

HISTORIEN SOM SCENISK NÄRVARO – EN SÅNGARES TANKAR KRING NÅGRA TEXTER AV EVERT TAUBE	3
Ett Taubeprogram med dikter, sånger och forskningsresultat.....	7
Fritiof Anderssons paradmarsch	12
Fritiof i Arkadien	15
Damen i svart med violer.....	24
Diktaren och tiden – reaktioner och slutsatser	29

Historien som scenisk närvaro – en sångares tankar kring några texter av Evert Taube

Ner för brinken
fort som blinken!
Här går leden!
In på Freden!
Jag är Orfeus! Här är underjorden!
Kors, där seglar ju ett skepp hitåt!
Ner i källarn!
Akta kjolen!
Hör du lutan?
Hör fiolen!
Ingrid, hör! Det är ju Evert Taube som
tar emot dig med din egen låt!

Evert Taube kunde ibland, med glimten i ögat, betrakta sig själv som en Orfevs. I den ovan citerade *Ingrid Dardels polska* är det Den Gyldene Freden i Gamla Stan i Stockholm som föreställer underjorden och den unga Ingrid Dardel är hans Eurydike. Periodvis umgicks Taube i kretsar som hade Freden som sitt stamloкус och här användes ibland en jargong som tryfferades med latinska sentenser och anspelningar på den antika gudavärlden. Den lättsamma jargongen hade också en motsvarighet i personernas genuina intresse för antikens och renässansens kulturhistoria. Taubes litterära förankring i dessa epoker är välkänd för Taubeforskarna och har särskilt utretts av Leif Bergman.¹

Taubes studier i Roms och Greklands historia och kultur började redan i familjen, där den klassiskt bildade fadern Carl Gunnar Taube undervisade sonen i antikens historia. När Taube som tonåring kom till Stockholm fick han en första mentor i konstnären och poeten Olof Thunman, som introducerade Taube i renässansmåleri och i antikens litteratur och samtidigt excellerade i en latiniserad jargong. Senare under tiotalet – efter sin långa Argentinavistelse –

¹ Leif Bergman: 'Eko och återkomst', *Evert Taube-sällskapet, Årsskrift 1992*. Det följande stycket använder Bergman som källa.

lärde Taube känna författaren och konstnären Albert Engström som i likhet med Thunman antikdyrkare. I Engström fick han en ny konstnärlig mentor, som även denne älskade att skämtsamt strö latinska sentenser omkring sig. Taube blev senare också god vän med Horatiusöversättaren Nils Östberg, en vänskap som höll sig över flera decennier. En annan Horatiuskännare, klassicisten och diktaren Emil Zilliacus hade Taube en lång vänskaplig kontakt med.²

I likhet med sin mentor Albert Engström närde Taube ett bildningskomplex, något som gjorde att hans förhållande till akademisk bildning livet igenom skulle förbli motsägelsefullt: han ville både stoltsera med och dölja sina kunskaper, mån om de akademiska auktoriteternas bekräftelse, men lika mån om att framstå som ett ”naivt”, friskt alternativ till dessa.³

Taube samlade emellertid inte bara på sig kunskaper om antiken för att kvittera ut en examen. Han använde dessa kunskaper direkt i sitt skapande, och de slår ibland igenom på ett sätt som kanske är överraskande, vilket jag skall visa nedan. När Taube använder historiskt gods nöjer han sig inte med att hämta motivkretsar från antik och renässans – han använder också dessa epokers egna konstnärliga uttrycksmedel, som rimflätning eller versmått, för att förmedla det han har på hjärtat.

Sitt sätt att använda historiska referenser kombinerade han med att skapa stark närvaro genom sitt sceniska och musikaliska framträdande i nuet, något som kännetecknade hans sätt att vara på scenen alltsedan debuten i slutet av 1910-talet.⁴ Taubes produktion är också i hög grad även en länk mellan muntligt och skriftligt, eftersom mycket av det han skrivit är tänkt för muntligt framförande: förutom sångerna är även dikterna utomordentligt lämpade för högläsning och därför i grunden exempel på muntlig framställningskonst. Även Taubes prosa kan räknas till den muntliga kulturen i lika hög grad som den skriftliga.⁵ Taubes klingande röst är i hög grad närvarande i de branta associationerna och i blandningen av det folkligt robusta och högstämt sirliga.

² Se Mikael Timms stora biografi: Evert Taube. Livet som konst. Konsten som liv, s. 374-375, Även hos Lars Lönnroth, i *Den dubbla scenen*, Stockholm 1978, s. 266f understryks Taubes högborgerliga bildningsbakgrund.

³ Taube citerad ur radioserien *Inte bara visor*, Bergman s.14

⁴ David Anthin: *Evert Taubes scener. Från Läderlappen till Gröna Lund*. Lund 2007, s. 46ff. Här analyseras utförligt Taubes debut på Cabaret Läderlappen i Stockholm 1919. Då hade Taube dock redan gjort succé i andra sammanhang. Taube själv berättar själv om inledningen på sin karriär i Georg Svensson: *Ett sätt att vara. Minnen av Evert Taube*. Stockholm 1977, s. 90ff

⁵ Se även Georg Svensson: *Evert Taube – poet, musikanter, artist*, s.74f

Taube överbryggade också klyftan mellan artisten och pedagogen. Under mitten av trettioalet gjorde han en mindre turné framförde programmet ”En världsomsegling i ord och toner”, då han föredrog sina sånger, berättade och visade ljusbilder, ett pedagogiskt projekt som nog var minst lika underhållande som upplysande⁶. *Svenska ballader och visor*, en stor antologi som Taube är med och sammanställer sägs visserligen i förordet ”icke vara till för att undervisa men för att behaga”. Ändå genomsyras hela ansatsen i projektet liksom Taubes förord av en folkbildartanke.⁷ I flera av prosaböckerna, kanske framförallt i *Vallfart i Trubadurien och Toscana*, lyser också den gode pedagogen igenom.⁸

Taube var dessutom översättare. Han talade mot slutet av sitt liv åtminstone fyra främmande språk flytande: engelska, spanska, italienska och franska. Från dessa språk finns det översättningar från de tre förstnämnda, och även om det inte finns några direkta översättningar från franskan skrev Taube regelbundet brev och diktutkast på franska. Det kan vara svårt att avgöra vad i hans latinamerikanskt orienterade produktion som är pastischer och vad som är översättning, men helt klart hade han ett innerligt förhållande till spanskspråkig poesi alltsedan åren i Argentina. Uppvuxen som han var med engelska sjömansvisor översatte Taube även från detta språk, där det mest kända exemplet kanske är *Min älskling*, en fri tolkning av en dikt av Robert Burns. Taube tolkade också fyra sonetter av Shakespeare och sammanställde dem under titeln *Diktaren och Tiden*, en titel jag lånade för det Taubeprogram som ligger till grund för denna reflektion. Han översatte renässanspoeten Guido Cavalcanti från italienska, och enligt Marianne Greenwood översatte han också en sonett av Michelangelo vilken jag emellertid inte sett publicerad.⁹ I sextioårsåldern satte han igång med att tolka medeltida trubadurdikter, i en del fall med hjälp av Margot Lithander, expert på medeltidsprovencalska. Hans översättande blir, enligt litteraturvetaren David Anthin, ett uttryck för hans traditionsbaserade poetik:

För Taube, liksom för de medeltida trubadurerna, blir diktandet och översättandet två verksamheter som ligger varandra nära, eller rent av glider in i varandra. Nya dikter och visor skapas med hjälp av traditionen och dikter och visor inom denna tradition skapas

⁶ Anthin s. 210

⁷ Köping 1976, första utg. 1948

⁸ Stockholm 1957

⁹ Marianne Greenwood: *Evert Taube. Ett personligt porträt av Marianne Greenwood*, Höganäs 1984, s. 41. Det är svårt att bedöma graden av exakthet i Greenwoods beskrivningar av Taubes språkliga färdigheter. Hon ger i sin text uttryck för stor beundran av Taubes bildning, integritet, minne och övriga kunnande.

