begriper du själv."¹ Och det är i detta "överförande" som de aurellska texternas lakoniska stil bäst kan förstås. Det blir ett exempel på vad Astradur Eysteinnsson i *The Concept of Modernism* (1990) menar när han föreslår att läsaren "is in fact being asked not just to read and receive the text but to consciously *read into* it [...] modernism seeks to make the experience of reading analogous to that of writing".² Läsaren blir medskapande

i ovanligt hög grad eftersom textens mening måste pusslas ihop av de olika fragmenten. Dessa, liksom pauserna/tankestrecken, är resultatet av en långt driven ekonomisering av texten genom att antyda och peka istället för att utveckla omfattande resonemang. Pär-Yngve Andersson visar i *Att röja plats för tystnaden. Tage Aurell som prosakonstnär* (2012) att samma princip också gäller för Aurells intertextuella strategier: "Sättet att spegla en text i andra texter kan också ha med konstnärlig ekonomi att göra, något som passar väl in i Aurells allmänna poetik."³ Andersson menar att intertexternas "pekande" förmåga att visa på saker som redan har sagts, gör att dessa saker inte behöver upprepas i sin helhet eller skrivas om på nytt, utan att "[d]et räcker att göra en lämpligt avvägd hänvisning".⁴

Aurell har stor tilltro till sina läsares förmåga att avkräva texten dess budskap. Han nöjer sig med att peka ut en riktning, antingen med en fragmentarisk mening, ett citat eller en allusion, och låter sedan läsaren själva vandra fram till målet. Det finns därmed ett samband mellan det fragmentariska skrivsättet och intertextualiteten i Aurells författarskap. Att särskilt uppmärksamma dessa intertextuella mönster kan därför visa sig vara givande för helhetsförståelsen av texterna. Syftet med denna artikel

är att genom exemplet "Sommarspel" (*Nya berättelser*, 1949) se hur de intertextuella relationerna påverkar berättelsens betydelse, samt via dessa relationer undersöka Aurells intressanta och svårdefinierade förhållande till realismen och modernismen.

Fram tills nu har intertextualitetsbegreppet använts i sin vidare, mer allmänna, definition, men hädanefter kommer jag att stödja mig på den terminologi som Gérard Genette introducerade i *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Det övergripande mellantextuella begreppet är där transtextualitet, vilket Genette definierar som "allt det som, öppet eller dolt, sätter texten i relation till andra texter".⁵ Utifrån detta preciserar han sedan fem olika kategorier utifrån graden av abstraktion: intertextualitet, paratextualitet, metatextualitet, hypertextualitet och arketextualitet. Då fokus i denna framställning främst ligger vid själva texten kommer den intertextuella, den hypertextuella och den arketextuella kategorin vara de mest tongivande.

EN BIBLISK BERÄTTELSE

I en recension av *Nya berättelser* beskriver Gunnar Ekelöf "Sommarspel" som "en munter och smått cynisk hångekomedi".⁶ Andersson, i sin tur, kallar berättelsen för "ett relationsdrama med sexuella förvecklingar".⁷ Triangelndramat mellan lantflickan Agnes, svenskamerikansen Algot och den dagdrivande David är på många sätt signifikant för Aurells prosa, men berättelsen är ändå relativt outforskad.⁸ Att den därtill är full av sinnrika transtextuella samband gör den särdeles intressant för denna undersökning.

Genette skriver: "Det jag kallar hypertextualitet är alltså alla texter som bygger på en föregående text genom en enkel förändring (som vi hädanefter, kort och gott kallar för *transformation*) eller genom en indirekt förändring, vilken vi kallar *imitation*."⁹ Hypertextualiteten i "Sommarspel" som här kommer behandlas är av det transformatoriska slaget. Det handlar

först och främst om den uppenbara kopplingen mellan Aurells berättelse och Bibelns "David och Goliat"-myt. Relationen antyds redan på första sidan när Algot beskrivs som att "han är en Goliat, är en jätte av växt"¹⁰ och cementeras på sidan därpå när mytens andra huvudperson, David, dyker upp. Den ikoniska kampen mellan herden och jätten introduceras också i och med att David "slår [...] som ett hål genom vykortet" (s. 110) som målats upp i berättelsens första mening: "Å, de är ett vykort, en plansch, en berättelse där de kommer framåt vägen andra dagen!" (s. 109) Trots att sambandet ter sig uppenbart, menar Aurell själv, när han får det presenterat för sig i en intervju av Göran Zachrisson (*Kvällsposten*, 30/4 1967), att det inte är medvetet gjort. Istället hänvisar han till "detta celebra undermedvetna".¹¹ Det finns dock flera poänger som skulle kunna avvinnas på att undersöka sambandet närmare.

