

SÅNGAREN PÅ DEN TOMMA  
SPELPLATSEN – EN POETIK



Sven Kristersson

# SÅNGAREN PÅ DEN TOMMA SPELPLATSEN – EN POETIK

Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube

Filosofie doktorsavhandling i musikalisk gestaltning vid Högskolan för scen och musik – Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

Art Monitor avhandling nr 20

Serien Art Monitor ges ut av Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

Adress:

Art Monitor

Göteborgs universitet

Konstnärliga fakultetskansliet

Box 141

405 30 Göteborg

[www.konst.gu.se](http://www.konst.gu.se)

Tryck: Intellecta Infolog AB, Kålleröd 2010

Layout: Johanna Nicoletti

Omslagsbild: Orphée av Raoul Dufy. © Raoul Dufy / BUS 2010

Foto: Paul Jackson (*Jag, Jag och bara jag!*), Jean Hermanson (*Gilgamesh – han som vägrade dö*), Lennart Kjörling (*Diktaren och Tiden*)

Språkgranskning: Alan Crozier (summary)

© Sven Kristersson 2010

ISBN: 978-91-977758-9-2

## ◆ Abstract

Title: Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube.

English title: The Singer in the Empty Space – a Poetics. Performing the Gilgamesh Epic and Songs of John Dowland and Evert Taube

Language: Swedish, with an English summary.

Keywords: Orpheus, empty space, performance, song, verse, Evert Taube, Gilgamesh, John Dowland

ISBN: 978-91-977758-9-2

The aim of this doctoral project is to explore an expanded role of the singer in an artistic field situated between poetry, theatre, music and reflection. The project consists of three parts:

**Firstly, three performances** of songs and poetry: (a) *Me, Me and None but Me!*, a blank-verse monologue connecting songs of John Dowland, (b) *Gilgamesh – The Man Who Refused to Die*, a musical version of the Babylonian *Gilgamesh Epic*, and (c) *The Poet and Time*, interpretations of works by the Swedish chansonnier Evert Taube. As artistic methods, I use the Shakespearean traditions described in Peter Brook's *The Empty Space*. Within these traditions, scenic communication is established using verbal imagery instead of a stage set.

**Secondly, a thesis**, where I describe the working process of the performances as a series of problem-solving. I also compare my performances to performances by contemporary artists. In the thesis, I also apply a method of inquiry in which I use the Orpheus myth as a means of understanding the expanded role of the singer.

**Thirdly, a film** by Lars Westman. The DVD contains excerpts from the performances and interviews with me, conducted by Westman and by the Norwegian singer and researcher Astrid Kvalbein.

**The results** of my research are firstly manifest in the performances themselves. Secondly, the written descriptions articulate a synthesis of artistic knowledge which has not previously been collected in one publication. Thirdly, the comparing of the Dowland performance with other performances constitutes a mapping of new forms of presenting *lieder* on a national level. The comparison with a Palestinian Gilgamesh performance gives new knowledge about how Western theatrical traditions are combined with Arabian storytelling tradition in an international context. Fourthly, the Taube performance implies new results in literary scholarship. Finally, the inquiries into the use of the Orpheus myth show that the mythic figure can be seen as an embodiment of “knowing-in-action”. Thus, the thesis establishes a link between practice-based research and mythology as embodied knowledge.



## ◆ Innehåll

Förord.....	XIII
<b>1. Inledning.....</b>	<b>1</b>
<i>Upptakt</i> .....	2
<i>Konstnärliga intentioner och forskningssyften</i> .....	9
Konstnärliga intentioner.....	10
Forskningssyften.....	12
Film på DVD: dokumentation och reflektion.....	16
<i>Källor och avgränsningar, etik och översättning</i> .....	18
<i>Disposition</i> .....	19
<i>Konstnärligt utvecklingsläge och skriftligt reflektionsläge</i> .....	22
Konstnärligt utvecklingsläge.....	22
Skriftligt reflektionsläge.....	23
<i>Konst som kunskap och forskning</i> .....	27
Konstskapande som kunskapsbildning.....	27
Att artikulera och tillgängliggöra konstnärligt kunnande.....	29
Kunnande-i-handling.....	32
<i>Gestaltande metoder</i> .....	33
<i>Reflekterande metoder</i> .....	36
Donald Schöns reflektionsstege – en väg till självförvandling.....	37
Paul Ricœur om tolkning och reflektion.....	39
Livet som gåva – ett kommunikativt perspektiv.....	40
Produktionsfasernas motsvarighet i Ricœurs Mimesistänkande.....	42
Gestaltad tolkning som förklaring och förståelse.....	43
Myten hos Ricœur.....	46
<b>2. Orfevsmyten som självförståelse.....</b>	<b>49</b>
<i>Mytbegreppet</i> .....	50

<i>Myten hos Karen Armstrong och Peter Brook</i> .....	53
<i>Orfevs: namnet och berättelserna</i> .....	56
<i>Orfevsmyten som konstnärligt kunskapsverktyg</i> .....	61
<i>Översättaren som Orfevs</i> .....	72
<i>Gestaltande metod: "Att frigöra den inre Orfevs"</i> .....	77
<i>Ur teaterns "lore": möten med Ulla Sjöblom</i> .....	80
<i>Orfevs: förkroppsligat kunnande-i-handling</i> .....	82
<i>Orfevsmyten som förklaring och förståelse</i> .....	91
Föreställningar, filosofer och Orfevs: en sammanfattning.....	92
<b>3. Jag, jag och bara jag!</b> .....	97
<i>Dowland som Orfevs</i> .....	98
<i>Upprinnelse och research</i> .....	99
Förutsättningar.....	99
Urval.....	102
Källor till Dowlands levnadsbeskrivning.....	104
Melankoli.....	106
Sångaren som översättare.....	109
Sångöversättningens poetik: historia, avsikt och hörbarhet.....	110
Forskning om sångöversättning.....	117
Ett exempel: översättning av <i>Come Againe</i> .....	119
Sammanfattning: sångöversättning som närhet och distans.....	127
<i>En föreställning tar form</i> .....	129
Orfevs i den lilla kretsen.....	129
Tolkningsmässiga mot- och förebilder.....	131
Installationsföreläsning på blankvers.....	133
Sammanfogning av sånger och vers.....	138
Att gestalta vers.....	157
En nästan tom spelplats.....	159
<i>Reaktioner och recensioner</i> .....	163
<i>En jämförelse med sångarrollen i fem andra föreställningar</i> .....	166
Våra intentioner bakom förnyelse av solosångs-genren.....	167
Sångarrollens förvandling i Orfevs tecken.....	168



Intentioner bakom föreställningarna.....	170
Artistroll, diktjag och manus.....	171
Regi.....	174
Alternativ instrumentation.....	175
Tom spelplats?.....	176
Jämförelse mellan sex sångarroller – sammanfattning.....	178
<b>CD</b> .....	182
<b>Sammanfattande diskussion</b> .....	183
Konception.....	183
Repetition.....	184
Föreställning.....	186
<b>4. Gilgamesh – han som vägrade dö</b> .....	191
<b>Gilgamesheposet och Orfevs</b> .....	192
<b>Upprinnelse och research</b> .....	194
En ny översättning.....	194
Recitation, muntlighet och skriftlighet.....	195
Ett avgörande möte.....	196
Gilgamesheposet i Sverige.....	199
<b>Manus- och kompositionsarbete</b> .....	200
Tolv lertavlor och Lennart Warring.....	201
Komposition.....	203
<b>På väg mot en föreställning</b> .....	206
Sångaren och berättaren som skådespelare.....	207
Mera delad upptäcktsfärd än avsiktlig läsart.....	211
Att vara människa är att tvätta sig.....	228
Form och uttrycksmedel – ett exempel.....	229
Strykandets konst.....	233
Mötet med provpublik.....	236
<b>Reaktioner och recensioner</b> .....	237
<b>Två sätt att utvidga sångar- och skådespelarrollen:</b>	
<b>jämförelse med en arabisk gestaltning</b> .....	241
Konception.....	242

Eposet som dockspel: bearbetning.....	243
Den utvidgade artistrollen, historien och aktualiteten.....	245
Förändring: ny slagverkare och engelsk nyinstudering.....	247
<b>Sammanfattande diskussion.....</b>	<b>249</b>
Konception.....	249
Repetition.....	250
Föreställning.....	251
<b>5. Diktaren och tiden.....</b>	<b>257</b>
<i>Evert Taube som Orfevs.....</i>	<i>258</i>
<i>Upprinnelse och konception.....</i>	<i>263</i>
<i>Instudering och repetition.....</i>	<i>269</i>
En orfisk instuderingsmetodik.....	272
Evert Taube som gestaltungsinspiratör.....	276
Inspiration från Taubes uttolkare.....	280
Förebilder från Italien, Frankrike och Brasilien.....	284
<i>Den färdiga föreställningen.....</i>	<i>287</i>
Fritiof Anderssons paradmarsch.....	291
Gestaltning.....	294
Berättande och Diktaren och Tiden I.....	296
Damen i svart med violer.....	296
Gestaltning.....	300
Berättande och Diktaren och Tiden II.....	301
Serenaden i San Remo.....	302
Gestaltning.....	302
Berättande och En poet vandrar till fjälls.....	303
Fritiof i Arkadien.....	304
Gestaltning.....	311
Berättande.....	312
Målaren och Maria Pia.....	312
Gestaltning.....	313
Berättande.....	314

Muren och böckerna.....	315
Gestaltning.....	317
Berättande och Diktaren och Tiden IV.....	318
Så länge skutan kan gå.....	319
Gestaltning.....	319
Extranummer: Den lycklige nudisten eller Nudistpolka.....	320
Gestaltning.....	320
<b>Sammanfattande diskussion.....</b>	<b>320</b>
Konception.....	321
Repetition.....	322
Föreställning.....	323
<b>6. Sångaren på den tomma spelplatsen.....</b>	<b>329</b>
<b>Resultat.....</b>	<b>330</b>
<b>Mot en orfisk poetik.....</b>	<b>331</b>
Konception.....	331
Repetition.....	333
Föreställning.....	333
Reflektion.....	336
<b>Den komplicerade vägen till enkelhet.....</b>	<b>338</b>
<b>Hantverket, gåvan och epifanin.....</b>	<b>340</b>
<b>Orfevs och Intet.....</b>	<b>344</b>
<b>Konstnärlig forskning – envoi.....</b>	<b>345</b>
<b>The singer in the Empty Space – summary.....</b>	<b>351</b>
<b>1. Introduction.....</b>	<b>352</b>
<b>2. The Orpheus myth as a tool for self-understanding.....</b>	<b>356</b>
General features of chapters 3, 4 and 5.....	360
<b>3. Me, me and none but me!.....</b>	<b>361</b>
<b>4. Gilgamesh – The Man Who Refused to Die.....</b>	<b>365</b>
<b>5. The Poet and Time.....</b>	<b>369</b>
<b>6. The singer in the Empty Space.....</b>	<b>377</b>

<b>Appendix</b> .....	380
<i>Appendix 1: På väg till Cederskogen</i> .....	380
<i>Appendix 2: Rapport om turné i Palestina</i> .....	389
<i>Appendix 3: Gilgamesh – Irakisk sårad själ bakom ett svenskt ansikte     (libanesisk recension)</i> .....	398
<i>Appendix 4: Kommentar av Lars Westman</i> .....	401
<b>Fotnoter</b> .....	403
<b>Källförteckning</b> .....	429
<i>Skriftliga källor</i> .....	429
<i>Radioprogram</i> .....	438
<i>Författare och litteratur på Internet</i> .....	438
<i>Övriga hemsidor, Internet</i> .....	439
<i>Fonogram</i> .....	440
<i>Musikalier</i> .....	441
<i>DVD, övrigt</i> .....	441
<b>Personregister</b> .....	442

## ◆ Förord

Denna reflektion kring min skapande och tolkande verksamhet har handletts av Eva Nässén och Cecilia Lagerström, och jag är djupt tacksam för hur engagerat och klokt de läst och kommenterat mina texter. Vår dialog har varit en viktig del av min forskarutbildning. Eva Nässén har i egenskap av huvudhandledare med stor fingertoppskänsla organiserat ventileringar av mitt skriftliga arbete, och jag vill också tacka alla delopponenter: Henric Holmberg, Ola Stockfelt, Kent Sjöström och Lars Lönnroth. Deras synpunkter har varit av stort värde för min framställning. Ett särskilt tack vill jag även rikta till Håkan Dahl, som ansvarade för inlevelsefull granskning av min text i arbetets slutskede.

För att vidga cirkeln något vill jag tacka alla vid Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs Universitet som ansvarat för att man inrättat doktorandtjänster i konstnärlig forskning – och tackar särskilt Magnus Eldénus för att jag erhöll en sådan tjänst. Jag riktar också ett tack till Sverker Svensson och Lotta Carlén vid Musikhögskolan i Malmö, som generöst givit mig tjänstledighet. Andra ledare jag vill tacka för stöd och stimulans är förra rektorn vid Högskolan för scen och musik, Helena Wessman, och förre chefen för Konstnärliga fakultetens forskarskola, Johannes Landgren. Jag tackar även Anna Lindal och Johan Öberg vid Konstnärliga fakulteten, som engagerat sig i min ansökan om medel för att skapa en DVD, vilken välvilligt delfinansierats av Adlerberthska forskningsfonden.

Ett särskilt varmt tack riktar jag till Anna Frisk, som med osedvanlig kompetens och hängivenhet administrerat en utbildning under utveckling. Hon har varit ett stort praktiskt stöd för mig och många andra doktorander, och har med sin vakna humor fått mig att lyfta blicken i stunder då jag tyckt att jag haft världen emot mig.

Maria Larsson och Ulf Sarner vid HSM:s SIDA-grupp vill jag tacka för att de bidrog till att jag kunde genomföra ett utbyte med den berömda teatergruppen el-Hakawati i Palestina. Även generösa medel från Musikaliska Akademien, Konstnärsnämnden och Kulturrådet möjliggjorde utbytet.

Bland de lärare jag haft under min forskarutbildning vill jag tacka Christine Räsänen (academic writing) och Mats Rosengren, (filosofi) liksom Dick Stenmark och

Karin Wagner (forskningsansökning). Jag vill även tacka Bo Göranson och Maria Hammarén vid Kgl. Tekniska Högskolan för att jag fått ta del av den givande dialogseminariemetodiken.

Ett stort tack också till mina meddoktorander. Särskilt vill jag tacka Anders Tykesson, som läst min text noggrannare än de flesta, liksom Katarina A Karlsson, som generöst ställt sin översättning av John Dowlands *Come Againe* till förfogande för en jämförande analys. Jag vill även tacka Svein Erik Tandberg för roliga samtal om musik och teologi.

Mitt tack går även till administrativ och teknisk personal vid Högskolan för scen och musik: Erika Strand, Kerstin Nilsson och Åsa Bengtsson, liksom de IT-ansvariga Lars-Anders Carlsson och Jan Gustafsson.

Jag vill även tacka Gudrun Zachrisson, forskningsansvarig vid Dramatiska Institutet, för att hon inbjöd mig till projektet Genius Loci. Genom detta projekt fick jag bl.a. träffa Pär Gustafsson och Kenneth Olwig vid SLU Alnarp, som jag också tackar för att jag fått diskutera landskap och dikt med dem och även fått föreläsa för deras studenter.

Jag är också tacksam för att ha fått diskutera olika delar av mitt projekt med Birgitta Smiding, klarinettist Bo Nilsson, Göran Stille, Per-Anders Tengland, Ann Krestin Vernersson, Johan Landgren och Hector Perez Lopez, Valencia. Tonsättaren Anders Hultqvist kom vid mitt slutseminarium med ett viktigt påpekande som jag tackar för.

Under ett projekt inom programmet mentor4research hade jag stort stöd av advokat Bo Stefan Arleij, som jag tackar varmt för hans öppenhet för gränsöverskridande diskussioner.

Den film som följer med boken har skapats av Lars Westman, vars kommentar till projektet återfinns som Appendix 4. Jag är naturligtvis djupt tacksam för hans professionella engagemang och hans gränslösa personliga värme. Utan honom hade det inte blivit någon medföljande film. Stort tack också till Astrid Kvalbein, som förutom att medverka i filmen också haft värdefulla synpunkter på min text. Karsten Runerheim, som redigerat och bearbetat DVD:n, förtjänar också ett varmt tack. Jag vill även tacka bokens fotografer, som i kapitelordning är Paul Jackson, Jean Hermanson och Lennart Kjörling. De svarar inte bara för bokens bilder; genom engagerade diskussioner

genom åren har de på olika sätt indirekt bidragit till framställningen. I detta liknar de Johanna Nicoletti, som lyhört svarat för den grafiska utformningen av denna bok, liksom av affischen till *Gilgamesh-han som vägrade dö*.

Förutsättningarna för och motorn i mitt projekt är de föreställningar som skapats tillsammans med en rad medarbetare, och jag tackar dem innerligt: den första i raden är Karin Parrot, som regisserade *Jag, jag och bara jag!*, där även klarinettisten Dan Gisen Malmquist och gitarristen Börje Sandquist medverkade. I denna produktion innehades andra viktiga funktioner av scenografen Christel Hansson, producenterna Birgitta Aurell och Camilla Gustafsson, liksom ljussättaren Thorsten Dahn. Under festivalen *Sista skriket!*, som behandlas i samma kapitel som Dowlandföreställningen, samarbetade jag med Margareta Jonth och Synnöve Dellqvist, och jag är tacksam både för detta samarbete och för uppdraget att leda festivalen.

Projektets andra föreställning, *Gilgamesh – han som vägrade dö*, regisserades av Karim Rashed, och läsaren kommer att förstå varför jag är denna unike teaterman stort tack skyldig. Slagverkaren Fredrik Myhr vill jag också tacka för fantasifullt samarbete, liksom Tina Quartey, som övertog Myhrs roll i föreställningen. Vår gestaltning av eposet präglades i hög grad av översättaren Lennart Warring, som frikostigt delade med sig av sitt kunnande, och jag tackar honom varmt.

*Diktaren och Tiden*, mitt doktorandprojekts tredje produktion, regisserades under en eftermiddag av Sara Erlingsdotter, ett möte jag är henne mycket tacksam för, liksom för hennes läsning av och synpunkter på kapitel 3. Maria Lindström vill jag tacka för att hon både initierade föreställningen och gav välavvägda synpunkter på min reflektion kring denna.

Jag vill med särskild värme tacka min konstnärlige mentor Jan Mark, som hållit en skyddande hand över min verksamhet. Han har med sina sin kunskapsförlösande förmåga alltid generöst funnits till hands, både i den konstnärliga vardagen och i mera prekära situationer. Genom att sammanföra mig med regissören Karim Rashed, såg han till att Gilgameshföreställningen kom till, och han har även initierat senare projekt som sträcker sig utöver dem som behandlas i denna framställning. Tack också till Anita Marcus, som med sin djupt bildade underfundighet ofta fått mig att svaja till och fundera över tingen en extra gång.

Detta är också platsen att tacka mina lärare. Inget av mina projekt hade sjösatts utan att jag fått möta sångerskan Dorothy Irving, och jag tackar henne av hela mitt hjärta för allt hon betytt för mig. Under sent sjuttiotal råkade jag se den TV-sända versionen av Dominick Argentos monologopera *Char Lady*, där Irving gestaltade den enda rollen, en städerska. Denna upplevelse var en av anledningarna till att jag sökte till Musikhögskolan i Stockholm, där sångerskan till min glädje accepterade mig som elev. Dorothy Irvings vokalmusikaliska gestaltningsdjup, enorma repertoarkännedom och engagerade attityd har för mig varit förebildliga och avgörande. Kanske har hennes *Char Lady* funnits som en underliggande inspiration när jag själv skapat monologerna i mitt projekt.

Jag hyser också stor tacksamhet mot svenske musikforskaren, radiomannen och pedagogen Bo Wallner (1923-2004), som också var min lärare vid Musikhögskolan i Stockholm. Som lärare arbetade han i sokratisk anda i en undervisningsform där dialogen hade företräde framför föreläsningen. I många sammanhang fungerade han som en levande länk mellan musiken och reflektionen, mellan konsten och pedagogiken, och föregrep därigenom konstnärlig forskning. Andra lärare vid Musikhögskolan i Stockholm som jag ofta sänder en tacksamhetens tanke till är P-G Alldahl, Lars-Erik Rosell (1994-2005), och Arne Mellnäs (1933-2002) vilka undervisade i gehörslära, kontrapunkt respektive instrumentation.

Regissören Peter Oskarson är jag tacksam av många skäl, eftersom jag genom honom fått delta i en rad märkliga teateräventyr. 1982 erbjöd han mig arbetet som musikansvarig vid den nybildade Folkteatern i Gävleborg, vilket innebar att jag kom i kontakt med skådespelerskan Ulla Sjöblom (1927-1989). Utan mina möten med henne hade jag inte kunnat genomföra detta projekt, och jag återkommer i min framställning till vad hon betytt för mig. Genom arbetet på Folkteatern träffade jag även dansaren och koreografen Birgit Åkesson (1908-2001), som under en för mig avgörande föreläsning berättade hur västerländsk balett låtit sig formas av militär exercis och hur fixeringen vid en ”story” dödade grundläggande rörelseimpulser. Det hon sagt hade implikationer för alla konstarter. Förutom på dansens område var Åkesson en nydanare även på språkets och forskningens domäner, och för min reflektion har hon varit ett ständigt närvarande och uppfordrande exempel.

Till mina inspiratörer räknar jag även skapande andar i Skåne: poeten och översättaren Lasse Söderberg som drev Malmö Internationella Poesidagar, författaren



Fredrik Ekelund som skrev monologerna om Fubbicktown för den särpräglade skådespelaren Pierre Dahlander, författarna och estradörerna Jacques Werup och Jan Sigurd, liksom saxofonisterna och storbandsledarna Jörgen Nilsson (1948-2002) och Helge Albin.

Som representanter för min publik vill jag tacka en särskild fyrklöver som gett mig stöd alltsedan jag började framträda: Rolf och Kristina Ekman, Susanne Gerthel och min uppmuntrande kollega Cecilia Kjellén.

Jag vill också tacka min härliga släkt, liksom alla vänner som engagerat sig i mitt projekt. Särskilt vill jag tacka familjen Sarner i Göteborg, som under de år jag doktorerat skämt bort mig med sin gästfrihet. Jag vill också tacka mina gudsöner Leo och Jonatan, som när de blir tillräckligt stora här kan läsa att de varit värmande ljusglimtar i en ibland hektisk resandetillvaro. Mina bonusdöttrar Hanna och Rebecka har också varit ständiga glädjekällor, och jag är djupt tacksam för att de finns i min närhet.

Sist men främst vill jag tacka min livskamrat, min älskade Inga Sanner, som jag härmed tillägnar denna bok och de föreställningar den handlar om.

