

Eros, philia, agape



Kärlekens kulturhistoria

SVEN KRISTERSSON

Evert Taube och nåden

ATT EVERT TAUBE ÄR en kärlekens besjungare är allom bekant. Framförallt gäller hans lovprisan ett av uttrycken för *eros*, nämligen den erotiska kärleken, som gestaltats på så olika sätt som i den innerliga *Nocturne* eller i den flirtiga *Havsörnsvals*.¹ Även *philia*, kamratskapet, skildras i sjömansvisor som *Eldarevalsen* eller *Balladen om Aldebaran av Bergen*. Själva ordet "kamratskap" var också signifikativt för många (manliga) gemenskaper under det tidiga nittonhundratalet: det återfanns i syftet för Pelarorden till vilken Taube skrev den berömda *Calle Schewens vals*, och han använde det också i undertiteln till *Fritjof Anderssons paradmarsch*.

Att *agape*, den villkorlösa gudomliga kärleken är närvarande i Taubes verk är kanske inte lika självklart. Hos Taube, liksom på många andra håll i konstens och trons världar förekommer *agape* sällan som rent destillat.² Man kan emellertid tolka en formulering i den nyss nämnda *Nocturne* som ett slags sammanflätning av *eros* och *agape*, där den jordiska kärleken och orgasmen ges karaktär av sakrament: "Helig den frid hjärtat hyser / mitt i den virvlande blodstormens larm".

Den numera ganska omfattande litterära forskningen kring Taube har vad jag kan se inte brytt sig särskilt mycket om hans kristna bakgrund och referenser.³ Vilka är anledningarna till att forskningen undvikit att knyta Taube till en kristen tradition? Kan det ha att göra med ett slags "religionsblindhet", alltså att vi i vår tid saknar blick för de religiösa mönster i vilka Taubes texter är inskrivna?⁴ Eller har det att göra med att Taubes *persona*

framstod som så frivol och livsbejakande att en religiös kontext framstått som absurd eller inadekvat? Kan det möjligen vara så att hans kristna anspelningar döljs för oss av hans ibland storvulna tonfall och svallande ordmusik? I en anteckning från 1944 skriver han:

Lär dig att se utan sniket begär efter ägande, älska med glatt och rent sinne, offra, slösa. Du kan spela, du kan sjunga! Spela och sjung för Herren, för Skaparen. Teckna och måla för att göra Gud glad och om du diktar en slagdänga – dikta då för att roa den evige Guden.⁵

I detta litet yviga citat framstår Taubes gudsbegreppet som mycket generellt. Om man i förstone bara betraktar Evert Taubes bakgrund, finns det emellertid kristna inslag som det vid en hastig anblick är lätta att förbise. Taube säger att han i sin ungdom visserligen tog starka intryck av skotska äventyrsberättelser, "[m]en framförallt tog jag intryck av katekesen, bibliska historien och Karl XII:s Bibel, som jag återvände till hela min barndom och ungdom".⁶ Att det skulle varit någon särskilt sträng lutherdom av Schartauanskt snitt verkar emellertid inte ha varit fallet.⁷

Det kristna tankegodset finns där alltså som en given associationsram redan från början och man finner i Taubes verk också flera psalmcitat insmugna: den självbiografiska *Jag kommer av ett brusand' hav* har lånat titeln från en sextonhundratalspsalm av Magnus Gabriel de la Gardie, och i den arketypiska *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*, något som ofta nämns.⁸

Oftast har man emellertid stannat vid att konstatera att Taube ibland på detta rätt uppenbara plan hänvisar till den kristna traditionen. Mera sällan eller inte alls har man frågat sig hur Taube använder kristna tankefigurer för att tematisera innehållet i sångerna. Detta är kanske inte heller lika uppenbart. Vid ett närmare betraktande kan man emellertid finna en kristen offertematik i exempelvis *Briggen Blue Bird av Hull*, där den unge sjömannen Karl Stranne surras vid ratten för att resten av besättningen skall kunna räddas. Karl Stranne kan tveklöst läsas som en Kristusfigur – och associationerna till Odysseus, som av andra skäl också en gång bundits vid masten, är inte heller långt borta. I *Sjösala vals* är det en av Jesu liknelser: "Se på liljorna på marken..." som är det existentiella underlaget för den sista versen, där bara blommorna och "tärnan, i viken, hon som dök" förstår hur den äldre Rönnerdahl "klarar skivan".