Berättelsen om David och Goliat handlar om högmod och fall och är arketypisk för antitesen "det lilla mot det stora". Det senare kan man också kalla för ledmotivet i "Sommarspel", eftersom det genomgående görs jämförelser mellan Sverige och Amerika. På första sidan ställs den lilla Agnes ("ja, så liten och nått, precis sig lik och som en docka så fin!", s. 109) från lilla Kyrkåsen mot den stora Algot från Amerika i en jämförelse som kulminerar med hyperbolen: "i den ena av hans nävar kunde hon få plats" (s. 109). Men jämförelserna mellan Amerika och det lilla Sverige, eller synekdochiskt det lilla Kyrkåsen, fortsätter: "Evald i Sockenstugan har köpt sig bil, det blir tre bara på en liten fläck som denna, värre kan det näppeligen gå för sig i Amerika" och "[ä]kers talar de om, att Kyrkåsen är six åkers. Algot säger han tycker det är bättre med sex än med sexhundra." (s. 112f.) Men det är aldrig skryt från Algots sida, tvärtom. Hans ödmjukhet byts mot skryt bara en enda gång och inte ens då är det riktigt helhjärtat: "nu skryter han äntligen om Amerika han också, om än inte så entusiastiskt som brukligt är.

Och han avbryter sig i de små berömmen och säger att det inte är så dumt här heller. – Not so bad – ” (s. 116). Det innebär att ”David och Goliat”-berättelsens moraliska klangbotten om högmod och fall inte finns i överförd bemärkelse i ”Sommarspel”. Bibelns högmodige Goliat från Gat, som bjuder upp till kamp med israelerna för att han vet att han är oövervinnerlig, har snarast sin raka *motsats* i den beskedliga Algot. Samtidigt är det en beskedlighet som blir misstänkliggjord. Han beskrivs som en ”[ö]rn med duvblick” (s. 110) och kanske är han en sovande jätte. Agnes mor Kari uttrycker sin oro för vad det skulle kunna innebära:

Än vidare tänker Kari att denne goliaten tycks varsna mindre än hon trodde var möjligt – Att så gå omkring i stora världen i ett slags sömn –

Men om han nu plötsligt skulle vakna? Om han vaknar *bär*? Kan hon vara så säker på att han inte gör det? [...] Givet om inte en starrblind –

Och hur bär sig då en jätte åt om han med ens skulle se rött? (s. 119f.)

Det finns en sorts osäkerhet kring Algots person och en konflikt mellan storväxtheten och den godtrogna beskedligheten. Där den förra egenskapen direkt kan relateras till Goliat, förefaller den senare helt kontrastera mot honom. Det tycks finnas en diskrepans mellan hyper- och hypotexten, något som skaver och som leder in på ett annat spår: Även om ”David och Goliat” är den, ytligt sett, tydligaste hyper-textuella relationen i ”Sommarspel”, så kan det vara fruktbart att också se den som en ingång till den mest grundläggande hypotexten. I titeln finns en ledtråd: ”Sommarspel”. Det är spelet, triangeldramat, mellan Agnes och Algot och David som utgör fundamentet för berättelsen, men det är också det fundament som återfinns i en annan historia om Kung David – den om Batseba.¹²

I Andra Samuelsbokens elfte kapitel berättas det hur David får syn på den badande Batseba, skickar efter henne och ligger med henne. När hon sedan blir gravid, sänder David efter hennes man Uria från belägringen av Rabba och försöker lura honom att gå till sängs med henne, för att på så sätt röja undan spåren av otroheten, men Uria vägrar att gå hem så länge kriget pågår. Så när han återvänder till fronten, beordrar David att han ska placeras längst fram i nästa anfall. Uria stupar och David tar Batseba till hustru.¹³

Handlingen till denna bibelberättelse stämmer bättre in på handlingen i Aurells berättelse och det är lätt att överföra de bibliska personerna på huvudkaraktärerna i ”Sommarspel”. Uria och Algot förenas i det att båda är utsatta för ett spel som de inte är medvetna om. Att Aurells David beskrivs som så rik att han ”kan arbeta om han vill och låta bli om han vill” (s. 114) befäster likheten med kungen som själv inte deltar i kriget. Men när det kommer till Agnes och Batseba är det svårt att göra någon djupare jämförelse. Batseba är så gott som helt frånvarande i texten, medan Agnes är mer närvarande och aktiv. Det finns flera exempel som visar att det är hon som är den drivande i spelet:

Han [David] kan se att Agnes inte hjälper Algot stort, varken med översättningen eller med spörsmålet om brodern i Amerika. Vidare ser han att han själv får hjälp, hon vippar med skon åt honom, vippar opp kjolen en bit runt knäet.

– Det skulle du göra, säger hon. Bli med oss över.

Inte så liten bit vippar hon opp klänningen. (s. 115f.)