*I en liten judisk by i Polen bodde en gång en ung man, som beslöt sig för att sätta den vise rabbinen på prov. Han gick till rabbinen med en liten fågel i sina kupade händer, och frågade:*

*-Jag håller en liten fågel i mina händer. Lever den eller är den död?*

*Rabbinen tänkte: "Säger jag att den lever, kniper han till om den och så dör den. Säger jag att den är död, öppnar han handen och så flyger den iväg." Så rabbinen svarade:*

*-Du håller ett liv i dina händer. Gör med det vad du vill.*

efter Anita Marcus, Malmö

# 1. Inledning

## Upptakt

Det är i tidernas gryning, före slaget vid Troja och Odyssevs irrfärder. I Thessalien vid Egeiska Havet skall Kungasonen Iason göra en lång resa för att hemföra det mytiska gyllene skinnet. Han har därför låtit bygga skeppet Argo, större och snabbare än något annat fartyg. Eftermiddagen kommer och besättningen samlas. Den består av femtiofyra mytiska hjältar, bland dem Akillevs far Pelevs, den urstarke Herakles liksom sångaren Orfevs. Den sistnämnde har av Iason valts till besättningen först av alla. Nu drar männen i repen som är fästade vid fartyget, och Argo baxas nerför stockarna som lagts ut i en fåra på stranden. Det ryker och gnisslar men till slut glider den stolta Argo ut i vattnet. För att allt skall gå väl under resan klubbar Herakles denna kväll före avfärden två oxar vilka bränns som offer åt Apollon. I offerröken ser en siare att Argo visserligen skall återvända till Thessalien, men att resan kommer att innebära stora svårigheter. Redan under aftonens dryckeslag utbryter ett våldsamt gräl mellan männen. Men medan spydigheterna och hänskratten haglar händer det något:

Nu reste sig Orfevs,  
lyfte sin lyra i vänster hand och började sjunga.  
Han sjöng om forna tider då jorden och himlen och havet  
bildade en enda form och hängde ihop med varandra,  
hur sedan efter en dödlig strid de skildes i söndring,  
hur alltid stjärnorna, månen, den evigt vandrande solen  
intar den plats och följer den väg i etern som getts dem;  
sjöng om hur bergens kedjor blev till och brusande floder  
med sina nymfer, och allt som kryper och rör sig på jorden.<sup>1</sup>

Trollbundna av Orfevs sång slutar männen sitt gräl, och somnar sedan. När dagen gryr driver de starka roddarna ut Argo i bukten:

... så, till Orfevs lyra slog de det upprörda havet,  
taktfast med sina åror, kring bladen kokade svallet,  
på båda sidor bröts den mörka sältan som vredgad,  
rytande sjöd den till svar på roddarnas kraftiga årtag.

Vapnen glänste som eld där skeppet gled fram under solen  
och som en stig klart tecknar sin väg genom gräset på ängen  
skummade kölvattnet vitt i en långsträckt strimma därbakom.<sup>2</sup>

Det är Orfevs musik som ackompanjerar inledningen till den långa resa som den framställs i *Argonautika*, författad av Apollonios Rhodios i början av 200-talet f.Kr. Orfevs är en centralfigur under den färd som skall ta argonauterna över halva den nutida europeiska kontinenten.

För vår tid är Orfevs kanske mest känd som en melankolisk gestalt – operorna av Claudio Monteverdi och Christoph Willibald Gluck tar fasta på hans dubbla förlust av sin hustru Eurydike: han lyckas med sin sång beveka dödsrikets härskare att låta den avlidna följa med till de levandes land på villkor att han verken ser på eller talar med henne. När hon följer honom, kan han emellertid inte stävja sitt begär att se henne. Orfevs vänder sig ödesdigert om och Eurydike tvingas för andra gången ner i dödsriket. Detta ögonblick har givit upphov till flest kommentarer hos senare tiders diktare, målare och andra konstnärer.<sup>3</sup>

För min framställning är istället Orfevs på Argo en viktig utgångspunkt. Han framställs av Apollonios som en fredsmäklare musiker mitt i en social gemenskap, som förutom att genom sin lyra ange takten för roddarnas årtag också har en mångfaceterad roll som sångare och präst, underhållare och lärare. Han förkroppsligar handlingskunskap, det slags kunnande som praktiskt verksamma konstnärer, lärare och hantverkare är väl bekanta med. Orfevs och poesin som bärare av kunskap har diskuterats alltsedan antiken, men i vår tid har denna aspekt av Orfevs kommit i skymundan. För renässansfilosofen Francis Bacon och romantikens Novalis var denna dock självklar, något som den amerikanska litteraturvetaren Elizabeth Sewell anknöt till under 1960-talet. Jag kommer i min framställning att fortsätta på denna linje.

Men det är inte bara Orfevs på Argo som min framställning kommer att utgå ifrån. Det finns andra drag i den samlade orfevstraditionen jag också kommer att anknyta till. Under antiken blev Orfevs betraktad som en länk mellan muntlig och skriftlig kultur. På antika vaser kan man se Orfevs sjungande huvud avbildat tillsammans med samlingar av papyrusrullar. Det är dock ovisst om man skall läsa dessa bilder som om det är Orfevs som tolkar skrift eller om det är skriften som representerar Orfevs nedtecknade sång.<sup>4</sup>

Orfevs har också framstått som en religiös reformator som förenat det orgiastiskt Dionysiska med det mera balanserade Apolliniska.<sup>5</sup> I detta avseende representerar Orfevs både tradition och förändring, i en roll som man lätt kan se som analog med musikerns, poetens eller författarens.

Orfevs som ett förkroppsligande av förändring avspeglas också i en särskild tradition med ursprung i läsningen av Rainer Maria Rilkes Orfevsdikter. I denna ses den mytiska figuren som det tänkta tomrum eller klyfta där sångarens, kompositörens eller diktarens identitet skapas. Med detta synsätt förkroppsligar Orfevs själva tolkningsakten: sångaren får sin identitet just genom att ge upp sig själv och vara tillgänglig för det som skall berättas – först i sången blir Orfevs sig själv.<sup>6</sup> Inte bara sångaren och poeten, utan även översättaren blir då en Orfevs. Denna tradition representeras av såväl Rilkeöversättaren Nancy Mardas, den amerikanske litteraturvetaren Robert McGahey och den brasiliansk-svenska filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback. Den senare talar om det orfiska tomrum jag syftar på ovan som ett ”intet”, där tolkning, fantasi och tänkande är ett led i den tolkandes självförvandling.<sup>7</sup> Hennes sätt att se formulerar i hög grad de förhållningssätt som präglar mitt projekt, även om jag vill lägga till ”skapande” och ”gestaltning” som en del av självförvandlingen. Cavalcante Schuback skisserar, i anslutning till sitt tänkande om intet som en plats för förvandling, en ”imaginativ hermeneutik”. I en sådan tolkningslära betonas skapandets, ja improvisationens roll i tolkningen av historien:

Mötet med det förflutna – det redan tänkta, det redan sagda, traditionen, minnet, – innefattar ett svårgripbart men mycket påtagligt improvisatoriskt moment, där ett nytt tänkande, ett nytt ord uppstår. Detta är vad en imaginativ hermeneutik handlar om, en hermeneutik som tar imaginationens roll i förståelsen på allvar och betraktar inflytande, inspiration, improvisation som fundamentala moment i förståelsen. Därmed upptäcker vi att förståelse också är skapande.<sup>8</sup>

Tolkning, förståelse och skapande ligger med detta synsätt nära varandra och blir en del av en orfisk självförvandling.

Eftersom jag är en sångare som både sjunger och spelar, komponerar och diktar, undervisar och uppträder är det kanske inte så underligt att jag kommit att fascine-

ras av den mångsidige Orfevs, liksom av de olika tolkningar som berättelserna om honom gett upphov till. I mitt yrkesliv har jag pendlat mellan teaterns, litteraturens och musikens världar. Text, musik och framförande är för mig ett odelat helt. Detta innebär att jag under de senaste decennierna inte i första hand sökt mig till större institutionella sammanhang där en regissör eller teaterchef sökt sångare eller musiker för sina uppsättningar. Jag arbetar istället i mindre skala, där mina idéer får möjlighet att samspela med dem som regissör och ett fåtal övriga medverkande står för.

Den lilla kretsen är vanlig också när man arbetar som lärare, antingen man möter en student i taget eller arbetar i grupp. Jag har i många år arbetat som pedagog på olika högskolor, framförallt som sånglärare vid Musikhögskolan i Malmö. I den mindre kretsen blir det tydligt att pedagogisk och konstnärlig verksamhet i grunden ligger mycket nära varandra. Motsättningen mellan dessa perspektiv framstår ibland som en konstruktion som snarare stjälper än hjälper studenterna.

Många av de motsättningar jag levt med i mitt yrke smälts i Orfevsfiguren – särskilt som vi möter honom hos Apollonios – till en organisk helhet. Orfevs undervisar och uppträder, sjunger och spelar, komponerar och diktar. Hans sång – läs gärna den inledande dikten en gång till, men högt – är också en betraktelse över historien, samtidigt som den griper åhöraren i nuet. Han är både lärare, förkunnare och artist. Han tar ansvar, fattar beslut och agerar.

Orfevs förkroppsligar således en rad olika kompetenser. I samhällen med muntliga kulturer är denna mångfacetterade sångarroll ännu vanlig. Västafrika har exempelvis sina sjungande *griots* eller *jalis*, vilka fungerar både som underhållare och lärda, som dansmusiker och historiker.<sup>9</sup> Denna roll är i vår västerländska skriftkultur emellertid oftast uppdelad på flera funktioner; operasångarens och bibliotekariens, prästens och ståuppkomikerns, historikerns eller den skönlitterära författarens.

Trots att *jalin* inte finns direkt representerad i den teknologiserade världen finns det även i vår europeiska, samtida kulturkrets en sångarroll som liknar den Orfevs har på Argo. Denna agerar på ett konstnärligt område som befinner sig mitt emellan litterär, scenisk och musikalisk gestaltning. En föreställning på detta område kan kallas berättarkonsert, romansföreställning, konsertteater eller något liknande. I sammanhang av denna typ förekommer både poetiska, sångliga och teatrala inslag i växlande proportioner beroende på vilka typer av artister som medverkar i föreställningen. Jag använder här ordet ”föreställning” eftersom det täcker de flesta av de

former jag avser. Denna utvidgade sångarroll kan innehas av någon som till professionen kan vara skådespelare, poet eller historieberättare. Begreppet ”sångare”, som jag i fortsättningen använder för denna funktion, låter jag vara synnerligen brett. Någon gång, t.ex. då det rör sig om berättande, använder jag dock ordet ”aktör” när detta i sammanhanget är mer adekvat.

Kännetecknande för den sångarroll jag vill diskutera och belysa är att artisten – ofta i samverkan med musiker och regissör och ibland scenograf – *tolkar och gestaltar ett historiskt material*. Likt Orfevs på Argo levandegör sångaren ett uråldrigt budskap och hoppas att även stenarna och träden lyssnar, som dessa en gång gjorde när de hörde den mytiska figuren sjunga. Denna typ av sångare vill levandegöra ett material som hon själv anser väsentligt och laddat, men som hon av erfarenhet vet att en potentiell publik upplever som svårtillgängligt. Ett sådant material ropar därför på en ny gestaltungsform. En artist som initierar föreställningar av detta slag kan vara en romansångerska som översätter och skapar en dramatisk kontext kring de Brahms-sånger hon framför, men det kan också vara en skådespelare som tillsammans med en regissör presenterar dikter av Gustaf Fröding genom att framföra olika tonsättningar av dessa. Även en berättare som använder sånginslag i en nytolkning av Beowulfsagan eller en rocksångare som gör ett kommenterat program kring Chuck Berry representerar denna kategori. Jag presenterar området med exempel istället för att ge en mera formell definition, då gränserna mot de traditionella konstarterna dikt, teater eller musik inte är klara. Snarare än att vara ett tydligt avgränsat fält rör det sig istället om ett förhållningssätt hos de medverkande: en poesiafton med omväxlande sång och musik kan ge flera, helt olika, exempel på en sångarroll av denna mångfacetterade typ.

I mitt projekt är det denna sångarroll och detta slags konstnärliga område som undersöks genom att jag både skapar föreställningar och reflekterar kring dessa. Området har i praktiken tangerats, genomkorsats och undersökts av många sångare, musiker, skådespelare och regissörer. Vad jag kunnat se har det emellertid inte blivit föremål för en mera samlad reflektion, särskilt inte av någon som själv har den praktiska erfarenheten av att tolka, dikta, komponera och vara på scenen. Det finns därför ett tydligt behov av att denna sångarroll och detta område blir föremål för en undersökning, och att en sådan vinner på att vara både gestaltande och reflekterande. Min undersökning sker därför med utgångspunkt i tre av mina musikaliska föreställningar vilka alla har en sjungande, diktande och komponerande sångare i centrum.



Jag kallar mitt projekt *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik*. Titeln hänvisar för det första till den typ av ”tom” spelplats som den brittiske regissören Peter Brook beskriver i *The Empty Space*.<sup>10</sup> Denna kännetecknas av att den ofta saknar eller har mycket sparsam dekor. Desto viktigare är de bilder som finns i den text som sångaren förmedlar. De visuella elementen och berättelsen uppstår därför i publikens fantasi istället för att förevisas. Den tomma spelplatsen är alltså, som Lars Lönnroth säger, en ”dubbel scen”, eftersom handlingen pågår *både* på scenen och i den text som berättas.<sup>11</sup> Även Orfevs på Argo framträder på en tom spelplats utan dekor, både då han sjunger på skeppet och utanför Medeas palats.

För det andra säger titeln att jag vill artikulera en *poetik* för mina föreställningar. Min poetik har emellertid andra utgångspunkter och syften än den berömda poetik som Aristoteles en gång formulerade.<sup>12</sup> Denna var normerande och menade sig exempelvis kunna fastslå hur en tragedi skulle skrivas på bästa sätt. Sedan dess har poetik kommit att få många definitioner. Umberto Eco hänvisar i en skrift från 1960-talet till den s.k. Pragskolans lingvister, som har ett eget sätt att definiera poetik, nämligen som ”*differentia specifica* av språkligt beteende”, alltså ”studiet av den strukturella mekanismen hos en given text, vilken besitter självreflekterande kvalitet och har kapacitet att utlösa dubbel- och mångtydiga effekter.”<sup>13</sup> Men Eco påpekar också att man i modern filosofi reserverat termen för att beskriva avsikterna hos en enskild konstnär eller hos en särskild konstnärlig skola. Därför kan ordets betydelse uttryckas enklare: ”Poetik talar om hur något görs”, säger poeten Gunnar D Hansson.<sup>14</sup> Det är precis i denna mening ordet kan förstås här. Min poetik är en artikulation av *de olika musikaliska, litterära och sceniska förhållningssätt* som varit vägledande för mig när jag skapade mina föreställningar.

Min avhandling handlar inte bara om kunskap och kunnande – att skapa, tolka och reflektera innefattar många moment där *omdömet* också är centralt. Mitt skrivsätt anknyter till därför till sextonhundredatalstänkaren Michel de Montaignes idéer om skrivandet som självprovning:

Omdömet är ett verktyg som kan användas på alla föremål och som kommer in i alla sammanhang. I de prov och försök (*essais*) som jag utför här utnyttjar jag därför tillfällena av alla slag. Är det ett ämne jag som jag inte alls begriper prövar jag det (*je l'essaie*) där också och utforskar vadstället på an-

nat håll: finner jag att det är för djupt för min längd stannar jag på stranden. Och insikten att jag inte kan ta mig över är ett resultat av omdömetts verksamhet, ja ett av de resultat jag är mest stolt över.<sup>15</sup>

Dubbelheten av *essä*, som både experimenterande försök och självprövning kan därför appliceras på mitt projekt som helhet: ”Montaignes filosofiska metod innebär att han utvecklar en teknik att odla en inställning till oss själva och världen som innefattar en öppenhet inför det nya och kritik av traderade åsikter med syfte att upptäcka sig själv genom att lära av erfarenheter.”<sup>16</sup> Essän syftar alltsedan Montaigne på en litterär genre, men här är det ett beskrivande och diskuterande förhållningssätt som jag vill betona, snarare än att jag anknyter till essän så som den genremässigt utvecklats efter Montaigne. På samma sätt som de föreställningar jag skriver om har vaskats fram genom ett ständigt prövande har jag först så småningom hittat en rimlig form för att artikulera och begripliggöra en poetik i ständig förvandling.

Att göra min poetik förståelig genom reflektion har en motsvarighet i min sångliga praktik. Jag strävar efter att sångtexten, när den framförs, förutsätts vara omedelbart gripbar för publiken. Orfevs publik behövde, lika litet som Cornelis Vreeswijks, textblad för att förstå vad som sjöngs. Musiken tjänar här texten i framförandeögonblicket. Därför översätter jag sånger på främmande språk till svenska. Ibland skapar jag en berättande kontext kring sångerna för att de skall bli begripliga i det ögonblick publiken hör dem. Naturligtvis finns det inget objektivt innehåll i sångerna eller poesin som en gång för alla förtydligas genom att jag översätter, bearbetar eller kommenterar. Att sångerna skall bli ”begripliga” betyder egentligen att min *tolkning* av sångerna skall vara tydlig. Var och en i publiken tolkar naturligtvis i sin tur texten högst individuellt. Vad jag mera specifikt menar med ”tolkning” skall jag reda ut senare.

Jag tycker också om att sjunga och framträda på det språk jag talar, en skånsk sociolekt präglad av den medelklass som sett mig växa upp. Detta har med identitet att göra – och trovärdighet. Både texten och klangen bottenar bättre när jag sjunger som jag talar.

Att sjunga och agera på skånska har sina rötter i folkklustspel och lokalrevyer med skådespelarna Nils Ahlroth och Ingvar Andersson som viktiga namn. På sjuttioalet kom skånskan att användas på bred front hos populärmusikaliska artister som Peps Persson och Mikael Wiehe, då som uttryck för en ny folklighet. När Wiehe idag får frå-

gan varför han sjunger på skånska svarar han: ”De modiga och äkta sjunger på sitt eget språk. De andra härmas eller vill vara nån annan.”<sup>17</sup> Detta är en uppfattning jag delar.

Jag både lyssnar och talar från en särskild plats i historien, men den sammanhållna identitetskärna som jag ibland drömmer om är inte så lätt att finna: ”Kanske är det just längtan efter enhet som sliter oss i stycken.”<sup>18</sup>

Genom mina projekt, som innebär både skapande och tolkning, har min skånska medelklasshistoria oupphörligen ifrågasatts. Min sångaridentitet förändras och uppstår därför kontinuerligt i friktionen mellan det som varit och det som uppstår i mötet med nya människor och kulturyttringar: ”Att inse att subjektet är historiskt innebär att erkänna subjektet som process, som ett relationellt väsen och inte en förhandenvarande substans”, som Cavalcante Schuback uttrycker det.<sup>19</sup>

Att se den tolkande och skapande konstnären som stadd i ständig självförändring är också en förutsättning för Cavalcante Schubacks imaginativa hermeneutik. En sådan skapande tolkningslära ingår i den tomma spelplatsens poetik, vilken även förutsätter och inkluderar *publikens* medskapande: Orfevs sång pånyttföds ständigt även i de enskilda åhörarnas lyssnande och tolkande fantasi.

## ***Konstnärliga intentioner och forskningssyften***

Det övergripande syftet med *Sångaren på den tomma spelplatsen* är att i gestaltning och reflektion artikulera och tillgängliggöra olika typer av konstnärligt kunnande, och på så sätt bidra till konstnärlig kunskapsbildning. Den typ av kunskaper jag behandlar kännetecknas av att teoretisk kunskap och praktiskt kunnande är sammanflätade och steglöst övergår i varandra. Jag skall återkomma till vad som ytterligare kännetecknar sådana kunskaper.

Jag vill här synliggöra mitt eget konstnärliga kunnande, vilket ligger i skärningspunkten mellan litterär, musikalisk och scenisk gestaltning. Det karaktäriseras av den sångarroll jag inledningsvis lyfte fram i ljuset av Orfevsmyten, liksom av en ”tom spelplats”.

Projektet består av tre delar: en *konstnärlig del* som består av tre föreställningar, för det andra denna *reflekterande del*, samt en *dokumenterande och reflekterande DVD*. Konstnärliga kunskapsformer låter sig aldrig uttömmande och invändningsfritt artikuleras ens med det tredubbla greppet av föreställningar, skriftlig reflektion

och DVD. De tre delarna åstadkommer emellertid en artikulering som är tillräckligt tydlig för att bidra till kunskapsbildningen inom konstnärlig forskning.

Syftet med denna uppläggning är att de tre delarna skall belysa varandra inbördes, även om man skall kunna se, höra och läsa dem var för sig. Bilden av projektet blir naturligtvis fylligare ju mer av redovisningen man tar del av.

### **Konstnärliga intentioner**

Den första, konstnärliga delen omfattar tre föreställningar som utgör *gestaltade tolkningar av historiskt material* och är skapade av mig i dialog med regissörer och musiker. Föreställningarna är emellertid olika till sin karaktär:

1. Den musikdramatiska monologen *Jag, jag och bara jag!* består av ett urval sånger av den engelske lutenisten och tonsättaren John Dowland. Jag har översatt sångerna och även skrivit en monolog på blankvers som binder samman dem. I föreställningen, som regisserats av Karin Parrot, gestaltar jag själv John Dowland, som på vers berättar om sitt liv och sitt tänkande kring musik och dikt. Föreställningen är en fiktiv installationsföreläsning som Dowland tänks hålla vid sitt tillträde som hovlutenist hos Jakob II 1612. Två musiker medverkar: gitarristen Börje Sandquist och klarinetisten Dan Gisen Malmquist. I föreställningen används alltså poesi och teater för att kommunicera Dowlands sånger.

2. I den musikaliska enmansteaterföreställningen *Gilgamesh – han som vägrade dö* har jag bearbetat och omdiktat Lennart Warrings och Taina Kantolas svenska tolkning av Gilgamesheposet. Tillsammans med slagverkaren Fredrik Myhr har jag även komponerat musik till denna text. Här spelar jag dels berättare, dels flera andra roller i eposet. I denna föreställning, som regisserats av Karim Rashed, används alltså musikaliska och teatrala medel för att kommunicera episk dikt.

3. *Diktaren och tiden* är en föreställning där jag sjunger ett urval sånger av Evert Taube till eget dragspelsackompanjemang. Jag reciterar även ett urval av Taubes dikter och hans tolkningar av Shakespearesonetter. Jag berättar om egna och andras litteraturvetenskapliga forskningsrön kring Taubes litterära förebilder och hans dialog med historien. Tillsammans utgör dikterna och den muntliga reflektionen kring forskningsfakta en *metanarration* eller *metapresentationell kommentar* som ger sångerna en särskild läsart.<sup>20</sup> Föreställningen är således inspirerad av Taubes eget sätt att framträda, där berättande varvas med sång och poesi.

Det konstnärliga syftet med projektet är dubbelt – dels är föreställningarna gjorda i avsikt att spelas för en betalande publik och präglas därför av de strävanden som är vanliga på scenen: att underhålla och förvåna, väcka tankar och engagera. Föreställningarna tjänar här syftet att vara en redovisning av en utforskande och experimenterande process, och därigenom också att vara underlag för reflektion.

Föreställningarna utgör det – tillfälliga och preliminära – svaret på en forskningsfråga som samtidigt är en konstnärlig fråga: *hur kommunicerar jag och mina medarbetare utifrån våra förutsättningar sång och poesi ur historien till en publik idag?* I detta bor en strävan att tillgängliggöra kultur *både* för en publik som annars kanske inte mött exempelvis Gilgamesheposet *och* att ge den publik som redan kanske känner till John Dowlands sånger en ny bild av dessa. I fallet med Evert Taubes sånger ingår mina nya forskningsrön kring sångerna i föreställningen, som på detta sätt ligger nära en folkbildningstradition.

