Anna Westerståhl Stenport

Musik, ironi och emotioners fysiologi: Om Göran Tunströms roman *Juloratoriet*

> Mig går livets historier förbi.[1]
>
> Två saker äro naturens goda: Smekningar och Musik. (227)
>
> Hur långt in i musiken kan man komma? Är det möjligt att bli därinne och slippa undan tiden [...] bara i den är jag närvarande, där äro alla de frånvarande närvarande i mig. (228)
>
> Skulle vi 'finnas' vore vi fångar i vårt eget språk. Det äro vi också. (229)

Den fråga som oupphörligen hemsöker Göran Tunströms roman *Juloratoriet* är möjligheten att i språk och litterär gestaltning skildra en upplevelse – av känslan att leva i nuet, att vara älskad eller älska, att bli smekt, berörd. Språkets och romanens förmåga att återge någon form av autentisk mänsklig erfarenhet ifrågasätts konsekvent av både gestalter och berättaren. Det är som om texten förutsätter att själva kärnan av mänskligt liv, såsom agerande på emotionella impulser, för alltid ligger bortom språket och gestaltningens domäner.

Att upplevelsen av kärlek och känslor är omöjlig att återgiva i

[1] Göran Tunström, *Juloratoriet*, 1983, s. 212. Hädanefter ges sidhänvisningar till denna upplaga löpande i texten.

© *TijdSchrift voor Skandinavistiek* vol. 28 (2007), nr. 2 [ISSN: 0168-2148]

språk är både *Juloratoriets* grundläggande premiss, *och* det problem som romanen samtidigt förutsätter att lösa. Häri ligger kärnan, själva spänningen i texten. Främst musik föreslås som alternativ gestaltande form att kringgå språkets begränsningar, samtidigt som språkets och romanformens tillkortakommanden driver texten framåt i begäret att finna en lösning på den mimetiska formelns klassiska dilemma.[2]

En central trop i *Juloratoriet* är alltså mimesisproblematiken, dvs frågan om hur man gestaltar vad som i motsättning till romangestaltning, och i brist på annat får kallas, inom citationstecken, "verkliga" upplevelser av kärlek, smärta, svek, ensamhet, längtan, lust och åtrå. För romangestalterna Sidner Nordensson, Selma Lagerlöf och Victor Udde är upplevelserna av livet, kärleken och döden lika svåra att bemästra, som svårigheten att gestalta dessa upplevelser inom ramen för en romantext.

Det är påfallande hur textens geografiska spann tydliggör denna spänning mellan vad som konstrueras som välkänt och verkligt, gentemot vad som framstår som främmande: motsättningen Sunne – Nya Zeeland blir till en chimär i romanen, eftersom världen tycks se likadan ut på andra sidan jorden. Mikael van Reis ser en "mikromakrokosmostanke som verkar nödvändig i Tunströms romanvärld. Det är egentligen ganska nära till fjärran".[3] Denna mikromakrokosmostanke ställer frågan om mimesis gentemot verklighetsförankring på sin spets i synnerhet när textens verklighet allt som oftast utgörs av sådant som vi förknippar med fiktion–

---

2 Verklighetstrogen återgivande gestaltning, mimesis, som en sämre kopia av den ursprungliga upplevelsen är ett välkänt argument i västerländsk idéhistoria, se bla. Platos *Symposion*. Erich Auerbach redogör för den mimetiska tropen i västerländsk litterär gestaltning i *Mimesis*. Se också Anders Tyrberg, *Anrop och Ansvar*, s. 33, 35-37.

3 Mikael van Reis, 'Barnet är människans fader', s. 72. Kersti Skans Nilssons avhandling *Det förlorade paradiset* undersöker närmare det mikromakrokosmosperspektivet, i synnerhet med anspelning på platser och topografi i gestaltningen av Sunne.

gestalten Selma Lagerlöf, t ex.

I stort sett all tidigare litteraturvetenskaplig forskning om *Juloratoriet* har på ett eller annat sätt belyst hur myter och intertextualitet präglar *Juloratoriets* komposition och tematik. Liksom många kritiker anser Magnus Bergh att romanens övergripande berättarstruktur bygger på grepp sedan länge etablerade i västerländsk mytbildning: "den livslånga vägen hem, familjedramat och uppståndelsemysteriet – [vilka] tycks hopplöst snärjda i de klassiska myternas cirklar; de tre fatala O:na – Odysseus, Oidipus och Orfeus".[4] Eva Johansson går steget längre och tolkar de "enskilda myter" som återklingar i Victors historia som ett sätt att återgiva "olika förhållningssätt till myten som *fenomen*".[5] Anita Vargas forskning analyserar på djupet bl a Orfeus- och Odysseusmyterna i romanen,[6] medan Anders Tyrberg och Kersti Skans Nilsson lyfter fram biblisk mytbildning. *Juloratoriets* förhållande till västerländsk myttradition har alltså blivit väl belyst på andra håll.

Forskare har också belyst de många intertextuella referenserna i texten, från Bachs *Juloratorium* och Selma Lagerlöfs verk till nya testamentets Matteus- och Lukas-evenaglier om Jesu födelse, Mark Twains *Tom Sawyers äventyr*, Goethes *Faust* och Dantes *Den gudomliga komedien* (se särskilt Varga, *Såsom i en spegel*). Mer eller mindre tydliga alluderingar till andra författares verk inkluderar Strindberg, Swedenborg, Hamsun, Petrarcha, Eliot, Schopenhauer, Nietzsche, Keats, Shelley, Conrad, Proust, m fl. Nilssons avhandling *Det förlorade paradiset* sätter dock fingret på de tydligt parodierande intertextuella referenserna i *Juloratoriet* och i synnerhet kontrasterna mellan högt och lågt.