Agnes är vågsam till och med i Algots sällskap. Det är Algots närvaro som är spelets själva drivkraft: Hur långt kan man gå utan att jätten vaknar? Det blir ett spel som hela bygden del-

tar i: ”[H]ärvidlag har dottern ingenting att lära modern. Och att det vet de allihop. Utom Algot.” (s. 119) David är med på det, men är mer följsam; det är Agnes som är den som för spelet framåt. Något som visar sig under midsommarfesten: ”Och han [David] sade ingenting när en kropp plötsligt dråsade ner över både dukning och spel, då vilade han sig i stället en stund, vilade alla sina sinnen. Ty nu kunde han se, när han sneglade bortåt Agnes, att så vidare mycket ro skulle han inte få hädanefter i natt.” (s. 126) Agnes är frigjord, gör som hon vill och verkar inte bry sig om bygdens åsikter om henne – hon blir både förtalad och eftertraktad. Det senare gestaltas när hon blir symboliskt jämförd med bygdens övriga kvinnor: ”Och vi blänger på en gammal vildapel där blommen knutit ihop sig till kart tätt tätt över varenda gren – medan aplarna här hemma sannnerligen inte förtar sig. Hur mycket det än sprutas på dem och skärs i dem.” (s. 123) Det är ”[g]amla Agnes” (s. 111) som blommar i männens ögon, medan bygdens kvinnor ”sannnerligen inte förtar sig” för på bygden är allting ”så påpassat och återhållsamt” (s. 122).

Men efter midsommarfesten börjar David misstänka att Agnes har fortsatt sitt spel också med andra män. Nästan maniskt förhör han sig på dansbanorna ”om vem hon dansat med, hur ofta med samme en? Och när hon kom? Och när hon gick?” (s. 128) När det plötsligt verkar som att han har blivit den försmädda och bedragna, börjar han tala om sitt ”förakt för Kyrkåsen och dess oförbättrliga kvinnfolk” (s. 127) på samma sätt som i början av berättelsen: ”Att *det* var kvinnfolken på Kyrkåsen städse ute efter [...] Komna av ett horiskt släkte som I vet” (s. 111). Han hysar dock inte några som helst betänkligheter över sin dubbelposition som både ”bedragare” och bedragen. Han tycks ha fastnat enbart i rollen som den bedragna mannen, utan att relatera till hur samma roll också (omedvetet) innehas av Algot. På så sätt blir han lika blind

inför sin egen skuld som Kung David i fortsättningen av Batseba-berättelsen, när denne indirekt dömer sig själv till döden, som svar på profeten Natans liknelse om den rike mannen som tar den fattiges enda lamm, utan att inse att den rike mannen är han själv.¹⁴ Liknelsen blir än mer relevant eftersom Agnes namn, vilket Zachrison har påpekat, betyder just lamm (latin: *agnus*).¹⁵ Namnligheten stärker på så sätt kopplingen mellan Agnes och Batseba, liknelsens lamm. Men till skillnad från Kung David, förblir David blind och otrohetsaffären återupptas ett tag till. Ända till dess att Algot kommer på dem och hotar att ensam resa tillbaka till Amerika. Ändå lyckas Agnes övertala honom så att det på resdagen inte är ”tal om annat än att de ger sig i väg bägge två” (s. 130).

”David och Goliat”-hypotexten gör sig dock relevant på ännu ett ställe. Det ställe i bibelberättelsen där David med sin slunga och sina stenar slår Goliat till döds kan sammanfattas med följande stycke i ”Sommarspel”:

Midsommardagen.

Algot sitter inte på verandabänken, han ligger till sängs slagen och sjuk av mycket brännvin.

David är där inte heller, han är kvar på sin egen verandabänk.

Tillsammans med minnet av natten. (s. 124)

Det är Davids triumf över Goliat. Algot är bakfull, vilket kanske kan liknas vid att få en sten slungad i pannan. Verbet ”slagen” ökar relevansen mellan hyper- och hypotexten ytterligare då det kan förstås inte bara som att han är slagen av brännvinet, utan också att han är slagen av Agnes och Davids spel. Agnes som, sedan Algot fått mer brännvin att dricka, ”tydde sig intill honom och visade hur långt man redan nu kunde gå med, under nävarna” (s. 125) och David som ”smög sig till att hälla vatten i sitt glas och skälade med Algot” (s. 126) kan därtill hållas, åtminstone delvis, ansvariga för Algots

”sjuklighet”. De besegrade honom och fick ner honom horisontellt, liksom Bibelns David gjorde med Goliat och Uria.