Bevekelsegrunderna till varför jag valt att arbeta med ett särskilt konstnärligt eller historiskt material har i regel inte haft ett direkt ursprung i forskningsfrågor. Det har oftast handlat om att gripa ett tillfälle i flykten när en intressant möjlighet visat sig. Man kan också se det som att man förvandlar en gåva som livet erbjuder till uppgift, ja kanske ser uppgiften implicit i gåvan. Dessutom ligger ofta undermedvetna faktorer, som först i efterhand blir begripliga, bakom valet av ett visst material.<sup>21</sup>

De tre föreställningarna utgår samtliga från historiskt material: John Dowlands sånger, Gilgameseposet respektive Evert Taubes sånger och dikter. För att tala med filosofen Hans-Georg Gadamer har de alla – som mycken annan konst som refererar till historien – syftet att förena det förflutnas och det närvarandes ”meningshorisonter”.<sup>22</sup> Samtidigt som de tolkar historiskt material är de därför ofrånkomligen tolkningar av vår egen tid och har även avsikten att vara detta. Det är omöjligt att komma ur sin subjektivitet och sin samtid:

On the one hand, it is obvious that every interpretation of this material is a subjective act – what else could it be? – and that each person, whether it’s a scholar writing, an actor acting, a director directing or a designer designing, brings to it – and always has and always will – his subjectivity. Which means that even if he tries to bridge the ages and say, ”I leave myself and my century behind, and I’m looking at it with the eyes of its own period,” this

is impossible. A costume designer tries to interpret one period and at the same time he reflects his own epoch – so he produces a double image.<sup>23</sup>

Mina föreställningar syftar alltså på detta sätt till är att levandegöra de röster som klingar i ett verk så att de blir hörbara för dem som lyssnar. Detta kan aldrig ske genom att imitera dessa röster, eftersom en fullständig rekonstruktion av det förflutna är omöjlig. Den tolkning som intresserar mig är istället den som kombinerar informerad gissning kring historiska skeenden, verk och personer med skapande i nuet. Syftet blir att öppna en värld ”framför texten”, som Paul Ricœur säger. Med detta menar han att en text som lösgjort sig från sin författare, som kanske levde för hundratals år sedan, nu äger en självständighet som gör att den inte bara talar om författarens intentioner ”bakom texten”, utan en värld som åhöraren eller läsaren är medskapare till. Detta har i sin tur att göra med att varje text, som Ricœur ser det, har ett ”betydelseöverskott” eller ett ”överskott av mening” som frigörs på olika sätt i olika tider. Betydelseöverskottet är det som vi tolkar in i en symbol eller mening utöver den bokstavliga tolkning vi gör av dessa.<sup>24</sup> Överskottet är särskilt påtagligt i poesi och myter som överlevt under lång tid och är laddade med starkt symboliskt innehåll vilket ofta tolkas helt olika under olika tidevarv. Mina föreställningar syftar alltså, sedda ur Ricœurs perspektiv, till att använda historiska texters betydelseöverskott för att öppna upp möjliga världar för publiken.<sup>25</sup>

### **Forskningssyften**

Ett av syftena med denna skriftliga framställning är att artikulera en poetik för det område och den sångarroll som beskrivits inledningsvis. Jag har alltså inte formulerat någon sådan poetik tidigare: ”Litterär teori är något som i regel kommer i efterhand – historiskt sett. Liksom det som brukar kallas ’poetik’, ” säger Gunnar D Hansson.<sup>26</sup> I en kurskatalog från ett amerikanskt universitet finner Hansson ett exempel på att poetikbegreppet numera inte behöver vara teoretiskt bestämt på förhand utan istället utgår från praxis: ”Practice overtakes theory, practice changes theory. And not just writing practice, but performance practice, the practice of sound.”<sup>27</sup>

Även jag går från skrivande praktik till framförande, ”performance”. Kraftcentrum i detta projekt är sångaren på den tomma spelplatsen. Det är mot framträdandeögon-

blicket som mitt projekt riktar sig. De föreställningar som ingår i detta projekt är framarbetade i flera led eller faser. I en första konceptionsfas har det skett ett tolkande och skapande arbete utifrån historiska förlagor: översättning, författande, urval, redigering, komposition. Detta har gett ett skriftligt resultat i form av manus och partitur, som förutom att vara frukten av mitt eget arbete också påverkats av samarbete och diskussion. Redan i denna konceptionsfas finns emellertid framträdandeögonblicket närvarande – medvetenheten om att det skrivna och komponerade skall framföras muntligt på en scen finns under hela koncipieringen.

Därefter har en repetitionsprocess vidtagit, ett arbete som stått i ett växelverkande förhållande till manus/partitur, vilka efterhand förändrats. Detta arbete har naturligen i ännu högre grad varit inriktat på framträdandet. Den tredje fasen innebär att föreställningen spelas för en publik, vilket är målet med processen. Föreställningen har sedan spelats sedan ett antal gånger, men denna föreställningsfas har inte inneburit att föreställningen varit färdig en gång för alla: fortsatt förändring har varit möjlig.

En fjärde fas har bestått av reflektion, både sådan som skett mellan de medverkande och denna, min egen skriftliga. Resonemangen och slutsatserna i dessa reflektioner återförs konstant tillbaka till framträdandesituation för att förbättra kommande föreställningar. Jag vill därför betona att det viktigaste syftet med denna reflektion är att den skall åstadkomma kunskapsbildning som manifesteras i framträdandeögonblicket – vare sig det är jag själv eller någon av mina läsare som står på scenen. Min väg till sådan kunskapsbildning går emellertid inte bara över de erfarenheter jag gjort i praktiken, den går också över den reflektion som åstadkommit av filosofer och regissörer, kompositörer och litteraturvetare.

Alla metoder som använts både i föreställningarna och i denna framställning är preliminära sätt att hantera olika motsättningsfyllda material. De är också helt olika:

Att skriva om hur en dikt ger sig till känna är något helt annat än det som sker när en dikt blir till. Varje dikt har sin egen subtila historia, något som komplicerar det hela ytterligare. Först efteråt är reflexionerna intressanta: varför gjorde jag det ena och inte det andra. Bara genom att ställa sig utanför processen kan man beskriva den.<sup>28</sup>

Igor Stravinsky har i sina Harvardföreläsningar samlade under namnet *Musikalisk poetik* understrukit svårigheterna med ett företag som detta:

Studiet av skaparprocessen, är ytterst ömtåligt. Det är faktiskt omöjligt att utifrån iaktta dess inre förlopp. Det är hopplöst att försöka följa dess faser i andras arbete. Det är nästan lika svårt att iaktta dem hos sig själv. Ändå är det bara med introspektion som jag kan vägleda er på detta till sin natur så vaga och vikande område.<sup>29</sup>

När jag nu i efterhand formulerar en poetik för mitt projekt gör jag därför detta med många reservationer. Det innebär exempelvis inte att jag tänker skapa en kursbok för hur man gör föreställningar som relaterar till Orfevs eller ”Den tomma spelplatsen”. Inte heller har min framställning anspråk på att redogöra för *allt* som präglat föreställningarna och deras tillkomst. Syftet med projektet som helhet avspeglar sig i poetiken: att artikulera, diskutera och tillgängliggöra olika typer av kunskaper och kunnande som jag och mina medarbetare använt för att skapa föreställningarna.

Därför är ett primärt syfte att *belysa och diskutera den konstnärliga arbetsprocessen* på mitt särskilda område, eftersom denna process inte finns samlat behandlad i litteraturen. Här ställs frågor av följande slag: Vilken typ av litterär form var i mitt sammanhang relevant för att berätta om John Dowlands liv och varför? Vad är anledningen till att jag lät en viss passage i Gilgamesheposet rimmas och en annan del ges formen av rytmiskt berättande? Varför utelämnar jag melodin när jag framför de Shakespearesonetter som Evert Taube översatte och tonsatte? Det är långtifrån säkert att frågor av detta slag får entydiga och uttömmande svar, men de kan ställas av heuristiska skäl; de är tillräckligt drivande för att man med deras hjälp skall komma vidare i den kreativa och reflekterande processen.

Denna reflektion syftar också till att diskutera *resultatet*, alltså den färdiga föreställningens utformning. Vilken typ av dramaturgi präglade denna? Vad tyckte recensenter och publik?

Fler forskningsfrågor är: Har föreställningen förändrats efter premiären och i så fall hur? Vad fick det för konsekvenser för föreställningens utformning när vi bytte musiker? Har min poetik och sångarroll förändrats mellan de olika föreställningarna och i så fall hur?



De i mitt projekt ingående produktionerna *jämförs* också med andra artisters föreställningar. Vad gäller Dowlandföreställningen syftar detta till att få kunskap om vilka förändringar och hållningar som präglar mitt undersökningsområde på nationell nivå, medan vår version av Gilgamesheposet blir föremål för en internationell jämförelse. Mitt sätt att tolka Taubes sånger jämför jag med inspelningar av hur andra artister framför sångerna för att klargöra signifikanta skillnader och likheter mellan tolkningarna. Men, det tillkommer en viktig precisering och reservation i definitionen av denna jämförelse. Jag menar att de olika föreställningarnas sångarroller måste förstås som stadda i förändring och förvandling i olika riktningar, inte bara som statiska positioner i förhållande till varandra.<sup>30</sup>

Ett syfte med reflektionen är också *att undersöka på vilka sätt hermeneutiska traditioner* kan kasta ljus över en konstnärlig process som är både skapande, tolkande och reflekterande. Två av de tänkare jag främst anknyter till i detta avseende är redan nämnda: Paul Ricœur och Marcia Sá Cavalcante Schuback.

Det är emellertid inte så att jag använder enbart hermeneutiskt tänkande som en metod för att skapa min poetik. Filosofi och hermeneutik kan bara i begränsad utsträckning hjälpa oss att förstå konstnärliga processer. Jag tänker därför bara anknyta till den hermeneutisk-filosofiska traditionen när den belyser hur skapande, tolkande och reflektion förhåller sig till varandra. Filosofisk hermeneutik ser jag alltså inte som kunskapsmässigt överordnad det konstnärliga skapandet. Istället syftar denna reflektion till att undersöka om inte min tolkande, skapande och reflekterande verksamhet och filosofisk hermeneutik snarare kan förstås som analoga processer som interagerar med varandra. Jag menar alltså att konstnärernas skapande och tolkande även säger något om filosofi, något som också betonas av exempelvis Ricœur och Cavalcante Schuback. Att jag hänvisar både till konstnärliga kunskaps-traditioner och till hermeneutiker och filosofer betyder också att jag vill visa att konstnärlig forskning både kan skilja sig från och bedrivas i kontinuitet med andra forskningsdiscipliner.

Medan mitt skapande och tolkande sker utifrån intentioner och motiveringar som inte alltid är lätta att ringa in, ställs det i denna reflektion forskningsfrågor som måste vara mera precisa.

En grundläggande sådan är: på vilka sätt kan jag med utgångspunkt i Orfevsmyten förstå och förklara min sångarroll? Syftet med att använda Orfevs som en analog

gestalt till mig själv är tvåfaldigt: för det första vill jag skapa en *historisk* förståelse av mitt projekt – jag hänvisar genomgående till hur Orfevsfigurens och -traditionens historiska utveckling. Detta kan man kalla ett diakront perspektiv. För det andra syftar min framställning till att presentera en *syntes* av de olika kunskapsområden som jag ser integrerade i Orfevsfiguren. Detta perspektiv kan kallas synkront eller strukturellt. Denna syntes är inte på något sätt heltäckande eller fullständig eftersom den utgår från just min sångarroll, men denna har beröringspunkter med hur många andra arbetar.

Att se Orfevsfiguren som en kunskapsförmedlande gestalt och ett förklaringsinstrument ingår i en särskild diskurs eller tradition. Att vidareutveckla denna tradition genom att *kritiskt förhålla mig till* hur andra har använt Orfevs som konstnärligt kunskapsverktyg, är också en av avsikterna bakom denna reflektion.

Det tillkommer här ett syfte, som kan verka paradoxalt. Genom att använda Orfevsmyten som kunskapsverktyg vill jag *avmytifiera och avmystifiera* både Orfevsmyten och konstnärsrollen. Som jag tidigare förstod Orfevsfiguren var denna en melankolisk operagestalt och ett stelnat musikaliskt emblem. I en läsning ”framför” texten, som Paul Ricoeur säger, ser jag nu istället myten som högst relevant för att förstå mitt skapande och tolkande i vår tid. Genom en sådan läsning vill jag omtolka myten och på så sätt befria den från dess förstenade betydelser och konstnärsrollen från en del av sin mystik. Precis som i fallet med historiska texter – se förra avsnittet – avser jag att använda mytens ”betydelseöverskott” för att blåsa liv i Orfevs som kunskapsverktyg. Genom att avmystifiera och avmytifiera Orfevsmyten vill jag göra den levande och giltig igen. Syftet med denna pånyttfödda figur är att den ska användas analogiskt och jämförande, för att tydliggöra min utvidgade sångarroll.<sup>31</sup>

### **Film på DVD: dokumentation och reflektion**

Den DVD som är en del av och följer med avhandlingen är en film av dokumentärfilmaren Lars Westman. Förutom att dokumentera mitt projekt har den i sig själv ett gestaltande och utforskande syfte. Genom att låta en annan konstnär stå för en gestaltad dokumentation av mitt projekt vill jag visa detta ur ett annat perspektiv. Detta syftar till att skapa distans till och därigenom förståelse för mitt projekt.

Många konstnärliga forskare har behov av videoteknik som dokumentations- och reflektionsform. Denna form är emellertid inte föremål för någon tydlig diskussion

varken inom forskning eller forskarutbildning. Denna dokumentär har därför även syftet att inleda ett sådant samtal.

Filmen har även ett utåtriktat och pedagogiskt syfte. Utanför en inre krets av forskare och doktorander är kännedomen om konstnärlig forskning liten. Genom att belysa och diskutera mitt projekt som ett exempel på konstnärlig forskning skall filmen, förutom att riktas till artister och forskare inom ämnesområdet, också tillgängliggöra det konstnärliga forskningsområdet för studenter vid konstnärliga högskolor både på grund- och mastersnivå. Den riktar sig också till konstnärliga och pedagogiska kolleger som ännu inte forskarutbildats, liksom till forskare ur andra discipliner som inte känner till det konstnärliga forskningsområdet.

Filmen innehåller:

1) **avsnitt ur föreställningar** som ingår i mitt doktorandprojekt och andra egna produktioner vilka belyser projektet, exempelvis *Chamber Samba*, som är ett samarbetsprojekt mellan svenska och brasilianska musiker, redovisat i form av en CD.<sup>32</sup>

2) **muntlig reflektion i dialog med**

a) Lars Westman. Denna lägger tonvikten vid projektets konstnärliga sidor.

b) musikjournalisten och sångerskan Astrid Kvalbein, som själv driver ett doktorandprojekt i musikalisk gestaltning vid Musikhögskolan i Oslo. Kvalbeins frågor har karaktär av opposition och anlägger ett kritiskt perspektiv. Denna dialog lägger vikt vid den forskningsmässiga och vetenskapliga sidan av projektet. Astrid Kvalbeins frågor både ansluter till och kontrasterar till Lars Westmans.

Filmen har knappt en timmas speltid och är gjord som en sammanhållen dokumentär. Därför kan man exempelvis inte gå in i något särskilt kapitel som handlar om uppsättningen av Gilgamesheposet. Skälen till detta är flera. Resonemangen förs många gånger med exempel som hänvisar bakåt i filmen, och ett par gånger kommer det citat från konserter och föreställningar som inte ingår i avhandlingsprojektet, men som ändå belyser innehållet i detta.

Det finns flera begränsningar i filmens dokumentation. Eftersom det inte fanns resurser till filmning av konceptions- och repetitionsfaserna av mitt projekt finns det tyvärr mycket litet av dessa. Om man i framtiden vill använda videodokumentation som arbets-, dokumentations- och reflektionsmetod bör man tidigt säkerställa ekonomiska och personella resurser för detta.

Filmen har av liknande skäl vissa tekniska ofullkomligheter – det handlar exempel-

vis om dokumentationen av Dowlandföreställningen, som bara finns på VHS-kassett.

Som tidigare nämnts återfinns Lars Westmans kommentar till filmen som Appendix 4.

### ***Källor och avgränsningar, etik och översättning***

De primärkällor jag begagnar mig av är i första hand knutna till mina föreställningar. När det gäller *Jag, jag och bara jag!* utgörs källorna därför av mitt färdiga manuskript inklusive sångöversättningarna, skisser till manus och översättningar, recensioner och en videoupptagning av föreställningen. CD:n *Jag, jag och bara jag!* hör också hit.<sup>33</sup>

Beträffande festivalen *Sista skriket!* finns det som underlag intervjuer med artister som medverkat i de föreställningar vilka i ett särskilt avsnitt jämförs med *Jag, jag och bara jag!*. Källmaterialet till *Sista skriket!* är i övrigt även programblad, dvd-dokumentation och beslutsprotokoll från föreningen Ordet & Tonen.

I fallet *Gilgamesh – han som vägrade dö* är materialsituationen liknande: mitt eget manus, den svenska originalöversättningen,<sup>34</sup> partitur samt skisser. Även här finns en dvd-upptagning av föreställningen. I *Gilgamesh* arbetet ingår också en videoupptagning med intervjuer i Palestina i källmaterialet, liksom intervjuer med regissören Karim Rashed.

Eftersom jag tidigare har arbetat med denna typ av föreställningar finns det ett visst källmaterial i min bakgrund. Dit hör exempelvis mitt magisterarbete som bestod av föreställningen *En vinterresa* samt en uppsats kring denna.<sup>35</sup> En annan produktion jag någon gång hänvisar till är *Guillaume Apollinaires fantastiska liv*, som var en berättarkonsert med sånger av Francis Poulenc till Guillaume Apollinaires texter. Sångerna hölls samman av en redigerad version av Gunnar Hardings fantasibiografi över Apollinaire. Detta konstnärliga utvecklingsarbete finns dokumenterad på skivan *Francis Poulenc: Mélodies*.<sup>36</sup>

Jag har inte fört någon processdagbok. Istället är mina erinringar en viktig källa för denna reflektion. Här måste jag naturligtvis göra reservationer för att jag av olika skäl minns fel. Dock finns alla versioner av manus och noter bevarade, vilket innebär att jag kan se hur processen fortskridit just när det gäller dessa delar av arbetet. Dessutom har jag kunnat fråga mina medarbetare när det är något jag varit osäker på. Deras hågkomster är emellertid inte heller att lita på hundra procentigt, varför jag är medveten om att här kan finnas efterhandskonstruktioner och otydligheter. Min

bedömning är emellertid att våra minnesluckor inte är av den omfattningen att de omöjliggör denna reflektion.

Böcker, övriga videor och DVD:er, fonogram, sidor på Internet etc. kommer endast att användas som sekundärkällor för att kasta ljus över mitt verksamhetsfält. Detta innebär exempelvis att Peter Brooks verk inte kommer att behandlas annat än om de ökar förståelsen för mitt eget skapande. Inte heller har jag gjort några källstudier av originalen till John Dowlands sånger, och har således inget att bidra med till musikvetenskapen i detta avseende. Jag bidrar inte heller till mytforskningen eller till den historiska forskningen kring Orfevs genom de analyser där Orfevsbegreppet används. Däremot menar jag mig genom mitt förhållningssätt bidra till metodologin på det konstnärliga forskningsfältet. Mitt tydligaste bidrag till Taubeforskningen är analysen av *Fritiof Anderssons paradmarsch, Fritjof i Arkadien, Muren och böckerna* och ett forskningsuppslag kring *Damen i svart med violer*.

När det gäller frågor kring Orfevsfiguren finns det många högst relevanta sådana som inte ställs i detta sammanhang. Några rör genus: vad innebär det att Orfevs är man när det gäller sångarrollen? Vilken roll har detta spelat litteratur- och musikhistoriskt? Vilken myt skulle en kvinna kunna använda för att belysa sitt skapande på musikens, diktens och teaterns områden?

Exempel på andra perspektiv som hade varit värda en mera omfattande utredning är postkoloniala frågor när det gäller tolkningen av Gilgamesheposet, vokal teknik vid tolkning av Dowlands sånger, Evert Taubes poetik och de klassmässiga aspekterna på sångarrollen. Jag hade också gärna använt teatermännen Bertolt Brecht, Dario Fo och Gigi Proietti som referenser i större utsträckning, då dessa på olika sätt varit viktiga för utformningen av mina föreställningar. Ett sådant arbete hade emellertid blivit alltför omfattande.

Nu levande personer som omnämns i texterna har fått läsa dessa för godkännande.

Översättningar är gjorda av mig om jag inte anger något annat.

## ***Disposition***

I återstoden av inledningen kommer jag först att redogöra för det konstnärliga forskningsfältets motsvarigheter till forskningsläge, något jag kallar konstnärligt reflektionsläge respektive konstnärligt utvecklingsläge. Med reflektionsläge avser jag reflekterande framställningar av både vetenskaplig och konstnärlig karaktär som är

relevanta för mitt område. Med konstnärligt utvecklingsläge menar jag de historiska och samtida konstnärliga kontexter som mina föreställningar ingår i, exempelvis traditioner inom teater, romanssång, berättande och vistolkning. Jag diskuterar sedan olika kunskapsformer och förklarar varför jag anser termen kunnande-i-handling som relevant för mitt kunskapssammanhang. Vidare presenteras gestaltande metoder, alltså olika konstnärliga arbetssätt. Detta sker kortfattat eftersom hela framställningens syfte är att presentera en poetik för min sångarroll. Mera vikt läggs vid att presentera reflekterande metoder, vilka på ett grundläggande plan är beskrivande och jämförande och har utgångspunkt i Donald Schöns ”reflektionsstege”. Denna ser jag, inspirerad av Cavalcante Schuback, som en väg till självförvandling genom skapande och tolkande. Jag knyter även min framställning till Ricœurs kritiskt-hermeneutiska tänkande, i vilket jag tar fasta på tre drag: livet som gåva och uppgift, tolkning som en växelverkan mellan förklaring och förståelse och respektive Ricœurs myttolkning.

Det andra kapitlet utgör en precisering av hur jag använder Orfevsmyten som en metod för självförståelse. Detta är en utvidgning av metoddelen i det första kapitlet. Här presenterar jag först hur Orfevsmyten använts som kunskapsverktyg av litteraturvetare och författare, bland dem Elizabeth Sewell och Lars Gyllensten. Jag redovisar också en gestaltande, konstnärlig metodik med anknytning till Orfevs, en renässansinspirerad metodik som utarbetats av lutenisten Anthony Rooley.

I slutet av det andra kapitlet presenteras en metodisk schematisk skiss där mitt eget sätt att använda Orfevs klagörs i förhållande till föreställningarnas olika produktionsfaser och till tolknings- och reflektionsprocessen hos Schön respektive Ricœur.

Kapitlen 3, 4 och 5 – vilka direkt beskriver och diskuterar föreställningarna – har inbördes likartad uppbyggnad. Först presenteras förlagornas anknytning till Orfevsmyten. Därefter beskrivs arbetet med konceptions- repetitions- och föreställningsfaserna. Varje föreställning jämförs sedan med andra föreställningar eller tolkningar. Slutligen sammanfattas, i ljuset av Orfevsmyten och Ricœurs tänkande, föreställningens tre produktionsfaser var för sig.

Tredje kapitlet behandlar föreställningen *Jag, jag och bara jag!* Här belyses hur konceptionsfasen bestod av att välja ut vilka sånger som skulle ingå i föreställningen, att översätta sångerna och att författa en sammanbindande text på blankvers. Översättningen diskuteras utifrån en jämförelse mellan min översättning av Dowlands

sång *Come Again* och en översättning som gjorts av min kollega Katarina A Karlsson. Jag visar sedan hur konceptionsfasens blankversförfattande närmast steglöst går över i en repetitionsfas, där arbetet med blankversdeklamationen blir viktigt. Här beskrivs hur sammanfogningen av sång och vers sker parallellt med det sceniska och musikaliska arbetet under repetitionsfasen. Kapitlets näst sista avsnitt utgörs av en jämförelse mellan *Jag, jag och bara jag!* och fem andra föreställningar, vilka ingick i festivalen *Sista skriket!* i Malmö 2007. Därefter diskuteras recensioner och vad i föreställningen som fungerade och vad som kunde förbättras. Resonemangen kring detta förs vidare i kapitlets sammanfattning.