Juloratoriet utgör alltså en utomordentligt komplex plattform för att ifrågasätta romangestaltningens existensberättigande. Den löst

---

4 Magnus Bergh, i 'En bro till Göran Tunström', s. 102.

5 Eva Johansson, 'Centrum sökes', s. 191.

6 Se Vargas avhandling *Såsom i en spegel* och artikeln 'Myten som livstydningsmodell'.

sammanhängande litterära formen och frånvaron av ett centralt medvetande genom vilka alla händelser filtreras är narratologiska beståndsdelar som självbespeglande ifrågasätter romanformen, menar Agneta Rahikainen i en Bakthin-inspirerad analys[7]. Liksom *Juloratoriet* förstärker sina självbespeglande referenser till romanen som genre, fungerar också romanen som en myt för Tunströms författarskap i sin helhet–komplext och mångfacetterat, anser både kritiker och läsare.[8]

Bok-i-bok konstruktionen ”Om Smekningar” är den mest uppenbara självbespeglande gesten för att lyfta fram det filosofiska problem som romanen undersöker, nämligen verklighetsgestaltningens funktion och innebörd.[9] *Juloratoriet* ifrågasätter därmed en lång europeisk realistisk berättartradition i vilken en berättarröst med tolkningsmonopol ger vad som förutsätts vara en trovärdig gestaltning av materiella såväl som emotionella förhållanden. Emellertid avser *Juloratoriet* att samtidigt förmedla språkligt förankrade upplevelser, trots att förutsättningarna för sådan gestaltning spärras i texten. I motsats till många andra Tunströmforskare anser jag alltså att *Juloratoriet* förmedlar en postmodernistiskt influerad och mycket pessimistisk bild av språkets förmåga att förmedla känslor och upplevelser. Jag läser alltså romanen som tydligt ifrågasättande av föreställningen om ”den goda fantasins skapande, helande

---

7 Agneta Rahikainen, ‘Bach, Bachtin och Tunström’, s. 61-69. För ett kompletterande perspektiv, se Hans Skeis diskussion om *Juloratoriet* som en metaroman i ‘Fra Sunne till Darjeeling’.

8 Svante Weylers tidiga anmälan i *Ord och Bild* (2:1983) lägger ut riktmärkena för hur romanen kommit att tolkas: Likt en Sunnes Marquez, navigerar denna “en av våra absolut främsta prosaister” den fantastiska realismens terräng [se också Vargas avhandling]; romanen “följer mytens uppbyggnad”; de intertextuella referenserna ger ökat djup åt historierna som “myllrar fram”, medan “tvetydigheten är den drivande grundmekanismen”; han skriver en “vacker roman” som “sinnrikt” gestaltar hemkomstens “befrielse” och “den obändiga tron på människans godhet”, s. 26-28.

9 Se också Nilsson, s. 155.

kraft", som Nilsson utrycker det i *Det förlorade paradiset* (178).

Romanformens gestaltning av känsloupplevelser behandlas i den amerikanska filosofen Martha Nussbaums *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (1990). Nussbaums utgångspunkt för detta inom litteraturfilosofisk forskning relativt ovanliga ämnesval är att praktisk filosofi varken logiskt eller trovärdigt kan gestalta en upplevelse av kärlek. Mera komplexa gestaltande former, som en romantext, är nödvändiga för att interrelatera känslor och dess uttolkande menar hon. Nussbaums tes speglar Sidners förhållningssätt i "Om Smekningar", där Sidner avser att både komplext strukturera och gestalta sina egna upplevelser av kärlek och erotisk beröring. Försöken att åstadkomma en sådan själv-reflexiv gestaltning genom att konsultera antika och senare filosofer är dömt att misslyckas, då "dessa män [...] äro alldeles utan Lukt och Beröring och därföre mig icke till Hjälp" (238). Istället måste Sidner skriva sin egen historia och genom skrivandeprocessen försöka nå fram till sina upplevelser.

Men varför behöver då Sidner, eller för all del den moderna läsaren, litterär gestaltning för att göra levda upplevelser tydliga och tydbara? Romanformens existensberättigande sedan det tidiga artonhundratalet, och här håller förmodligen merparten moderna läsare intuitivt med, vilar på komplex och realistisk psykologi—att ett kollektiv av litterära gestalter förmedlar mänskliga upplevelser "som de är". Vi kan ju känna igen oss i både *Juloratoriets* och andra romaners teman och motiv; vi hyser empati för gestalterna som om de vore delar av våra egna liv. Vad är det i romanformens icke färdigpaketerade lösningar, mer öppna för individens enskilda tolkning än filosofiska traktat, som är viktiga för vår uppfattning om bl a kärlek? Varför kan vi inte analysera våra egna upplevelser direkt? Svaret, antytt i Aristoteles' poetik och förtydligat av Nussbaum är att vi inte levat tillräckligt. Genom sin öppna form kan litterär gestaltning spegla livets komplexa och mångfacetterade upplevelser mera precist än annan språklig framställning.

> Our experience is, without fiction, too confined and too parochial. Literature extends it, making us reflect and feel about what might otherwise be too distant for feeling. [...] All living is interpreting; all action requires seeing the world *as* something. So in this sense, no life is "raw," and throughout our living, we are in a sense makers of fictions. (*Love's Knowledge*, 47)

Att tillverka berättelser, att skriva fiktion, är att leva enligt Nussbaum. Som filosof befäster hon vad Tunström söker att kreativt gestalta i *Juloratoriet*: det finns ingen möjlighet att nå känslor och erfarenheter i omedierad, icke-fiktiv, form. För Sidner är detta den styrande principen, återinskriven och återupprepad i olika variationer såsom barnets förlust av den ovillkorliga, och därför alltid mytiska, moderskärleken. Enda möjligheten att nå denna, inom texten förutsatta upplevelsen av barndomen och moderns kärlek, är att försöka återberätta och skildra den som liggande *utanför* språkets begränsande domäner. I texten blir denna domän till musikens.