OPERETT OCH KOLVAKTARVISA

De intertextuella samband som, med Genettes definition,¹⁶ återfinns i ”Sommarspel” går att härleda till de två, i berättelsen, inkorporerade citaten: ”*Ii en skog på berget Iiida*” och ”*du är faaager, Brogren – –*” (s. 125f.). Det första kommer från Jacques Offenbachs operett *Sköna Helena* (*La belle Hélène*) från 1864 med libretto av Henri Meilhac och Lucovic Halévy. Operetten bygger på upprinnelsen till trojanska kriget.¹⁷ Den citerade sången handlar om hur Paris, utklädd till herde och försedd med ett gyllene äpple, möter de tre gudinnorna Minerva, Juno och Venus som grälar om vem av dem som är vackrast. När de får se herden komma ber de honom att besluta i saken. Minerva och Juno försöker muta honom med vishet och makt, men Paris väljer till sist Venus, som står tyst vid sidan av. Det finns, via den här intertexten, ett hypertextuellt samband av transformatorisk art. Valet i *Sköna Helena*-sången, återkommer i en något inverterad form i ”Sommarspel” under midsommarfirandet. Istället för Paris är det Agnes som ska välja mellan fästmannen Algot och barndoms-kamraten David. Och i likhet med Paris väljer Agnes den tysta i bakgrunden: ”Men David var den överblivne han, var den underligt förnöjsamme. Han pysslade borta vid elden, kokade kaffe, malde kaffe i reserv, dukade, bytte skiva på grammofon. [...] Ty nu kunde han se, när han sneglade bortåt Agnes, att så vidare mycket ro skulle han inte få hädanefter i natt.” (125f.) Genom att ta del av hypotexten bakom det intertextuella sambandet, synliggörs valet som motiv. Samtidigt förstärker det Agnes aktiva roll.

Det andra citatet är hämtat från Dan Anderssons dikt ”Hälgdagskväll i timmerkojan” från dikt- och novellsamlingen *Kolvaktarens visor*

(1915) och fungerar som pendang till Davids skildring av lördagskvällarna i timmerkojan som otvetydigt alluderar på visan (s. 121f.).

Båda citaten aktualiseras på det diegetiska planet när de hörs ur grammofonen på midsommarfesten och det är David som byter skiva, från operetten till visan. Själva skivbytet blir representativt för Agnes övergång från Algot till David. Innan skivbytet står det: ”Och Algot fick mer brännvin, och de [jäntorna] använde honom en stund till att hetsa sig – även Agnes tydde sig intill honom och visade hur långt man redan nu kunde gå med, under nävarna [...] och bli smalögd och blossande medan hårda fingrar klämde en över bröstet. Så gjorde nu Agnes, och så gjorde de andra.” (s. 125) Men sedan byter David skiva och det är efter det bytet som han sneglar ”bortåt Agnes” och får reda på ”att så vidare mycket ro skulle han inte få hädanefter i natt.” (s. 126) Skivbytet antyder alltså otrohetsaffärens kulmination. En kulmination som blir bekräftad i det efterföljande stycket när David sitter och minns nattens äventyr: ”Och mot fortsättningen sträcker han i tankarna lättjefull och förnöjd de vita skjortärmarna fram i solen.” (s. 126)

ARKETEXТУELL KORSBEFRUKNING

Genette kallar arketextualitet ”den mest abstrakta och mest implicita” av de transtextuella begreppen.¹⁸ I *Introduction à l'architexte* (1979) beskrivs arketextualiteten som en relation dels mellan texten och genererna som aktualiseras i den, dels mellan texten och de modala, tematiska och formella konstanter som genererna i sin tur består av.¹⁹ Innan den arketextuella relationen utreds i ”Sommarspel” kan en påminnelse om Genettes kritik av triaden lyrik/epik/dramatik vara motiverad. Han menar att triaden, som felaktigt tros komma från Platon eller Aristoteles, blev etablerad först under romantiken och att den bygger på en olycklig sammanblandning av de två skilda aristoteliska begreppen *utsägelsesätt* (modus) och *genre*.

Utsägelse- eller framställningssättet finns i tre varianter: ren berättelse (diegesis), blandad berättelse (berättande varvat med dialog) och dramatisk efterbildning (mimesis).²⁰ Då Aurells text på flera sätt tycks beröra just denna, av Genette hårt ifrågasatta triad, kan det vara klagörande att på detta sätt särskilja begreppen utsägelsesätt, form (poesi/prosa) och genre, inte minst för att sätta arketextualitetsbegreppet i rätt sammanhang, men även för att lättare synliggöra olika nyanser.

Beata Agrell vill, i "Kortprosastrategier i det svenska 1960-talet. Aurell & Sundman" (2004), placera Aurells verk (till och med romanerna) i genren *kortprosa*, vilken hon definierar som "prosatexter i begränsat format eller koncentrerat framställningssätt, som ofta drar till sig beteckningar som 'novell, skiss, kåseri, essä, betraktelse, prosadikt'".²¹ Det är moduskategorin "det blandade berättandet" som därmed gör sig gällande, liksom formkategorin "prosa", men Agrell konstaterar vidare att "berättande prosa är det, men med en kompositionslogik nära lyriken".²² Detta stämmer in på "Sommarspel". Det destillat av helhet som uttrycks genom de knapphändiga fragmenten är exempel på detta. Och liksom radbrytningarna i poesin styr läsningen, använder Aurell radbrytningen för att kontrollera tempot i berättelsen.²³

Att så var vi framme.