på nytt genom översättningar.¹⁰

Förutom den så tydliga rollen av underhållare spelare ibland Taube samtidigt rollen av förkunnare, något som inte alltid ligger i öppen dag. Det finns i Taubes *œuvre* få uttryck för konfessionell religiositet, men däremot kan man urskilja andliga underströmmar från flera olika håll. I ett samtal om vilken litteratur som påverkat honom säger han, att han i sin ungdom tog starka intryck av skotska äventyrsberättelser. ”Men framförallt tog jag intryck av katekesen, bibliska historien och Karl XII:s Bibel, som jag återvände till hela min barndom och ungdom.”¹¹ Det kristna godset finns där alltså som en given associationsram alltsedan starten och man finner i Taubes verk också flera psalmcitat insmugna här och där: den självbiografiska *Jag kommer av ett brusand' hav* har lånat titeln från en sextonhundredtalspsalm av Magnus Gabriel de la Gardie, och i *Så länge skutan kan gå* kommer raden ”Om blott en dag eller två”, som en anspelning på Lina Sandells välkända psalm ”Blott en dag, ett ögonblick i sänder”. Man kan emellertid inte göra Taube till kristen rätt och slätt: ”Evert trodde liksom indianerna att allting har en själ. Så har träden och blommorna ett språk, fiskarna likaså, kanske också myrorna.”¹² Viktiga källor till Taubes livshållning och världsbild är också klassikerna från antik och renässans: ”Inget sjukrum är så litet att där inte finns plats för Boccaccio, Petrarca och Shakespeare. Dem umgås jag med på originalspråken. Men min mästare Horatius tilltalar mig på svenska”, heter det 1944. Carl-Göran Ekerwald kallar Horatius ”den romerska statens psalmdiktare”, och menar att det skenbart enkla ”carpe diem” som gjort Horatius så känd, har flera bottnar. Det har enligt Ekerwald inte bara betydelsen att ”gripa” dagen utan också av att ”skörda dagen, som man plockar mogna druvor”.¹³ Detta gör också att livet avtecknar sig mot dödens fond som något som inte får förslösas vare sig på onödig oro eller överdriven arbetsnit. Ekerwald gör en jämförelse med Jesusorden i Matteus 6:34: ”Sörj icke för morgondagen, ty morgondagen tar hand om sig själv. Det räcker att varje dag har in egen plåga”.¹⁴

Denna personligt tolkade horatiansk-kristna livsbejakelse går igen på många ställen i Taubes diktning. Här finns inte plats för skuldbeläggelse, fördömlse och straff, men däremot finns det ett en beredskap att ta emot livet som gåva och uppenbarelse: ”Låt barnen dansa som

¹⁰ Anthin, s. 333

¹¹ Georg Svensson: *Ett sätt att vara. Minnen av Evert Taube*. Stockholm 1977, s. 84

¹² Greenwood, s. 60

¹³ Carl-Göran Ekerwald: *Horatius. Liv och tänkesätt*. Stockholm 2006, s. 156

¹⁴ *ibid.* s. 157

änglar kring lönn och alm”, som det heter i ”Änglamark”, en sång som både till titel och innehåll är mer mångbottnad än den i förstone kanske verkar vara – jämför parallellen med de båda leden i sammansättningen ”Himlajord”, sången där bördig lössjord nåderikt faller från himlen. Även sexualiteten har sin plats i denna världsbild och får karaktär av sakrament: ”Helig den frid hjärtat hyser/mitt i den virvlande blodstormens larm”, som det heter i *Nocturne*. Läger man samman alla de hänvisningar till antika och kristna traditioner som finns hos Taube menar jag att det finns en sammanhängande om än komplex andlig hållning hos Taube, och att han här och var inte bara refererar till diktare ur historien utan också tar steget över till att förkunna ett högst personligt evangelium där antik och kristen livsbejakelse förenas. I detta kan man föreställa sig olika kapitel som skulle kunna handla om respekt för arbetet, vördnad för naturen och kärleken till kvinnan. Dessa perspektiv är dock i sin tur beroende av och underordnade en mer övergripande, nåderik bild av tillvaron där enkel tacksamhet över att alls finnas till spelar en viktig roll.¹⁵

Ett Taubeprogram med dikter, sånger och forskningsresultat

När jag studerar in en sång med mig själv eller arbetar med den med en student, börjar jag ofta med att gå tonsättarens väg: om det är en dikt som tonsatts börjar jag oftast med en grundläggande analys av denna. Här är det i hög grad fruktbart att fråga sig om texten tillhör någon särskild genre. Påfallande ofta tillhör dikten en genre som pastoral, epigram eller politisk dikt. Vem har skrivit den? Ibland ger tonsättarens liv ledtrådar till hur texten skall förstås. Finns det kanske något uttalat syfte med texten? Den kan vara en födelsedagsgåva eller en minnesruna. Vad betyder orden? En så vanlig sång som *Fjäriln vingad* innehåller exempelvis en rad förståelsemässiga svårigheter för dagens människor. Hur relaterar diktens form till musikens? Ofta har tonsättaren delat upp texten på nya sätt i förhållande till hur poeten tänkte, eller strukit vissa strofer och kanske bytt ut ord. För sångaren blir en fråga som ”Vem är diktjaget?” viktig. Likaså: ”Var befinner hon eller han sig och varför?”¹⁶

Denna typ av frågor som är så välbekanta för litteraturvetaren och skådespelaren, är också sångarens, eller borde vara det. Jag menar också att sångarens frågor till en sångtext någon gång kan generera *andra* vetenskapliga resultat än exempelvis litteraturvetarens, helt enkelt

¹⁵ Vart och ett av dessa perspektiv kan naturligtvis kraftigt problematiseras och utvecklas, något som emellertid inte skall göras här, eftersom jag här i första hand vill peka på Taube i *rollen* som förkunnare.

¹⁶ Se exempelvis Gösta Löwendahl: *En modell för lyrikanalys*, Lund 1970. Detta lilla häfte är fortfarande användbart, även om det säkerligen finns uppdaterade modeller för lyrikanalys som andra finner mera relevanta.

för att sångaren låter sången passera genom sin kropp, och ett annat slags trovärdighet krävs i mötet med en lyssnande publik än vad som är fallet när en skrift presenteras för ett läsande auditorium. För att finna nya vetenskapliga resultat är det dock en fördel om sångaren är väl inläst på vad litteratur- och musikvetarna redan iakttagit och formulerat.

Som så många andra hade jag genom fascinerats av Taubes förmåga att få text och musik att uppgå i en sånglig helhet. Jag hade därför i min pedagogiska praktik lagt märke till att Taube strukturerade sina sångtexter mycket medvetet. Att texten till *Så skimrande var aldrig havet* utgörs av en enda mening är ett välkänt exempel på Taubes eleganta sätt att hålla samman en sångs innehåll.¹⁷ Jag hade dock inte läst någonstans att Taube format denna text som en visuell strut: om man ser beskrivningen som sedd genom en kamera börjar det med en helbild på det öppna landskapet, kameran zoomar sedan in paret som går i soluppgången, tar oss in i dunklet under den älskades lockar, gör en omväg via poetens inre "sorger" till läpparna som möts i slutordet: kyss. Denna kameraåkning från det vida landskapet, via det vandrande paret, in under håret och vidare till munnarna som möts, skapar tillsammans med den mening som inte fullbordas förrän det lilla ariosot är över, ett driv i sången som balanserar det recitativiska föredraget. Man kan också notera Taubes originella sätt att använda uttrycket "dränka sina sorger". Normalt sett gör man ju detta på egen hand, i sprit. Här är det dock den unga kvinnan som dränker mannens sorger i den första kyssens berusning.

Jag hade också lagt märke till Taubes sätt att använda spänningen inomhus-utomhus, och inre och yttre rum. Sången *Sommarnatt* börjar på dansgolvet, som så ofta hos Taube. Melodin till just denna sång är emellertid inte alls vokal: den har istället en påfallande instrumental karaktär, varför man får intrycket att poeten improviserar en text till den klarinettmelodi som orkestern just intonerar, något som försätter lyssnaren i omedelbar kontakt med situationen där poeten bjuder upp till dans. Andra strofen inleds med "Fönstrena öppnas mot sommarnatten", vilket gör att diktens rum plötsligt vidgas till att omfatta också naturscenen utanför salen där dansen och musiken pågår. Med denna fras, som i sin enkelhet tycks förena nordiskt vemod och livsglädje, byter också musiken tonfall. Landskapet därute står i stilla och vemodig kontrast till det livliga dansandet inomhus: "vinden har somnat i båtarnas segel", "måsarna vila tysta i månens ljus". Taube låter "tonerna ila" som ett blomsterklänge ut i natten. Redan denna kontrast är mycket verkningsfull, och har en parallell i *Dansen på Sunnannö* där fönstren också står öppna mot syrenernas och jasminernas doft. Det

¹⁷ Se kommentar i *Röda visboken*, red. Git Magnusson, Stockholm 1975, s. 70

egendomliga här är emellertid också att fönstrena öppnas inte bara mot det bokstavliga landskapet utan mot mytens sommarnatt. Man kan också lägga märke till hur Taube omärkligt låter ordet glida över från den dansande mannen till sångaren som berättare.