För barnet Sidner, den som gång efter annan skriver om familjen Bachs historia som en minnets spegelbild av Arons och Solveigs kärlek och den ursprungliga, redan mytifierade, familjelyckan hänger verklighetsuppfattningen på en skör tråd av skildrade känsloupplevelser. Relationen mellan det skrivna ordet, minnet av modern och hennes kärlek, och musik är ännu obruten:

> [A]tt han än en gång skrivit om familjen Bachs öden och äventyr, men det var ett måste för honom. Hans språk tändes bara där. Där fanns fantasiens ursprung och glädje. Där fanns så många ord och berättelser, som han visserligen inte längre visste om Solveig verkligen hade berättat, eller om han bara önskat att hon skulle ha gjort, för i hans huvud formade sig ändlösa historier om en familj ur vars mitt Den Stora Musiken porlade. (43)

Genom att relatera minnet av moderns kärlek till historien om

familjen Bach, i vilkens Sidners fantasi "Musiken" är lika central som han erfor att den var för hans egen, formas en bild av upplevelsen av kärlek som förbigående språkets begränsningar. Den formuleras som "fantasiens ursprung och glädje", en upplevd oförställd urkraft av autentiska känsloupplevelser. Den självklara bindningen mellan känsloupplevelser och musik skall Sidner gång på gång försöka återkalla när han senare skriver "Om Smekningar", samtidigt som det redan från ovanstående citat står klart att en känsloupplevelse aldrig kan vara direkt eller omedierad. Dess tillblivande sker genom berättelser och historier, oavsett om de är medvetna eller ej. Sidner må inte längre vara säker på *vad* som berättats, och därmed inte heller på om de levda upplevelserna är konstruerade fiktioner.

För att återvända till Nussbaums argument, så utgörs alltså känsloupplevelser av konstruktioner, medierade genom språk, berättelser, historier och text: "Emotions are taught, above all, through stories" (287). I *Juloratoriet* är det uppenbart att känslor inte enbart konstrueras av berättelser, utan också genom musik. Men det är en mödosam process att lära sig att känna och erfara: Det "tar lång tid att lära sej" (149) som Sidner förklarar för en otålig Splendid som naivt föreslår att "*Så* manga toner te höll reda på ä dä väl int" (149). Musicerande som konstform och som känslouttryck är alltså båda en fråga om inlärning – samtidigt innebär de förstås också enligt det västerländska kulturarvet en omedierad och icke-distanserad närvaro, en slags naivitet i upplevelsen och utförandet som Splendid förespråkar i motsats till Sidners konstruktioner.

I det avseendet speglar *Juloratoriet* estetikfilosofen Jerry Levinsons teser i *Music, Art and Metaphysics* (1990).[10] Levinsons grundtes är att de känsloupplevelser som förknippas med ett visst musikstycke eller slags musik är inlärda snarare än direkta uttryck för

[10] Jerrold Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, citerade i *Aesthetics*, red. Susan L. Feagin & Patrick Maynard, s. 328-338.

särskilda estetiska känslor av Schopenhauersk typ, skilda från verkliga livsupplevelser och erfarenheter. Musik har istället funktionen av att låta oss erfara känslor som vi redan erfarit i andra situationer. Musik "allows us to partly reassure ourselves in a nondestructive manner of the depth and breadth of our ability to feel" (335). Musik kan också ta sig formen av ett upplevt uttryck för en känsla av glädje eller sorg och därmed som om den skulle direkt stamma från en viss inre emotionell upplevelse. Det är, påpekar Levinson, vanligt att förutsätta att musik skulle uttrycka en mänsklig känsla på ett originellt och ursprungligt sätt, annorlunda än vad t ex det skrivna ordet förmår. Detta förhållningssätt är förmodligen en rest av en romantisk konstruktion av konstnärsjagets förhållande till sin konstutövning fortsätter Levinson (332, 337). Snarare är individens känslomässiga respons till viss musik avhängig *både* tidigare kännedom om musiken liksom tidigare upplevelser och erfarenheter av den i stunden erfarna känslan. Musik framkallar alltså inte känslor direkt och på egen hand, lika lite som musik omedierat speglar en viss känsloupplevelse (337-338).

För att travestera alla inblandade parter, Tunström, Nussbaum och Levinson, kan vi alltså formulera relationen mellan skildringen av känsloupplevelser i språk och musik som ett komplext och konstruerat förhållande av olika former av inlärning och lagrade tidigare känsloupplevelser. Att *Juloratoriet* gestaltar spännvidden mellan musik-emotion-gestaltning på ett sådant sätt blir tydligt i skildringen av Sidners förhållande till Fanny och hennes flygel. Fanny är en äldre modersfigur med erotisk dragningskraft – madonna/hora i ett. Hennes flygel är dold som i ett varmt och doftande sköte "bakom ett par dubbla röda draperier, mjuka omslutande tunga" (136). Länken mellan modern och musiken, kärlek och erotik är så stark att det för Sidner är en fråga om att penetrera djupare, "fortsätta flykten in genom ytterligare en dörr" (137), tillbaka i tiden och med tydliga erotiska övertoner. Han "kröp in i musiken igen" (138) och då plötsligt står det klart för

honom att han "tillhörde denna salong med sina sammetsdraperier, de gröna fåtöljerna, lampetterna över tavlorna, flygeln" (139). Sidner tror sig ha hittat hem, tillbaka till en upplevelse av moderskärlek och närvaro i musiken genom att ha instigit i Fannys avskilda drömvärld. Flygeln och upplevelsen av musiken gör deras första möte på tu man hand må vara en laddad upplevelse för tonåringen Sidner, men en logisk fortsättning på det i förtid avbrutna förhållandet till modern. Texten ger honom dock en viss autonomi, en möjlighet att tack vare musicerandet kliva fram och tillbaka i tiden och navigera mellan de madonna/hora-impulser som Fanny sänder. Sidner

> [k]lev över musikens tröskel igen [...]. Han spelade en sonat av Beethoven, en långsam sats, och när han vred huvudet mot henne var det med musikens ögon han såg, bara med dem. [...] Han vandrade fram och tillbaka i musikens egen tid, vaggade sakta med halsen, lyssnade bortanför henne och orten och stunden, medan skymningen gjorde sig påmind utanför fönstret och Fanny löd musikens lagar och satt stilla och hänförd så länge han spelade […]. (139)

Sidner når alltså tidigare känsloupplevelser i musiken: han "lyssnade bortanför henne och orten och stunden". Spelandet har effekt också på Fanny, men på helt andra grunder. Hon lyder "musikens lagar", inlärda och igenkännbara normer för känslornas beteende i förhållande till musik. Hon spelar, så att säga, på Sidners emotionella instabilitet och hans längtan efter en modersfigur i detta textstycke, liksom senare. Genom musikens "lagar" förenas Fanny och Sidner strukturellt och relationellt, om än aldrig endemiskt, och de förblir i varandras nät under resten av romanen som romanstrukturens två sammanhållande punkter.