Karl Stranne offrar sig kristuslikt för sina kolleger i besättningen och Rönnerdahl överlever genom att sorglöst ta emot varje dag som en gåva. Det finns emellertid, trots Taubes kristna bakgrund, i hans *œuvre* få uttryck för uttalad konfessionell religiositet. Däremot kan man urskilja sammansmältningar av andliga underströmmar från flera olika håll, där kristendomen inte är så undanskymd som man i förstone kanske tror.

Inspirationskällor i antik och renässans

För att få en tydligare bild av Taubes artikulation av den självutgivande kärleken måste man emellertid vidga agapebegreppet till ett mer generellt utflöde av gudomlig nåd, där även utomkristna inspirationskällor kan räknas in. Viktiga källor till Taubes livshållning och världsbild är nämligen 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”, skriver han 1944.⁹ Carl-Göran Ekerwald kallar Horatius ”den romerska statens psalmdiktare”, och menar att det skenbart enkla ”carpe diem” som gjort den latinske skalden 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”.¹⁰ Det gör också att livet avtecknar sig mot dödens fond som något som inte får förlösas, vare sig på onödigt 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 sin egen plåga”.¹¹

Taubes litterära förankring i antika epoker är välkänd för Taubeforskarna och har särskilt utretts av Leif Bergman.¹² Hans 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 Evert 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 – lärde Taube känna författaren och konstnären Albert Engström som i likhet med Thunman hyste ett passionerat intresse för antiken. I

Engström fick han en ny konstnärlig mentor, och även denne älskade att skämtsamt strö latinska sentenser omkring sig. Taube blev senare också god vän med med Horatiusöversättaren Nils Östberg, en vänskap som höll sig över flera decennier. En annan Horatiuskännare, klassicisten och diktaren Emil Zilliacus, hade han en lång vänskaplig kontakt med.¹³ I likhet med sin mentor Albert Engström närde Taube ett motsägelsefullt bildningskomplex: han ville både stoltsera med och dölja sina kunskaper, mån om de akademiska auktoriteternas bekräftelse, men samtidigt noga med att framstå som ett ”naivt”, friskt alternativ till dessa. Kanske satsade han lite för hårt på sin image som sjöman och äventyrare, för i både akademins och allmänhetens ögon och öron framstod han mer som underhållare än lärdomsgigant. ”Taube var fången i den roll som den glade gauchon han själv en gång skapat på Cabaret Läderlappen 1918.”¹⁴

Även om en sammanflätning av grekisk-romerska antika referenser och kristet idégods räcker en bit för att förstå och förklara Taubes andliga hållning, måste man också vara öppen för att hans omfattande latinamekaniska bildning och beresthet också avsatte spår: ”Evert trodde liksom indianerna att allting har en själ. Så har träden och blommorna ett språk, fiskarna likaså, kanske också myrorna.”¹⁵

En historiskt förankrad konstnärlig estetik

Taube samlade emellertid inte på sig konst- och litteraturhistoriska kunskaper enbart för att briljera eller av allmänt intresse, än mindre för att kvittera ut en examen. Han omsatte kunnandet direkt i sitt skapande, något som ibland slår igenom på ett sätt som kanske överraskar ännu i vår tid. (I min musikpoetiska vardag har märkt att många ännu föreställer sig Taube som en kompositör av harmlösa men stämningsfulla visor, och ser honom framför sig som en åldrad grönalundssångare som astmatiskt ropar: ”Astri!”) När Taube gör historiska anspelningar nöjer han sig inte med att bara hämta motivkretsar och rekvisita från antik och renässans – han använder ofta dessa epokers egna konstnärliga uttrycksmedel, i form av rimflätning eller versmått. Han omsätter alltså sin djupa bildning i konst- och litteraturhistorien (men sällan musikhistorien) för att strukturera sina sånger och ge dem historisk tyngd.¹⁶

Egentligen borde det inte förvåna, men det är lätt att glömma att

Taube växte upp i en lågadlig litterär och musikalisk kulturhård i hemmet på Vinga, att hans umgänge i Stockholm redan i tonåren bestod av stadens konstnärliga elit, och att han hade långa bildkonstnärliga läroperioder på konstmuseer både i London och Paris.