Efter ett litet mellanspel som med sin harmonik laddar upp för sista strofen sångens tredje strof tar dansören ordet, och ställer den retoriska frågan: ”Vad vore livet, Rose Marie, förutan sång och dans?” Och genom dansens magi knyter Taube nu ihop den mytiska sommarnatten med vårt inre, allt vi har av förhoppningar, och han säger rent ut att vi skall glömma tid och rum: ”kom, låt oss fara i blomdoft hän till drömmars land.” De tre delarna är visserligen rent rumsligt separata, men sammanbinds också samman av olika innehållsliga element: dansgolvet och balsalen i den första delen knyts genom den ”ilande” tonrankan samman med det yttre landskapets sommarnatt i den andra delen. I den tredje delen är vi åter på dansgolvet, men nu tas vi ytterligare ett steg vidare, till ett utopiskt rum: poeten uppmanar sin moatje att låta sig föras hän till ”drömmars land” där blomdoften och musiken blir ett med det dansande parets gemensamma förhoppningar.

Kanske verkar detta trivialt eller slumpartat, men ju mer man skärsådar Taubes arbetssätt, desto tydligare framträder både omväxlingen och konsekvensen i hans teknik.

När poeten och vissångerskan Maria Lindström våren 2007 erbjöd mig att skapa ett program kring Evert Taubes sånger anade jag därför att det vore möjligt att slå an ett tema som rörde Taubes förankring i det textliga hantverket.

Gällande texterna hade jag också hört någon berätta att skalden Ovidius' dikter troligen oftast lästes högt i den tid då de skrevs.¹⁸ Det slog mig då att Taube kanske tänkt likadant: de dikter som hade reflekterande karaktär var kanske inte tänkta att läsas tyst, utan att deklameras? Kanske kunde jag i mitt program undersöka och använda sådana Taubedikter som inte var tonsatta? Jag skulle då få tre nivåer i programmet: sång, dikt och kommentar. Förutom sångerna med Italienanknytning tillkom därför Taubes fyra tolkningar av Shakespearesonetter, *Diktaren och tiden*. De pekade också på en favorit som Taube och Shakespeare hade gemensam: Horatius. Den välkända men sällan framförda dikten *Muren och böckerna* (kanske mera känd som *Kinesiska Muren*) handlade om händelser för flera tusen år sedan och stämde också den in på temat. Denna märkliga text var helt oemotståndlig att undersöka som *reflektion på vers*, en ovanlig form i den poetiska traditionen. Dikten *Poeten vandrar till fjälls* skulle också fungera utmärkt som upptakt till *Fritiof i Arkadien*: i

¹⁸ Sven KristerSSon: 'Från Salamis via Himlabacken till Långholmen' i *Genius Loci Landskap Spelplats* Närvaro, Stockholm 2009

dikten förbereds vandring upp i bergen ovanför San Remo genom inköp av lämplig utrustning och klädsel. Denna dikt i kombination med *Fritiof i Arkadien* kunde stå i en verkningsfull kontrast till det gripande kvinnoporträttet i *Målaren och Maria-Pia*, en sång som tilldrar sig i samma liguriska berg.

Under förberedelsearbetet läste jag de av Taubes prosaböcker som tycktes ha mest med historia att göra: *Femhundra gröna mil*, *Vallfart till Trubadurien och Toscana*, *Jag kommer av ett brusand' hav* och *Berättelser under ett fikonträd*. I mina muntliga kommentarer till programmet kom jag inte att använda något specifikt citat eller enskilda fakta ur dessa böcker. Däremot tjänade de som en introduktion till Taubes poetik, och ökade min generella förståelse av hans litterära strävanden.

Till slut hade jag hittat ett trettiotal sånger och dikter som uppfyllde ovanstående kriterier. Dispositionsmässigt kom dikterna, bortsett från den långa *Kinesiska muren*, att fungera som introduktion till sångerna. Det innebar att Shakespeares sonetter angav läsarten för de sånger som följde efter dessa, och underordnade sångerna under tidsperspektivet. Den avslutande Shakespearesonetten med inledningen ”som vågor rullar in mot stenig strand” är exempelvis som gjord för att introducera *Så länge skutan kan gå*, eftersom både denna sonett och sången handlar om att bejaka livet trots den nedgående solen och den flyende tiden.¹⁹

Allteftersom jag trängde djupare in i Taubes universum började jag också se de förkunnande dragen, vilka skulle kunna gå att kombinera med en opretentiös och underhållande attityd. Eftersom man inte så ofta hörde talas om dessa sidor hos Taube förstod jag att det också skulle bli nödvändigt att berätta något om dikternas och sångernas bakgrund, varför även detta Taubeprogram oundvikligen tycktes driva mot en syntes av konsert och folkbildning. De forskningsrön som blev resultatet av mitt arbete, varav en del presenteras nedan, kom att bli kärnan i kommentarerna. Min roll som sjungande översättare skulle jag inte behöva axla denna gång – Taube hade redan gjort översättningen när det gällde Shakespeare – men han hade också översatt *Muren och böckerna* som hade en essä av en av Taubes favoritförfattare, Jorge Luis Borges, som utgångspunkt.²⁰

¹⁹ *ibid.* s. 181 (Shakespeare, sonett nr. 60 enl. Timm, s. 399)

²⁰ Leif Bergman berättade i samtal om Borges artikel som en förlaga till *Muren och böckerna*.

Efter ett par månaders arbete fick det färdiga programmet följande utseende (dikterna är kursiverade, mina muntliga kommentarer står inom klammer).

Fritiof Anderssons paradmarsch

[Mitt första minne av Taube: en sjuttioåttavarvare med *Nudistpolka*. Taubes förankring i historien.

Diktaren och tiden I

Damen i svart med violer

[Förklaring av sista raden i sången. Myten som ett sätt att uttrycka psykologiska realiteter. Taubes förankring i Italien: Horatius, Dante, Petrarca, trubadurdiktarna.]

Diktaren och tiden II

Serenaden i San Remo

[Presentation av de olika tidsskikten i Fritiof i Arkadien, den analys som finns nedskriven nedan.]

Poeten vandrar till fjälls

Fritiof i Arkadien

[Förklaring av Mussolinis roll under fascismen, kriget i Abessinien och spanska inbördeskriget.]

Målaren och Maria-Pia (a cappella)

[Imperiedrömmar som närts under tusentals år. Mussolini var inte ensam.]

Muren och böckerna

[Kan man utestänga döden utan att utestänga livet? ”Världen är skapad för att besjungas”.]

Diktaren och tiden IV

Så länge skutan kan gå

Extranummer: **Nudistpolka**

De sånger som jag här tänker kommentera mera utförligt i det följande är *Fritiof Anderssons paradmarsch*, *Fritiof i Arkadien* och *Damen i svart med violer* eftersom jag menar mig ha hittat nya infallsvinklar på texttolkningen av dessa sånger.

Fritiof Anderssons paradmarsch

Fritiof Anderssons paradmarsch publicerades 1929 i *Fritiof Anderssons visbok*. Texten verkar i förstone besynnerlig, och man verkar på forskningshåll inte ha intresserat sig speciellt för innehållet.²¹ Den nordlige musikanten Fritiof Andersson med snö på hattbrättet introducerats i den första strofen, som verkar tilldra sig i Stockholm – det är ”bylingar” som anmodas att buga sig för Fritiof och hans kumpaner som är på väg till Södermalm, kanske efter ett besök på Den Gyldene Freden. Därefter börjar emellertid musikanterna ”som frös och svalt men segrade ändå” sin resa i ”Arabiens land”. Via Faraos Egypten hamnar man i Cadiz, där man stannar upp ”en tid”. Slutligen hamnar man, via en kort visit i Birka och Borås och e er en färd över Biscaya, i Bordeaux, dit man hela tiden varit på väg. Finns det något mönster i detta?

Texten anknyter, som många påpekat, till Frans G Bengtssons dikt *Den franske kungens spelmän*.²² Denna handlar om de musiker som fungerade både som militär- musiker och underhållare. Taubes marsch kan läsas som en replik till Bengtsson, som framställer musikerna som ganska råa sällar. Taube visar istället musikern, i allians med överheten, i rollen som kulturbärare. Sången utgör i denna mening en humoristisk förhistoria både till Bengtssons dikt och till fransk kultur, och skildrar, om än något improviserat och självsvåldigt, en av de viktigaste kulturvägarna till Västeuropa. Jag har inte sett någon kommentera detta, varför det kan vara värt att se närmare på.

Taube börjar något kryptiskt vid ”Röda flodens krök”. Denna krök tillhör troligen inte den röda flod man hittar i Sydostasien utan syftar nog på det Anatoliska högländets stora flod, vilken numera heter Kizilirmak. Den går, just som Taube säger, i en väldig krök från bergstrakterna mitt i nuvarande Turkiet och ut i Svarta havet och är än idag röd av uppslammad jord. I dess närhet gjorde man 1905 en nyupptäckt av den hettistiska kulturen, som har mångtusenåriga rötter. Man fann då i den hettitiska huvudstaden Hattusa – som

²¹ Edström, 2007: ”Som framgår av de olika raderna i ’omkvädet’ har Fritiof Andersson *et al* olika destinationer i åtanke [:] först ”Söder” (=Södermalm i Stockholm) och sedan ”Spanien och Bordeaux”. I den vidare berättelsen är det inte helt enkelt att förstå hur detta går ihop med övriga utfärder.” Not s. 212.