Och var sediga. Något så när i alla fall.

Ungefär en timme eller så.

Men sen verkade ju dropparna vi hade med, och Algot blev ju märkligt fort full. Och blev vågsam, så pass vågsam att när han tog borti ett lår eller försökte krängla näven in i en blus så kallnade jäntorna och fick så fasligt lätt för att se pålitligt och troget in i just det par ögon som vakade på dem. (s. 124f.)

De korta raderna i styckets inledning bromsar läsningen genom de naturliga pauserna som uppstår i och med radbrytningarna. Pauser

som direkt speglar festfolkets, inledningsvis, trevande och avvaktande hållning. Men samtidigt som "dropparna" börjar verka och all sedighet (det vill säga 'artig blygsamhet') byts ut mot det nya ledordet "vågsamhet", upphör radbrytningarna och läsningen övergår i ett raskt tempo med långa meningar. På så sätt speglas även sällskapetets nya sinnesstämning i den fysiska utformningen av texten på papperet. Det visuella intrycket blir här, liksom ofta i poesi, en betydelseskapande faktor. Formen inskränker sig alltså inte entydigt till prosa, utan tycks, åtminstone på en sekundär nivå, aktualisera också poesi.

I än större utsträckning, förhåller sig Aurells berättelse till såväl flera olika dramatiska genrer som det dramatiska utsägelsesättet i stort. Titelns "spel" återkommer då i betydelsen skådespel. Kombinerat med förledet "sommars" drivs associationerna till folklustspel, fars och friluftsteater. Med allmog- och arbetarmotiv passar folklustspelet väl in på Aurells berättelse. Triangelndramat och de erotiska förvecklingarna går att härleda till undergruppen fars. Det finns, i analogi med folklustspelen, också inslag av bondkomik i "Sommarspel". Exempelvis berättas det "[o]m prästen som sagt att i Amerika har de tavlor i farliga kurvor och vägskäl med en dödskalles och två ikorslagda benknotor på. Och om Anders vid Bäckan som därtill svarat att ini stan kör de så vettlöst att där skulle det inte hjälpa om de så hängde opp hela skelettet." (s. 113) Liksom med de tidigare nämnda intertexterna, operetten och Dan Andersson-visan, kan denna arketextuella relation härledas till bygdelivet. Genom nästan hela Aurells författarskap kan man se bygdemotivet, inte bara som själva skådeplatsen för dessa berättelser, utan något som genomsyrar allt – även de transtextuella relationerna. Men förhållandet till det dramatiska utsägelsesättet i "Sommarspel" stannar inte vid sekelskiftets folklustspel, utan går mycket längre än så. Ekelöf skriver i sin anmälan, om Aurells framställ-

nings sätt, att ”[p]å sätt och vis är det antikt för kören finns alltid där som bakgrund. Kören är här bygdekollektivet i årstids- och arbets- eller festrytm, [...] själva bygdeatmosfären tagen som helhet.”²⁴ I ”Sommarspel” manifesteras denna kör i det ”vi” som gång på gång uppträder i texten. Liksom körens funktion i det grekiska dramat till viss del var att representera staden eller samhället, träder bygden fram i Aurells berättelse såsom en kollektiv röst. I Euripides *Medea*, exempelvis, föreställer kören staden Korinths kvinnor som liksom bykollektivet i ”Sommarspel” agerar mot ett fåtal huvudkaraktärer.²⁵ Det finns också en personlighetsinkonsekvens inom kören som har bibehållits i berättelsen. Maarit Kaimio beskriver i *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used* (1970) denna inkonsekvens som ett grundläggande drag hos den grekiska kören: ”Thus, there is a basic inconsistency in the personality of the chorus: it can react and express itself as an individual in spite of its outward plurality, and, on the other hand, appear as a group emphasizing its collective nature. Sometimes there even occur situations where the chorus acts neither as a group nor as an individual, but dissolves into several individuals, who are of different opinions.”²⁶ Att kören kan uppträda både som grupp och som enskilda individer syns, på liknande sätt, redan i början av novellen där flera olika röster kan identifieras, men som ändå hör hemma i kören/bygdekollektivet:

[i] Å, de är ett vykort, en plansch, en berättelse där de kommer framåt vägen andra dagen! [ii] tänk att Agnes på Kyrkåsen – [iii] ja, så liten och nätt, precis sig lik och som en docka så fin!
[iv] Att hon var så välskapt mindes vi inte för resten. (s. 109)