Sången *Fritjof i Arkadien* utgår från en bild av det bibliska paradiset som samtidigt är Vergilii pastoral värld och Botticellis renässansmåleri. Men Taube hänvisar också – genom de amerikanska flickornas repliker – till presidenten och Vergiliuskännaren Thomas Jeffersons samhällsvision *Arcadia*. Även versmåtten bär historiska referenser: Taube ger texten rytiskt schwing genom Spenserstanzan, som Esaia Tegnér lånade av den engelske renässanspoeten Edward Spenser och som lundabiskopen använder i den kända dikten som börjar ”Det stod ett skimmer över Gustafs dagar...”. Denna dikt, skriven ”Till Svenska Akademiens Femtioåra Högtidsdag” handlar om Sveriges koppling till Italien och ger även ett porträtt av Taubes idol över alla andra, Bellman. I Tegnér’s dikt omges nationalskalden, precis som Fritjof i visan, av unga nymfer. Och den antika herdesången hos Vergilius – liksom för den delen Colin Clouts flöjtspel i Spensers versdrama *The Fairie Queene* – ersätts hos Taube av en samtida slagdänga, *Happy days are here again*.

Ett annat exempel på hur Taube låter mytiska och konstnärliga skikt hämtade från olika epoker bilda innehållslig klangbotten i en sångtext är *Damen i svart med violer*. I visan skildrar Taube sångarens jakt på sin sångmö’s identitet, bara för att i slutversen inse att sångaren, likt Apollon som jagar den flyende Dafne, aldrig kommer att erövra henne: ”Damen som dansar är Dafne som flyr.” Till denna mytiska anknytning kommer dessutom en konsthistorisk anspelning som inte nämns i sången: målaren Edouard Manets berömda porträtt av konstnärinnan Berthe Morisot. På tavlan har Morisot en svart klänning och en violbukett, *corsage*, i barmen. Mellan Manet och Morisot rådde en oförlöst erotisk spänning, en laddning som Taube nog önskade skulle finnas mellan honom och den han tillägnade sången, Margot Lithander, hans lärare i provensalska, som också fungerade som konstnärlig dialogpartner under flera år. Läraren besvarade emellertid inte den åldrande elevens galanteri, utan var en Dafne som tog det hela från den distanserat glada sidan, och detsamma gjorde hennes man.¹⁷

En sång som Taube aldrig spelade in, *Målaren och Maria Pia*, börjar också denna som ett porträtt i översinnligt ljus: ”Hon stiger som

från himlen ner, ifrån Liguriens berg/i dok, i kjol så mörk så svart mot markens ljusa färg”. Denna inledningsscen är en möjlig anspelning på ett verk av Tizian, *Jungfru Marie himmelfärd*. Detta konstverk finns i två versioner: en i Venedig och en i Verona. Att Taube kände till dessa berömda verk är ungefär lika troligt som att han kände till Botticellis *Vären*.¹⁸ I båda versionerna av himmelfärden har Maria mörkt dok, men mörkast är doket på tavlan i Verona. I visan kommer diktjaget betecknande nog vandrande med staffli och palett, och ser med målarens blick för ljusspelet Maria Pia stiga ”som ur himlen ner ifrån Liguriens berg”. Även om en av inspirationskällorna är en himmelfärd, skildrar inledningen istället ett *nedstigande* från himlen till jorden – sången ingår också i samlingen *Himlajord* från 1938. Maria har tillnamnet Pia, ”den fromma”, som om den verkliga fromheten är jordisk.

Sången visar också på en annan komponent som ofta kan påträffas i Taubes berättande, nämligen det raffinerade spelet med kronologin i struktureringen av texten. Sången utspelar sig i ett första tidsskikt i det fascistiska Italiens nu, men har som förutsättning ett andra skikt med återblickar tjugo år tillbaka i tiden då diktjaget och hans fru umgicks med Maria Pia och hennes familj. Som ett tredje lager fungerar Maria Pias korta strofer där hon beskriver hur hennes man och söner har ryckts bort av Mussolinis imperialistiska krigföring i Afrika och Spanien. Slutligen vidgas sången i sista radens sista strof, genom en fasaväckande kronologisk brunnslucka ner till antiken, då Maria Pia i ett slag blir taleskvinna för alla mödrar och makor i historien som blivit berövade sina män och söner i meningslösa krig: ”Jag har ej flera barn att ge åt kejsardömet Rom”.