Fjärde kapitlet ägnas *Gilgamesh – han som vägrade dö*. Först behandlas konceptionsfasen, som innebar att jag bearbetade en svensk nytolkning av Gilgamesheposet och att slagverkaren Fredrik Myhr och jag tonsatte denna bearbetning. Därefter diskuteras repetitionsfasen, och hur regissören Karim Rashed använde arabiska och västerländska traditioner för att skapa ett sceniskt språk för föreställningen. Här beskrivs också hur föreställningen förändrades när slagverkaren Fredrik Myhr ersattes av Tina Quartey. Recensioner och andra artiklar kring föreställningen diskuteras i ett särskilt avsnitt. Föreställningen jämförs också med en uppsättning av Gilgamesheposet i en version av den palestinska teatergruppen *El-Hakawati*, med vilken vi genomförde ett kulturellt utbytesprojekt. I ett appendix bifogas en reflektion kring utbytet och vår turné i Palestina.

Föreställningen *Diktaren och Tiden* diskuteras i femte kapitlet. Det är en föreställning som jag skapat utifrån ett urval av Evert Taubes sånger och dikter samt min reflektion kring dessa. Här presenterar jag först tankarna bakom urvalet av visor och dikter och hur urvalsprocessen såg ut. Eftersom det finns förhållandevis litet skrivet om tolkning av litterära visor, skisserar jag därefter en instuderingspoetik för detta område. Jag beskriver också hur andra artister influerat min gestaltning av Taubes sånger. Därefter går jag igenom den färdiga föreställningen och analyserar sångernas texter i den ordning de förekommer i föreställningen. Denna analys är innehållslig och historisk och utgår från den sjungande praktikerns frågor till texten. Analysen görs för att jag menar att kunskap om sångerna och deras kontext både ger sångaren ökad trovärdighet i berättandet och underlättar memoreringen. Dessutom visar jag att den sjungande praktikerns frågor till en text, som en bieffekt, kan ge litteraturvetenskapliga forskningsresultat. Dessa använder jag

som underlag för det berättande som binder samman föreställningen.

Det sjätte och avslutande kapitlet inleds med att sammanfattningsvis precisera resultaten av undersökningen. I kapitlet behandlas också särskilt ett särskilt drag i min poetik: ”den svåra vägen till enkelhet”. Därefter diskuteras tankar som genomsyrat alla föreställningarna, kanske på ett plan som först efterhand blivit medvetet: livet som gåva och uppgift samt att man måste förlora sig själv för att bli sig själv. Denna hållning återkommer i många religioner och hos många tänkare och konstnärer alltsedan Gilgamesheposet och sumerisk tid, både i Bibeln och senare hos Martin Luther och N.E.S. Grundtvig, liksom hos så olika gestalter som Evert Taube och Paul Ricœur. I ett särskilt avsnitt, ”Orfevs och intet”, diskuteras uppfattningen av Orfevs som en zon av förändring, ett Intet. Denna relateras till teatermannen Louis Jouverts tankar kring hur artisten kan uppleva sig stå till förfogande för något större än henne själv.

Avslutningsvis skisseras i ”Konstnärlig forskning – envoi”, hur hermeneutik och skapande verksamhet kan användas tillsammans på sätt där tolkning också innefattar ansvar, en av Orfevs viktigaste egenskaper.

## ***Konstnärligt utvecklingsläge och skriftligt reflektionsläge***

### **Konstnärligt utvecklingsläge**

När det gäller de tre föreställningar som ingår i mitt projekt framför jag dem ofta i helt olika sammanhang trots att de har mycket gemensamt. Oftast spelas *Jag, jag och bara jag!* i lokaler avsedda för kammarmusik, *Gilgamesh – han som vägrade dö* på små teaterscener och *Diktaren och tiden* på visscener. Att precisera något slags konstnärligt utvecklingsläge som är gemensamt för dessa tre föreställningar låter sig därför inte göra.

Betraktar man dem var för sig blir läget något klarare. *Jag, jag och bara jag!* kan beskrivas som en del av en rörelse där sångare och musiker i den konstmusikaliska genren utvidgar sina roller för att kommunicera sång på nya sätt. Syftet hos dessa artister har ofta varit desamma som för mig: både att söka nya publikgrupper och att rent konstnärligt förnya konsertformer som man upplevt som alltför statiska och konventionella. För att tydliggöra var *Jag, jag och bara jag!* befinner sig i tiden på ett nationellt plan kommer föreställningen att jämföras med fem andra produktioner



som alla deltog i festivalen *Sista skriket!* på Palladium i Malmö 2007. Dessa föreställningar hade jag i egenskap av festivalansvarig valt ut för att de på olika sätt liknade min och därför kunde utgöra relevant jämförelsematerial. Eftersom de alla var nyproducerade menar jag också att min jämförelse ger en bra bild av hur andra, som använde samma medel som mina, strävade efter att förnya romanskonsten i Sverige vid denna tid. Även dessa artister översatte sånger från främmande språk, arbetade tillsammans med regissör, skapade en berättande kontext kring fristående sånger och att de utvidgade sångar- och musikerrollerna till att omfatta andra än de gängse inom romansgenren. Jag är alltså inte ensam om att vilja kommunicera lieder och romanser på nya sätt. Det är också tydligt hur det både finns likheter och skillnader mellan olika sångare i detta avseende. Denna mer ingående jämförelse kommer att göras i kapitel 3. Även andra strävanden att förnya romanskonsten som representerades vid denna festival kommer då kort att beröras.

När det gäller vår gestaltning av Gilgamesheposet är denna en del av en internationell trend där det blivit allt vanligare att gestalta epos av olika slag. Flera varianter av Gilgamesheposet har presenterats i form av ”storytelling”.<sup>37</sup> Berättarkollektivet Galder har spelat en musikalisk version av eposet som kallas *Uruks portar*, som jag tyvärr inte kunnat se.<sup>38</sup> Internationellt finns det naturligtvis många föreställningar med Gilgamesheposet som grund. Av dessa är den palestinska gruppen el-Hakawatis en radikal nytolkning av verket. Vår ensemble genomförde ett kulturutbyte med denna grupp, där vi spelade vår föreställning i Palestina och el-Hakawati spelade sin i Sverige, och jag kommer närmare att jämföra vår version med deras i kapitel 4.

När det gäller Taube är det konstnärliga utvecklingsläget otydligt. Min erfarenhet är att hans sånger ännu framförs mest som allsång, dansmusik eller på visafnarn eftersom de fungerar så bra i dessa sammanhang. *Diktaren och Tiden* är möjligen en del av en trend där man från olika håll upptäcker Taube på nytt. En stor satsning som skedde 2009, var *Rosor och riddare*, där Taubes anknytning till trubadurkonsten belystes vid en rad seminarier och konserter i Västsverige.

### **Skriftligt reflektionsläge**

De flesta som artikulerar sig kring Den tomma spelplatsens poetik kommer från teaterns område. Peter Brook kommer att utgöra en referens i hela denna framställning både för att hans teatersyn är viktig för mig att förhålla mig till och för att han utför-

ligt artikulerat sig kring sin praktik. Ett av teatervärldens mest bekanta konstnärliga centra, Peter Brooks *Centre of Theatrical Research* i Paris, betraktar sig också, som namnet antyder, i hög grad som en forskningsinstitution:

We call what we are doing "research". We are trying to discover something, to discover it through what we make, for other people to take part in. It demands a long, long preparation of the instruments that we are. The question always is: Are we good instruments? For that we have to know: What is the instrument for?<sup>39</sup>

Man ville i Brooks sammanhang redan från början bort från den slutna karaktär som ordet "laboratorium" kan associera till, och istället öppna sig mot omvärlden:

We wanted to get away from the idea of a company and yet we did not want to shut ourselves away from the world, in a laboratory.

From the start, the word "centre" seemed to correspond with what we needed. At first, we set up a Centre of Research, then later we added a Centre of Creation, which were two names for an overlapping series of activities. We felt that research in the theatre needs constantly to be put to test in performance and performing, and the needs all the time to be refreshed with the time and condition it demands – and which a professional company can seldom afford.<sup>40</sup>

Brook formulerar sig utifrån en forskningssyn som kan kallas konstnärlig. Jag är dock osäker på om man skulle kunna kalla den vetenskaplig – Brook värjer sig ständigt mot systematik, trots att hans egna reflektioner i hög grad är strukturerade kring olika teman.

I Sverige har Dialogseminariet vid Kungl. Tekniska Högskolan, under ledning av Bo Göranson, givit ut en rad skrifter om yrkeskunnande och konst. Inte minst har man uppmärksammat likheter mellan ingenjörsarbete och teaterarbete, och Dialogseminariet drivs i samarbete med Dramaten.<sup>41</sup> Ett viktigt förhållningssätt kommer till uttryck i "dialogseminariemetodiken", som är en metod för att via impulstexter, författade av filosofer och konstnärer, stimulera deltagare till att artikulera "tyst" kun-

skap som annars är svåråtkomlig.

På det svenska konstnärliga forskningsfältet inom teater finns, med anknytning till Dramatiska Institutet, framställningar som Leif Sundbergs *Teaterspråk: en teaterpraktika: ord och begrepp i det praktiska arbetet*. Vid Teaterhögskolan i Malmö har rörelsepedagogen Kent Sjöström skrivit avhandlingen *Skådespelaren i handling*.<sup>42</sup> Vid samma lärosäte finns Erik Rynell, som i sin avhandling *Action Reconsidered. Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action* bl.a. relaterar scenisk handling till en fenomenologisk tradition och drar vissa paralleller mellan narrativitet hos Paul Ricœur och sceniskt arbete.<sup>43</sup>

I likhet med Brook och skådespelare som artikulerat sig i anslutning till Dialogseminariet, talar dessa författare om teater ur den personliga erfarenhetens perspektiv. Även en del verk som publicerats inom musik- och teatervetenskap använder beskrivningsformer som kommer nära konstnärernas egna, som Cecilia Lagerströms *Former för liv och teater*<sup>44</sup> och Eva Nässéns *Ett yttre tecken på en inre känsla*.<sup>45</sup> Teaterforskaren Karin Helander har intervjuat lärare och studenter i *Ämne: Scenisk gestaltning: dokumentation av Teaterhögskolan i Stockholms professorer Stina Ekblad och Krister Henriksson*.<sup>46</sup> Detta verk har tydlig relevans för delar av mitt ämne men har inte arbetats in i framställningen eftersom det utkom när min reflektion var i det närmaste färdigskriven.

Den engelske sångaren John Potters *Vocal Authority* är viktig i två avseenden. Dels menar författaren att hans utgångspunkt i sångarrollen avspeglas i hans musiksociologiska forskning:

I still sing, and I still engage in a kind of critical dialogue with my chosen profession, so this book should be read as a kind of work-in-progress written against a background of continuing singing experience.<sup>47</sup>

Dels driver han en tes som delar av mitt projekt är uttryck för: sångsätt förändras över tid utifrån behov av att kommunicera sångernas textliga innehåll på nya sätt. Potters verksamhet ligger inom fältet för konstnärlig forskning: hans grupp *The Dowland Project* finns dokumenterad på en rad inspelningar.<sup>48</sup>

Lutenisten Antohy Rooleys *Performance: Revealing the Orpheus Within* är en viktig utgångspunkt när det gäller en övergripande syn på hur processen ser ut i mitt

sceniska och musikaliska arbete.<sup>49</sup> Betecknande nog behandlar boken framträdande, ”performing”, som berör både musik och teater. Jag berör hans arbete, liksom myt-forskning i allmänhet och Orfevsfiguren i synnerhet i kapitel 2.

I den orfiska sångarroll jag skisserar ingår även översättarrollen. Översättaren, teatermannen och slavisten Lars Klebergs *Översättaren som skådespelare* är en naturlig referenspunkt eftersom denna essäsamling, som titeln antyder, berör både översättande och teater. På Internet finns den amerikanska översättaren Nancy Mardas essä som ser Orfevs ur översättarens perspektiv, något som ligger nära den ”hermeneutiska självförvandling” som Cavalcante Schuback ger uttryck för i sin *Lovtal till intet*. Mera specifikt finns på sångöversättningens område Johan Franzons aktuella avhandling *My fair Lady på skandinaviska*.<sup>50</sup> Sångaren Mikael Wiehe artikulerar sig på sin hemsida uttömmande om sina översättningar av Bob Dylans sånger.

Vid läsningen av kapitel 3 är det bra att ha tillgång till John Dowlands sång *Come Againe*, eftersom jag diskuterar översättning av just denna sång.

När det gäller Gilgamesheposet har det avgörande för både föreställning och reflektion varit översättaren Lennart Warrings kunnande, både det han givit uttryck för i samtal, och det som han och Taina Kantola artikulerat i essäerna i slutet av *Gilgamesheposet*.<sup>51</sup> Eftersom jag ofta hänvisar till denna bok är det en fördel att ha tillgång till denna under läsning av kapitel 4. Regissören Karim Rasheds personliga förhållande till och kunnande om eposet påverkade också starkt vår gestaltning av det mäktiga verket.

Grundläggande för Taubeforskningen är Mikael Timms biografi *Evert Taube. Livet som konst, konsten som liv*.<sup>52</sup> Ett annat monumentalt och högst användbart verk är David Anthins omfattande studie av Taubes olika sceniska sammanhang, *Evert Taubes scener. Från Cabaret Läderlappen till Gröna Lund*.<sup>53</sup> Musikvetaren Olle Edström har bidragit med flera studier om Taubes musik, vilka jag gärna vill nämna trots att jag i huvudsak kommer att tala om Taubes texter.<sup>54</sup> Annan litteratur kring Taube, som Leif Bergmans viktiga uppsats om Taube och antiken, kommer naturligen att beröras i kapitel 5.<sup>55</sup> *Evert Taube. Sångboken* är en fyllig samling Taubevisor sammanställd av Anders Palm och Johan Stenström, som initierat kommenterar sångerna.<sup>56</sup> Volymen innehåller de flesta av de visor som behandlas i min framställning, varför Palms och Stenströms antologi kan vara givande att ha tillhands under läsningen av kapitel 5.

Slutligen vill jag betona att jag ingår i det sammanhang som utgörs av den nya

konstnärliga forskarutbildning i musik och scenisk gestaltning som bedrivs vid flera högskolor i landet.<sup>57</sup> Bara inom ämnet ”musikalisk gestaltning” har det vid Högskolan för Scen och Musik i Göteborg skapats ett flertal avhandlingar, som är helt olika till sin karaktär.<sup>58</sup> Om man begränsar sig till sång finns vid denna institution sångarna Katarina A Karlsson, som undersöker kvinnliga berättarjag hos den elisabetanske tonsättaren Thomas Campion, och Elisabeth Belgrano som gestaltar och studerar galenskap och klagan i italiensk och fransk 1600-talsmusik. Vidgar vi den forskande sångarkretsen finns Susanne Rosenberg vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm, som utforskar vokala folkmusikaliska uttrycksmedel och vid Musikkhögskolen i Oslo driver Astrid Kvalbein ett projekt som ägnas den kvinnliga norska tonsättaren Pauline Hall. Kvalbein medverkar även på den DVD som medföljer denna bok. Just i Oslo har Kristin Kjölberg nyligen disputerat med sin avhandling *Rom för roman-ser. Om konsertdramaturgisk musikkformidling i romansekonserten*.<sup>59</sup> Dessa kvinnliga kollegor har alla drag av den Orfevs jag använder för att förstå den förändring och utvidgning av sångarrollen där reflektion, tolkning och skapande samspelar och stärker varandra inbördes.

## ***Konst som kunskap och forskning***

### **Konstskapande som kunskapsbildning**

Nationalencyklopedin säger att forskning innebär ”en process som genom systematiskt arbete kan frambringa kunskaper och ökat vetande.”<sup>60</sup> Att den konstnärliga processen har detta syfte och att konst har ett kunskapsinnehåll finns det många som menar. Hans-Georg Gadamer säger att denna kunskap emellertid ser annorlunda ut än den vetenskapliga, trots att den har samma anspråk på att vara *sann*:

Skulle inte konsten rymma kunskap? Ligger det inte ett anspråk på sanning i konstereheten, givetvis skilt från vetenskapens anspråk, men förvisso inte underlägset detta? Och är det inte estetikens uppgift att lägga en grund för just det, som är konsterehetens speciella kunskapsform, förvisso skild från den sinneskunskap, som förser vetenskapen med de data som gör att den kan utveckla kunskap om naturen, förvisso också skild från allt mo-

ralisk förnuftskunskap och över huvud taget från all begreppslik kunskap, men likväl i betydelsen *förmedling av sanning*?<sup>61</sup>

Man kan därför tycka att det på den konstnärliga forskningens område kan finnas skäl att se den gestaltande tolkningen, liksom diktandet eller komponerandet som likvärdiga i förhållande till och analoga med den vetenskapliga forskningsprocessen. Redan Stravinsky menade att skapandet i sig självt är ett uttryck för ”den forskande viljans princip, som är upphovet till skaparakten”.<sup>62</sup> Skapandet av en konstnärlig artefakt liksom den musikaliska tolkningens gestaltningsprocess liknar därför en vetenskaplig procedur: i den konstnärliga processen finns det ofta ett eller flera *problem* att lösa, *frågor* som söker svar (eller frågor som konstnären inser leder till nya frågor), en *process* av undersökning, reflektion och prövande där man använder olika *metoder*, ett *resultat* och *dokumentation* i form av en konstnärlig artefakt, och slutligen en *prövning* och bedömning inom den konstnärliga disciplinen – kanske av recensenter och kolleger.

Ändå kan konstskapande i sig enligt min mening inte kallas konstnärlig forskning, och jag skall strax återkomma till varför, liksom varför jag anser att konstskapande samtidigt *måste* ingå i konstnärlig forskning.

Men jag skall först ge fler skäl för att konst både är och genererar kunskap. Många konstverk kan ses som *kommentarer* till tidigare verk i historien, och artikulerandet av en sådan kommentar ger i sig ofta prov på kunskap av olika slag: När jazzmusikern Thad Jones arrangerar *A Nightingale Sang in Berkely Square* är detta inte bara en raffinerad tolkning av en schlager, det är Thad Jones kommentar till en evergreen som för den kvalificerade lyssnaren utgör en reflektion kring mänsklig historia. James Joyces *Ulysses* är inte en modern härmning av *Odysseen* utan ett verk sprunget ur ett nät av historiska spänningar i förhållande till det antika eposet, en litterär artefakt som också kräver en insats av läsaren. Som jag skall visa i ett senare kapitel är även Evert Taubes *Fritjof i Arkadien* en reflekterande kommentar till den pastorala genren. Michel Foucault menar att sådana genrer, liksom kommenterande förhållanden mellan verk, utgör särskilda diskurser.<sup>63</sup>

Ännu ett exempel på hur konst artikulerar kunskap är ett specialfall av kommentar: parodin. Mozarts *Die Dorfmusikanten* eller Povel Ramels *Sommartrivialiteter* fungerar genom att upphovsmännen så suveränt behärskar de konstnärliga uttrycksmedel som parodieras. Lars Kleberg menar i en läsning av Michail Bachtin att

denne ser parodin ”och det parodiska som något centralt i litteraturen, ja i kulturen över huvud taget”.<sup>64</sup> Det finns därför anledning att se parodin också i ett konstnärligt kunskapssammanhang. Parodin fungerar inte om publiken inte är bekant med upphovsmannens kulturella referenser, och det kunskapsinnehåll som parodin artikulerar går publikens näsa förbi. Bachtin menar att detta är vanligare än vi kanske tror:

Parodin – förutsatt att den inte är grov, utan konstnärlig – kan över huvud taget vara svår att upptäcka om man inte känner till dess fond av andra röster, dess andra kontext. I världslitteraturen finns det antagligen åtskilliga verk vars parodiska karaktär vi idag inte har en aning om. I världslitteraturen finns det antagligen över huvud taget inte många ord som är helt entydiga och rent enstämiga.<sup>65</sup>

Vartenda litterärt verk, ja varje konstverk innehåller enligt detta synsätt således oftast en mångfald av röster, vare sig konstnären avser detta eller ej. Att höra dessa kräver ett möte mellan lyssnarens kunskaper och de som artikuleras i verket.

Men många konstverk innehåller ju i sig själva reflekterande element? Skulle de då inte utgöra forskning? Eller åtminstone en konstnärlig *motsvarighet* till forskning?

Min Dowlandföreställning innehåller reflektion både kring historien och olika sorters kunskap, liksom kommentarer till de i föreställningen ingående sångerna. Manusets och tonsättningens av Gilgamesheposet bär också genom sin utformning en tydlig, självrefererande kommentar både till både historien och eposet. I *Diktaren och tiden* är mina reflektioner och forskningsresultat ett viktigt sammanhållande element. Därför kan det ibland upplevas som överflödigt att berätta ännu mer om föreställningarna – reflektionen över det material som tolkas är ju till stor del gjord redan i och genom manusets och föreställningens! Ändå är detta inte heller konstnärlig forskning, och nu är det hög tid att förklara vad jag menar med denna term.

### **Att artikulera och tillgängliggöra konstnärligt kunnande**

Den holländske estetikforskaren Henk Borgdorff, som jag här väljer att ansluta mig till, menar att man inom akademien, om den vill hysa något som kallas konstnärlig forskning, för det första måste bestämma sig för

a) vad ”forskning” är, och för det andra

b) vad det är som skiljer konstnärlig forskning från andra forskningsgrenar.  
Borgdorffs svar på den första frågan är:

Art practice qualifies as research when its purpose is to broaden our knowledge and understanding through an original investigation. It begins with questions that are pertinent to the research context and the art world, and employs methods that are appropriate to the study. The process and outcomes of the research are appropriately documented and disseminated to the research community and to the wider public.<sup>66</sup>

Kriterierna är, vilket Borgdorff själv påpekar, väldigt allmänna och reser en rad frågor: vad innebär det ”to broaden our knowledge and understanding”? Detta gjorde väl redan parodin och kommentaren? Och hur avgörs det om metoderna är ”appropriate to the study”? Kan inte metoden vara ett nytt konstverk?

Kanske är det så att dessa kriterier *måste* vara allmänna för att man av pragmatiska skäl alls skall kunna komma igång med konstnärlig forskning. Konstprofessorn Mika Hannula menar i anslutning till Paul Feyerabend att det måste finnas ett ”metodologiskt överflöd” på ett fält som konstnärlig forskning. Det fält man studerar är inte något man ”upptäcker” utan konstruerar genom att reflektera över det – ”att skriva är att samtidigt agera och att tänka, både att observera världen och att skapa den”.<sup>67</sup>

Bilden blir tydligare när man kommer till Borgdorffs andra fråga ovan, alltså på vilket sätt konstnärlig forskning *skiljer* sig från annan. Borgdorff menar att man måste undersöka detta på tre punkter: för det första ontologiskt, dvs. karaktären av *vad* det är man studerar, för det andra epistemologiskt, alltså *vilken sorts kunskaper* det är som kännetecknar forskningsområdet, och för det tredje vilka *metoder* man använder för att artikulera konstnärligt kunnande.