I "Om Smekningar", bok-i-boken, återkommer Sidner, i första person singular, ständigt till sina försök att använda språket för att skildra de smärtsamma känsloupplevelserna och närma dem till den

frigörande upplevelsen av musik. Subjektet och det narratologiska fokuset utgörs alltså under fyrtio sidor av Sidner, men de motiv som presenteras i den omgivande romanstrukturen, som förlusten av fadern, moderns frånvaro och Fannys svek, styr berättelsen. "Om Smekningar" får dock sin drivkraft av det faktum att den skall förmedla en kärleksgärning till sonen Victor. Det finns alltså en tydlig adressat och skäl att påbörja och fortsätta dagboksskrivandet: "dessa ord, om de bliva några, skall du få så att du en gång skall veta vem jag var" (223). Sidners bok-i-boken, denna parentes, uttrycker därmed det centrala dilemma som romanen *Juloratoriet* oupphörligen brottas med – nämligen att representera subjektet och dess upplevelser.

Möjliggörandet av en direkt gestaltning av känslor och upplevelser i "Om Smekningar" kan dock endast ske genom att förutsätta musiken som central trop. Musiken fungerar dels som flyktväg undan plågsamma erfarenheter: "Är det möjligt att förbli *därinne* [i musiken] och slippa undan tiden" (228, min kurs)? Musiken fungerar också som central norm, som sammanhållande narratologisk faktor, då Sidner inser att han "[m]åste vara *här*" (228, min kurs), dvs *utanför* musiken, men *i* texten, och kvar livet för Victors skull. "Ändå betyder musiken så mycket: bara i den är jag närvarande" (228) fortsätter Sidner i sina försök att skriva om de upplevelser som inte låter sig skildras i språk och nedtecknas i dagboken.

Sidners verklighetsuppfattning, dvs hans försök att skildra i språk de känsloupplevelser som är omöjliga att nedteckna, är ständigt begränsad av språkets omöjlig uppdrag att gestalta den verklighet han känner. För Sidner, före och efter tiden på mentalsjukhus, är det uppenbart att språket fängslar och begränsar: "Skulle vi 'finnas' vore vi fångar i vårt språk. Det äro vi också" (227), fastlägger han. Motsättningen mellan vara och icke-vara upplöses, samtidigt som konstruktionen av motsättningen friläggs. Kärleken till Fanny, modern och Victor är så tätt sammankopplad

med upplevelsen av musik, att Sidner ser den som en smekning, ett direkt uttryck av kärlek och godhet: "Två saker äro naturens goda: Smekningar och Musik" (227). Musiken är en urkraft, ett äkta uttryck för känsloupplevelser i Sidners förvirring, och ett uttryck för känslor som han oupphörligen kämpar med att nedteckna i ord. "Om Smekningar" återkommer ständigt till språkets begränsningar, dess skrämmande funktion av reducering, reglering och utanförskap. Språket är på så vis ett nödvändigt ont, omöjligt att förbigå och just därför alltid redan begränsande:

> Men mycket som ej är musik är jag genom min konstitution nödgad att uppleva. En exil är det, en strapats och ett misstag, så att jag hyser en plan att överallt i naturen placera ut pianon, orglar och flyglar, så att där alltid finnes musik att tillgå då jag blir skrämd av människornas ord. (227)

Musiken presenteras alltså i "Om Smekningar" återkommande som ett redskap att bevara länken till drömmen om det direkta och omedierade sinnestillståndet, och fungerar därmed som ett skydd mot elchocker och medicinering.

Musikupplevelsen besitter en så privilegierad plats i texten att den undantas från det jagets självupplösning som gestaltas i fragmenterad text (bl a 245-246) och behåller på så vis den direkta länken till en direkt och omedierad upplevelse av "Närvaro", en upplevelse där kärleken till modern, musik och fysisk beröring sammanfaller. I "Om Smekningar" är denna "Närvaro"[11] intimt förknippad med en besjälad upplevelse av naturen. För att detta privilegierade sinnestillstånd av omedelbara känsloupplevelser skall manifesters måste också en upplösning av kroppsbegreppet antydas. Endast i ett besjälat landskap och en mytisk verklighet bortom människors språkbruk och kroppens

[11] Tydliga paralleller kan dras både till Martin Heideggers och Simone de Beauvoirs "närvaro" koncept, och förhållandet mellan kropp-medvetande-omgivning.

begränsningar kan man omedelbart och oförställt existera i musiken,

> så som jag en gång för länge sedan upplevde det i kröken av en väg: [...] Då plötsligt skedde det att rakt genom min kropp gick en Värme som var Närvaro överallt. I löven, i säden. Jag var genomskinlig som Musik. Jag var ett Adagio. Jag var en av noterna, en nödvändig del i det stycke som spelades och när gräset och träden böjde sig, visste jag att det var någon som for med lätta fingrar över allt levande som över ett tangentbord. Jag spelades [...] och allt som var synligt och anat och drömt var lika viktiga beståndsdelar. (255)

Denna slags verklighetsupplevelse sparas alltså mirakulöst från de destruktiva effekterna av medicinering och elchocker. I den mytiska musikexistensen är inte verkligheten uppdelad i ett före och efter, nu och då, här eller där. Synligt, anat och drömt positioneras alltså på samma verklighetsplan genom musikens och stollighetens särskildheter (251). Detta musikens och gestaltningens privilegierade förhållningssätt existerar dock bara som en parentes i texten (221-260). Här är den omedierade skildringen av känsloupplevelser så nära förverkligande som möjligt är att åstadkomma i en text som ständigt återkommer till språkgestaltningens begränsningar att uttrycka något upplevt eller en emotionell erfarenhet.