Himlajord

Dessa exempel på Taubes musikpoetiska teknik är bra att ha i minnet när vi nu går till ett exempel på hur hans nådatänkande kommer till uttryck, sången *Himlajord*, hämtad ur samlingen med samma namn, publicerad 1938:

Den jorden som du trampar
 hos mig på Crimson Creek,
 den kommer från himmelen
 och den har gjort mig rik,
 den duggade så sakta
 i många tusen år,
 det är en himlajord, min vän,
 den jorden där du står.

Di säger att den kommer
 från öknen västerpå,
 men ifrån himlen föll den,
 det kan du lita på.
 Och oceanens vindar
 bar regnet till vår bukt,
 och jorden drack och grönskade
 och satte blom och frukt.

Till denna himlajorden
 kom jag som timmerman,
 i Falkenberg jag föddes,
 John Löfgren var mitt namn.
 Nu kallar jag mig Loffgren
 och odlar apelsin.
 Trehundra kor jag äger nu,
 sex hästar, åtta svin.

Så talte farmar Löfgren,
 jag svarade som så,
 att lantbruk var det yrke
 jag minst förstod mig på.
 Men att jag hört på Pampas
 ett yttrande ibland
 om jorden där att den kom dit
 med storm från Incas land.

Den kallas lössjord, sa jag,
 den kommer som ett damm
 ett stoft från heta öknar
 som vindarna bär fram.

Om saken ter sig sådan
i vetenskapens ljus,
så är det dock en himlajord
du ser från mitt hus.

Det låg en vacker tanke
i Löfgrens romantik,
en tro på nåd från ovan
som gjorde honom rik.
Han slet där i sin djungel
med halländsk energi,
och odlade den himlajord
som han nu sover i.

Hans rikdom var dock ringa,
det har man insett nu,
hans egendom tog banken,
en kviga fick hans fru.
Men apelsiner lysa
i Löfgrens spår som guld
i urskogen i Queensland,
och kvittad är hans skuld.

Själv går jag i Ligurien
på Medelhavets strand,
det blåser från Sahara
och rymden står i brand.
Jag tänker på John Löfgren,
min vän vid öknens rand.
Det faller jord, jungfrulig jord,
från himlen i min hand.¹⁹

Sången har verklighetsbakgrund. John Löfgren hette egentligen Gustaf Emanuel Löfgren, född i Göteborg 1860 och uppvuxen i Falkenberg. Som i visan utvandrade han till Australien, och blev apelsinodlare i Crimson Creek i Queensland. Han gick ur tiden 1932. Taube lärde känna honom när han 1929 gjorde en långresa med M/S Mirrabooka. Idén till sången lär han dock ha fått fem år senare:

Ordet Himlajord kom till honom ”den första april 1937, stående med högra foten i Medelhavet och med den vänstra på Liguriens lejongula sand”, berättar han själv. Skönheten och poesin i detta genialt nybildade ord hade han ännu inte satt samman med Löfgrens öde. Först när han drog in doften av ett glas vitt vin och kände igen bouqueten från vinerna på Crimson Creek väcktes minnena till liv. Han befann sig på en strandservering i San Remo. Av upppassaren Antonio beställde han papper och penna. Han berättar att han just skulle föra pennan till papperet:

... när jag fick se att det från den rodnande rymden över Medelhavet föll ett fint stoft på mitt skrivpapper. Jag höll ut handen och såg hur den pudrades...

–Antonio, vad är detta? frågade jag.

–Detta är jord, svarade Antonio.

–Himlajord? frågade jag.

–Himlajord, svarade Antonio.

En vind från Afrika och ett glas gyllene vin hade befriat mig från två månaders grubbel...²⁰

Om det verkligen gick till så är naturligtvis svårt att utröna – Taube har i många sammanhang bättrat på sina berättelser för att hans spontana infall ska framstå som intressanta kontraster till den mera enahanda skaparlunk som var legio också hos honom. Den uttrycksfulla sammanställningen ”himlajord” har bara varit en utgångspunkt. Utarbetandet och den färdiga gestaltningen av denna ursprungsidé är något annat.