Borgdorff kommer fram till att konstnärlig forskning är av särskild art eftersom den sysslar med forskning både *i* (eller ”om”) och *genom* konst. Den traditionella musik- och litteraturvetenskapen sysslar med forskning *i* konst, medan forskning *genom* konst handlar om att finna resultat genom en konstnärlig skapande och/eller tolkande praktik som kanske kombineras med traditionellt vetenskapliga rön. Forskning genom konst är det alltså bara en utövande konstnär som *kan* genomföra, eftersom det kunskapsfält man sysslar med ofta är praktiskt, som att spela piano el-



ler skulptera. Beroende på vilket slags konst man sysslar med kan den konstnärliga metod man använder vara experimentell, tolkande, eller bådadera. Det är när man kommer till de reflekterande metoderna som Borgdorff kommer fram till en kritisk punkt, och gör följande tillägg – i fetstil – till det stycke jag citerade ovan:

Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation **in and through art objects and creative processes**. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world. Researchers employ **experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes**. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public.<sup>68</sup>

Här kommer vi till det som jag tidigare beskrivit som en viktig del av syftet med mitt projekt, och – enligt Borgdorff – med all konstnärlig forskning, nämligen att hitta *experimentella och hermeneutiska metoder som förmår uppenbara och artikulera den tysta kunskap som är situerad och förkroppsligad i särskilda konstverk och i konstnärliga processer*. Detta är en uppfattning jag ansluter mig till. Här är vi alltså framme vid vad som enligt både Borgdorffs och min uppfattning skiljer den rent konstnärliga processen från den som ingår i ett konstnärligt forskningssammanhang. Trots att Borgdorff talar om att process och resultat bör dokumenteras och spridas på lämpligt sätt, vill jag i preciserande syfte tillägga ”tillgängliggöra” i syfte att understryka den kommunikativa aspekten.

Hannula betonar nödvändigheten av att konstnärlig forskning börjar i en ände där perspektivet är självkritiskt och öppet, och han har som en hörnsten i sin syn på konstnärlig forskning en ”erfarenhetens demokrati”, som syftar på att vetenskapsformer och konstformer skall betraktas som likvärdiga, utan hierarkisering inbördes.<sup>69</sup>

Här finns det dock ytterligare något som måste klargöras: vad menar Borgdorff med ”hermeneutiska metoder”? Innan jag utreder detta vill jag först avrunda denna avdelning med att gå från det allmänna till det specifika, från Borgdorffs utredning till vilket slags kunskap det är som skall utvinnas ur min egen praktik.

## Kunnande-i-handling

Svaret på Borgdorffs fråga om ontologin, alltså karaktären av *vad* det är som skall undersökas, tycks i mitt sammanhang i förstone enkelt: objektet för denna skriftliga framställning är mina föreställningar. Men – måste man inte också fråga sig *vad* i föreställningarna det är som skall undersökas? Detta skall jag precisera, men först vill jag tydliggöra vilket slags kunskap som är föremål för reflektion.

Ontologin är nämligen nära sammanlänkad med kunskapssynen, epistemologin, eftersom Borgdorffs andra fråga gäller vilken typ av kunskaper som skall artikuleras i min undersökning. Enligt Borgdorff är detta ”tysta kunskaper”, ett begrepp som emellertid är problematiskt, eftersom det kommit att tolkas på olika sätt. Jag ansluter mig i detta avseende till Cecilia Lagerström och menar att det inte handlar om kunskap som inte *går* att artikulera, utan snarare om kunnande som man inte *brukar* formulera sig kring, eftersom man lär sig dessa typer av kunnande i praktisk handling.<sup>70</sup> Man kan också säga att det inte går att ”tala färdigt” om tyst kunskap, eftersom verkligheten till sin karaktär är ”outtömlig”.<sup>71</sup> Begreppet har under nittonhundratalets senare hälft också kommit att artikuleras under rubriker som *tyst kunnande*, och *kunskap-i-handling*. Nära förknippat med dessa är Donald Schöns *reflektion-i-handling*, som syftar på de överväganden som görs i praktiska yrkesprocesser.<sup>72</sup> För den praktiskt verksamme, skapande och tolkande konstnären är denna typ av kunskaper välbekanta. *Kunnande-i-handling*, som Lagerström kallar mera permanent kunskap av detta slag, byggs ofta upp i en rörelse av dialogisk karaktär, i ett växelspel mellan tanke och handling, mellan skapande och reflektion. Hos den enskilde konstnären sker denna inre dialog längs en kontinuerlig skala som kan sägas börja i det enskilda, kanske ögonblickliga konstnärliga ställningstagandet. Andra impulser och beslut kan övervägas under timmar och veckor, och det förs även en inre dialog som sträcker sig mellan olika verk och mellan verken och en genomgripande reflekterande process som denna framställning.

Det är emellertid inte självklart att dra en tydlig gräns mellan vad som är ”kreativt” och vad som är ”reflekterande”. All kreativitet innehåller reflekterande moment och vice versa. De båda förhållningssätten går steglöst över i varandra.

Konstnären använder sig naturligtvis inte *enbart* av kunnande-i-handling. I mitt projekt använder jag också rena historiska faktakunskaper för att skapa föreställningarna. I Taubeföreställningen artikulerar jag dessutom litteraturvetenskaplig kunskap.

Man kan dock fråga sig om det alls finns något annat slags kunskap än handlingskunskap – kunskap är alltid förlagd till något slags handlande subjekt, den är *situerad* och bunden till någons eller några personers levande kroppar. Det är därför jag valt att använda Orfevs som en analog gestalt till mig själv för min självförståelse – han förkroppsligar påståendet att *all* kunskap, boklig som praktisk, i grunden är kunnande-i-handling.

Att en kunskapssyn som håller isär förment teoretiskt och praktiskt kunnande är diskutabel blev uppenbart i mitt arbete med Evert Taubes sånger och dikter. Det visade sig att de frågor jag som sjungande praktiker ställde till texten plötsligt genererade traditionell litteraturvetenskaplig kunskap. Dessa forskningsresultat kunde jag sedan direkt använda i repetitionsarbetet och i min gestaltning av sångerna på scenen. Detta visar att gränserna mellan traditionella, beskrivbara kunskaper och tyst kunskap ofta överskrids. Teoretisk och praktisk kunskap sitter ihop och låter sig inte skiljas från varandra. De är istället ofta varandras förutsättningar.<sup>73</sup>

Den kunskapssyn man etablerar hänger alltså ihop med vad man menar är karaktären av det som skall undersökas. Epistemologi hänger ihop med ontologi. När man nu vill artikulera kunskap måste metoderna för att göra detta vara adekvata både i förhållande till karaktären av det man undersöker och i förhållande till vilken typ av kunskaper som skall artikuleras. Ontologi, epistemologi och metodval är således sammanflätade. Efter att ha utrett vad som präglar de kunskaper som skall artikuleras, skall jag nu visa vilka metoder jag använder för att göra detta.

## ***Gestaltande metoder***

Redan mitt skapande följer ett slags metodik, som är min poetik omsatt i handling. Dessa *gestaltande metoder* är sådana som används i de olika stegen i arbetsprocessen med föreställningarna och under deras framförande. Beskrivningen av, diskussionen kring och synliggörandet av dessa metoder utgör poetiken. Eftersom det är en sådan som skall artikuleras berör här dessa endast kortfattat – de kommer att diskuteras genom hela återstoden av denna framställning. Dessutom presenteras en gestaltande metod med anknytning till Orfevsfiguren i kapitel 2.

En viktig del av min poetik är att gestaltning omväxlar med reflektion: föreställningarna och reflektionen kring dessa har kontinuerligt fötts ur varandra, och är så-

ledes på det sättet delar i en fortgående skapande och reflekterande process. Liknande exempel på ett pendlande mellan skapande och reflektion finner man – utan varje annan jämförelse – hos konstnärer som Paul Cézanne och Ragnar Sandberg, vilka båda använde dagboken som reflektionsmetod. Mina reflekterande metoder presenteras i nästa avsnitt.

Jag räknar min serie föreställningar som den konstnärliga delen av det som Borgdorff kallar ”original investigation.”<sup>74</sup> Detta gestaltande arbete utförs också på ett område som är ganska obearbetat. Muntlig presentation är ett vanligt inslag vid romansaftnar, men att skapa en dramatisk och/eller berättande kontext utifrån sångerna är mera ovanligt. Gilgameshföreställningen får nog sägas vara nyskapande på sitt fält, även om den bygger på gamla traditioner. Taubeprogrammet är präglad av att mina litteraturvetenskapliga forskningsresultat kommit den sångliga och textliga gestaltningen, liksom den muntliga kommentaren tillgodo. Möjligen är det inte heller så vanligt att kombinera Taubes dikter med hans sånger.

Ett metodiskt grepp som präglar alla tre föreställningarna är den starka anknytningen till specifika traditioner inom litteratur, teater och musik. Detta är ett medvetet förhållningssätt som jag i efterhand förstått liknar Evert Taubes poetik. Det gäller exempelvis de litterära traditioner som finns med som metodiska verktyg. I *Jag, jag och bara jag!* anknuter min berättande text formmässigt till blankverstraditionen från Shakespeare till Göran Palms stora blankversprojekt, *Sverige, en vintersaga*.<sup>75</sup> Den innehållsliga strukturen är däremot snarare påverkad av den typ av reflektion som finns i sextonhundratalsförfattaren Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy*, där latinska sentenser tas som utgångspunkt för att kommentera företeelser i författarens samtid.<sup>76</sup> När det gäller bearbetningen av manuset till Gilgameshföreställningen sträcker sig de litterära-musikaliska förebilderna från muntligt västafrikanskt berättande via Kalevala till nutidens rap.

Föreställningarna har också en folkmusikalisk anknytning gemensam, men de skiljer sig också åt såtillvida att Dowlandföreställningen även anknuter till den klassiska musiktraditionen, medan blues, *sprechgesang* och modal jazz finns med som utgångspunkter för komponerandet av musiken i Gilgameshföreställningen. Evert Taube använder mycket medvetet en folklig musiktradition för att kommunicera texter som är betydligt mer sammansatta än vad man kanske föreställer sig.

Sett från teaterhållet anknuter, som tidigare påpekats, alla föreställningarna till

”den tomma spelplatsens” estetik, vilken diskuteras hos och har använts av Brook, och som också påträffas hos exempelvis William Shakespeare och Dario Fo. I dessa traditioner används som sagt scenografi sparsamt, och istället inbjuds åskådarna att genom den text de hör skapa bilder i sin inre föreställningsvärld. Även Taubeföreställningens konsertscen utgör således en ”tom spelplats.”

Under arbetsprocesserna med både Dowland- och Gilgameshföreställningen arbetade jag tillsammans med andra musiker. Regissörernas roll omfattade både i Dowland- och Gilgameshföreställningen också dramaturgens. Detta liknar arbetsättet i *En vinterresa*: jag fungerade som leverantör av en text som regissörerna sedan bearbetade. Ett sådant förhållningssätt har varit ett led i min strävan att ge regissörerna maximalt svängrum för att de skall kunna realisera sin del av arbetet inom så vida ramar som möjligt. I Taubeföreställningen hade jag emellertid endast en kortare konsultation med regissören Sara Erlingsdotter, ett möte som dock var viktigt för helheten.

I arbetet med samtliga föreställningar var också ett dialogiskt förhållningssätt varit grundläggande. Här avser jag inte den bachtinska typ av dialogicitet som jag hänvisade till apropå parodin ovan, utan helt enkelt på de samtal som förts under arbetet med föreställningarna, den kontinuerliga gemensamma reflektion som gjordes av mig, regissören och de deltagande musikerna. Varken regissörerna eller jag hade således en förutbestämd vision av pjäserna som vi sedan använde de andra medverkande för att realisera. Eftersom materialet i stor utsträckning skapades av oss själva och antalet medverkande var få, kunde vi tillåta oss en hög grad av frihet när det gällde att skapa ett resultat.

Föreställningarna är således olika varandra. Trots detta har de konstnärliga förhållningssätt och metoder gemensamma. Sammanfattningsvis gäller detta tre områden: de traditionsbaserade dragen i poetiken, den folkmusikaliska anknytningen och det dialogiska arbetssättet medarbetarna emellan.

## *Reflekterande metoder*

Det er ganske sandt, hvad filosofien siger, at Livet maa forstaaes baglænds  
Men derover glemmer man at den anden Sætning, at det maa leves forlænds.<sup>77</sup>

I mitt projekt är det arbetet med föreställningarna som representerar livet framlänges och denna reflektion som representerar den retrospektiva förståelsen. När jag här talar om förståelse handlar det i första hand om en *självförståelse* som jag hoppas kan komma andra till gagn. Att formulera denna självförståelse innebär också att artikulera en poetik som anknyter till Orfevsfiguren och till vad andra artister gör.

När teatermannen Leif Sundberg i sin ”teaterpraktika” ägnar sig åt scenisk självförståelse påpekar han i likhet med Stravinsky ovan att hans reflektioner utgör kommentarer till ett utforskande arbete:

Är inte mitt teaterarbete ett ständigt forskande, undersökande en undersökning i sig? Visst, men i så fall är detta en *undersökning av undersökningar* (Sundbergs kurs.).<sup>78</sup>

Även min skriftliga reflektion är i Sundbergs efterföljd en ”undersökning av undersökningar”.

Det som hela tiden undersöks är i mitt fall som i Sundbergs, erfarenheter. Som teoretisk överskrift för hela mitt projekt kunde man därför kalla det ”fenomenologiskt”, i den mening filosofen Robert Sokolowski lägger i denna term: ”studiet av mänsklig erfarenhet och av det sätt på vilket tingen framträder för oss i en sådan erfarenhet”.<sup>79</sup> Sättet att argumentera blir därför inte i första hand logiskt deduktivt eller induktivt, utan sker, som den svenske filosofen Jan Bengtsson säger, genom att visa på exempel ur levd och upplevd erfarenhet: ”Vad som upptar fenomenologin är således inte världsåskådningar, utan den levda och erfarna världen, inte religiösa trossystem, utan de religiösa erfarenheterna, inte etiska system, utan etiska erfarenheter osv. Följaktligen går den metod som används inte ut på att bevisa, utan på att uppvisa.”<sup>80</sup>

De *reflekterande metoder* som jag använder i denna framställning diskuterar de gestaltande metoderna, och det är denna reflektion som utgör min poetik. Här är beskrivande och resonerande metoder med anknytning till Donald Schöns tänkande

viktiga, men till detta kommer också, som tidigare påpekats, ett metodiskt moment där min sångarroll jämförs med andras.

För min självförståelse använder jag också några aspekter av Paul Ricoeurs tänkande kring tolkning och hermeneutik. Det gäller för det första hans syn på livet som gåva och uppgift, för det andra hans sätt att se tolkning som en växelverkan mellan att ”förklara” och ”förstå”, och för det tredje hur han ser myten och språket som bärare av ett ”överskott av mening.” Ricoeurs tänkande kring tolkning ger, liksom Cavalcante Schubacks, en övergripande, filosofisk-hermeneutisk blick på mitt projekt snarare än att i konstnärlig mening förklara vad jag gör – en filosof gör naturligtvis inte anspråk på sångarens tolkningskompetenser.

### **Donald Schöns reflektionsstege – en väg till självförvandling**

En stor del av Donald Schöns *Educating the reflective practioner* handlar om hur en arkitekturprofessor undervisar en av sina studenter i hur man skapar nya lösningar på olika problem som tillhör yrket.<sup>81</sup> Även om en blivande arkitekt behöver kunskaper som arkitekturhistoria och hållfasthetslära, måste hon hela tiden använda sin fantasi och sitt kunnande på nya sätt beroende på vilka uppgifter hon ställs inför. En stor del av undervisningen måste ske genom exempel och dialog mellan lärare och student, ungefär som kompositionsundervisning på en musikhögskola. Schön ser därför de konstnärliga och kreativa kunskaper en arkitekt använder i sitt arbete som ett bra exempel på kunnande-i-handling. För att visa hur en konstruktiv kommunikation mellan lärare och student kan se ut konstruerar Schön en ”reflektionsstege”. Denna har som understa stegpinne ”skapande” – i detta fall det engelska ”designing”, nämligen skissande och tecknande. Den andra stegpinnen är ”beskrivning av skapande”, alltså när studenten artikulerar sig kring det hon skapat. En tredje pinne utgörs av tänkande kring denna beskrivning : ”reflektion över beskrivning av handling”. En fjärde stegpinne, som börjar närma sig att artikulera ett slags metod är ”reflektion över reflektion över beskrivning av skapande”. Detta betyder att Schöns reflektionsstege får följande utseende:

4. Reflektion över reflektion över beskrivning av skapande.
3. Reflektion över beskrivning av skapande.
2. Beskrivning av skapande.
1. Skapande.<sup>82</sup>

Reflektionsstegen klargör emellertid också de beskrivande och jämförande delarna av reflektionen i mitt projekt. Här motsvaras de olika nivåerna hos Donald Schöns steg av – och nu utgår jag från stegpinnarna i ordningen nerifrån och upp:

1. ”Handling” – alltså tolkningarna och skapandet i min konceptionsfas, liksom arbetet med föreställningarna och föreställningsfasen,
2. ”Beskrivning av handling” – min beskrivning dessa faser,
3. ”Reflektion över beskrivning av handling” – de mera diskuterande delarna av reflektionen, de jämförande delarna, anknytningen till Orfevs och metoderna i detta kapitel, och slutligen
4. ”Reflektion över reflektion över beskrivning av handling” – vilket är den del av min metodik som jag talar om här just nu. Det jag metodiskt genomför i min mera essäistiska reflektion över mina produktioner är en blandning av ”beskrivning av handling” och ”reflektion över beskrivning av handling” utan att speciellt ange några gränser för dessa. Schöns reflektionssteg beskriver således, i en pendelrörelse mellan reflektion och handling, processen kring mitt projekt som helhet.

Jag vill göra en precisering av mina ganska korta, jämförande undersökningar. I kapitel 3 jämförs sångarrollen i sex föreställningar, i kapitel 4 jämförs artistroller och dramaturgi i två föreställningar som båda tolkar Gilgamesheposet utifrån en kombination av europeisk teatertradition och arabisk berättartradition, och i kapitel 5 jämförs mina Taubetolknings med andra sångares. Här vill jag betona att dessa undersökningar görs mot en bakgrund av föränderligheten i sångarroll och föreställningar. Sångarroll, dramaturgi och tolkningar är inte något en gång för alla givet hos de enskilda sångarna eller aktörerna, utan är företeelser stadda i ständig förvandling. Detta gäller även min förståelse av de andras föreställningar.

Cavalcante Schuback påpekar att det vid tolkande jämförelser är lätt att missa denna rörelse, och istället konstruera både sig själv och andra som statiska identiteter. Den obenägenhet till självförvandling som är så viktig för tolkandet, kan få konsekvenser även vid en jämförande (komparativ) undersökning:

Problemet består i att man här uppfattar det egna och det främmande, självet och differensen utifrån en essentialistisk (stabil) identitetsmetafysik. De komparativa förfaranden som präglar våra vardagliga och teoretiska diskurser kring det andra, det främmande och differensen gör oss alltmer blinda



för komparationens mekanismer och villkor. /.../ Vi har förmodligen aldrig talat så mycket om det främmande, om differensen som idag, men vi har förmodligen heller aldrig varit så ovilliga att bli till andra. Vi talar ständigt i termer av jämförelser och söker därmed att hänföra differenserna till en måttstock av normalitet. På så vis rymmer många diskurser om differensen i själva verket ett tydligt anspråk på endimensionalisering, genom sin likgiltighet för differensen.<sup>83</sup>

Jag hoppas kunna undvika fällan att pressa på andra artister en statisk identitet – vi är alla på väg. När jag gör mina jämförelser är min attityd därför inte kritikerns utan snarare den reflekterande och, hoppas jag, inkännande kollegans.

Förändringen av min sångarroll – både hur den tar sig uttryck på scenen och min syn på denna – har i hög grad grundats i den skriftliga reflektionen. Förutom att Orfevsfiguren förkroppsligar kunnande-i-handling finns det därför ytterligare en, kanske oväntad, förbindelse mellan Schöns handlingskunskap och Orfevs – nämligen då man ser honom som en tänkt zon där den tolkande och skapande individen förvandlas genom reflektion. Cavalcante Schuback menar att ett levande tillvaratagande av tolkningens erfarenheter

implicerar självförvandling, som ett erfarenhetens verk. Att tänka skulle således innebära att tänka *ur* och *med* erfarenheten, snarare än att blott tänka *om* det som erfars. Att tänka är att förvandla sig själv.<sup>84</sup>

Självförvandlingen kommer emellertid till ett fyrfaldigt uttryck, *både* i konceptionsfasen, i repetitionsprocessen, i det ögonblickliga momentet av scenisk närvaro, och slutligen också i och genom reflektionen. Detta kommer att beröras närmare då jag i kapitel 2 och 3 diskuterar sångöversättning.

### **Paul Ricœur om tolkning och reflektion**

Tolkning och hermeneutik är två termer jag hittills inte berört närmare. Hermeneutik betyder tolkningslära, men termen har inom samhälls- och humaniora blivit så flitigt använd att begreppet inte har någon självklar betydelse, menar filosofen och hermeneutikern Bengt Kristensson Ugglå:

Resultatet av hermeneutikens framgångar har nämligen blivit att tolkningsbegreppet tunnats ut så till den grad att det tenderar att helt mista sin innebörd och så att vi idag har svårt att säga något om vad hermeneutik är.<sup>85</sup>

För att i någon mån betvinga denna oklarhet kommer jag att anknyta mitt arbete till några aspekter av filosofen Paul Ricœurs tänkande, eftersom detta på ett övergripande plan klargör vad tolkning och reflektion i mitt projekt innebär. Min guide till Ricœur är den ovan citerade Bengt Kristensson Uggla, som i sin avhandling *Kommunikation på bristningsgränsen* ser hela Ricœurs gärning som ett stort projekt kring kommunikation. Kristensson Uggla har även satt Ricœurs filosofi i ytterligare traditionssammanhang i *Slaget om verkligheten. Filosofi Omvärldsanalys. Tolkning*.<sup>86</sup>

Ricœurs tänkande kastar ljus över aspekter av mitt projekt som inte låter sig artikuleras genom beskrivning och reflektion i Schöns anda, genom jämförelser med andra föreställningar eller genom att anknyta till Orfevsmyten. De aspekter jag anknyter till hos Ricœur är, som jag tidigare antytt, för det första hans grundläggande sätt att betrakta livet som både gåva och uppgift, för det andra sättet att se tolkning som både förklaring och förståelse och slutligen hans syn på myttolkning, vilken anknyter till mitt sätt att använda Orfevsmyten. Dessa sidor av hans tänkande är på intet sätt disparata. Att ge en samlad bild av hur dessa perspektiv hänger samman i en mera övergripande kommunikationsfilosofi låter sig dock inte göras här. Jag hänvisar istället till Kristensson Ugglas verk.