²² Bengtssons dikt publicerades i *Tärningskast*, Stockholm 1923. Kommentarer ang. den möjliga anknytningen



till Bengtsson finns hos Lönnroth s.280 och hos Brolinson s. 116f.

verkligen ligger mitt i flodens krök – arkiv med lertavlor med kilskrift på akkadiska från det tredje årtusendet f.Kr. Man fann också inskriptioner med ett slags hieroglyfer, vilka uttyddes 1915.²³ Dessa dokument av lera och sten innefattade en stor mytisk litteratur liksom statlig bokföring och militära fördrag. Fynden, som det berättades mycket om i tidningarna vid den tid då de gjordes, kan mycket väl ha inspirerat Taube till att förlägga sångens början just hit. Huruvida hettiterriket leddes av en ”sultan” kan man undra – sultaner fanns däremot i området senare, under det ottomanska imperiet.

Därefter är det Egyptens högkultur som besöks av den frimodige Fritiof och hans musikerkolleger. Detaljen med sidentältet – också Gamla testamentet utspelar sig till stora delar i en tältkultur – kan Taube ha hämtat från någon av de berömda skildringarna i bild av slaget vid Kadesh 1274 f.Kr., då Ramses ledde striderna från en guldtron i sitt tält. Ramses lät också skriva ned en skildring av detta slag och lät uppföra åtskilliga monument till sin ära.²⁴ Slaget stod dessutom mot just hettiterna, som ett sekel senare försvann från den historiska scenen och uppgick i andra folkslag.^{[1][SEP]}

Om man vill skildra litteraturens och musikens väg till Europa är det inte underligt att efter Egypten stanna till i Cadiz. Förbindelsen med östra Medelhavet är tydlig, eftersom staden anses ha grundats av fenicierna omkring år 1200 f.Kr., alltså strax efter det att Ramses lät skriva ner sin berättelse. Cadiz räknas av många som Europas äldsta stad. Här gör Taube dock en kronologisk avvikelse: ”Kung Alfonsius” syftar rimligen på den författande Alfons X som under 1200-talet e.Kr., alltså drygt tvåtusen år senare, främjade konst och kultur i sitt rike.²⁵ ^{[1][SEP]} ”I Cadiz i Kastilien där stannar vi en tid”, säger Taube. Musikerna behöver kanske vila upp sig inför nästa långa marsch, där musikanternas följe ses på avstånd: ”Där går en här, där går en hop, en liten men en god/.../den kräver vin och kyssar och den kräver drakars blod.” Här identifierar Taube foljet med andra mytiska hjältar, som också stridit för godheten, som Siegfried, S:t Göran och S:t Mikael, välbekanta drakdödare. Här får vi plötsligt veta att gruppen hela tiden varit på väg till Sverige: ”Och bugen er i borgare i Birka och Borås”. Att Birka grundades på 800-talet stämmer med kronologin, men i sista strofen verkar det som om utflykten till Sverige bara skett i fantasin. Färden över Biscaya hade väl varit mera naturlig om den skett från Cadiz efter en rundning av Iberiska halvön och att man till *sist* kommit till

²³ Nationalencyklopedin (NE), ”Hettiter”

²⁴ Se exempelvis *Egypten. Faraonernas värld*, red. Regine Schultz och Matthias Seidel, Köln 1999, s. 368f. ^{[1][SEP]}

²⁵ NE, ”Alfons”

Birka och Borås? Detta är också vad Taube gör på sin inspelning från 1933.²⁶ Men han tycks ha föredragit att låta resan sluta i Bordeaux trots att detta bryter logiken, kanske för att refrängen ju slutar med namnet på denna stad. Att Taube till slut väljer att publicera sången med en text som slutar i Bordeaux kan också bero på att Alienor (Eleonor) av Akvitanien regerade detta rike – om än från Poitiers – under högmedeltiden. Taube skulle senare skriva om denna trubadurkonstens beskyddarinna både på vers, *Eléonore d'Aquitaine*, tonsatt av Gunnar Hahn, på prosa i *Vallfart i Trubadurien och Toscana* och slutligen i dramats form i *Richard Lejonhjärta och Filip II*. Satsen ”Vårt skepp är själva friheten, besättningen är blå” syftar troligen på att blått är den franska trikolorens första färg och traditionellt uppfattats som den första i triaden frihet, jämlikhet, broderskap.²⁷ Taube knyter här elegant samman slutstrofen med sångens underrubrik: ”En sång för det svenska humöret, för friheten och kamratskapet.”

Men sången tillkom och publicerades ju redan under tjugotalet? Skulle Taube redan då ha intresserat sig för Eleonor av Akvitanien? Mycket tyder på detta. Enligt Georg Svensson är redan Taubes första långa vistelse i San Remo 1920 avgörande för hans framtida intresseinriktning:

Dessa månader vid Medelhavet, varom breven berättar i uppsluppen ton, skulle bli av stor betydelse för Evert Taube på ett djupare plan. Han gjorde sin första bekantskap med den provensalska kulturen och diktningen, han upplevde Dante i Florens och de romerska poeterna i Rom. En sorts poetisk himlajord föll ner i hans själ. Han hade funnit nya källor att ösa ur.²⁸

Paradmarschen gör som synes uppehåll i skriftliga högkulturer som styrs av litteraturfrämjande härskare, och färden stakar ut kulturens, enkannerligen skriftkulturens, väg till väst. Kulturen – poesin och musiken – kommer österifrån, och det är därifrån Taube låter

²⁶ "Evert Taube: Dessa skivor har jag själv insjungit och godkänt samtliga grammofoninspelningar 1921-1970", CD nr 3, spår 1. ^[1]_{SEP}

²⁷ Ursprungligen symboliserade färgerna rött och blått Paris, medan vitt stod för det "legitima" kungahuset. ^[1]_{SEP}

²⁸ Georg Svensson: *Evert Taube. Poet Musikant Artist*, Stockholm 1976, s. 33. ^[1]_{SEP}

Fritiof hämta sin inspiration: ”Blott barbarit var en gång fosterländskt”, som Tegnér skrev i en dikt vi skall möta senare i min framställning.

Det ”svenska” är således hettistiskt och egyptiskt, kastilianskt och franskt, säger Taube. Fritiof Andersson och hans fredliga musikanter förväntar sig visserligen att alla skall stå vid sidan och buga djupt. Detta kan man visserligen med Lars Lönnroth kalla ”imperialistiskt”, men min samlade bedömning är att Taube inte alls är storsvensk i denna våldets mening, sin oscarianska orientering till trots.²⁹ Det man skall buga för överallt är inte Sverige, svenskheten och den svenska monarkin. Det är de internationella *och samtidigt* svenska musikerna, ”en här som frös och svalt men segrade ändå” – som i egenskap av kulturbärare pockar på omgivningens uppskattning. Taube kunde med sitt bekräftelsebehov säkert identifiera sig med dessa, men i ”det svenska humöret” ingick för Taube också en stor portion självdistans och att inte gnälla.

Trots alla nederlag lever sången och musiken vidare. Härskare förgår, men musiken består, säger Frans G Bengtssons spelmän:

Ghibellin och guelf och påve och spanjor
ha vi följt, tills deras härlighet försvann.
Mången furste ha vi tjänat, tills han för^[1]_{sep}
i en svart kaross med ordraperat spann.

Nästan tjugo år senare skulle Taube publicera ytterligare en ballad med anspelning på samma dikt: *Balladen om Frans G Bengtssons spelmän*, som dock är mera av en direkt hyllning till den yngre skaldebrodern och saknar de eleganta men ouppmärksammade historiska anspelningar som kännetecknar paradmarschen. Melodin saknar också föregångarens melodiska och rytmiska schwung.