I analogi med uppbyggnaden av exempelvis *Målaren och Maria Pia* kan vi först se hur Taube behandlar de olika tidsskikten och geografin i vilka sången utspelar sig. Utgångspunkten är tre strofer där Löfgren presenterar sig och sin historia, som börjar vid Crimson Creek, vars geografiska belägenhet åhöraren inledningsvis underrättas om. Vi förs emellertid redan här omedelbart till Löfgrens ursprung, Falkenberg. Efter denna trestrofiga presentation ger sig diktjaget tillkänna och hänvisar, fortfarande på plats i Australien, till Pampas i Argentina, där det också regnar jord. Därefter pendlar berättandet tillbaka till Crimson Creek. I en följande strof förstår vi att diktjaget inte längre berättar från Queensland, utan nu talar till oss ur en mera generell sångar- eller berättarposition. Från denna utsiktspunkt får vi litet överraskande veta att Löfgren är borta och avliden för längesen, och vi ges en tillbakablick på

hur det egentligen slutade för honom, nämligen att han utfattig kom att sova i den himlajord han så intensivt odlat, ”med halländsk energi”. Först i sista versen får åhöraren veta var diktjaget egentligen befinner sig i sångens nu: han är i ”Ligurien, vid Medelhavets strand”, och även där regnar det jord från himlen. Under sångens förlopp har vi alltså befunnit oss på åtminstone fyra ställen, utspridda över jordklotet: Australien, Falkenberg, Argentina och Ligurien. Kronologiskt omspanner sången, om man ser till dess publikationsår, en period på åtminstone sex, kanske sju decennier – den verkliga Löfgren föddes 1860. Tiden och geografin är här återigen, som i *Målaren och Maria Pia* sinnrikt inflettade i varandra.

Nu är denna konstruktion emellertid inget självändamål, utan används för att berätta att jorden regnat över världen ”i många tusen år”, och i många världsdelar, vilket gör att sången på så vis får universella implikationer: den blir en gestaltning av människans oföränderliga villkor över hela klotet, i alla tider – vi har alltid varit beroende av den jord vi har erhållit som en gratis gudagåva, en *gratia*, som bär agapes sigill.

I den sista sång Taube skapade, *Änglamark* – vars titel ju direkt anspelar på *Himlajord* – tas tanken upp igen, nu mindre avancerat turnerad, men med samma tematik: ”Kalla den Änglamarken eller Himlajorden om du vill / jorden vi ärvde, och lunden den gröna.” Också här är vår plats i tillvaron något vi erhållit utan motprestation. Här dansar också barnen ”som änglar bland lönn och alm”. Bilden kan förefalla sliten och trivial, men sedd i ett vidare sammanhang, med de tydliga referenserna till den tidigare sången och sångsamlingen, speglar den Taubes andliga hållning. När sången framfördes i filmen Äppelkriget fick den funktionen av andligt testamente: jorden är himmelsk, bara vi vill se den så.

Vare sig diktjaget i Taubes värld heter Fritjof Andersson eller är mera anonymt, tilldelar Taube ofta på klassiskt manér denna figur en lågstatusroll. Han får oförutsett och naivt råka ut för ett eller annat äventyr: i *Målaren och Maria Pia* ska han, lite smålöjligt kanske, ut i skogen med sitt staffli och sin palett, i *Fritjof i Arkadien* dansar han naivt naken i det gröna och i *Himlajord* skildras han som en lätt förnumstig besserwisser som undervisar Löfgren om hur lössjord är ett allmänt känt geologiskt fenomen. I samma ton, lite von oben, berättar han för åhöraren att ”[d]et låg en vacker tanke / i Löfgrens romantik / en tro på nåd från ovan / som gjorde honom rik.” Men denne smådryge resenär – Taube intar återigen en lågstatusroll – avväpnas slutligen och står där förundrad: ”Det faller

jord, jungfrulig jord / från himlen i min hand". Som så ofta hos Taube kommer det på sista raden en avgörande slutsats eller, som här, en plötslig vändpunkt: tänk om Löfgren faktiskt hade rätt? Omärkligt öppnas här för en diskussion om vilken världsbild som ska äga existentiellt företräde i våra liv: tron eller vetenskapen?