Förhållandet mellan "Om Smekningar", och dess romantiska privilegierande av musik som en direkt och omedierad konstform, och *Juloratoriet* som ramtext säger mycket om berättarstrukturens medvetenhet om sig själv som konstruktion. För Sidner gäller i "Om Smekningar" att komma över förlusten av moderns kärlek och Fannys svek, och att förmedla upplevelser till sonen Victor.

För *Juloratoriet* gäller det också att förhålla sig till den mörka skugga som kastas över verket i form av Selma Lagerlöf. Bilden av Värmlands, Sunnes och Tunströms egen litterära urmoder är något som texten förmedlar intrycket av att behöva frigöra sig från, som

om textens betydelse skulle riskera att förlamas av sitt litteraturhistoriska sammanhang. Samtidigt koketterar författaren naturligtvis med den litteraturhistoriska börda som lagts på hans axlar och som han genom rebellformen i *Juloratoriet* så småningom inte bara frigör sig från utan också återinskriver i det postmodernistiska återvinningsschemat. Som en parallellhandling till Sidners försök att i språk förmedla sina upplevelser ligger alltså romanens föreställda försök att undkomma språkets begränsande bojor.

Genom att återinskriva Lagerlöf i texten som fiktiv gestalt har Tunström till viss del lyckats "tränga sig förbi hela den där bråten av storhet och drottningsskap", som han själv beskriver arvet från Selma Lagerlöf i *Författarnas LitteraturHistoria* II, samtidigt som han understryker sitt dubbelbottnade förhållande till legenden, vars böcker "visserligen kom tillbaka med pengar, men aldrig med mänsklighet".[12] I *Juloratoriet* förminskas också Lagerlöfs personlighet och verk. Hon typiceras just som fången i språkets förvrängande och distanserade förhållande till verkligheten.[13] För Tunström är Lagerlöfs författarskap negativt definierat. Det är en börda att ständigt bära på – "Det är morsan jag har på ryggen" (228) skriver han i *Författarnas LitteraturHistoria* II. I *Juloratoriet* sammanfaller Tunströms modersbild av Lagerlöf (gestalten Selma) med Sidners modersbilder – den frånvarande men dyrkade Solveig och den svekfulla men lika dyrkade Fanny – i dagboksanteckningen för den 17 mars 1940. Det är Lagerlöfs dödsdag: "Jag har sålt mig till sömnen och tystnaden: Kanske för att hämnas på Fanny och på *en ännu större Mamma* vars vaggsång tystnat och bleknat bort" (253, min kurs.). Denna urmoder är Selma/Solveig/Fanny sammansmält i en. Dagboksanteckningen indikerar också Sidners privilegierade

---

[12] Tunström, 'Selma Lagerlöf', s. 225, s. 227.

[13] Kerstin Ekmans replik i *Kvinnornas LitteraturHistoria* söker dock visa att Lagerlöf inte alls så schablonmässigt distanserade sig från levda upplevelser och människoöden som Tunström låter påskina.

plats i romanen som språkrör för den negativa bild av författaren Lagerlöf som Tunström förefaller intresserad av att frigöra sig från men därmed återinskriver som fiktiv gestalt i den egna romanen.

Gestalten Selma Lagerlöfs funktion i *Juloratoriet* är att ifrågasätta det skrivna ordets relevans till någon form av verkliga upplevelser och känsloerfarenheter. Därmed utgör hon ett komplement till författaren Tunströms egna besvär med att inom romanens formvärld kunna gestalta upplevelser och erfarenheter. I ett av intertextualitet typiskt färgat avsnitt, en episod i en av Sidners feberdrömmar som alluderar till både *Gösta Berlings saga* och *Tom Sawyers äventyr*, ber Splendid den uppburna författarinnan att försöka gestalta livet runt omkring dem som "det är":

> Men stanna här, Selma. Jag har gjort ett bord av sockerlådor å en pinnstol där unner granerna. Där kan ho sitta å skriva. Öm dä som ä runt ikring...
> - Jag tror inte du förstår det här. Jag är en offentlig person. Och mitt inne i en bok!
> - Skriv om att vi fesker abbörrer å plocker vildhallon...
> - Jag måste ha avstånd till saker och ting.
> - Saker och ting! Som om int dä skull finnes här... Sola lyser å humlera surrer (90).

Som Magnus Bergh påpekar i sin analys av *Juloratoriet* måste författaren alltså mitt i upplevelsen av livet förfärdiga de tecken "som på en gång *är* livet och *beskriver* det" (104). Men författaren måste ha sitt avstånd till saker och ting, genom språket, och den omedelbara "Närvaro" i livet som Sidner senare så förtvivlat söker erfara i upplevelsen av musik är för alltid spärrad för författaren Lagerlöf som ju lever sitt liv som om hon verkligen var "mitt inne i en bok", avskild från känsloupplevelsen.[14] Denna distansering gäller inte bara gestalten Selma, utan också verkets narratologiska

[14] Se också Bergh, s. 104.

struktur, där gestaltningen av känslor ständigt spärras.

Distanseringen och blockeringen blir tragiskt uppenbar då gestalten Selma kallar Sidner till sig dels för att delge honom nyheten om att han blivit far och samtidigt be honom sprätta böcker i hennes bibliotek, så att det vid "Nordens största diktarinna[s]" (209) bortgång skall *se ut* som om hon verkligen läst dem. Verkligheten skall alltså fås att återspegla fiktionen. *Juloratoriet* låter Selma nedvärdera inte bara sin egen författargärning, utan också Tunströms, genom att inleda samtalet med Sidner med orden "Det finns för många författare" (205). Därefter följer en rad anekdoter om de författare vilkas alster står olästa i hennes hyllor. Gemensamt för dem alla är att de på olika sätt är distanserade från livets verkliga upplevelser, – den där "har väl inte sett ett torp ens från utsidan" (207) – och en annans innehåller mer "lärdom än liv" (206). Hånet mot andras författargärningar är outtalat men uppenbart och kastar också mörka skuggor över den bok som läsaren är "mitt inne i" –och misstanken om att varken den fiktiva författaren Selma Lagerlöf i Tunströms text, eller författaren till *Juloratoriet*, inte kan se verkliga skeenden bakom språket slår rot.