Fritiof i Arkadien

Redan titeln refererar till och binder samman flera olika tidsmässiga skikt. Fritiof är Taubes samtida alter ego men namnet kan mycket väl kan anspela på Tegnér's *Frithiofs saga*, eftersom Tegnér var välbekant för Taube, något vi skall se senare. Arkadien är Vergilius', liksom Thekritos' pastorala litterära landskap, namngivet efter det – i verkligheten betydligt kärvare – Arkadien i antikens Hellas. Under utvecklingen av pastoralen alltsedan antiken har

²⁹ Se Lönnroth s. 280

Arkadien också, förutom att vara ett fiktivt landskap, också fått representera en idealtillvaro, närmast ett Utopia, något vi också skall återkomma till.³⁰ I vissa konstverk och dikter modifieras den ursprungligen antika pastorala traditionen i judisk-kristen riktning – Arkadien associeras till Edens lustgård och herdarna identifieras med dem som närvarade vid Kristi födelse.³¹

Hos Vergilius sker hela tiden ett slags dubbelexponering av diktens landskap och verklighetens. Än är man på Sicilien, än i Norditalien, dock hela tiden med referens till det grekiska Arkadien. Detta är en teknik även Taube använder sig av när han låter sitt Arkadien ligga i Ligurien, i trakterna kring San Remo, där det också i verkligheten finns en *Colla Bella* strax utanför staden. Arkadien var hemtam mark för Taube: även i *Damen i svart med violer* refererar Taube till detta landskap.

Taube skapar inledningsvis en perspektivisk scen, utformad nästan som en teaterkuliss, där de ”provensalska bergens blåa bård” skymtar i fonden. Denna utsikt kan mycket väl jämföras med den som Petrarca beskriver i ett av sina brev när han vandrat i dessa trakter. Det är inte omöjligt att Taube läst dessa – han kände väl till Vilhelm Ekelund som kommenterat dem i en utgåva.³² I andra strofen gör så Fritiof entré som en ”glad och naken” ”pilgrim”. Helt i enlighet med pastoralens traditioner är det ”mitt på dagen” eftersom man då gärna svalkar sig en stund i skuggan med mat och dryck. Nakenheten är heller ingenting som den traditionella genren är främmande för. Den pastoraldiktning som med rötter hos Vergilius växte fram från renässansen och fram till romantiken är det vanligt att knyta pastorala motiv både inom dikt och bildkonst till Edens lustgård, liksom till de paradisiska Hesperidernas trädgårdar i den antika mytologin. Fritiof skyler sig också, precis som Adam och Eva, med fikonlöv. Den matkorg han har med sig är också ett motiv i herdediktningen både hos renässansmålarna och Bellman: *Vila vid denna källa*, kallar diktaren själv en ”pastoral”. När Taube sjöng Bellman valde han ofta någon av Bellmans pastoraler, som den ovan, *Opp Amaryllis* eller *Ulla min Ulla*.³³

³⁰ För en detaljerad diskussion av den pastorala genren see Paul Alpers: *What is Pastoral?*, Chicago 1996, p. 186

³¹ Se exempelvis Alpers kommentarer till Milton s.240f

³² *Ur Francesco Petrarcas brev. med en inledning: Petrarca och Schopenhauer av Vilhelm Ekelund*, Stockholm 1915

³³ Enligt Leif Bergman i samtal, 22 april 2009.

Fritiof känner sig som ”fågeln släppt ur buren”, och även fågelburen utgör etablerad rekvisita i den pastorala genren.³⁴ I denna tradition finns det en erotisk implikation; fågeln är i detta sammanhang en etablerad symbol för det manliga könsorganet.³⁵ Fritiof säger sig också vara ”på väg tillbaka till naturen” som är ett bekant citat av Rousseau, som även han var litterärt verksam på pastoralens område – Rousseaus opera *Le Devin du Village*, *Byspåmannen*, som senare kom att omtolkas i Mozarts *Bastien och Bastienne*, tilldrar sig i herdemiljö.

Taube har alltså redan i de två första stroforna tryfferat framställningen med anspelningar på tidsskikt i den pastorala traditionen: utöver Vergilius/Theokritos har också Bibelns skapelseberättelse och Rousseaucitaten tillkommit, liksom renässansens och sjuttonhundratalsmåleriets bildvärld. Om man inte tidigare insett att det är denna tradition man befinner sig i får man en tydlig signal om detta i tredje strofen: där betar getterna och fåren under näktergalens sång, och poeten understryker att han själv är en del av sin ”idyll”, som är en gängse benämning på diktning med pastorala motiv. Bekräftelsen på att det verkligen är paradiset Taube anspelar på får vi också när Fritiof satt sig ner i gräset och korkat upp flaskan. Då får han se en Eva i form av naken flicka som kommer emot honom ”med en glättig min”.

Taube är således ytterst medveten om att det är en särskild historisk genre han kommenterar och ingår i. Han har själv, med tillkämpad blygsamhet, yttrat sig om detta:

Om mig själv som poet skulle jag vilja säga att jag är jämförelsevis obetydlig, men i mina bästa stunder är jag i alla fall naturlig. Jag kan häftigt berusas av en inre syn eller ett minne och då diktar jag bra – inom ramen för den folkliga eller pastorala poesin.³⁶

I fjärde strofen får ”Eva” och Fritiof emellertid, kanske än mer överraskande, sällskap av två flickor till. De dansar och sjunger *Happy days are here again*, en schlager från slutet av 1920-talet. De tre flickorna som dansar i ett vårligt landskap med en horisont i fonden har vi sett förr. Scenen finns hos renässansmålaren Sandro Botticellis *La Primavera*, *Våren*, en målning

³⁴ Ungefär som korgen med bröd och vin finns fågelburen hos målare som Nicholas Lancret och François Boucher. Se även följande not.

³⁵ Elaine Shefer: ’The "Bird in the Cage" in the History of Sexuality: Sir John Everett Millais and William Holman Hunt’, *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 1, 1991, s. 446f. Även den virile fågelfångaren Papageno i Mozarts Trollflöjten är en erotiskt laddad figur.

³⁶ Timm s. 428

det finns goda skäl att anta att Taube var förtrogen med sedan ungdomsåren. Att Taube verkligen anspelar på Botticellis verk blir tydligt i femte strofen, när Fritiof kommer ner till staden. Då möter han ”i vita klänningar på promenaden/ de skönaste tre gracer man kan se”. De tre gracerna är just de som finns med på Botticellis konstverk. På målningen är de också klädda i lätta vita slöjor.

Nu förekommer emellertid de tre gracerna, eller chariterna, som de heter på försvenskad grekiska, inte bara hos Botticelli – de finns nämnda som mytologiska väsen alltsedan Hesiodos *Teogoni* från 600-talet f.Kr. En av de tidigast kända bilderna av de tre gracerna är en fresk i Pompeji.³⁷ Deras positioner, där två av gracerna är framåtvända och flankerar den tredje, som vänder ryggen till, har senare använts av en mängd konstnärer, bland dem Rubens och Rafael. Temat är alltså legio i den pastorala traditionen. Fyrahundra år efter Botticelli används motivet hos sjuttonhundraålmålaren Francesco Zuccarellis i tavlan *paesaggio con pastore e donne*, landskap med herdar och kvinnor.³⁸

På svensk botten används *De tre gratierna* på 1700-talet i en dikt av Kjellgren tillägnad tre adelsdamer och Anders Zorn kallar en av sina etsningar med tre nakna kullor *De tre gracerna*. Taubes favoritpoet Horatius använder för övrigt motivet med de tre gracerna i sitt ode 4.7.³⁹ Lika tydligt finns scenen hos renässansskalden Edmund Spenser i hans *The Faerie Queene*:

Those were the Graces, daughters of delight,
Handmaidens of Venus, which are wont to haunt
Upon this hill, and daunce there day and night:
Those three to men all gifts of grace do graunt /.../⁴⁰

³⁷ <http://www.theoi.com/Gallery/F21.1.html> 2009-10-27

³⁸ Bengt Levan: *Arkadien. Om herdar och herdinnor i svensk dikt*. Stockholm 2001. Lewan skriver: Ett par herdar på väg till byn har stannat upp för att betrakta några badande flickor. Tre av flickorna är till häften nakna och vänder sig bort från herdarna, men bildens åskådare ser deras skälmiska leenden. Den klädda flickans gest mot herdarna uttrycker kanske bestörtning men kan också ses som en invit. En text till bilden handlar om hur vackert det är att se flickor i solskenet som doppar sina slanka och elfenbensvita kroppar i vattnet. Man kan tänka på den badande Camilla hos Creutz eller ännu hellre på Stagnelius erotiska pastorala scener. Men hos honom finns något programmatiskt och i grunden skuldbelastat. Zuccarellis tavla skildrar erotiken öppet och helt utan moraliserande, öppet och självklart – så som Stagnelius kanske ville uppleva det. Att leva som herdar var att utan problem bejaka sina naturliga drifter

³⁹ <http://www.merriampark.com/horcarm47.htm> 2009-10-27

⁴⁰ Edmund Spenser: *The Sixte Booke of the Faire Queene*, Canto X
http://www.poetryconnection.net/poets/Edmund_Spenser/18258 2009-10-27

Här finns även poetens alter ego, Colin Clout, med som en flöjtspelande Panfigur. Har Taube läst eller känt till Spensers *Faerie Queene*? Kanske.