Visan öppnar sig slutligen för en nåderik, försonande syn på livet och dess möjligheter. Taube använder i detta ärende en bildskapande teknik som man också finner på annat håll i hans *œuvre*: i från skildringen av ett vidsträckt panorama zoomas kameran in på en sammanfattande och laddad detalj, som den slutliga kyssen i *Så skimrande var aldrig havet*. Efter alla geografiska och kronologiska turer slutar också detta verk i en bild som är både konkret, mångtydig och laddad: "Det faller jord, jungfrulig jord / från himlen i min hand." Indirekt ställs till lyssnaren frågan: Och vad gör vi nu med den jord som blivit oss given? Vad gör vi av våra nådegåvor? I den konkreta bilden ges tolkningsmöjligheter som bottnar såväl hos Horatius ("skörda dagen!") som i den kristna traditionens rikedom på liknelser – särskilt sådana där jorden är central, som de om säningsmannen, vetekornet eller senapsfröet. När man på nytt läser dessa, som alla talar om Guds rike med begrepp hämtade från jordbruk, är det enkelt att förbinda dem med *Himlajord*. Associationerna går kanske också till det eviga kretsloppet av födelse och död: Av jord är du kommen...

I *Himlajord* förlorar farmare Löfgren allt, likt en Job, men Taube vet att ge eländet en tragikomisk knorr: "en kviga fick hans fru". Arvet efter Löfgren lever emellertid kvar i form av apelsiner som glöder i urskogen, "och kvittad är hans skuld". Det är inte bara den ekonomiska skulden som nu är sonad. Också den skuld som ligger i att misslyckas med sitt arbete och försätta sin familj i misär har upplösts: det förvildade odlingsarv Löfgren i slösande generositet lämnat efter sig glöder "som guld", och är alltså minst lika värdefullt som den ädla metallen. Det vilar till slut en tålomodets och försoningens agape över Löfgrens öde.

Dikt och verklighet: Vart tog apelsinerna vägen?

Visan *Himlajord* är också ett exempel på hur Taube använder verkligheten och historien som grund och arrangerar, redigerar och koncentrerar den för att skapa konst. Gustaf Löfgren dog i själva verket inte alls utfattig, utan slutade som mycket framgångsrik affärsman och apelsinodlare. Hans apelsiner kom aldrig att glöda som guld i någon urskog – detta är Taubes dikt. Möjligen fanns det andra farmare som gick ett sådant öde till mötes. Kanske var det rentav Löfgren själv som berättade en historia om en olycklig kollega för den resande diktaren?

En kärna från Löfgrens blomstrande apelsinodling i Australien planterades däremot av australiensvensken Stig Hokansson och drevs av denne upp till en planta, som han skänkte till Falkenbergs kommun, som i sin tur lät plantera den sitt växthus.²¹ Plantan växte sedan till ett litet träd. För denna text önskade jag en bild av trädet, och bilder fanns, men dessa var många år gamla, och nu gick plantan inte att finna. Journalisten Håkan Bergström vid Hallands Nyheter gjorde då en undersökning av saken. Ett första rön var att kommunens apelsinplanta hade torkat ihop och dött. Det visade sig dock att Håkan Nilsson, anställd vid kommunens parkavdelning, hade tagit en stickling. Av denna klarade sig ett sidoskott som nu grönskar i Nilssons fönster.

Men också Birgitta Eriksson i Horred hörde av sig till Hallands Nyheter och meddelade att hon gift sig i Australien 2001 och då haft Hokansson som vigselförrättare. Från resterna av Löfgrens apelsinodling gav han henne några kärnor. Dessa planterade hon när hon kom hem, och lyckades driva upp de grönskande skotten till ett litet apelsinträd.²² Det lär snart kunna bära frukt.

I bästa fall blir det dessa små apelsiner – liksom de hos Håkan Nilsson – som snart skall lysa "i Löfgrens spår som guld", inte i Queenslands urskog, men vid Löfgrens utgångspunkt, i Halland. Så blir det till sist människornas roll att hjälpa den slösande, villkorslösa agape på traven.