Några menar alltså att Agnes är precis lika fin som de kom ihåg henne, medan några andra menar att hon var finare än vad de minns. De

kollektiva berättarna kan alltså delas upp i olika grupperingar inom kollektivet, på samma sätt som kören i det grekiska dramat. Fler exempel finns i det tidigare citatet från midsommarfesten (”Att så var vi framme”). När dropparna börjar verka och Algot blir ”vågsam” med ”jantorna” ser vi: et kvinnorna utifrån, men längre fram har perspektivet skiftat: ”Och så gnällde grammofonen och så kunde man skaka sig och skruva sig i takt [...] och bli smalögd och blossande medan hårda fingrar klämde en över bröstet” (s. 125). Berättaren skiftar perspektiv från en grupp till en annan inom kollektivet, från männens uttalade vi, till kvinnornas implicita dito. Även om det naturligtvis inte är nödvändigt att hela tiden försöka attribuera berättarrösten till denna kör – det fria förhållandet till berättarbegreppet kan ses som ytterligare en del av de medvetet försvårade teknikerna – så blir det ändå tydligt hur det dramatiska utsägelsesättet blir verksamt även inom det område som normalt tillfaller det ”rena” berättandet.

Släktskapet med det dramatiska utsägelsesättet blir också tydligt genom att Aurell låter ”Sommarspel” förhålla sig till de utomtextuella, mediala villkor som teatern tvingas ta hänsyn till. Den rumsliga koncentringen kring verandabänken i ”Sommarspel” kan jämföras med teaterns rumsliga begränsning till ett fåtal scenrum. Förutom Algots verandabänk, är det bara vägen till byn, interiören på det ställe där de firar midsommar, och den ospecificerade plats där Kari samtalar med David, som förekommer i berättelsens nu. Andra platser, som exempelvis utflykten till Algots barndomshem, framställs summariskt, elliptiskt eller som analepser berättade från verandan. Detta resulterar i ett scenlandskap mycket likt friluftsteaterns spelplats med några få husinteriörer, en väg och gårdsexteriörer i stil med verandabänken. De ovannämnda strategierna gör att man kan röra sig vidare, till just barndomshem, Amerika eller timmerkojor, bort från det begränsade

scenrummet, utan att faktiskt lämna det. Strategier likt dem som dramat tvingas använda.

Det finns dock en väsentlig skillnad mellan den antika kören och bygdekollektivet i ”Sommarspel” med avseende på just utsägelsesättet. Som Kaimio framhåller uttalar sig kören både i första person *singular* och första person *plural*, alltså som *jag* och *vi*, men det är den förra formen som är den vanligast förekommande, gruppens antal till trots. I ”Sommarspel” är det tvärtom: kollektivet uttalar sig i första person plural. Det är ju i och med detta som det går att tala om bygdens folk såsom berättare överhuvud taget. Om bygdekollektivet hade uttryckt sig i jag-form hade det varit svårt att uppfatta det som en kollektiv röst. Det beror på att det, inom den muntligt framförda dramatiken, är möjligt för flera människor att *unison* säga samma sak, det vill säga tala som ett jag utan att grupp känslan försvinner. I den skriftliga epiken kan däremot bara *en* berättare, *en* enskild röst, höras åt gången, eftersom ett unison kollektivt skrivande knappast kan tänkas. Det ”vi” som uppträder i ”Sommarspel” är alltså bara en illusion av en grupp/kör. Hur man än jämför det blandade berättandet med den dramatiska efterbildningen i Aurells text kommer man inte ifrån det faktum att ”Sommarspel” är en berättelse som varken har möjlighet eller är avsedd att uppföras på scen utan en adaptationsprocess. Det kan dock vara värt att här påminna sig om Bertholt Brecht som med sin episka teater blandar berättande, dialog och sång i vad som skulle kunna betraktas som ett lyckat försök att förena dramatik och berättelse (och även lyrik). Därmed är det inte sagt att ”Sommarspel” inte skulle kunna rubriceras med genrer som folklustspel eller grekiskt drama bara för att det dramatiska utsägelsesättet inte är aktualiserat; Genette framhåller att ”[g]enrer kan tvära över modus (Oidipus historia förblir tragisk också i berättelsens form) [...] vi vet mycket väl att en roman inte endast är en berättelse”.²⁷ På samma sätt som Aurell (åt-

minstone omedvetet) tar ”David och Goliat”-myten och förlägger den till en bygdemiljö i sekelskiftets Sverige genom en hypertextuell transformation, tar han folklustspelet ur dess vanliga modus, eller utsägelsesätt, och förlägger det i ett annat – det blandade berättandet. Dessutom försöker han inkorporera den dramatiska efterbildningens yttre villkor i samma utsägelsesätt. Aurell använder sig alltså av den transformerande hypertextualiteten även när det handlar om arketextuella relationer. Detta har till följd att, istället för att renodla en genre eller ett utsägelsesätt, så korsbefruktas flera genrer och utsägelsesätt. Att på detta sätt korsa genrer är så klart inget unikt för Tage Aurell, utan tvärtom snarast signifikativt för den, åtminstone till synes, vanemässigt regelbrytande modernistiska litteraturen. Däremot kan korsbefruktningen av genre, utsägelsesätt och form hjälpa till att förklara svårigheten att klassificera Aurells alster.