Det kan finnas en nyckel till förståelse både av diktens struktur och innehåll i versmåtten. Genom sitt sätt att använda detta anknyter Taube till två, eller om man så vill tre delar av samma verstradition. Det handlar om *ottava rima* eller i plural *ottave rime*, en versform med ursprungligen åtta tiostaviga verser (rader). Versmåtten är ursprungligen provensalsk-italienskt, men får tidigt en avläggare hos Ariosto i hans versberättelse *Orlando Furioso*, enligt mönstret **ababccdd**.⁴¹ Liknande rimflätning, särskilt med det inledande **abab** går även att finna – i en olika varianter – hos de medeltida occitanska trubadurerna, men med färre versfötter per rad. *Ottave rime* är ett slags föregångare till sonetten, men lever samtidigt vidare som självständig form både i italiensk folklig tradition och hos en rad europeiska diktare fram till våra dagar.⁴²

Versformen kom under femtonhundratalet att användas i engelskspråkig renässanspoesi av just Edmund Spenser, som omvandlade den till en form där *ottave rimes* ursprungliga åtta rader utökats till nio enligt mönstret **ababccdd**.

Vi närmar oss nu en lösning på gåtan om var Taube hittat sin formmässiga inspiration. Det är emellertid inte förrän man vänder sig till Sverige, och till en poet som lånat och modifierat spenserstansen, som man får något som liknar ett svar: Esaias Tegnér's mycket bekanta *Sång på Svenska Akademiens femtiåra dag*. I denna lyder den första bekanta strofen:

Där låg ett skimmer över Gustafs dagar,
fantastiskt, utländskt, flärdfullt om du vill,
men det var sol däri, och, hur du klagar,
var stodo vi, om de ej varit till?
All bildning står på ofri grund till slutet,
blott barbarit var en gång fosterländskt;
men vett blev plantat, järnhårt språk blev brutet,
och sången stämd och livet mänskligt njutet,
och vad Gustaviskt var blev därför även svenskt.

⁴¹ Se exempelvis Catherine Addison: *Ottava Rima and Novelistic Discourse*, www.emich.edu/english/jnt/Addisonessay.pdf, 2009-11-05

⁴² Man kan se och höra nutidens italienska ottave rimeimprovisatörer på Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=IU8K52Tw2_k&feature=related, 2009-11-05

Tegnér har alltså modifierat spenserstansen till att istället ha schemat **ababedced**, vilket också är det schema Taube använder. Man kan därför sjunga Tegnér's dikt till melodin i *Fritiof i Arkadien* – nästan: Taube använder bara fem jamber på den nionde raden, kanske för att få symmetri i melodin.

Taubes text anknyter verstekniskt *både* på italiensk senmedeltid, engelsk renässans och svensk tradition. Vid en förnyad läsning av Tegnér's dikt ser man också att den i hög grad handlar om det sydländska, inte minst det italienska, ställt mot det svenska:

Så är det i din sång, o Oxenstierna,
Italiens himmel över Nordens berg!
Din sångargratie är en sydlig tärna,
och sydlig även glöden av din färg.

Men kanske ännu viktigare: i Tegnér's jubileumsdikt framträder också Carl Michael Bellman, omgiven av nymfer. Som tidigare påpekats är namnet *Fritiof* möjligen hämtat från Tegnér's berömda saga. När nu hans namn befinner sig i Ligurien, vad är då naturligare än att den svenska och italienska traditionen, precis som hos Tegnér, sammanförs och Taube själv under sitt alias Fritiof uppträder som Bellman?

Det finns alltså ett dolt sångartema under de tydliga sångscenerna på Colla Bella och i staden. Taubes alter ego Fritiof sjunger till publiken *om* sjungande gracer, och han sjunger dessutom själv *med* dem nere i staden. Sånganknytningen är en del av den pastorala traditionen – detta etableras redan hos Vergilius, vars *Bucolica* är indelad just i sånger. Redan i den andra av dessa kommer en ”sång i sången” då herden Corydon sjunger ut sin förtvivlan över att den sköne Alexis inte vill se åt honom. Även hos Taube finns det en ”sång i sången”, nämligen *Happy days are here again*.

Lyfter man blicken till den litet större kompositionen ser man att de fyra första stroforna behandlar händelser på gracernas kulle, medan de två sista utspelar sig i ”staden”, som här torde vara San Remo, som ligger just nedanför *Colla Bella*. I den pastorala traditionen, såsom den utvecklades genom seklerna, kom motsättningen mellan stad och landsbygd att vara ett vanligt tema. Hos Vergilius är detta emellertid inte särskilt framträdande – han talar bara om Rom som en storstad långt borta. Istället är denna polaritet något som accentueras senare i den pastorala genren, nämligen hos renässansens Petrarca, liksom hos renässansmålarna, där ofta en stad skymtar i bakgrunden till den pastorala scenen. Genom att framhäva denna motsättning markerar Taube även på ett övergripande plan sångens genretillhörighet.

Låt oss till sist se på sångens avslutning. Det visar sig att de tre gracerna är amerikanskor, något som kan framstå som gåtfullt. Varför låter Taube de tre gracerna komma från USA? Och varför påstår flickan från San Fransisco att man i ”Amerrika” har ”friska vanor” medan man i Europa är ”mer mondän”?

Förutom att USA, inte minst under 1920-talet allmänt sågs som ett framtidsland – *Happy Days are Here Again* – finns det andra förklaringar som återigen anknyter till Taubes favoritlektyr. Förutom Horatius och Cervantes, som Taube ofta hänvisar till, är det en annan författare som följt honom sedan ungdomen: den amerikanske filosofen Ralph Waldo Emerson.⁴³ Denne har av den amerikanske kulturhistorikern Leo Marx kallats ”den amerikanska idyllens profet”.⁴⁴ Vid den tid då Emerson var verksam, första halvan av artonhundratalet, hade Amerika ända sedan den engelska elisabetanska tiden betraktats som ett utopiskt Eden. På amerikansk mark kulminerade denna utopi, ett par generationer före Emersons, i president Thomas Jeffersons stora samhällsprojekt som hette just *Arcadia*. I sin *Notes on Virginia* från 1785 applicerar Jefferson denna litterära utopi på verkligheten. Jefferson hade hämtat sina idéer bl.a. från Vergilius, eftersom han var djupt bildad i antikens litteratur och historia; han reciterade gärna Theokritos idyller på grekiska för sina vänner.⁴⁵ Hos honom finner man det som sedan Taube låter en av de tre gracerna ge uttryck för, när hon ställer europeiskt storstadsliv och förkonstling mot amerikanskt friluftsliv och frigjordhet:

What Jefferson espoused was an Arcadian compromise between pastoral primitivism and the political regimes of Europe, between the savage life of a barbarian and the urban sophistication of a European./.../ America would become the Garden of the world./.../ This is the quintessence of Jefferson's Arcadian vision of the perfect society. According to Jefferson, such a society could exist in America, and only in America, at the end of the eighteenth century.⁴⁶

Man vet inte om Taube läste Jefferson, men enligt historikern Joseph Marx delas Thomas Jeffersons arkadiska vision av Emerson:

⁴³ Taube talar om detta i ett brev till sin son Per-Evert. Timm p. 466

⁴⁴ Leo Marx: *The Machine In the Garden*, New York 1979 (1964), p. 229

⁴⁵ *ibid.* p. 126

⁴⁶ Kaz Dзіamka: ”Jefferson's Arcadian Dream” in *Nordlit* Number 5, Univeritetet i Tromsø, year unknown.

Combining a vivid, Jeffersonian sense of the land as an economic and political force with a transcendental theory of mind, he expounds what may be called the philosophy of romantic American pastoralism. No major writer has come closer to expressing the popular conception of man's relation to nature in nineteenth-century America.⁴⁷

De tankar som den amerikanska gracen ger uttryck för finns också formulerat av Emerson själv. Han använder här inte begreppet Arkadien, men slår an samma ton som Jefferson när han ser USA som ett framtidsland:

Whatever events in progress shall go to disgust men with cities, and infuse into them the passion for country life, and country pleasures, will render a service to the whole face of this continent, and will further the most poetic of all the occupations of real life, the bringing out by art the native but hidden graces of the landscape./.../How much better when the whole land is a garden, and the people have grown up in the bowers of a paradise. /.../ It seems so easy for America to inspire and express the most expansive and humane spirit; new-born, free, healthful, strong, the land of the laborer, of the democrat, of the philanthropist, of the believer, of the saint, she should speak for the human race. It is the country of the Future.⁴⁸

Taube knyter samman sin med lätt hand skissade utopi genom att elegant återknyta till paradismyten för ett demokratiskt credo:

Men darling, vi har ändå samma anor
o låt oss aldrig vandra skilda banor
Oh, darling happy days are here again!