*Farmer Löfgrens apelsiner skall glöda i Håkan Nilssons fönster.
Foto: Håkan Nilsson.*

NOTER

- 1 Erosbegreppet har traditionellt vidare betydelse och implikationer än bara den erotiska kärleken, men en behandling som exempelvis rör andligt prestationstänkande eller förhållandet mellan gnosticism och kristendom faller utom ramen för denna artikel.
- 2 Se exempelvis avsnitten om striden mellan Anders Nygren och Gustaf Wingren i Bengt Kristensson Uggla, *Gustaf Wingren – människan och teologen* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 2010). Denna infekterade konflikt framstår i efterhand som sorgligt absurd eftersom den inte minst rörde agapebegreppet.
- 3 Taubes kristna teman behandlas mycket kortfattat i de annars i många avseenden utförliga standardverken Mikael Timm, *Evert Taube. Livet som konst, konsten som liv* (Stockholm: Bonniers, 1998) och David Anthin, *Evert Taubes scener. Från Cabaret Läderlappen till Gröna Lund* (Lund: el-lerströms, 2007).
- 4 Inger Hammar, *Emancipation och religion: den svenska kvinnorörelsens pionjärer i debatt om kvinnans kallelse ca 1860–1900* (Stockholm: Carlssons, 1999). Hammar menar i sitt sammanhang, som är emancipationens, att man missat att se vilken roll kristendomen spelat för kvinnofrigörelsen: ”Möjligen har den tidiga kvinnoforskningens kategoriska hänvisning till prästerskapets emancipationsfientlighet gjort forskarna obenägna att tillskriva det kristna idégodset någon betydelse vid analysen av den process som inkorporerade kvinnorna i offentligheten”, s. 35.
- 5 Anteckning, dec. 1944, efter Timm, *Evert Taube*, s. 366.
- 6 Georg Svensson, *Ett sätt att vara. Minnen av Evert Taube* (Stockholm: Bonniers, 1977), s. 84.
- 7 Timm, *Evert Taube*, 1998, s. 29.
- 8 Se exempelvis Jenny Damberg, ”Sven Bertil Taube: ’Hade kunnat vara en bättre far’”, Svenska Dagbladet 2018-01-30.
- 9 Anteckning, efter Timm, *Evert Taube*, s. 366.
- 10 Carl-Göran Ekerwald, *Horatius. Liv och tänkesätt* (Stockholm: Norstedts, 2006) s. 156.
- 11 Ekerwald, *Horatius*, s. 157.
- 12 Leif Bergman, ”Eko och återkomst” ur *Eko av Taube. Evert Taube-sällskapet. Årsskrift 1992*, s. 148–161.
- 13 För Taubes biografi mera generellt, se Timm, *Evert Taube*, 1998.
- 14 Timm, *Evert Taube*, 1998, s. 583.
- 15 Marianne Greenwood, *Evert Taube. Ett personligt porträtt av Marianne Greenwood* (Höganäs: Bra Böcker, 1984), s. 41.

- 16 Detta har jag utrett i min doktorsavhandling *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik* (Göteborg: Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet) 2010, Kapitlet ”Diktaren och Tiden”, s. 274–346. Också den följande analyserna av ”Fritjof i Arkadien”, ”Damen i svart med violer” och Målaren och Maria Pia” följer avhandlingen.
- 17 Se Pia Schmidt de Graaf, ”Margot Lithander, Evert Taube och den provensalska trubadurlyriken”, i David Anthin och Andreas Åhs (red.): *Elvasidor av Taube. En antologi*. (Göteborg: Folkuniversitetets Akademiska Press, 2014) s. 157–196. De Graaf utgår i mycket från en bevarad brevväxling mellan Lithander och Taube. Möjligen finns anspelningen på Manet och Morisot nämnd i dessa brev, något jag emellertid inte undersökt.
- 18 Redan i Evert Taube, *Oss emellan* (Stockholm: Bonniers, 1921), sidnumrering saknas, berättar han om ett möte med Tizians verk, då i Rom.
- 19 En inspelning med Evert Taube själv finns lättast tillgänglig på <https://www.youtube.com/watch?v=UDo-i7HpZiY> (2019-10-01) Han använder en annan textvariant i sista strofen, där han talar om ökenvinden som ”Samums pust”. Detta har han dock ändrat i den textversion som presenteras ovan.
- 20 Anders Palm och Johan Stenström, *Evert Taube – Sångboken* (Stockholm: Bonnier fakta), 2009, s. 171, vidare källhänvisning saknas.
- 21 Marianne Bengtsson, ”Våren nalkas i kommunens växthus” (*Hallands Nyheter* 2002-03-12), <https://www.hn.se/nyheter/falkenberg/varen-nalkas-i-kommunens-vaxthus-1.3667847>.
- 22 Håkan Bergström: ”Försvunnet apelsinträd får sin förklaring” (*Hallands Nyheter* 2019-10-05) s. 10.