MODERNISM MED RÖTTERNA I MYLLAN

Korsbefruktningen kan vidare öka förståelsen för Aurells dubbla identitet som realist *och* modernist, som bygdeskildrare *och* experimentell prosakonstnär.²⁸ Det transformativa förfarandet med att förlägga vitt skilda företeelser, såsom det grekiska dramat, de bibliska berättelserna eller det dramatiska utsägelsesättet i en bygdeberättelse, liknar det sätt på vilket Aurell också tar modernismen och dess medvetet komplicerade uttryck, den fragmentariska framställningen exempelvis, och placerar dessa i en folklig-realistisk kontext. Man kan se det som att Aurell tar en bygderealistisk historia och klipper sönder den. Andersson skriver att Aurell hämtade sina historier från verkligheten, att han ”formar [...] stoffet, medan han mer sällan hittar på”.²⁹ Den transtextuella analogin ovan antyds vidare av Eysteinson när han argumenterar för att den modernistiska textens sammanhang skapas genom att en realistisk undertexts struktur utmanas, då

texten stör undertextens kulturella matris.³⁰ Den bygderealistiska historien, fabulan, främmandegörs i den medvetet försvårade sujetten, på samma sätt som de bibliska myterna främmandegörs. Men det är en främmandegöring som osynliggör sig själv genom att det experimentella blir naturligt invävt i berättelsen. En del av den komplexa formen står ju att finna i den dialektalt influerade talspråklighe- ten som är utmärkande för bygderealismens replikskiften. Men Aurell luckrar upp detta stildrag och låter talspråklighe- ten spilla över i själva berättarrösten, vilket därmed även luckrar upp det traditionella berättarbegreppet. Liksom genererna korsbefruktas, korsbefruktas också bygderealismen med modernismen. Det

blir en syntes där de experimentella delarna sällan har något direkt självändamål, utan är intimt förbundna med berättelsens helhet och enhetlighet. Det är inte 'konst för konstens skull'. Främmandegöringen används istället på det sätt som Viktor Sklovskij i sin berömda uppsats "Konsten som grepp" (1917) avsåg, nämligen att synliggöra de företeelser som genom automatisering har blivit osynliga.³¹ Det fragmentariska skrivsättet bryter sönder bygderealismen, men samtidigt synliggörs den. Det innebär enligt Agrell att den folklig-realistiska berättelsen blir störd, men också fördjupad.³² Det är ett slags modernism, en organisk eller naturlig modernism, bokstavligen talat med rötterna i myllan.

Artikeln bygger på min kandidatuppsats "Tillsammans med minnet av natten". En transtextuell studie av Tage Aurells "Sommarspel", Lunds universitet, 2013, <http://www.lunduniversity.lu.se/o.o.i.s?id=24965&postid=3403023>. Jag skulle vilja rikta ett tack till min handledare Anders Mortensen, som även bistått mig i arbetet med denna artikel.

1. Göran Tunström, "Förord" till Tage Aurell, *Berättelser. En samlingsvolym*, Stockholm: Bonniers, 1976, s. 7.
2. Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1990, s. 227.
3. Pär-Yngve Andersson, *Att röja plats för tystnaden. Tage Aurell som prosakonstnär*, Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2012, s. 108.
4. *Ibid.*, s. 108.
5. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982, s. 7: "tout ce qui le [texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes". Översättningar är om inget annat anges gjorda av artikelförfattaren.
6. Gunnar Ekelöf, "Ny Aurell", i *Bonniers Litterära Magasin*, årg. 18, 1949, s. 717.
7. Andersson 2012, s. 175.
8. Aurells författarskap är överhuvudtaget i liten grad utforskat. De enda större verken som finns är Pär-Yngve Anderssons *Att röja plats för tystnaden* och Ragnar Matssons avhandling *Berättaren i Mangskog. Tage Aurells författarskap till genombrottet 1943*, diss. Stockholm: Svenska bokförlaget, 1970, samt Lars Anderssons biografi *Platsens ande. En bok om Tage Aurell*, Stockholm: Bonniers, 1995.
9. Genette 1982, s. 14: "J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*."
10. Tage Aurell, "Sommarspel", i *Nya Berättelser*, Stockholm: Bonniers, 1949, s. 109. Sidhänvisningar redovisas hädanefter löpande i texten avseende denna utgåva.
11. Göran Zachrisson, "Sagan om Agnes, Algot och David", i *Kvällsposten*, 1967.04.30.
12. Andersson gör, utan att utveckla, samma läsning: "Att han kallas 'en Goliat' anspelar förstås på historien om David och Goliat i 1 Sam. 17. I och med detta aktualiseras också sveket mot Uria i samband med Davids affär med Batseba i 2 Sam. 11.", se Andersson 2012, s. 236, not 362.