### *Livet som gåva – ett kommunikativt perspektiv*

Kristensson Uggla menar att Ricœurs tänkande grundläggs i hans läsning av filosoferna Karl Jaspers och Gabriel Marcel. Dessa skiljer sig på flera sätt ifrån varandra, men har en gemensam uppfattning som Ricœur delar: "Livet är en gåva, men i det givna ligger en uppgift (*tâche, Aufgabe*) att förverkliga." förklarar Kristensson Uggla.<sup>87</sup> Människan föds in i ett livssammanhang som hon själv inte väljer, och detta innebär att vissa förutsättningar för hennes uppfattning av världen är givna. Samtidigt med detta livssammanhang har hon också fått friheten som gåva. Detta för med sig att förutsättningarna för kunskap och sanningssökande alltid är starkt beroende av vilken kontext man fötts in i: "Att ta sin historicitet på allvar innebär att idéer aldrig kan vara annat än begränsade idéer och att filosofin därför måste

bevara sin öppenhet mot olika vägar och metoder.”<sup>88</sup>

Inspirerad av Jaspers betonar Ricœur dialogen i allt sanningssökande, och avgränsar sig därmed åt två håll: både mot olika former av dogmatism hos dem som menar sig sitta inne med en objektiv sanning men *också* mot en rent subjektiv upplevelsefilosofi, eftersom inte heller denna erkänner vikten av dialog. Det innebär emellertid inte att man kan tycka litet vad som helst som ligger mitt emellan dessa uppfattningar: ”Jaspers och Ricœurs alternativ till absolut kunskap heter inte relativism, utan kommunikation”, säger Kristensson Uggla och citerar Ricœur: ”Kommunikationen förbjuder mig att säga: jag är den enda sanningen.”<sup>89</sup> Det betyder inte heller att det finns många sanningar som alla är lika goda. ”I avsaknad av absolut kunskap är man enligt Ricœur hänvisad till ständiga approximationer och återkommande tolkningskonflikter. Sanningen är en oändlig uppgift, något ständigt på väg, ’toujours en route’.”<sup>90</sup>

Descartes ”jag tänker, alltså är jag” ersätts därför hos Ricœur med ”jag kommunicerar, alltså är jag”. Det betyder alltså att livet som gåva direkt sätts i ett kommunikativt sammanhang: gåvan är inte något jag sentimentalt gonar mig i för mig själv – gåvan förvaltas och definieras ständigt som uppgift i utbyte med andra.

Man kan se denna tanke som kristen, och Ricœur har mycket riktigt sina rötter i en reformert trosriktning. Som jag skall visa finns emellertid denna tanke både i Gilgamesheposet – som skapades i det gamla Mesopotamien, och hos Evert Taube – som inspirerats av den romerska antikens Horatius. Dessutom diskuterar jag själv sådana tankar – då ännu inte medveten om Ricœur – i *Jag, jag och bara jag!*.

Diskussionen kring livet som gåva är hos Ricœur direkt länkad till frågan om självförståelse, som ju är ett av syftena med denna reflektion. Hur får man syn på detta ”själv” som skall förstås? Ricœur säger att det inte räcker med intuitiv självupplevelse eller med att konstatera att existensen hör ihop med tankeaktivitet. Förståelsen av självet, upprättelsen av *cogitot* måste ske via en ”omväg över en dechiffring av dess livs dokument”.<sup>91</sup>

För mitt sammanhang gäller det att göra en sådan omväg, skapa en sådan distansering via de metoder jag använder för att klargöra mitt liv i sångarrollen så som det gestaltat sig i de föreställningar som jag varit med om att skapa.

Omvägen och distanseringen är alltså, menar Ricœur, något grundläggande för att ett själv skall etableras: redan i talet uppstår en distansering mellan den som talar

och det som sägs, vilket paradoxalt nog också är förutsättningen för att kommunicera med andra:

/.../ we may say that language is the process by which private experience is made public./.../ Exteriorization and communicability are one and the same thing for they are nothing other than this elevation of a part of our life into the *logos* of discourse. There the solitude of life is for a moment, anyway, illuminated by the common light of discourse.<sup>92</sup>

Att fästa sin reflektion i skrift utgör sedan en ytterligare distansering – i talets kommunikation är det sagda utslungat en gång för alla, medan man i ett skrivet dokument kan betrakta sina tankar och ändra dem tills man preciserat sig och etablerar den fixering av ens tankar som skriften erbjuder.

### *Produktionsfasernas motsvarighet i Ricœurs Mimesistänkande*

Även om det jag har att säga synliggörs i ”diskursens gemensamma ljus” (se citatet ovan) behöver jag utöver denna självdistansering också få skapandeprocessen på ett avstånd som synliggör den, något jag menar att Ricœurs tänkande kan bidra till.

Mina föreställningars tillkomst och bearbetning kan, som tidigare berörts, delas in i fyra faser: konception, repetition, föreställning och slutligen reflektion.

Hos Ricœur finns det liknande progression som dock inte avser tolkning av musik- och teaterföreställningar utan texttolkning. Ricœurs perspektiv utgår från Aristoteles syn på konsten som *mimesis*, en imitation av eller medrörelse till verkligheten. Denna mimetiska rörelse iscensätts genom *mythos*, berättelsen.<sup>93</sup> Ricœur delar in den aristoteliska medrörelsen i tre led där verklighet och berättelse samspelar: *Mimesis I*, vilken utgår ifrån att vi redan i vardagen strukturerar verkligheten som berättelser. Detta kallar Ricœur en ”prefiguration” som alltså består av våra berättelseliknande föreställningar om verkligheten. *Mimesis II* är både skapandet av den skrivna berättelsen och berättelsen själv, en ”konfiguration” som är författarens tolkning av världen i en berättelse. *Mimesis III* utgör en ”refiguration” som innebär lyssnarens med- och nyskapande tolkning av texten, vilken gör att hon också ser världen i nytt ljus.<sup>94</sup>

Eftersom Ricœur utgår ifrån ett författar- och läsarperspektiv innebär detta att

hans mimesismodell inte berör två viktiga faser i mitt arbete: repetitionsfas och föreställningsfas. Den tolkande artisten, alltså musikern eller skådespelaren, ingår därför *både* i *Mimesis II* och *III*. Interpreten, musikern eller skådespelaren är ju både medskapare av verket och den som lyssnar till det:

Som reproducerande – nygestaltande – agerar interpreten liksom textens läsare genom *Mimesis III*. Men i grunden *gestaltar* interpreten verket eftersom det existerar i sin naturliga form först i det klingande framförandet. Följaktligen hänför sig den musikaliske interpretens agerande också till *Mimesis III*.<sup>95</sup>

När så viktiga led fattas, varför då ändå använda Ricœurs modell? Jag menar att den klargör det tolkningsmässiga förhållandet mellan olika faser i mitt projekt, och förmår sammanföra verksamheter som annars kan framstå som disparata: *Mimesis I* eller prefigurationen motsvarar det historiska materialet inkluderande min och mina medarbetares förståelse. *Mimesis II*, konfigurationen, motsvarar föreställningens konception, repetition och föreställningsfas. *Mimesis III*, refigurationen, motsvarar både vår gestaltade förståelse av förlagan och publikens medskapande.

### *Gestaltad tolkning som förklaring och förståelse*

Inom ramen för Ricœurs mimesistänkande ser jag de olika faserna i mitt arbete som en serie *tolkningar*. Tolkandet, menar Ricœur, består av ett pendlande mellan motsatserna *förklaring* och *förståelse*.<sup>96</sup> Begreppsparet gjordes först bekant genom filosofen Carl Dilthey: att ”förklara” förknippades hos honom med klargörande av naturvetenskapens kausala samband. Att ”förstå” innebar en texttolkning som byggde på inlevelse och traditionsmedvetenhet:

/.../man tog sin utgångspunkt i en föreställning om hur det skapande geniet så att säga producerar meningen helt själv. Att tolka en text uppfattades således som liktydigt med att genom *Einfühlung* leva sig in i författaren och hans/hennes inre liv och reproducera en ursprunglig meningsproduktion. I slutändan handlade det om att återuppliva författaren och dennes intentioner.<sup>97</sup>

Medan ordet tolkning hos Dilthey ännu uteslutande innebär förståelse betyder tolkning hos Ricoeur en process som innebär en *dialektik mellan förklaring och förståelse*:

Med dialektik menar jag ett synsätt som inte ser förklaringen och förståelsen som varandra uteslutande alternativ, utan istället som på varandra följande moment i en komplicerad process man kan kalla tolkning.<sup>98</sup>

Att uppdelat vetenskapen i helt olika slags tänkande, där förklara och förstå framstår som varandra uteslutande betraktelsesätt, skapar således en klyfta mellan dem. Att se motsättningen mellan naturvetenskap och humaniora som en strid mellan förklaring och förståelse är också ett sätt att betrakta de svårigheter som företrädare för naturvetenskap och humaniora haft att kommunicera kring vad vetenskap är.<sup>99</sup>

Ricoeur förnekar inte motsättningen mellan att förklara och förstå, tvärtom: han vill göra den produktiv. En stor del av hans filosofi går ut på att utvinna poänger ur att ställa helt olika filosofiska perspektiv mot varandra i en "tolkningarnas konflikt".<sup>100</sup> Han flyttar in förklaringen i tolkningsprocessen genom att tala om förklaring utifrån en "distansering" till förlagan – och förklaring är enligt Ricoeur nödvändig för en mera fullödig förståelse. Litterär strukturanalys av texter – alltså en analys där man exempelvis bortser från textens historiska dimensioner – menar Ricoeur är sätt att distansera sig till och därmed förklara en text.

En av anledningarna till behovet av en distanserande förklaring är att man i många fall inte längre kan vända sig till författaren för att förstå vad hon menat – vederbörande hade ju i så fall kunnat förklara avsikterna och meningen med texten. Därför kan Ricoeur säga: "Hermeneutiken börjar där dialogen slutar."<sup>101</sup> Detta innebär, kanske först något förvirrande, att förklaring i Ricoeurs mening kan ske på *två* sätt: *antingen* genom att någon personligen förklarar sitt yttrande, sin egen text eller sitt eget handlande, *eller* genom distanserande, strukturella grepp.

Vid en analys där man inte längre kan fråga författaren personligen innebär det att man för att tolka en text inte skall bortse ifrån inlevelse i författarens ursprungliga avsikter – bara att en biografiskt grundad, historiskt inkännande läsning skall sättas i relation till en mera distanserat förhållande. Man kan här tänka sig en analogi på det musikaliska planet: ett ingående strukturellt partiturstudium skulle vara ett sätt att anlägga ett "förklarande" perspektiv, medan att studera musikstyckets historia, leva

sig in i tonsättarens sinnestillstånd när han skrev det, hans biografi och intentioner med verket skulle öppna för ”förståelse”.

Mot att använda detta sätt att resonera i detta sammanhang kan man invända att det i den konstnärliga och reflekterande *praktiken* är svårt att skilja mellan förklarande och förstående perspektiv: strukturen hos ett musikaliskt verk kan mycket väl vara grundläggande för ”förståelse” hos lyssnaren, och en ”inlevelse” vid översättningen av en dikt förutsätter ofta strukturell medvetenhet.

Ändå finns det fog för att se mina produktionsfaser ur detta perspektiv, eftersom det då blir tydligt hur skapande och tolkande hänger samman. I konceptionsfasen, som är en första del av *Mimesis II*, faller arbetet i alla de tre produktionerna i hög grad under rubriken ”tolkning”: *översättningen* av Dowlandsångerna och den text som sammanbinder dem, *bearbetningen* av den förefintliga Gilgameshöversättningen respektive *närläsning* och *arrangemang* av Taubes dikter respektive musik. I fallet med Gilgameshbearbetningen tillkommer ytterligare ett tolkningsled, nämligen *tonsättning* av min egen text. I samtliga dessa fall av tolkning och skapande förekommer, i Ricœurs mening, en dialektik mellan att förklara och förstå, ett pendlande mellan att behandla strukturella element och att leva sig in i ursprungsförfattarens eller kompositörens värld, liksom att ta hänsyn till den värld som öppnar sig ”framför texten” som Ricœur säger – alltså hur vi uppfattar den idag när vi inte längre kan föra en dialog med den som en gång skapade texten eller musiken.<sup>102</sup>

Det andra ledet i arbetet, repetitionsfasen, utgör i sin tur en tolkning av de förlagor som skapats i den första tolkningsfasen. Denna typ av tolkning ser annorlunda ut eftersom en viktig del av arbetet går ut på att man under repetitionsarbetet prövar tolkningen i praktiken, på golvet. Här finns en växelverkan mellan konceptionsfasens översättning, bearbetning och tonsättning och det som händer under repetitionerna. I denna fas kan man också tala om förklaring: vi kan föra en dialog med varandra där jag kan förklara varför jag kommit fram till den ena tolkningen eller den andra. Förståelse av förlagan kan uppstå i det gemensamma provandet av texten på golvet, där nya betydelser av förlagens text eller musik plötsligt kan komma till uttryck.

Den tredje tolkningsfasen är framförandet av de färdiga föreställningarna, en sista del av *Mimesis II*. Nu skall man upprepade gånger *levandegöra* den tolkning man kommit fram till under repetitionerna i en tolkning som kommunicerar i verklighetens nu. Gestaltande och berättande är hos Ricœur alltid förknippat med förklaring:

”En sak förklaras genom att bli berättad.”<sup>103</sup> Föreställningens *konfiguration* öppnar för *Mimesis III* – som är åhörarens tolkning och *refiguration*.

Min skriftliga reflektion, som utgör den fjärde fasen i min produktionsprocess, är i sin tur en tolkning av de olika stegen i denna. Den skiljer sig från den inledande tolkningen av förlagorna eftersom jag nu kan föra en dialog med både mina medarbetare och mig själv. Det innebär att jag faktiskt kan ge direkta förklaringar till varför vissa val gjordes under processen.

I detta sammanhang vill jag också beröra hur ”tolkning” i min framställning förhåller sig till ”gestaltning”. En tolkning är resultatet av en ovan beskrivna processen som är en växelverkan mellan förklaring och förståelse. Det syftar i min vokabulär, precis som i det vanliga språkbruket, *också* på ett färdigt resultat, som när man exempelvis talar om en tolkning av en Beethovensonat. Det senare sättet att använda ordet är i mitt sammanhang synonymt med gestaltning, eller när jag vill vara extra tydlig, ”gestaltad tolkning”.

Det finns i ordet gestaltning en nyans som framhäver det skapande draget i tolkningsprocessen. I min framställning vill jag betona detta drag hos uttolkaren, varför jag ofta använder ordet gestaltning eller att gestalta där någon annan kanske skulle föredragit tolkning eller att tolka. Detta är tydligt i undertiteln till denna reflektion: ”Att gestalta Gilgamehseposet och sånger av John Dowland och Evert Taube.”

### ***Myten hos Ricœur***

Också mina strävanden att göra Orfevsmyten mera levande och produktiv kan finna stöd hos Ricœur. Bibelns skapelseberättelse eller paradismyten använder de flesta av oss inte längre som historieskrivning eller som förklaring av olika naturfenomen. Ricœur menar att man ändå inte skall avhända sig myten helt och hållet bara för detta, och så att säga kasta ut barnet med badvattnet – myten bär nämligen, som Ricœur säger, på ett ”överskott av mening”, någonting som han f.ö. menar gäller tillvaron som helhet.<sup>104</sup> En myt töms inte på sitt innehåll bara för att man en gång analyserat den. Tvärtom bär myten på ”en reservoar av mening” som när som helst kan levandegöras i ett nytt sammanhang.<sup>105</sup> Därför kan man istället låta myten öppna möjliga världar i en tolkning ”framför” texten, genom att man associerar myten till företeelser i vår nutida tillvaro. Myter måste nämligen alltid nytolkas eftersom de är



nedärvda och föränderliga, och inte heller berörs av någon definitiv historisk början eller slut:

Myths are not unchanging and unchanged antiques which are simply delivered out of the past as some naked, original state. Their specific identity depends on the way in which each generation receives or interprets them according to their needs, conventions and ideological motivations.<sup>106</sup>

Det betyder i mitt fall att Orfevsmyten exempelvis öppnar för tankar kring vår tids motsättningar mellan konst och pedagogik, trots att de versioner som florerade under antiken naturligtvis inte hade för avsikt att berätta om detta. På så sätt liknar myten och poesin varandra:

Poetry and myth are not just nostalgia for some forgotten world. They constitute a disclosure of unprecedented worlds, an opening on to other *possible* worlds which transcend the established limits of our actual world.<sup>107</sup>

Denna omtolkning är också ett sätt att avmystifiera och avmytifiera myten: att motverka både ett sentimentalt tillbakablickande förhållningssätt och förstenade anspråk på att vara entydigt kunskapsbärande.<sup>108</sup> Därför är min tolkning och användning av myten inte nostalgisk och fixerad utan framåtblickande och öppen.

Med denna brygga mellan Riceurs kritiska hermeneutik och mytens värld är jag därför framme vid mitt förslag till hur man kan levandegöra Orfevsmyten som ett sätt att förstå en utvidgad, tolkande och skapande sångarroll stadd i ständig självförändring.



## **2. Orfevsmyten som självförståelse**

En viktig del av min metod är att använda Orfevsgestalten som självförståelse. Både figuren och dess egenskaper och liksom myten som berättelse har starka beröringspunkter med min sångarroll och mitt projekt. Som jag berörde inledningsvis förkroppsligar Orfevs olika former av kunnande-i-handling. Genom att associera Orfevsmyten till företeelser i vår tid låter jag honom också överbrygga motsättningar mellan företeelser som konstnärligt och pedagogiskt, reflekterande och förkunnande, muntlighet och skriftlighet. Orfevs ses ibland också som den tänkta plats där den som tolkar och skapar förvandlas.

Orfevsmyten har använts både av konstnärer som en utgångspunkt både för skapande och reflektion, ibland bådadera – gränsen går inte att dra. Mitt sätt att använda myten måste förstås i förhållande till hur författare, filosofer och litteraturvetare tidigare använt den.

Innan jag redogör för hur jag använder Orfevsmyten och hur andra gjort detta gör jag en kort genomgång av hur jag förhåller mig mytbegreppet som sådant. Eftersom jag genomgående refererar till regissören Peter Brook vill jag även säga något om dennes förhållande till myten. Också religionshistorikern Karen Armstrongs mytuppfattning presenteras kortfattat eftersom denna inspirerat min tolkning av Gilgamesheposet.

## ***Mytbegreppet***

I vår tid används ordet *myt* i vardagligt tal ofta som synonym till *lögn* eller *vandrings-sägen*. En myt är en bluffartad historia som inte går att lita på eller en illusion man förförts av. Människans eventuella behov av myter, vilka på ett bedrägligt sätt förenklar tillvarons komplexitet och mångfald, diskuterades redan av Marx och Nietzsche och diskussionen har senare följts upp av tänkare som Roland Barthes. Denne pekar bl.a. på hur människans kanske omedvetna behov av världsförklaring utnyttjas av politiska propagandister och kommersiella marknadsförare i masskommunikationens tidevarv.<sup>1</sup>

Om vi istället ser på myten som berättelse – traditionellt om gudar och hjältar – eller som kopplad till religiösa riter eller som ett sätt förstå människans handlingar och psyke, finns det en lång och mycket motsägelsefull tradition när det gäller mytens klassifikation, funktion och uppkomst. Forskare ur discipliner som antropologi,

psykologi och religionsvetenskap har använt begreppet på helt olika sätt, och det har naturligtvis förändrats genom tiderna: antikens *mythos*, vilket helt enkelt betydde *berättelse* på Platons tid blev under den italienska renässansen *favola*, eller engelskans *fable*, vilket under 1760-talet blev ”myt”.<sup>2</sup>

Historiskt har den mytiska berättelsen haft en rad olika funktioner. Språkforskaren G.S. Kirk presenterar en ”förenklad typologi” där han urskiljer tre kategorier av myter. För det första talar han om en ”legendliknande” sort som står sagan nära, som i första hand är rent berättande och underhållande. Hit hör exempelvis gudaberättelserna i Iliaden och Odyssén. En andra kategori utgörs av myten som ”operativ, repetitiv och värderande”. Denna typ är knuten till ritualer som har med exempelvis fruktbarhet och årstider att göra, och fungerar som ett sätt att bekräfta gällande föreställningar och sociala förhållanden. En tredje typ kallar Kirk ”spekulativ och förklarande”. Hit hör komplexa myter som exempelvis Gilgamesheposet eller Orfevsmyten, där grundläggande mänskliga paradoxer och dilemman behandlas. Ofta presenterar denna typ av myter olika förslag på lösning av existentiella problem, exempelvis genom att huvudpersonen underkastar sig livets obönhörliga lagar eller gudarnas vilja.<sup>3</sup>

Mot detta grova sätt att dela in myter reser Kirk själv invändningar, eftersom de olika kategorierna överlappar varandra. Ur Kirks perspektiv innefattar mitt arbete alla tre sätten att hantera en historia. Kirks första kategori – ”den legendliknande” – kan kopplas till mina föreställningar som scenisk berättelse och underhållning. Den andra kategorin – ”operativ, repetitiv och värderande” – hänger ihop både med de olika faserna av mitt förberedande arbete som rituell handling liksom med föreställningen som ritual. Den tredje kategorin – spekulativ och förklarande – har att göra med den etiska och existentiella dimensionen i mitt arbete.

Det finns ett flertal forskare som – kanske av pedagogiska behov – sökt bringa reda i hur tolkningen av mytbegreppet utvecklats. När jag sökt efter generella sätt att definiera mytbegreppet har jag förutom Kirk funnit exempelvis tyskarna Wilhelm Burkert<sup>4</sup> och Hans Blumenberg<sup>5</sup> och amerikanerna Richard Segal<sup>6</sup>, Ivan Strenski<sup>7</sup> och Andrew von Hendy.<sup>8</sup>

Västerländsk mytkonstruktion har enligt von Hendy sin utgångspunkt i en ”romantisk och transcendental” mytuppfattning med rötter i renässansen. Den kommer dock främst till uttryck i det sena sjutton- och tidiga artonhundratalets England och Tyskland. Man tolkade då de grekiska myterna som ett uttryck för att man

under antiken ännu inte, som i den nyare tiden, behövde brottas med motsättningen mellan förnuft och känsla, poesi och filosofi. Nostalgisk dyrkan av antika mytersamsades med drömmar om en ny mytologi. Denna första, grundläggande typ av mytuppfattning har, menar von Hendy, grovt sett givit upphov till tre senare betraktelsesätt: en andra kategori av mytkonstruktion behandlar myten i egenskap av lögn och manipulation. Denna kallar von Hendy "ideologisk" eller "misstänksam" – dvs. misstänksam just till det traditionella, romantiska förhållningssättet till myten. Här är tre gestalter särskilt framträdande, nämligen Friedrich Nietzsche, Karl Marx och Sigmund Freud. Beteckningen har von Hendy hämtat från Paul Ricœur, som talar om dessa tänkare som företrädare för "en misstänkens skola", "école du soupçon".<sup>9</sup> Von Hendy talar också om ett tredje, "konstitutivt" betraktelsesätt, som betonar människans sätt att tänka i berättelser och myter som en del av hennes grundläggande förutsättningar för att alls föreställa sig världen. Ett fjärde sätt att konstruera mytbegreppet kallar Hendy "folkloristiskt" eller "antropologiskt", vilket har sin upprinnelse i romantikens intresse för den inhemska, folkliga kulturen, och som under slutet av artonhundratalet kommer till uttryck i den europeiska antropologins intresse för s.k. primitiva folk. Denna folkloristiska strömning får efterhand både en "pragmatisk" variant med företrädare som Bronislaw Malinowski och en "strukturell" där det stora namnet blir Claude Lévi-Strauss. Detta visar, säger von Hendy, att den antropologiska huvudströmningen, liksom de andra fyra huvudströmningarna, också förgrenar sig vidare.