Sammantaget kan man alltså i sången urskilja en rad litterära tidsskikt: Bibelns paradismyt, Vergilius' och Theokritos ekloger, Rousseaus pastoraler, Botticellis måleri (eller hela traditionen kring de tre gracerna) liksom andra pastorala bildkonstnärer, Bellman, Tegnér samt Taubes samtid. Taube sammanväver emellertid inte bara tidsskikten för att berätta en historia. Han använder också strukturerande element ur historien för att gestalta den: den motsättning mellan stad och land som vi finner i den pastorala traditionens måleri får dels sin motsvarighet i relationen USA–Europa, dels i att sången struktureras så att de fyra första

⁴⁷ Marx, p. 229 cont.

⁴⁸ <http://www.emersoncentral.com/youngam.htm>

stroferna utspelar sig på landet, de sista två i staden. Versmåttet är hämtat från Tegnér men har rötter i renässansen, och blir i en modifierad menuett en skenbart konslös visa.

Damen i svart med violer

Damen i svart med violer ur samlingen *Svärmerier* från 1946 har en textmässigt rik och genomarbetad struktur, vilken är lätt att missa både vid första och andra åhörandet. Sångens sensuella och musikaliska dimensioner är, som så ofta hos Taube, så förledande vackra att man lätt glömmer vad texten handlar om och hur den är konstruerad. Sången är uppbyggd som en enkel AABA- form, där B utgörs av ett mollparti: ”hör i moll går nu musiken”. Den första strofen är helt enkelt ett porträtt av en dansande, brunlockig, svartklädd kvinna med ”violer i barmen”. Men vem är hon? Man vet att Taube var förälskad i och tillägnade sången Margot Lithander, som introducerat honom i medeltidens provensalska trubadurlyrik. Han hade också vid något tillfälle sett henne dansa i mörk klänning, och att han uttalat sett henne som förebild för sångens dam i svart.⁴⁹ När jag vid ett seminarium på Jonsereds herrgård hösten 2009 fick möjlighet att tala med Margot Lithander son Leif sa denne dock: ”Mamma hade inga violer på sig när hon dansade.” Detta bekräftade en gissning jag haft, nämligen att Taube kanske hämtat idén om violerna från annat håll.

Andra strofens fråga: ”Var har jag mött dig, du källnymf i Norden?” låter i förstone närmast studentikos. Som nämndes inledningsvis använde Taube denna typ av mytologisk och högtravande jargong, något han hade gemensamt med en del av sina antikdyrkande vänner. Man skall nog inte låta sig förledas av detta. Här är Taubes syfte mera precist, och tjänar till att binda ihop sången genom att ”källnymf” anspelar på slutstrofens sista rad: ”Damen som dansar är Dafne som flyr”, som är en elegant sammanfattning av sångens innehåll i de medeltida trubadurernas anda. Hos dessa finner man ofta sångens innehåll sammanfattad på dess sista rad. Dafne var nämligen just en källnymf, som flydde undan guden Apollons ivriga uppvaktning. Dafne möter vi även hos Petrarca, som Taube ofta hänvisar till. I dennes Canzoniere används anspelningen på den undflyende Dafne i många av dikterna, inte sällan genom en allegorisk användning av lagerträdet. Redan namnet på föremålet för poetens tillbedjan, Laura, syftar på nymfen som förvandlas till ett lagerträd.⁵⁰

Det var emellertid inte bara Apollo som hade kärleksproblem. Även Zeus hade sina förälskelser, och en av de mest välkända gällde också en källnymf, nämligen Io. För att dölja henne för sin hustru Heras blickar förvandlade Zeus henne till en kviga. När Zeus såg hur

⁴⁹Pia Graaf de Schmidt: Kommande arbete

⁵⁰ Petrarca: *Kärleksdikter*, Stockholm 2002, övers. Ingvar Björkeson, exempelvis nr 22 och 228

sorgsen Io blev över att inte kunna göra något annat än att beta, förvandlade han hennes tårar till violer, och det grekiska namnet för viol är också *Io*. Genom å ena sida Dafnemyten och å den andra violernas mytiska anknytning anspelar Taube därför på *två* mytologiska kärlekshistorier där gudar olyckligen åtrår källnymfer som förvandlas.

Genom århundradena, för att inte säga årtusendena har violen emellertid haft andra symboliska konnotationer. Under medeltiden var den en symbol för jungfru Marias ödmjukhet, men symboliserade även trohet.⁵¹ Dessa referenser var den beläste Taube troligen bekant med.⁵² Nu tror jag dock inte att det var trohet och blygsamhet Taube var ute efter att gestalta. Inte heller tror jag att Taube bara allmänt refererar till den i Taubes samtid ganska vanliga seden att män uppvaktade kvinnor med bröstbuketter. Inte heller är det rimligt att Taube refererar till kända bilder på berömdheter, som faktiskt bar bröstbuketter på porträtt i veckotidningar.⁵³ Istället är min hypotes att Taube refererar till en dam i svart med en bröstbukett violer på ett berömt porträtt signerat Edouard Manet 1872:

Det är en kvinna i svart: hatten vars band lockar sig kring hennes långa, svanlika hals och klänningen med sin låga krage har en matt korpsvart glans mot hennes bleka hy. Svärtan har färgat ögonen utan att förta dem deras gyllene glans: den blick de anlägger på livet är bärnstensskimrande och varm, helt främmande för den begravningsutstyrsel hon nonchalant bär. En bit linnetyg syns genom bröstbuketten och lämnar en bit hud naken. Allt detta medan hennes kastanjebruna, ostyriga hår ringlar ut under hatten. Munnens fylliga läppar gör en ansats till en lustig min, till hälften smeksam, till hälften trumpen. På bröstet, där det kunnat sitta ett smycke, bär hon en bukett violer. Det finns

⁴³ Se exempelvis Leonardo da Vincis *Madonna Benois* och *Madonna och barn med blommor* eller Giovanni Paolos *Ödmjukhetens madonna*

http://arthistory.suite101.com/article.cfm/flower_symbols_in_christian_art#ixzz0FV4BaURN&B 2009-10-27

⁵² Taubes konsthistoriska kunskaper var omfattande redan då han sökte till konstakademien 1909 – åtminstone var detta något han ville låta påskina. Taube hänvisar tidigt i sina brev till konstnärer som Rafael. Timm, s. 55, 57, 67, Han hade träffade i sjuttonårsåldern sin mentor Olof Thunman som undervisade honom i konsthistoria. Timm. s. 48

⁵³ Det finns bilder på de berömda filmstjärnorna Gracie Allen och Gail Patrick där de båda har praktfulla bröstbuketter av violer på www.life.com. Man vet att Taube läste Life regelbundet, men det är ovisst om han sett just dessa bilder. (Agnetha Lagerkrantz–Ohlin: 'Frågar och svarar gör jag själv' in *Evert Taubesällskapet. Årsskrift 1992*, p. 134.)

stolthet i detta ansikte hos en kvinna som inte ler, både i det modiga sätt på vilket hon håller huvudet och i hennes lugna och säkra blick. Det är en stolthet som kunde emotsagts av violbukettten, men denna går väl ihop med hennes uppriktiga och otämda ansiktsuttryck. Utan vare sig uppblåsthet eller arrogans har denna dam ett sätt att vara sig själv i all enkelhet.⁵⁴

Denna beskrivning är som en mera utarbetad version av inledningsstrofen:

Damen i svart med violer i barmen,
skimrande marmorvit skuldra och hals,
nackan med guldbruna lockar och armen
svävande vinglätt i yrande vals.⁵⁵

Damen på Manets porträtt föreställer Manets nära vän och svägerska Berthe Morisot. Hon och Manet hade inte någon kärleksrelation, men deras vänskap var mycket passionerad och saknade inte erotiska övertoner. Manet målade flera porträtt av Morisot, men detta har blivit särskilt berömt och omdiskuterat. När porträttet ställdes ut i Paris 1932 på Musée de l'Orangerie, tolkade poeten Paul Valéry Morisots ansiktsuttryck något annorlunda:

Det som framförallt slog mig var det svarta – det absolut svarta i den lilla begravningshatten, vars snören blandas med det kastanjebruna håret där det glimmar till av ljus: det är en svärta som bara kan vara Manets. Dessa svart streck innesluter och framhäver ett ansikte vars alltför stora, svarta ögon har ett tankspritt, nästan frånvarande

⁵⁴ C'est une femme en noir : le chapeau, dont les rubans s'enroulent autour de son long col de cygne, et la robe à peine échancrée sur sa peau mate ont l'éclat lustré des ailes du corbeau. Le noir a coloré les yeux, sans pour autant effacer leur reflet d'or : le regard qu'ils portent sur la vie est mordoré et chaud, étranger à tout cet attirail funèbre que la femme arbore avec élégance et désinvolture. Un linge blanc transparait sous le corsage, laissant un triangle de peau nue. Tandis que les cheveux châains, en désordre, pleins de mèches rebelles, s'échappent du chapeau, la bouche aux lèvres charnues ébauche une petite moue, mi-câline, mi-boudeuse./.../ Sur sa poitrine, au lieu d'un bijou, elle porte un bouquet de violettes. Il y a de la fierté dans ce visage de femme qui ne sourit pas, dans ce port de tête altier, dans ce regard calme et sûr. Une fierté que le bouquet de violettes pourrait démentir, mais il sied à son air à la fois sincère et farouche. Sans panache ni arrogance, sans pose ni mièvrerie, cette femme a une manière particulière d'être soi, en toute simplicité. Dominique Bona: *Berthe Morisot. Le secret de la femme en noir*, Paris 2003, min översättning. <http://www.zazieweb.fr/site/6068-Berthe-Morisot-Le-secret-de-la-femme-en-noir>.