Att levda upplevelser och erfarenheter av kärlek på något sätt är blockerade från litterär gestaltning hos både gestalten Lagerlöf och i *Juloratoriet* föreslås suggestivt i ett senare stycke. Trots besvikelsen över att inte ses som annat än ett monument över svensk litteratur, över att inte bli sedd och uppmärksammad som en kännande och tänkande individ, låter texten Selma själv förhåna försöken att skildra någon form av känsla eller kärlek. Verbet *att älska* är i *Juloratoriet* förbehållet den Selma. Denna gestalt är den enda att nyttja det, och då sker det i en helt ironiserad och banaliserad form för att beskriva "nötet" Ebba Friedrichsen, en annan författarinna:

> Ebba, jag älskade den människan. Hennes svampstuvningar var oöverträffade. [...] Hon *älskade* mig sa hon, läste in saker och ting i mitt beteende som, som aldrig fanns där. Hon tolkade allt till det djupsinnigaste, varenda floskel som hoppade ur min

> mun. Det är bara denna passion för att skriva böcker som jag inte kan begripa hos henne. (207)

Att *älska*, för den som är fånge i språket, svampstuvningar eller "saker och ting" (90), är alltså inte att gestalta känslor av intimitet, kärlek, eller andra emotionella aspekter. Att *älska* utgör ett medel att distansera och trivialisera mänskliga upplevelser. För Sidner, det medvetande som i romanen ständigt återkommer till språket som spärrande tillträdet till den andra slags "Närvaro" i musik eller smekningar som han söker, är Selmas kommentarer allt för triviala. För honom är förhållandet till språket och gestaltandet av levda upplevelser allt annat än trivialt. Han måste skriva en bok, för att "bli odödlig [...] jag har inget annat. Jag är så dålig på att leva" (209). Att skriva för Sidner är alltså inte likställt med att leva och uppleva – skildringen av livet är alltid redan distanserad – utan med att inte dö. Sidner utgör därmed en pendang till författarens alter ego, den som hånar försöken att gestalta men ändå ägnar en hel roman, *Juloratoriets* 329 sidor, närmare bestämt, åt att försöka gestalta i ord det som texten återkommande förutsätter som spärrat för gestaltning.

I romanen fungerar istället skrivandet och författargärningen som ett arbetsamt sätt att konstruera en viss känsla som inte nödvändigtvis har någon grund i egna levda upplevelser.

> Du ville veta hur det var att skriva en bok. Det är tröttsamt det! Det är som att tvinga sig över en öken: långa sträckor utan en enda vattendroppe, utan ett träd att vila under. Men så kommer du fram till en oas: där flödar språket, där öppnar sig varje löv, *allting vill bli dikt*. [...] Och pennan flyger över pappret. Du befinner dig i en slags känslans tropiker. (210).

Det är i detta exotiserade landskap, så långt från Värmland, Sunne eller egna upplevelser man kan komma utan att hamna i det fiktiva landskap som utgör *Till Jerusalem*, som Selma lokaliserar sin känslokälla. Språket flödar i känslans exotiska tropiker, långt

hemifrån, långt från upplevelserna och visar därmed på det skrivna ordets oförmåga att verkligen gestalta det som är verkliga upplevelser. Då är språket stumt, texten oläsbar, konstruktionen omöjlig. Den ursprungliga känslan är därför omöjlig att komma åt, och då den aldrig kan skildras kan den förutsättas vara icke-existerande. Skrivandet blir ett sätt att konstruera den oåtkomliga känslan, att leva på avstånd. Denna distansering låter Tunström Selma uttrycka med lakoniskt avståndstagande: "Mig går livets historier förbi" (212).

För Sidners del blir Selmas oförmåga att relatera till andra människor och deras upplevelser smärtsamt tydlig när hon försöker berätta den andra orsaken till att hon bett honom besöka henne.

> - Hon [Fanny] bad mig berätta, så att du skulle ha en möjlighet att försvinna. Du kan åka din väg, vart som helst. Gör du det kommer hon aldrig att fråga efter dig.
> - Vill hon att jag skall försvinna... Jag förstår ingenting. Selma drog upp hans huvud i sitt knä och vaggade honom, smekte hans hår.
> - *Jag är så dålig på sånt här... Mina händer har aldrig gjort så här förut.* (211)

Liksom Sidner är Selma "dålig på att leva" och liksom Sidners har Selmas händer allt för liten erfarenhet av smekningar. Men det finns en tydlig skillnad mellan Sidners och Selmas uppfattning av verkligheten och av smärtan över att ha blivit sviken. Det är uppenbart när Selma beskriver resultatet av Fannys våldtäkt på Sidner, dvs Victors födelse: "Hon [Fanny] har fått sitt kärleksbarn" (212). Författarinnans distans till känsloupplevelser är så stor att ordet "kärleksbarn" inte kan vara något annat än en driven språkbrukares epitet, utan förankring i verkliga erfarenheter. För Sidners del är händelsen allt annat än frukten av upplevd och delad kärlek – det utgör bara ett stelnat uttryck, ett sätt för Selma att

distansera sig från den livet och den "verklighetskontakt" (212) som både hon och Fanny flyr undan i; den ena genom att skriva romaner och den andra genom dagdrömmar.

Förmågan att vara närvarande i musik, att känna glädje över berättelser och språk, att bejaka fantasi och känslor är vad gestalten Solveig står för i *Juloratoriet*. Därmed utgör hon den utstuderade författarinnan Selmas – och indirekt Tunström som yrkesförfattare – direkta motsats. För både Aron och Sidner är förhållandet till Solveig "som att komma hem till ordens boning [...] hon bröt upp ting efter ting, så att de blev rika, skimrande av betydelser" (23). Aron förmår inte ta denna ordens boning i besittning – "nu var han ute i tystnaden" (23) – och försvinner in sina egna tysta rum som är oåtkomliga för andra.