Trots att von Hendys verk är mycket omfattande har det begränsningar. Den viktigaste är kanske att den så gott som uteslutande håller sig till källor som är engelskspråkiga eller översatta till detta språk. En annan begränsning är att vi möter antikens och renässansens behandling av myten endast genom von Hendys analys av de metoder som senare tänkare använt. Detta betyder att han i mycket ringa omfattning diskuterar exempelvis vad myter betydde för antikens människor annat än indirekt, nämligen genom de tänkare som i senare tid har teorier om detta. En annan invändning man kan resa är att hans uppdelning av mytens tolkningssätt blir lika överlappande som Kirks grova funktionsschema. Visserligen kan man, som von Hendy också gör, säga att den romantiska, traditionella mytuppfattningen historiskt sett bär de övriga inom sig, men det blir likväl svårt att komma ifrån att de olika ka-

tegorierna på ett suddigt sätt glider över i varandra eller tar ut varandra: författaren anför Friedrich Nietzsche som en representant för tre, eller t.o.m. för samtliga av de fyra förhållningssätten!<sup>10</sup>

Av de översikter jag tagit del av tycks von Hendys emellertid mest användbar när det gäller att finna en användbar positionering i förhållande till hur man tidigare använt myter och berättelser som medel för reflekterande självförståelse, och det är därför hans kategorier jag i fortsättningen kommer att hänvisa till.

### ***Myten hos Karen Armstrong och Peter Brook***

Det är inte bara för att diskutera Orfevs som mytbegreppet är viktigt för mig. Myten anknyter på olika sätt till alla mina tre produktioner: i Dowlandföreställningen finns det genomgående historiska anspelningar på mytiskt tänkande. I Gilgamesheposet förekommer flera olika myter och Evert Taube använder ofta sådana både för att gestalta existentiella frågor och för att anknyta till traditionen.

Religionsvetaren Karen Armstrong har stimulerat mitt skapande mera generellt, men särskilt då det gäller gestaltningen av Gilgamesheposet. Armstrong beskriver sig som ”frilansande monoteist” och menar att myten är en gestaltning av meningen med våra liv och hur vi skall leva det. Hennes mytuppfattning hänför sig nästan uteslutande till det religiösa området, och hon är, med von Hendys terminologi, en ganska typisk representant för den ursprungligt romantiska hållningen kombinerad med den konstitutionella. Hennes hållning präglas i stor utsträckning av religionshistorikerna Mircea Eliade och Rudolf Otto. Von Hendy är inte nådig när han kritiserar Eliade för att utportionera ”romantik från återvinningen” (recycled romanticism) och Otto för att glida mellan den personliga upplevelsen av Gudsfruktan, och Gud som yttre, objektivt existerande kraft.<sup>11</sup>

Man kan resa liknande tvivel inför Armstrongs uppfattningar, som ibland torgförs utan tydlig deklaration av huruvida hon talar om ting som är historiskt belagda, hänvisar till egna troserfarenheter eller till något slags mytisk-religiös konsensus.

Armstrong menar att vår dragning till myten är ett djupt liggande mänskligt behov, något vi emellertid kommit att förneka och stå allt mera främmande för:

Våra dagars alienation från myten saknar motstycke i historien. I den förmoderna världen var myten något omistligt. Den inte bara hjälpte människor att finna mening i sina liv utan blottade också regioner i deras inre värld som annars skulle förblivit otillgängliga.<sup>12</sup>

Med ”myter” förstår Armstrong den stora meningsskapande mångfald av andliga berättelser som finns inom alla världens kulturer. Den judiskt-kristet-muslimska världen har sina myter, Afrika sina, liksom den grekiska antiken. Hon pekar på att det finns en logik i varför vi numera har svårt att förstå hur man tidigare i historien kunde använda myten för att förklara vårt förhållande till livet:

På 1700-talet började vi utveckla en vetenskaplig historiesyn; vi sysselsätter oss framför allt med vad som verkligen har skett. Men när människor i den förmoderna världen skrev om det förflutna var de mer intresserade av vad händelser haft för betydelse. En myt var en händelse som i viss mening hade inträffat en gång men också ständigt fortsatte att inträffa. Eftersom vi har en strängt kronologisk historiesyn saknar vi beteckning för ett sådant skeende. Men myten är en konstform som pekar bortom historien, mot något som är tidlöst i människans existens.<sup>13</sup>

Det ”tidlösa” förmedling är emellertid tidsbunden, och det oföränderliga ges därför en föränderlig skepnad: ”När förhållandena runt omkring oss ändras behöver vi också kunna berätta våra historier på ett nytt sätt för att synliggöra deras tidlösa sanning.”<sup>14</sup>

Armstrong använder i citatet ovan begreppet ”konstform” för att artbestämma myten. Hon menar att den på samma sätt som konsten gestaltar något som vi upplever som ”sanning” och ”kunskap” om vårt liv.

Peter Brook har en liknande mytuppfattning. Även den skulle klassas som konstitutiv och romantisk enligt von Hendys synsätt. Brook är övertygad om att en av teaterns viktigaste uppgifter är att gestalta människans inre värld på scenen, och att denna har med sanningsupplevelse att göra. Han kallar ett av teaterns grundelement ”The Holy Theatre”, som står riten och religionen nära.<sup>15</sup> Den ”heliga” teatern har som uppgift att göra mytens osynliga plan synligt. Här ansluter Brook till tron på ett



mytiskt skikt i tillvaron, som kan uppenbara ”eviga” sanningar. På detta vis liknar teaterhändelsen en religiös handling – men teatern måste förutom att göra det osynliga synligt, skapa *förutsättningarna* för att publiken skall kunna uppfatta detta, ett kunnande som det kan ta ett liv att tillägna sig.<sup>16</sup> Han menar också att kraften i denna upplevelse ökas av att den är delad mellan de agerande och åskådarna, genom att den enskilda människans upplevelse blir en del av en gemensam sanningsupplevelse.<sup>17</sup>

Brook anser i likhet med Armstrong att myten är kopplad till *handling*, något hon menar kan förklara varför religiösa myter blir obegripliga om de inte kopplas till en liturgi där dess innebörd ges konkret form. Häri liknar den konstens verkningssätt:

I konsten, som är fri från logikens och förnuftets tvång gestaltar vi och sammansmälter nya former som berikar vårt liv, former som vi tror säger oss något viktigt och i djupaste mening ”sant”. Också i konsten<sup>18</sup> omhuldar vi en hypotes, skänker liv åt den genom en ritual, handlar efter den, begrundar verkningarna på vår tillvaro och upptäcker att vi har förvärvat någon ny insikt i våra gåtfulla livsvillkor.

Myten är alltså sann för att den är verksamt, inte därför att den ger faktisk information./.../ Mytologin förvandlar oss bara om vi följer dess riktlinjer. En myt är i grund och botten en vägledning. Den talar om vad vi måste göra för att leva ett rikare liv.<sup>19</sup>

Brook formulerar sig på ett liknande sätt om teaterns uppgift när det gäller att hantera klassikerna, som i sin tidlöshet står myten nära. Det är meningslöst att spela dem om de bara fungerar sövande – också en klassiker måste tolkas så att den väcker oss till handling.<sup>20</sup>

Konstnären är alltså enligt Brooks synsätt en förmedlare mellan den osynliga världen och den vardagliga. Skådespelaren och författaren, liksom kompositören och musikern har en roll där vederbörandes uppgift är att hitta ett sätt att tala om det svårgripbara på ett gripbart sätt. Brook hänvisar till poeten Ted Hughes som hävdar att poesin och teatern gestaltar en ”förhandling” mellan vårt vardagsliv och mytens osynliga plan. Det teatrala hantverket måste tjäna denna förhandling: i teaterföreställningen sammanbinds vardagen med mytens värld.<sup>21</sup>

När det gäller diskussionen av mytens och konstens evighetsanspråk, vill jag åter

påminna om Ricoeurs uppfattning att myten och poesin i första hand inte är nostalgiska tillbakablickar utan istället pekar på andra, *möjliga* världar.<sup>22</sup>

Detta liknar i sin tur ett annat perspektiv, vilket jag också ansluter mig till. Det skisseras av Horace Engdahl i en kommentar till Tegnér's dikt *Det Eviga*, vars titel Engdahl menar inte alls pekar på något som en gång för alla är givet och beständigt. När det gäller konsten menar Engdahl att det istället syftar på ett ”motstånd mot tingens förhärskande tillstånd”, uppbrott och ständig nytolkning:

För att förstå det eviga i Tegnér's mening räcker det att tänka på det ögonblick då den klassiska texten liksom efter århundradens tystnad talar just till mig. Var texten död eller levande innan detta skedde? Det är en meningslös fråga. Dess bestämmelse är att tala *såsom för första gången*. I samma ögonblick det sker, upphör den att vara förfluten. I en viss bemärkelse skrivs texten i den framtid då den kommer att läsas.

Evigt liv är inte långt liv utan uppståndelse/.../ Det eviga är uppvaknandet och traditionsbrottet, insikten att vi inte kan fortsätta som förut.<sup>23</sup>

Huruvida det existerar någon ”evig” sanning om människan som på olika sätt görs synlig i myten, religionen eller i konsten är till sist en trosfråga. Enligt von Hendy och Kirk överskrids dock gränserna mellan tro och vetande hos en del forskare väl lättvindigt.<sup>24</sup>

När vi nu går från att betrakta myten i allmänhet till Orfevsmyten i synnerhet är det därför bra att ha von Hendys olika mytiska kategorier aktuella: den romantiska, den misstänksamma, den antropologiska och den konstitutiva.

## ***Orfevs: namnet och berättelserna***

Hos västerlandets kulturellt skolade publik är de mest kända varianterna av Orfevsmyten troligen Glucks och Monteverdis operor. Dessa bygger på myten som den ser ut hos de romerska poeterna Ovidius och Vergilius. I denna tradition är mytens centrala scen den där Orfevs vänder sig om, något jag kommenterade inledningsvis<sup>25</sup>

Orfevs förmåga att väcka känslor med sin musik är också viktig – utan hans förmåga att på detta sätt beveka Hades hade det inte blivit någon berättelse – och han

har alltsedan renässansen kommit att bli en sinnebild för den gudomligt inspirerade poeten: ”Den orfiske diktaren kan betraktas som en andra rangens *creator* under Gud”, påpekar Ingemar Algulin.<sup>26</sup> Om man ser till Orfevs som poet har alltsedan 1700-talet olika sidor av hans egenskaper framhävts:

Medan fransk-klassicism och upplysningen tenderar att försvaga diktarens orfiska karaktär, söker romantiken blåsa nytt liv i föreställningarna om diktarna som orfiska arvtagare i en religiöst-lyrisk tradition. I den litterära utvecklingen från romantik över symbolism till modernism spelar Orfevs-föreställningarna en närmast oöverskådligt stor roll.<sup>27</sup>

Under nittonhundratalet har myten i Vergilius’ och Ovidius’ tappning använts av författare och dramatiker som Tennessee Williams och Jean Cocteau och rockpoeter som U2, Nick Cave och Rufus Wainwright. Filmen *Orfeu Negro* av Marcel Camus är kanske den mest kända av alla nutida versioner av Orfevsmyten. Orfevs framstår i nittonhundratalsstappning ofta som en idealbild av singer-songwritern: han sjunger och spelar och lyckas verkligen beröra sin publik, i vilken också själva Döden ingår.

För att få en något tydligare bild av Orfevs skall vi emellertid vända tillbaka i historien. Kanske kan etymologin hjälpa oss att förstå något av vad denna myt vill berätta? Poeten och klassicisten Jesper Svenbro presenterar tillsammans med kollegan John Scheid en ”lokal mytens poetik för den grekisk-romerska kultursfären”.<sup>28</sup> Denna tar sin utgångspunkt, i en mytuppfattning som i von Hendys mening skulle kallas en utlöpare av den antropologiska och strukturella traditionen, med rötter hos de franska klassicisterna Louis Gernet och Jean-Pierre Vernant, liksom hos Claude Lévi-Strauss. Den strukturellt inspirerade hållningen – som i stor utsträckning bortser från mytens narrativa aspekter – förenas emellertid med ett betraktelsesätt där mytens historiska och språkliga kontext särskilt beaktas. Svenbro talar om att föreställa sig myten

mindre som en berättelse, utan mera som ett aggregat eller en *sammanskoppling* (förf.s kurs.) av kategorier, vilket gör det möjligt att i en viss kultur generera mytiska berättelser, bilder och riter. Om vi ser saken på det sättet, hamnar berättelse, bild och rit på samma jämlika plan, och den likhet de

uppvisar behöver inte längre uppfattas som en spegling utan som en släktskap, som åt olika dokument förlämnar ett ”släktttycke”, vars ursprung alltså är den sammankoppling av kategorier som vi kallar myt.<sup>29</sup>

Svenbro menar att Orfevs förutom att som traditionellt associeras till *orfnes*, dödsrikets, mörker, och *orfanós*, änkling, föräldralös, för det antika sinnet även kunde associeras till *orfós*, havsaborre. Denna kan, precis som en daggmask, röra sig sedan den styckats, vilket associationsvis skulle kunna kopplas till att Orfevs huvud fortsätter att sjunga sedan det slitits av kroppen. Denna aborre byter under sin utveckling dessutom kön, vilket skulle ha att göra med att Orfevs sörjer Eurydike som i denna tolkningsmodell tänks representera hans kvinnliga jag.<sup>30</sup>

Även om aborrtolkningen kan te sig långsökt finns det för mitt projekt vitala aspekter av hans analys att ta fasta på. Det viktigaste gäller de associationer till *förvandling* som namnet Orfevs rymmer. Detta rimmar väl med den ”hermeneutiska självförvandling” som min orfiska sångarroll är ett tydligt exempel på. Likaså ger Svenbros generella mytuppfattning, där man vad jag förstår inte ser en motsättning mellan syn på myten som rit och myten som berättelse, utan i stället betonar dessa synsätts ”familjelikhet”. Detta känns befriande, inte minst när det gäller Orfevstraditionen, eftersom den i så hög grad kan associeras till båda dessa områden. Jag vill gärna låta min Orfevs utgöra en sentida, avlägsen släkting, enligt det betraktelsesätt där olika Orfevsfigurer genom tiderna utgör växlande uttryck för samma myt.

Någon ”ursprunglig” Orfevsberättelse finns heller inte, och man vet att Orfevstraditionen en gång måste ha varit mycket rik. Redan Platon talar om en ”uppsjö av böcker” som behandlar Orfevs och hans diktning.<sup>31</sup> Dessa skrifter har nu till största delen gått förlorade.

Om man ställer samman de mest kända Orfevsberättelserna och -referenserna till en –nästan – sammanhållen historia blir den ungefär följande:

Orfevs föds som son till musan Kalliope och den thrakiske flodguden Oiagros (enligt andra källor var Apollon hans far). Oiagros far, Charops var i sin tur son till guden Dionysos, som tillbads i Thrakien. Orfevs blir sångare och spelar lyra. Instrumentet har han fått av Apollon, och denne har i sin tur fått den av Hermes, som uppfunnit instrumentet. Orfevs blir en kosmologisk poet, som skriver sånger

om jordens, havets och himlens skapelse och om himlens ordningar. Han är ett slags präst som reformerar Dionysoskulten i Apollinisk riktning, och hans beundrare eller han själv grundar en religion med inslag av mysticism, asketism, vegetarism och själavandring. Med sin sång och sitt spel skapar han en närvaro som får stenarna, djuren och människorna att lyssna som förhäxade. Han följer med Jason som skall erövra det gyllene skinnet på den långa resan med skeppet Argo. Orfevs gifter sig med Eurydike. Musaios, som också blir sångare, är deras son (i vissa versioner). När Eurydike jagas av den trånsjuka biodlaren Aristaios trampar hon på en orm, som biter henne och hon dör av dess gift. Orfevs övertalar guden Hermes att följa med honom till de dödas rike för att få henne tillbaka. I dödsriket bevakas alla av Orfevs sång: Tidens, Ixions, hjul står stilla, Sisyfos slutar rulla sitt klot och ödesgudinnorna gråter för första gången någonsin. Dödsrikets kung och drottning, Hades och Persefone övertalas att låta Eurydike återvända till de levandes boningar. Villkoret är dock att Orfevs vänder ryggen till henne under tystnad på vägen dit. Orfevs tror plötsligt att han förlorat henne och vänder sig om. Hermes eskorterar henne ner till Hades igen. Orfevs själv kommer dock tillbaka till de levandes land, och drar sig undan i sin sorg. De thrakiska kvinnorna blir rasande för att han inte bryr sig om dem – i en annan version blir de upprörda för att han lockar iväg deras män till riter som ägnas Apollon – och eftersom de är menader (eller backanter) som dyrkar Dionysos (Bacchus) dödar de Orfevs och sliter honom i stycken. De kastar hans huvud i en flod och som för det ut på Egeiska havet. Muserna, Orfevs mor Kaliope och hennes systrar samlar ihop hans lemmar och begraver dem. På havet fortsätter Orfevs huvud att sjunga, tills det driver i land på ön Lesbos. Där får lyran sin viloplats i Apollons tempel, medan huvudet profeterar i Dionysos helgedom. I ett annat slut på myten förvandlas Orfevs lyra av Apollon till den stjärnbild vi ännu i dag kan se på firmamentet.<sup>32</sup>

Det är tydligt att Orfevs, som han kommit att uppfattas historiskt, förutom att vara poet också hade en ledande andlig roll. Thrakien, det landskap Orfevs härstamade ifrån, förknippades med kulten av Apollon. Orfevs kom emellertid också att ses som en religiös reformator av Dionysoskulten.<sup>33</sup> På så vis anses han ibland överbrygga motsättningen mellan Dionysos och Apollon.<sup>34</sup>

I judisk tradition har Orfevs liknats vid den sjungande och harpospelande David.<sup>35</sup> Under det tredje århundradet f.Kr omtalades han i Alexandria som elev till Moses

och förkunnare av judisk monoteism, något som gestaltas i en bevarad hexameterdikt på grekiska med titeln *Orfevs testamente*.<sup>36</sup> Man har också påpekat likheter mellan orficismen och pythagoréerna och sett dem som sprungna ur egyptisk religion.<sup>37</sup>

Vid början av vår tideräkning kom Orfevs, i synkretistisk anda, även att associeras med och användas som förklaringsmodell för Kristus. Eftersom han traditionsenligt förknippades med att få djuren att lyssna till sin sång, var det inte något långt steg att avbilda honom som ”den gode herden”.<sup>38</sup>

Det finns naturligtvis skäl att undra om Orfevs varit en historisk person. Eller är han en gud eller halvgud som genom traderingen efter hand antagit mänsklig skepnad? Enligt de flesta källor är hans anhängare, ”orfiker” och deras riter, ”orfika” kända under 500-talet f.Kr., innan figuren Orfevs nämns, och de flesta forskare idag ställer sig skeptiska till att Orfevs skulle ha varit en historisk person.<sup>39</sup> För hundra år sedan kunde dock Jane Harrison, en av dåtidens främsta experter på antiken ge uttryck för en helt annan åsikt:

Orpheus was a real man, a mighty singer, a prophet and a teacher, bringing with him a new religion, seeking to reform an old one. He was martyred and after his death his tomb became a mantic shrine. /.../ Once we are fairly awake that Orpheus was a real man, not a faded god, we are struck by the human touches in his story, and most by a certain vividness of emotion, a reality and personality of like and dislike that attends him. /.../ Always about him there is this aloof air, this remoteness, not only of the self-sufficing artist, who is and must be always alone, but of the scrupulous moralist and reformer; yet withal and through all he is human, a man, who Socrates-like draws men and repels them, not by persuading their reason, still less by enflaming their passions, but by sheer magic of his personality. It is this mesmeric charm that makes it hard even now-a-days to think soberly of Orpheus.<sup>40</sup>

Orfevs gestalten fascinerar senare tiders uttolkare trots att ingen vet om han funnits till. Att utreda frågan om Orfevs historiska existens ligger naturligvis utanför min undersöknings område. Vi skall nu istället se hur man använt Orfevsmyten, inte för att skapa egna berättelser med denna myt som stomme, vilket har varit mycket vanligt – utan hur myten använts som kunskapsverktyg, vilket inte skett lika ofta.

## *Orfevsmyten som konstnärligt kunskapsverktyg*

Att här beskriva hur andra använt Orfevsmyten i sitt kunskapssökande verkar kanske överflödigt. Varför inte direkt berätta hur jag tänker gå tillväga? Orfevsmyten som förståelseinstrument har emellertid en lång historia, och en skenbar omväg är nödvändig för att göra min metod mera begriplig. Den går över författare vars hållning på olika sätt anknyter till min egen, men håller sig till det spår i traditionen som använder myten som kunskapsverktyg och speglar därför bara i ringa utsträckning Orfevsmytens samlade reception genom seklerna.

Redan Platon använder i *Phaidon* myterna för att illustrera företeelser som inte är direkt åtkomliga för förnuftet, men som vi ändå är medvetna om existerar. Dit hör till exempel den fria viljan eller begrepp som ”gudomlig rättvisa”. Platon menar att man här måste förlita sig till ”gudasönernas” vittnesbörd, och till dessa hör just exempelvis Orfevs.<sup>41</sup> Deras föreställningar används hos Platon som ett slags komplementär mytologisk förklaring till djuptliggande filosofiska sanningar. W.K.C. Guthrie menar dock att enbart myt och filosofi i kombination inte räcker som förklaring till det enorma inflytande som Platons dialoger utvecklat på västerländsk filosofi och litteratur:

Philosophy may be the warp, and religion the weft, of a Platonic dialogue; but the warp and the weft together do not make a carpet. They are only the background on which the artist creates the pattern of brilliant colours and intricate design, There is a third ingredient to a Platonic dialogue, the poetry.<sup>42</sup>

Platon blir således i sitt poetiserande av filosofin också en Orfevs.

Under den italienska renässansen översätts många grekiska antika texter till latin och sprids över Europa. Orfevs förkroppsligar här inte bara den melankoli vi så ofta möter i operorna – sextonhundredatalens filosofen Francis Bacon ser honom som filosof:

The story of Orpheus, which though so well known has not yet been in all points perfectly well interpreted, seems meant for a representation of universal Philosophy. For Orpheus himself, – a man admirable and truly divine, who being master of all harmony subdued and drew all things after

him by sweet and gentle measures, – may pass as an easy metaphor for philosophy personified.<sup>43</sup>

Neapolitanaren Giambattista Vico skriver under första halvan av sjuttonhundratalet om Orfevs som civiliserande kraft när denne stiftar lagar genom att sjunga om gudomlig ordning. Det ackord som klingar ur Orfevs lyra blir hos Vico en symbol för civilisationsprocessen och det organiserade samhället:

Lyran uppfanns av Greklands Hermes, på samma sätt som lagen uppfanns av Egyptens Hermes. Han fick lyran av Apollo, den civila upplysningens gud/.../. Orfevs, Amfion och andra teologiska poeter, som företrädde lagens vetenskap, använde sin lyra för att etablera den grekiska civilisationen/.../. Lyran symboliserade strängarnas förening, eller fädernas krafter vilka satte samman den offentliga styrka, känd som civilmakten vilken till slut satte stopp för allt enskild makt och privat våld. Därför kom lagen högst lämpligt att definieras av poeterna som ”kungarikenas lyra”, *lyra regnorum*.