13. *Bibeln*, 2. Sam. 11, 1917 års översättning, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-stiftelsens bokförlag, 1927, hämtad från <http://runeberg.org/bibeln/efs1927/>, 2012.11.28
14. *Ibid.*, s. 436. 2. Sam. 12. Tack till den anonyma granskare som gjorde mig uppmärksam på detta samband.
15. Zachrison 1967.
16. Genettes restriktiva användning av intertextualitetsbegreppet omfattar endast citat, plagiat och allusion, se Genette 1982, s. 8.
17. Zachrison 1967 drar parallellen mellan David–Agnes–Algot och Paris–Helena–Menelaos, och aktualiserar på så sätt triangeldramat som motiv än en gång.
18. Genette 1982, s. 11: "[L]e plus abstrait et le plus implicite".
19. Gérard Genette, "Introduktion till arketexten", i Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red.), *Geneteori*, övers. Thomas Götselius, Lund: Studentlitteratur, 1997, s. 201.
20. *Ibid.*, s. 151ff.
21. Beata Agrell, "Kortprosastrategier i det svenska 1960-talet. Aurell & Sundman", 2004, s. 1, hämtad från <http://hdl.handle.net/2077/22112>, 2012.12.14. Artikeln är även publicerad i Anker Gemzøe m.fl. (red.), *Fortällningen i Norden efter 1960*. Den 24. IASS-studiekonferens 2002, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2004, s. 434–443.
22. *Ibid.*, s. 4.
23. Andersson skriver om radbrytningen till "Vinterdygn" (*Nya berättelser*, 1949), men resonemanget gäller för de flesta av Aurells berättelser: "Radbrytningen bidrar starkt till rytmsisering och kan påminna om lineation i en dikt. En brant förkortningsteknik används, och det finns mycket vitt kring raderna. Typografi och semantik samspelar i texter där form och innehåll är svåra att skilja från varandra." Andersson 2012, s. 38.
24. Ekelöf 1949, s. 716.
25. Men kören spelade inte bara staden, den var staden. Mark Griffith skriver: "The *chorégos* and chorus members were always Athenian citizens: the playwright, *aulos*-player and actors not necessarily so." Mark Griffith, "'Telling the Tale'. A Performing Tradition from Homer to Pantomime", i Marianne McDonald & J. Michael Walton (red.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 22. Att "kören" i "Sommarspel" består av bygdens folk, medan en av huvudkaraktärerna kommer från Amerika, ligger alltså helt i linje med ovanstående.
26. Maarit Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Commentationes Humanarum Litterarum 46, diss. Helsingfors: Societas Scientiarum Fennica, 1970, s. 10.
27. Genette 1997, s. 193.
28. Agrell skriver: "Han [Aurell] hade börjat redan på 30-talet med korta och glesa berättelser i provinsiell miljö, som lästes realistiskt och kritiserades för brist på sammanhängande intrig och episk bredd. Men när hårdkokthet och montagekonst blir omstritt mode på 40-talet slår Aurell igenom som experimentell berättare – för att på 50-talet bli folkkär som bygdeskildrare; bådadera utan att texternas karaktär ändrats." Agrell 2004, s. 3.
29. Andersson 2012, s. 52.
30. Eysteinnsson 1990, s. 218.
31. Viktor Sklovskij, "Konsten som grepp", i Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red.), *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, Del 1, övers. Bengt A. Lundberg, Lund: Studentlitteratur, 1992, s. 15–32.
32. Beata Agrell, "Weird Realism and the Modernist Short Story. The Case of Tage Aurell", 2004, s. 3, hämtad från <http://hdl.handle.net/2077/22106>, 2012.12.04. Artikeln är även publicerad i Mats Jansson, Jakob Lothe & Hannu Riikonen (red.), *European and Nordic Modernisms*, Norwich, England: Norvik Press, s. 81–96. "To begin with, his texts signal a *regionalism*, which is realism, or even local colour realism (I insist); but it is so highly selective that the traditional reality effect is at once both disturbed *and* deepened."

SUMMARY

Down-to-Earth Connections. On Transtextuality and Regionalistic Modernism in Tage Aurell's Short Story "Sommarspel"

This article uses Gérard Genette's theories on transtextuality in an attempt to explore the meaning of Tage Aurell's (1895–1976) "Sommarspel" ("Summer Game") from the short story collection *Nya berättelser (New Stories)* of 1949. The article analyzes the relations between this short story and earlier texts, such as the biblical myths of David and Goliath and David and Bathsheba, a poem by Dan Andersson, and an excerpt from the operetta *Sköna Helena (La belle Hélène)* by Offenbach. All of these relations highlight the strong relationship between "Sommarspel" and the Swedish rural community of the early 1900's. This relationship is so closely tied to Aurell's authorship that it must be considered in order to understand the peculiar mix of regionalism and experimental modernism which constitutes Aurell's short stories.

Keywords: Tage Aurell, "Sommarspel", transtextuality, modernism, realism, regionalism