⁵⁵ Evert Taube: *Damen i svart med violer*, from 'Himlajord' Stockholm 1938.

uttryck.⁵⁶

En möjlig gissning är att Taube kände till detta berömda porträtt och att han också var välbekant med Manets och Morisots ofullbordade passion. Enligt en del källor lär Morisot ha velat gifta sig med Manet, men detta var omöjligt eftersom han redan var gift med hennes syster.⁵⁷ I Taubes fall var det i så fall det omvända som gällde: han ville verkligen inleda en förbindelse med Margot Lithander, men hon avvisade honom med en god portion humor och distans.⁵⁸

I andra strofen frågar sig poeten fortsättningsvis om han sett denna källnymf ”i drömmen”, på sin ”vandring runt jorden”, eller ”i Arkadiens land”, diktens värld. Därmed har poeten i tre korta fraser täckt in hela den mänskliga tillvaron: förutom diktens värld även drömmens och den konkreta jordiska verkligheten.

I mollpartiet tycker sig diktaren ha förstått var han tidigare mött den dansande svartklädda skönheten, nämligen ”bland bränningar och skär”. I slutstrofen inser han dock sitt misstag: damen i svart ”ser inte sångarn som drömmar i salen” utan dansar förbi honom rodnande i någon annans famn.

Den bittra – eller bitterljuva – slutraden ”Damen som dansar är Dafne som flyr” sammanfattar i hela sången. Även här finns det likheter med *Dansen på Sunnanö*; Rönnerdahl drömmar om Eva ”i en högre rymd”, medan den som i verkligheten får henne är fänrik Rosenberg. Det finns ibland hos Taube en ensamhet och isolering som ibland förknippas med diktarkallet, men som också kan tolkas som rent socialt utanförskap, något som Olle Adolphson påpekat i sin inkännande text till CD:n *Olle Adolphson sjunger Taube*.⁵⁹ I *Den 17:e Balladen*, den enda sång där han öppet kritiserar sin publik och sina välgörare – och som han själv aldrig spelade in – pekar Taube själv på båda typerna av utanförskap, men slutar med att hänvisa till ”en röst som hörs blott av poeter”. Det är naturligtvis musans röst

⁵⁶ Paul Valéry: förord till utställningen vid 100-årsjubiléet vid Musée de l'Orangerie. Citat från Jeffrey Meyers: *Morisot & Manet*, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-1075021_ITM Min översättning

⁵⁷ *ibid.*

⁵⁸ Schmidt de Graaf: Pågående arbete

⁵⁹ SCD 3005

han hänvisar till, i en tydlig anspelning på antikens mytologi.⁶⁰

Damen i svart med violer är således en sång med flera bottnar, och kanske kommer någon så småningom att i något av Taubes många tusen brev hitta bekräftelsen på att det verkligen är Manets porträtt som varit en av poetens inspirationskällor när han skapade den.

⁶⁰ Här menar Bergman att det är Apollons röst som Taube hör, vilket jag nog inte håller med om. Det är muserna som inger oss våra infall och idéer. Taube säger ju också rentut att det är ”sångmön” – alltså musan – han skålar med.

Diktaren och tiden – *reaktioner och slutsatser*

Att min praktiska sångarläsning av *Fritiof i Arkadien* skulle generera något slags litteraturvetenskapliga forskningsresultat hade jag inte räknat med. Inte heller trodde jag att *Damen i svart med violer* skulle ge upphov till frågan om var Taube – utöver från Margot Lithander – hämtat sin inspiration till sångens Dafne.

Jag har framfört programmet ett tjugotal gånger i sin helhet, och överlag har publiken reagerat med förvåning över Taubes stora beläsenhet, hans anknytning till antik och renässans och över hans konstruktiva raffinemang. Många verkar leva med en privat värdering av att ”Taube är bra”, men få – även bland skådespelare, författare och musiker – tycks fundera över *vad* det är som gör att hans sånger fungerar så bra som de gör. Mitt spontana – inte på något sätt verifierbara – intryck är att många lever i tron att Taube skrivit på ”känsla och intuition”. Att Taube arbetat systematiskt, utifrån stor historisk och litterär bildning, hantverksskicklighet och minutiös noggrannhet är en bild som visserligen är etablerad i Taubeforskningen, men den tycks inte ha fått fäste hos allmänheten, åtminstone inte hos den publik jag uppträtt inför och samtalat med.

För den sjungande och deklamerande praktikern finns det något slitstarkt och icke-tidsbundet över Taubes sånger och dikter, och de är påfallande fria från jargong och navelskådande. Detta gör att de har en stark förmåga att gripa tag i en publik – det är som om folk märker att Taube skrivit just för *dem*, utan åthävor:

Glöm bort din lärdom – den är ändå ringa!

Låt Orusts hallar bli ditt Helikon!

Hos Phyllis må Horatius’ visor klinga

men mina sjungs av Karin Johansson.⁶¹

Många har, som tidigare påpekats tär Taubes förhållande till bildning dubbelt; å ena sidan vill han få bekräftelse på att någon, gärna de lärda, förstått hur mycket han har läst. Å andra sidan vill han inte låta lärdomen lägga sig i vägen för den omedelbara begripligheten och

⁶¹ Ur *Invitation till Bohuslän*, cit. efter Timm, s. 380.

möjligheten till publikkontakt i nuet. Taube lyfter alltså inte demonstrativt fram sitt kunnande. Istället döljer han det, liksom sitt poetiska och musikaliska minutiösa hantverk, sina översättningars karaktär av kreativ återdiktning, sin intellektuellt förankrade konstnärliga kommunikationssträvan. Hans konst ska alltid innehålla en nivå som är njutbar också för Karin Johansson.

Därför kan man lyssna till spränglörd sång som *Fritiof i Arkadien* med sina otaliga anspelningar på den pastoral traditionen utan att ha en aning om detta och ändå ha stort utbyte av sången. Den är ju både rolig, stämningsfull och oförutsägbar. För den som är mera påläst ger den däremot också möjlighet till igenkännande småleenden och ahaupplevelser.

Tills slut används Taube sin artistiska förförelse och sin väl maskerade förkunnelse för att skapa förståelse mellan människor. I sin berättarlust överbrygger han klyftan mellan historien och nuet. När journalisten och författaren Ryszard Kapuscinski talar om ett fiktivt möte med Herodotos, Västerlandets förste historiker är det därför som om det vore Taube som kommer oss till mötes:

Jag går på havsstranden och tycker mig se honom komma emot mig, han lägger ifrån sig vandringsstaven, skakar sanden ur sandalerna och börjar genast samtala. Han tillhör säkert det pratsamma släkte som måste ha en publik, annars tynar de bort, kan inte leva. Han är av sorten oförtrutna och entusiastiska förmedlare: de ser någonting någonstans, de hör någonting, och genast måste de föra det vidare, de kan inte behålla det för sig själva ens ett ögonblick. De ser det som sin mission, sin passion. /.../ Han bryr sig inte om framtiden, imorgon är bara nästa idag. Han intresserar sig för gårdagen, det svinnande förflutna, han är rädd att det skall suddas bort ur vårt minne, att vi ska förlora det. Men vi är ju människor i det att vi berättar historierna och myterna, det är ju det som skiljer oss från djuren; gemensamma berättelser och legender stärker gemenskapen och människan kan bara finnas till i gemenskapen, tack vare den.⁶²

⁶² Ryszard Kapuscinski: *På resa med Herodotos*, övers. Anders Bodegård, Stockholm 2007, orig. titel *Podroze z Herodotem*, 2004, s. 277, 280

(Texten är en förkortning och bearbetning av ett avsnitt ur Sven Kristerssons avhandling *Sångaren på den tomma spelplatsen. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. Göteborgs Universitet, 2010.)