Solveig är både en urmoderskliché och det stelnade uttryckets emblem; som död blir hon den icke-medierade kreativitetens motsats. Ett försök att återfinna och återskapa kärleken till Solveig genom fantasien om Tessa resulterar därmed i katastrof med genomgripande efterverkningar för Sidner, Eva-Liisa och Tessa själv. Sidner försöker efter faderns självmord skapa sin egen plats i språket och världen i och med sitt skrivande i "Om Smekningar". När Sidner möter Tessa är det inte bara faderns fantasi han återinskriver i texten. Han agerar också ut den klassiska Oedipuskonflikten. Genom att utradera sin fars gärningar som man suddar ut ett skrivet blyertstecken med radergummi, "Jag suddar ut dig [Aron] ur världen" (293), gifter sig Sidner med sin fars fantasibild av modern Solveig. Sidner tror sig därmed närma sig sitt ursprung, Solveig, språket och berättelserna genom att sudda ut fadern.

Romanen lämnar därefter Sidner för att koncentrera sig på Victor, som ju också han övergivits av sin far. Liksom Telemachos växer han upp utan någon Odysseus. Men det är genom att läsa det klassiska eposet som Victor blir medveten om vad det innebär att ha en far och för honom är det genom konstruerandet av historier

som känslor blir förnimbara (se också Nussbaum 287). Betydelsen av begreppet "far" har ingen mening för Victor innan han erfarit berättelsen om Telemachos. "Ordet far hade ingen betydelse för mig" (307). Victor tvingar Fanny att spela rollen av Penelope för att göra insikten om att Sidner existerar som hans far konkret. Men modern är ovillig att agera rollen enligt manus.

> En sann Penelope förutsatte en mängd friare. [...] Hon [Fanny] hade fört mig halvvägs in i en värld där allting lades på plats, blev synligt och välordnat, där utgången kunde vara given så snart Sidner kom tillbaka. Jag var Telemachos, jag var delaktig och skulle bistå honom vid den slutliga striden. [...] Nu förstörde hon den fina spindelväv av tankar hon byggt kring mig [...]. Vi förstod inte varandras språk för första gången. Vi hade just då ingenting gemensamt. (313)

Fanny kan inte agera i den textkonstruktion som Victor formulerar för att förhålla sig till sin övergivna situation, lika lite som hon kan meddela Sidners brev och texter av faderskärlek till Victor. Genom att föra Victor "halvvägs in i en värld där allting lades på plats", dvs in i språkets och skildringens ordnade värld, sker både en distansering mellan känslan och dess skildring liksom ett faktiskt konstruerande av upplevelser genom text. Innan Victor läser om och identifierar sig med Telemachos är begreppet far helt betydelselöst för honom. Därefter, och paradoxalt nog, det den *starkaste* länken till fadern när alla andra minnen bleknar bort. När Fanny/Penelope ovilligt tar emot sina friare, Sunnes pianohandlare och barberare m fl, sitter Victor vid dörren i spänd väntan. "Jag satt på en stol vid dörren med ett fåfängt hopp om att mina drömmar skulle ha varit tillräckligt starka för att locka Sidner hem" (318). Sidner skall förmås att agera som den älskande fadern genom att följa ureposets mönster. Genom att läsa historier om andras känsloupplevelser kan vi inte bara erfara egna känslor, utan också få

känslorna att manifesteras i verkliga händelser.[15] För att återkomma igen till Nussbaum:

> *narratives* are essential to to the process of practical reflection, not just because they happen to prepresent and also evoke emotional activity, but also because their very forms are themselves the sources of emotional structure, the paradigms of what, for us, emotion *is*. (296)

Berättelser, språk, och text är alltså nödvändiga grundpelare för Victors identifiering med sin far liksom för Nussbaums uppfattning om känslolivet som konstruerat. Samtidigt som *Juloratoriet* förutsätter andra texter som identifikationsmönster, så ger verket lika starka indikationer på ett nedvärderande av ett sådant slags förhållande till upplevelser och erfarenheter. Det är inte bra att leva i texternas våld. Det distanserar människan från de mänskliga upplevelserna, och är giftigt, skadligt: "Böckernas värld var mycket mera fantastisk än den verkliga, Fannys gift hade redan börjat verka" (314). Detta gift är samma slags gift som ger så grava biverkningar för Selma att hon bara ser livet gå henne förbi, som gör att hon alltid är "mitt uppe i en bok" utan förmåga att erfara omedierade känslor. Det är också ett gift som genomsyrar romanen *Juloratoriet*.

Men Victor är ändå den gestalt i *Juloratoriet* som ges den största förmågan att förvalta arvet efter Solveig. Hans röst i första person inleder och avslutar romanen och innehar en privilegierad ställning genom att skriva utifrån nuet, ett åttiotalets Sverige där han som firad dirigent återvänder till sin släkts och barndoms Sunne just för att förvalta arvet efter Solveig, för att uppföra Johan Sebastian Bachs *Juloratorium* i Sunne kyrka. Victor ges också en själv-reflexivitet som inte ges någon annan gestalt i verket. Denna gestalt är den enda som tillåts förena språk, musik och känsloupplevelser

[15] Varga laser denna episod i romanen något annorlunda. Se "Myten" s. 50-54.

(se också Nilsson 178-179). För honom är Sunne "en klanglåda som satt mitt språk i rörelse" (327). Synestesin musik-språk, dvs att klanglådan som den del av ett instrument där ljudvågor förstärks så att de blir hörbara kan ge upphov till ett språk, återkallar för Victor direkt minnet av den dag Sidner och han äntligen möts.

Romanens sista sidor behandlar den utflykt som far och son gör för att plocka lingon i värmlandsskogen. Om det blir några lingon med hem låter texten vara osagt, men däremot blir det riklig utdelning ifråga om känsloupplevelser. Victor och Sidner stöter nämligen på Torin och Härliga Birgitta, som tillsammans skapat sig ett kärleksrum i granskogen där de möts om somrarna för att njuta av varandras kroppar, musik på resegrammofon och högläsning. Romanens centrala problem får här sin fokaliserade punkt – här centreras frågorna om känslan i nuet, erotisk beröring, musikens betydelse och textens funktion.

> Och mellan träden uppenbarades en sorts förklaring. [...] Skogen fylldes av instrument, träden virvlade och förvandlades till fioler, gambor och fagotter [...]. alldeles stilla stod Sidner och log åt de två klumpiga, gamla varelserna framför oss på tjärnens strand: på var sin sida om en resegrammofon satt, båda nakna i skär hud, Torin och Härliga Birgitta. En liten eld rök under en kaffepanna. Härliga Birgitta målade akvareller. [...] den skärhudade Torin, som läste en bok vars titel jag inte såg. [...] här var *det* alltså. (328-29, min kurs.)

Sidner har varit borta i över tio år och han återvänder alltså för att kunna visa sin son denna tablå i form av en närmast religiös uppenbarelse av vad som i brist på annat skulle kunna kallas 'mening', inte bara med livet utan för romankonsten i synnerhet. Därmed ger Sidner, den som i "Om Smekningar" oupphörligen brottats med försöken att i språk uttrycka känslor och upplevelser, en nyckel att försöka leva ett så omedelbart liv som möjligt, lika naivt och direkt som det antyds att fängelsekunden Torin och

horan Birgitta kan njuta av varandra och sina erotiska upplevelser. Det omedelbara intrycket av att ha sett något som är så viktigt att det inte kan uttryckas i språk eller text, att ha sett "*det*", förstärks också av Sidners uppmaning att hålla tablån/uppenbarelsen hemlig.

Samtidigt är skogsscenen bjärt ironiserande och komisk – den blir till en pekoral parentes och en nidbild vars original (emotionell och erotisk "äkthet") Tunström annars skyggar för. Banaliteten är svår att förhålla sig i romanens slutskede, i synnerhet som romanen så uppenbart förlitar sig på millenia av myter och intertextuella referenser och därmed förstärker sin förankring i ett självkonstruerat, självbespeglande intertextuellt universum. I ett narratologiskt grepp som, liksom bok-i-boken konstruktion ifrågasätter gängse berättarteknik, vänder sig Sidner till Victor samtidigt som texten tilltalar läsaren direkt: "Nöj dig med att du vet. Att du och jag vet. Nöj dig med att du har sett *det*, en enda gång. Vet att sådant kan ske på jorden" (329, min kurs).

Läsare och Victorsgestalten sammanfaller som segrande över språkets otillräcklighet. Romanens sista meningar syftar alltså både till att gestalta Victors upplevelse av att ha sett direkt, omedierad kärlek, obesudlad av språk eller textkonstruktion. De syftar också till att göra läsaren uppmärksam på romanens roll försöka beskriva denna omedierade, naiva, s.k. verkliga upplevelse av kärlek och känsloerfarenheter. Samtidigt fastlägger slutscenen naturligtvis att detta sökande efter emotionell omedierad äkthet aldrig kan uppnås – tablån i skogen blir en ironiserad och distanserad version of den konventionella romankonstens lyckliga slut, en cynisk referens till Bergspredikans budskap[16]; grammofonmusiken en svag återspegling av kraften i Bachs *Juloratoriet*. Det problem som texten har brottats med får här delvis sin lösning – just genom att det inte kan formuleras. Detta *det* är så stort, obegripligt och obeskrivbart att det endas kan utryckas med ett allmänt pronomen. Tunström kunde

[16] Se också Nilsson, s. 77.

inte ha skrivit en bättre postmodern epilog till en roman om språkets oförmåga att gestalta "det" som den söker att förmedla.

References

Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: A. Francke, 1946.

Bergh, Magnus. 'En bro till Göran Tunström.' *BLM* 1989, 58:2. 99-107

Ekman, Kerstin. 'Undret på Malmskillnadsgatan. Om Selma Lagerlöf'. *Kvinnornas LitteraturHistoria* I. Red. Marie Louise Rannefalk & Anna Westberg. Stockholm: Författarförlaget, 1981. 228-243.

Johansson, Eva. 'Centrum sökes: En analys av Göran Tunströms roman *Juloratoriet* som Livsberättelse'. *Modernitetens ansikten. Livsåskådningar i nordisk 1900-talslitteratur*. Red. Carl Reinhold Bråkenhielm och Torsten Petterson. Nora: Nya Doxa, 2001. 181-199.

Levinson, Jerrold. *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1990. Citerad i *Aesthetics*. Red. Susan L. Feagin & Patrick Maynard. Oxford & New York: Oxford UP, 1997. 328-338.

Nilsson, Skans Kersti. *Det förlorade paradiset. En studie i Göran Tunströms Sunneromaner*. Skrifter utgivna av litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 44 [Göteborg, Diss.]. 2003.

Nussbaum, Martha C. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford & New York: Oxford UP, 1990.

Rahikainen, Agneta. 'Bach, Bachtin och Tunström: polyfona drag i romanen *Juloratoriet*.' *Artes* 1993 19:1. 61-69.

van Reis, Mikael. 'Barnet är människans fader. Göran Tunströms ljus och mörker'. *Artes* 1987 13:4. 72-79.

Skei, Hans. 'Fra Sunne til Darjeeling. Göran Tunströms *Juloratoriet*.' *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Oslo: Universitetsforlaget, 1995. 133-154.

Tunström, Göran. *Juloratoriet*. Stockholm: Bonniers, 1983.

--- . 'Selma Lagerlöf'. *Författarnas litteraturhistoria* II. Stockholm: Författarförlaget, 1978. 225-234.

Tyrberg, Anders. *Anrop och ansvar: berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*. Stockholm: Carlssons, 2002.

Varga, Anita. 'Myten som livstydningsmodell. Figurala kompositionsprinciper i Göran Tunströms roman *Juloratoriet*'. *Tidskrift för Litteraturvetenskap*. 2002:2. 47-54.

--- . *Såsom i en spegel. En studie i Göran Tunströms roman* Juloratoriet. Skellefteå: Norma [Göteborg, Diss.]. 2002.

Weyler, Svante. 'Hur många älskande ser du? Göran Tunströms nya roman *Juloratoriet*'. *Ord och Bild*. 1983:2. 25-28.