Genom denna bildades som en samklang fädernas familjekungadömen, vilka tidigare varit i fejd med varandra.<sup>44</sup>

Romantikens Novalis är inne på liknande tankar som Bacon:

Endast när filosofen påtar sig att vara Orfevs kommer hans företag att falla på plats i tydliga, regelbundna, meningsfulla fält, hierarkiskt disponerade, – i verkliga vetenskapsgrenar.<sup>45</sup>

Han menar däremot till skillnad från Bacon att ”den fullkomliga formen av varje kunskapsgren måste vara poetisk”.<sup>46</sup>

Detta yttrande av Novalis skulle kunna vara motto för litteraturforskaren och poeten Elizabeth Sewall, som i sin märkliga *The Orphic Voice. Poetry and Natural History* skissar en ”orfisk” kunskapslinje från renässansen och framåt. Om Orfevs genom sin sång förmedlar kunskap är steget inte långt till att även se sång och poesi i sig själva som kunskapsbärare, inte bara som underhållning eller estetisk njutning. Med utgångspunkt i den sjungande Orfevs utreder Sewall språkets betvingande makt och



undersöker hur ett vetenskapligt perspektiv på biologi och naturhistoria kan förenas med ett poetiskt synsätt. Redan på bokens första sidor tar hon itu med mytens dunkla och mångtydiga innehåll:

Mythological statements lead to questions. Then follows something rather strange, for to these questions only the story itself can make an answer. The myth turns back upon itself because it is a question that figures its own reply, and it is that inner movement or dynamic which makes it feel obscure. This kind of unclearness is not muddle or mystification, however, but an indication of method. The myth of Orpheus is statement, question, and method, at one and the same time. This is true of every myth.<sup>47</sup>

Orfevsmyten är alltså, enligt Sewell, både påstående, fråga och metod – samtidigt, och det är så alla myter fungerar. Häri liknar myten poesin.

Sewell pekar på den vidgade klyftan mellan det hon kallar ”språk-som-matematik” och ”språk-som-poesi” när det gäller att beskriva olika fenomen. Hon menar att det naturvetenskapliga språket i alltför hög grad givits tolkningsföreträde framför det poetiska när det gäller vår kunskapsbildning. Hon menar att människan i grunden bara har ett sätt att tänka, och i denna tankeverksamhet är hela kroppen, hela organismen inbegripen.<sup>48</sup>

Här kan man invända att Sewell postulerar någonting som det knappast råder samförstånd kring. Vad är det som säger att man kan eller måste beskriva allt mänskligt tänkande i *ett* heltäckande system? Mycket tyder väl istället på att vi tänker på en rad *olika* sätt, ibland analoga med varandra, för att förstå världen?<sup>49</sup> För tillfället låter vi emellertid Sewell fortsätta med att dra slutsatsen att ”science cannot absorb myth”, och accepterar hennes förslag att man istället bör pröva att gå den andra vägen, och alltså istället använda myten som redskap, eftersom den är så intimt förbunden med vår förmåga att ”upptäcka”:

Discovery, in science and poetry, is a mythological situation in which the mind unites with a figure of its own devising as a means toward understanding the world. That figure always takes on some kind of language, and that is why we have to go more deeply into language instead of trying to escape

from it. Discovery is always under Orpheus' patronage, so to speak; something that the good poets have always known.<sup>50</sup>

Hon ger sig därefter ut på en historisk odysseé där vi får möta poeter, filosofer och vetenskapsmän. Sewell tar exemplet Shakespeare, som istället för att avhända sig poesin använder den för att utforska den materiella tillvaron. Detta är inte, menar Sewell, att retirera från det förnuftsmässiga, men att *utvidga* förnuftets område till att också innefatta drömmarnas värld.<sup>51</sup>

Hon myntar ett särskilt uttryck för att karaktärisera det orfiska synsättet, nämligen *postlogiskt*, som hon använder i anknytning till filosofen Lucien Lévy-Brühl som kallar "primitiva" folks tänkande för "prelogiskt". Med postlogiskt menar hon ett poetiskt synsätt som inkluderar ett vetenskapligt.<sup>52</sup>

I Novalis, den tyske poeten och filosofen, finner Sewell "an Orphic poet asserting poetry and technology as kindred disciplines". Hon observerar att Novalis ser på berättelsen som mänsklig och historisk kunskap: "Und man in Märchen und Gedichten/ Erkennt die wahren Weltgeschichten".<sup>53</sup>

Det orfiska medvetandet /the Orphic mind/ kan enligt Sewell betraktas som ett naturfenomen, eftersom det mänskliga tänkandet alltid är förankrat i en kropp. Därför kan hon se Goethe som "embedded in nature like a huge thinking tree", och att man faktiskt inte kan förstå organismen Goethe genom att "hugga sönder den".<sup>54</sup> Hennes sätt att se på Goethe som en del av tillvaron själv kan associeras till Tomas Tranströmers rader om att "jag är just den plats där skapelsen arbetar på sig själv".<sup>55</sup>

Nu börjar läsaren förstå innebörden i två av frågorna som Sewell ställer i inledningen till sin bok:

*What power or place has poetry in the living universe? or What is the biological function of poetry in the natural history of the human organism?*

(Sewells kurs.)<sup>56</sup>

Sewell menar att misstron mot språk-som-poesi också tenderar att utarma poesin själv:

To reject language-as-poetry or to bewail its loss of power is to affirm language-as-science. There has been wholesale withdrawal from mythological or metaphoric or poetic thought, now relegated to the emotive, the imprecise, symbolical, metaphysical-nonsensical. Neither linguistic philosophers nor critics nor, a far more serious matter, poets, trust language-as-poetry any more. /.../ One result has been the general tendency in modern poetry toward the dry, ironic, self-deprecating conversational tone, the deliberate ascetical abdication from that power which language-as-poetry wields, a tendency broken only by occasional despairing incursions of language-as-poetry into the world of magic.<sup>57</sup>

Sewells projekt går ut på att restituera poesin i egenskap av *sanning*. Hennes hållning är därför inte så avlägsen den hos Hans-Georg Gadamer. Den liknar även filosofen Ernst Cassirers. Denne var verksam under förra halvan av 1900-talet, och var i likhet med Sewell en försvarare av konstnärlig kunskap. Delar av hans filosofi kan läsas som en filosofisk motivering för att ge konsten samma kunskapsmässiga dignitet som olika vetenskapsgrenar.<sup>58</sup> Hans resonemang innefattar eller mynnar inte sällan ut i ett Goethecitat.<sup>59</sup>

Skillnaden mellan Cassirer och Sewell är emellertid viktig: Cassirer försöker hela tiden formulera konstens kunskapsinnehåll utifrån en inomfilosofisk utgångspunkt, något som Sewell obarmhärtigt slår ner på. Om man förfar på detta sätt, menar hon, har man missat själva poängen med myten som metod:

The claims of logic are too strong now for a thinker to be able to affirm and deny myth at one and the same time. The result is, as can be seen more and more clearly as time goes on, an acceptance of myth as a subject matter and a rejection of it as method of thinking. It is an attempt to investigate myth by means of science.<sup>60</sup>

Här tar oss Sewell i sin kommentar till Cassirers hållning åter till en brännpunkten för vår tids diskussion om konstnärlig forskning: i vilken utsträckning är konsten forskning i sig, och i vilken utsträckning måste den bejaka akademiska diskurser för att räknas som kunskapsbildande?

Sewell vill i sitt bejakande av poesin som sanning således gå längre än Cassirer. Hon vägrar underordna människans kunskapssökande *language-as-science* och vill istället göra tvärtom: till poesins, ”postlogikens”, domäner annektera matematiken, fysiken och biologin.

Sewells tänkande har liksom Cassirers sina rötter i renässansens och den tyska romantikens syn på myten – Cassirer kallas av von Hendy ”nyromantiker”. Cassirer talar om olika ”symboliska former” genom vilka vi förstår världen. Förutom språket och myten – vilka hos honom utgör ett slags förstadier till konsten – räknar Cassirer med ytterligare sådana, som exempelvis religion och matematik.<sup>61</sup>

Ändå kan man samtidigt säga att både Sewell och Cassirer kan hänföras till det synsätt som von Hendy kallar ”det konstitutiva”, eftersom de ser myten som nödvändig för människan för att förstå och uttrycka världen. När det gäller Cassirer kritiserar emellertid von Hendy (och även Kirk) det som också jag förstår som den stora svagheten hos honom: mytens historiska uppkomst och dess likaledes historiska förhållande till språk och religion. Cassirer bygger ibland sitt tänkande på utvecklings-optimistiska teorier om språkets och mytens uppkomst som visat sig ohållbara. Kirk kallar därför medlidsamt stora delar av Cassirers arbete för ”pure fiction”.<sup>62</sup>

Låt mig, innan vi går vidare, kort vända tillbaka till Sewell där jag nyss lämnade henne, nämligen där hon i citatet ovan talar om poeternas ”deliberate estetical abdication from that power which language-as-poetry wields”. Denna estetiska abdikation har givits ett namn och diskuterats av Algulin:

Den rörelse som i denna studie kallas för ”den orfiska reträtten” kan betecknas som en nedstigning från de höga positioner som diktarpuffattningen i den västerländska kulturen tilldelar poeten och som redan manifesteras hos Platon när han i dialogen *Ion* kallar diktaren för ”ett lätt bevingat och heligt ting”.<sup>63</sup>

Den poesi som skrivs i denna anda, säger Algulin, kännetecknas bl. a. av olika typer av ”reduktion” där det poetiska välljudet minskar och en användning av ord som exempelvis ”aska” och ”tystnad”, vilka ”pekar tillbaka på en förlorad helhet”.<sup>64</sup> Den orfiska ”sången” har här ersatts av en poesi som misstror de traditionella symbolvärdena, reducerar pretentionerna på vad som är möjligt att säga om livet. Poeten har

under den orfiska reträtten tvingats ner från sin position som siare och profet, på grund av att han lever ”i en ond tid där det inte längre finns plats för den gudomligt inspirerade poesin.”<sup>65</sup> Men reträtten kan också ses som en omprövning av tidigare ideal, där poeten nu vill få en ny, mera demokratisk funktion:

En sådan omprövning kan syfta till att transformera den orfiska diktarrollens *vertikala* föreställningsvärld till en *horisontell*, dess metafysiska och gudomliga uppfattningsformer till inomvärldsliga och medmänskliga.<sup>66</sup>

Det är värt att notera att Algulin använder termen ”orfisk reträtt” istället för en mera vetenskapligt klingande definition. Titeln är i sig självt ett intressant exempel på Sewells tes att poesins metaforiska språk stundom är både mer informativt och pregnant än ett mera formellt uttrycks sätt. En annan aspekt på Algulins användning av Alfons metafor är att han genom denna ”negativa” bild beskriver ett poetiskt förhållningssätt genom att säga vad det *inte* är istället för att mynta en ny term eller hänvisa till något traditionellt litteraturvetenskapligt begrepp. Som ett resultat av detta ser vi både fyrtiotalisterna och deras föregångare i nytt ljus. I sina resonemang refererar Algulin, i likhet med Sewell, med termen ”orfisk” inte bara till den antika myten:

Ett begrepp som ”orfiskt” måste med nödvändighet/.../ bli en aning stort och oprecist. Det hänger samman med den antika mytens egen mångtydighet och olika aspekter. Bruket av termen blir emellertid historiskt sett mer försvarbart, om man låter den referera inte i första hand till den grekiska myten utan till hela den samlade Orfevs-traditionen i den västerländska kulturen.<sup>67</sup>

Det är även i denna vidare mening jag kommer att använda termen ”orfisk”. Namnet Orfevs syftar därför heller inte bara på den antika mytiska figuren utan också på den mångtydiga gestalt som vuxit fram ur traditionen.

Via denna begränsade utredning av Orfevsmyten som kunskapsverktyg vill jag nu återkomma till Orfevs gestalten som en sinnebild för *närvaro*. Detta skall ske via de olika förhållningssätt som man träffar på hos författaren Lars Gyllensten. Även han har i sitt skapande genomfört en ”orfisk reträtt”, vilket dock inte innebär att myten

förlorat sin betydelse, tvärtom. Här finner man, som litteraturvetaren Saga Oscarson framhåller, ett mångskiktat sätt använda både mytiskt tänkande mera generellt och Orfevs mera specifikt:

I Gyllenstens mytiska diktning har myten kvar de ursprungliga funktionerna att tjänstgöra som utsaga om människans villkor och som paradigm för en utveckling och ett handlande. Men den har förlorat sin status av evig sanning och evigt giltigt mönster och används istället som hjälpkonstruktion och instrument i arbetet att med hjälp av försöksvisa tolkningar och beskrivningar, hjälpmedel i människans försök att orientera sig i tillvaron, att ge den form och mening och finna ett mönster för sitt handlande. Han tillskriver dem dock speciella kvaliteter som gör dem användbara i det litterära arbetet.<sup>68</sup>

Gyllensten använder sin mytiska metod genom att undersöka olika livshållningar genom en identifikation med olika mytiska gestalter, som exempelvis Kain, men småningom även Orfevs. Denna förvandling i ”rolltagandet” sker, menar Oscarsson i en bok som handlar om skrivandet, och därigenom om sin egen tillkomst:

Vad Gyllensten gör i *Diarium spirituale* är att han, samtidigt som han förbereder en ny roman och inövar en ny författarroll, skriver en roman om sitt eget romanarbete och också om diktandet och skapandet i allmänhet.<sup>69</sup>

Den Orfevsroll som efterhand växer fram är en fortsättning på Gyllenstens undersökning av skapandet som han påbörjade med Kaingestalten. Gyllenstens Orfevs är till en början en bild av konstnären, medan hans Eurydike är verkligheten. Precis som Maurice Blanchot och Joseph Brodsky, som jag tidigare hänvisat till, menar Gyllensten att det kritiska ögonblicket i berättelserna om Orfevs inträder när han vänder sig om:

Inte av nyfikenhet vände han sig om, inte av oro eller tvivel på att hon följde såg han sig om på detta sätt i sista stund, inte av feghet eller hemligt agg emot den ”älskade” – men därför att hon, den enda och hennes enskilda

person egentligen innebar en inskränkning av hans konst, en förorening som dämpade räckvidden av hans spel: sången, kärleken, besvärjelsen, makten.<sup>70</sup>

Trots att Gyllensten ideligen begagnar sig av religiöst tänkande, från Augustinus till Kierkegaard är han hela tiden på vakt mot det transcendenta och metafysiska, och avsvärjer sig mytuppfattningar i stil med Armstrongs eller Brooks. Gyllensten bejakar istället myten som konstnärligt rollspel. I sin roll som Orfevs företar Gyllensten en aldrig avslutad *undersökning* av tillvaron:

Orfevs sång har inget slut, inte ens en happy-end. ”Verkligheten” är en fortskridande och oavslutbar process, vari man själv har del. ”Gud” är obeskrivlig, låter sig inte tecknas färdig i någon bild eller teologi – han kan endast prisas, och för lovprisningar finns inget slut, inget mått – man själv har del i denna infinita obestämbarhet, denna ”prisvärdhet”. Det man uttalar, utsäger eller utmålar om ”verkligheten”, ”gud”, ”sig själv” etc., är ej färdiga el. ”objektiva” beskrivningar utan alternativa, på varandra följande, för olika intressen el. andra syften inrättade modeller av ”verkligheten”, ”gud”, ”sig själv” – och dessa modeller är oavslutbara, kan alltid förmeras el. förnyas, är vittnesmål om ”subjektivt-objektiva” program, är feed-back-mekanismer mellan världen och en själv, vittnen som figurerna i sandlådan – de är mer böner, besvärjelser, bekännelser, lovprisningar (av de värden el. syften som systemet man-själv/världen omhuldar el. satsar på) än avbildningar (förment objektiva). Men: också döden, undergången i detta!<sup>71</sup>

Gyllenstens uppfattning ligger ganska nära en av den amerikanske poeten Wallace Stevens formuleringar:

The final belief is to believe in a fiction, which you know to be a fiction, there being nothing else. The exquisite truth is to know that it is a fiction and that you believe it willingly.<sup>72</sup>

Detta är ”den paradoxala kvintessensen av den konstitutiva mytuppfattningen”, menar von Henty.<sup>73</sup> Trots att von Henty kallar detta en ”konstitutiv” mytuppfattning

bär detta synsätt naturligtvis den misstänksamma traditionen med sig.

Gyllenstens handlingsassocierade mytanvändning innefattar alltså hur författaren *själv* "lever sig in i en 'mytvärld' för att avlocka tillvaron nya aspekter och komma ett steg vidare i sin "infinite inquiry".<sup>74</sup> Men den syftar också till en förvandling av läsaren eller åhöraren. I just detta liknar alltså Gyllenstens mytuppfattning Brooks, nämligen när denne menar att myten måste vara kopplad till ett incitament till handling hos åskådaren.<sup>75</sup>

Saga Oscarson urskiljer emellertid ytterligare tre sätt att se på myt hos Gyllensten. Det första av dessa är en där det finns en "glidning mellan betydelserna myt = mytisk berättelse och myt = någonting uppdiktat": "De gamla myterna är också 'myter', fiktioner, men de är praktiskt användbara och fruktbara fiktioner enligt Gyllensten. Han använder dem därför som modeller i sina försök att med skönlitterära medel utforska mänskliga förhållanden."<sup>76</sup> Gyllensten utnyttjar alltså här spänningen mellan en misstänksam och en romantisk-ursprunglig myttradition, på litet samma sätt som han använder spänningen mellan naturvetenskap och tro. Ett andra mytbegrepp syftar på den åskådlighet och konkretion med vilken en myt kan gestalta ett annars svårfattligt budskap: "Våra tankar och teorier blir bara abstrakta, oförbindliga hypoteser, blotta möjligheter, om de inte ikläder sig kropp och form och sinnlighet."<sup>77</sup> Detta har direkt att göra med min metod att se Orfevs som förkropppligat kunnande – att bara anlägga ett teoretiskt, rent hermeneutiskt perspektiv på mina föreställningar vore blodfattigt. En tredje form av Gyllenstensk mytanvändning är "oupplösligt förenad med ett rituellt skeende/.../ via sönderfall och andlig död till förnyelse eller pånyttfödelse". Detta anknyter till Hendys "ursprungliga" mytuppfattning som företräds av exempelvis Eliade.

Gyllensten skulle dock aldrig skriva under på Eliades föreställningar om myten som uttryck för "eviga" förhållanden. Även då han först synbarligen ger sig hän åt en romantisk genikult, desarmerar han omedelbart detta, som när han talar om hängivenheten i rolltagandet som Orfevs i förhållande till det som skall berättas:

Orfevs är inte sångens herre utan dess redskap – finalen är ej bekräftelsen på sångens makt utan på dess övermakt. Han är dess tunga, strupe, läppar – han är ett vittne om makter utanför honom själv, om krafter som är



hemmastadda i omänskliga ordningar. Ej anspråksfull geni-romantik utan anspråkslös roll-psykologi, biologi etc.<sup>78</sup>

Här ger Gyllensten således ett tydligt uttryck för en ”orfisk reträtt”, men det påminner oss ändå om ett förhållningssätt som liknar sångarens, nämligen artisten som redskap för något större än sig själv. Detta större är föremål för konstnärens speciella strävan:

”...nämligen att konstverket – hos den som gör det och hos den som ser det skall framkalla en intensivupplevelse av någonting i verkligheten så att vi kommer i förbindelse med detta.”<sup>79</sup>

Denna upplevelse kan manifesteras i en upplevelse som karaktäriseras med begreppet *epifani*. vars betydelse Gyllensten beskriver i *Diarium Spirituale*:

Epifani – den spänning eller uppladdning, den helighet som sänker sig ner i det dessförinnan triviala och som profilerar det, upplyser det, skänker åt det en apell eller mening, som måste spåras.<sup>80</sup>

Begreppet har Gyllensten enligt uppgift hämtat från James Joyce.<sup>81</sup> Umberto Eco har visat att begreppet ”epiphany” hos Joyce emellertid är föränderligt. I *Stephen Hero* ligger tonvikten på poetens *upplevelse* av en förhöjd verklighet och författaren som redskap för en uppenbarad sanning.<sup>82</sup> Tio år senare, vid tiden för i *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ligger fokus istället på den verklighet som författaren förmår skapa. Joyce överger då begreppet eftersom det handlar om hur något *visar sig*, medan Joyce istället koncentrerar sig på att vara *konstnären som visar något* genom sitt arbete.<sup>83</sup>

Epifanin liknar, som vi skall se i nästa avsnitt, också i hög grad det som Martin Heidegger talar om som *kairos*, ett upphöjt ögonblick av intuitivt skådande, vilket också har en motsvarighet hos Kierkegaard i dennes *Augenblick*.<sup>84</sup>

När Orfevs sjunger för männen på Argo så de tystnar är detta också en epifani –tillståndet gestaltas också på de antika vaser där djur och krigare i stum häpnad, med öppna munnar och sträckta halsar lyssnar till Orfevssång.

## Översättaren som Orfevs

Orfevsfiguren har betraktats som ett förkroppsligande inte bara av artisten, sångaren och diktaren, utan också av *översättaren*. Den USA-baserade översättaren Nancy Mardas understryker att översättaren innerligt måste lyssna till den dikt som skall översättas för att kunna formulera den. I denna formulering släpper översättaren sin personliga identitet, och får identitet som översättare genom att paradoxalt nog göra sig själv osynlig och bli ett medium för något annat, nämligen för den dikt som skall översättas:

Like Orpheus, like the human being learning to live within and listen to being, the translator of poetry seeks to live in the divisions between language (discerning between forms of otherness) and so transcend separateness. It is only through displacement of the translator's identity that the translator lives.<sup>85</sup>

Mardas sätt att se på översättning liknar i flera avseenden Cavalcante Schubacks. Den senare preciserar i sin läsning av Schleiermacher vad lyssnande och inlevelse kan innebära

... när översättaren själv tar till sig ursprungsförfattaren genom inlevelse, genom att översättaren lever sig in i ursprungsförfattarens tänkande och intention. Denna inlevelse innebär inte att översättaren kommer i ett slags "trans" som skulle försätta honom i ursprungsförfattarens ande eller anda. Det ofta kritiserade begreppet om inlevelse eller empati i Schleiermachers hermeneutik, *Einfühlung*, syftar snarare på ett samtal, en medvaro mellan översättaren och originalet.<sup>86</sup>

Även Mardas föreställning om en "displacement", av översättaren liknar en tanke som även finns hos Cavalcante Schuback. Den senare talar om att en förutsättning för all slags tolkning är ett främliggörande, inte bara av det egna språket utan av det egna tänkandet:

Möjligheten att främmandegöra de egna tankekategorierna, den egna dimensionen eller horisonten i mötet med det främmande, utgör samtidigt en möjlighet till självförvandling.<sup>87</sup>

Denna förvandling knyts även av Cavalcante Schuback till Orfevs. Hon avslutar en läsning av den tidige hermeneutikern Friedrich Schleiermacher med att citera en av Rilkes Orfevssonetter, i vilken hon menar att denna förvandling gestaltas. Hon ser här Orfevs som ett ”intet”, den tänkta plats där den tolkandes och skapandes identitet förvandlas och där ny mening uppstår:

Stilla vän från månet fjärran, känn  
hur din andning skapar större rymd.  
Svinga dig i något klocktors mörka balkar  
bli till malm som ljuder, det som tär dig än

skall av detta nära sig och växa.  
Gå i din förvandling ut och in.  
Vilken var ditt livs mest smärtetunga läxa?  
Är dig drycken alltför bitter, bli till vin.<sup>88</sup>

Liksom hos Cavalcante Schuback blir Orfevsfiguren hos Mardas en sinnebild för förmedling, självförvandling och kommunikation i en utsträckning som gör att översättandet berör existensens innersta kärna. Översättaren blir en tolkare av det ”sanna Varat”, och Orfevs förmedlar här kunskap inte bara om den gudomliga ordningen, utan blir också en brygga mellan olika språkvärldar, mellan källspråk och målspråk. Översättarrollen är därför enligt Mardas en nyckel inte bara till den text man översätter utan en nyckel till tolkningen av ”Varat” som helhet:

Throughout the history of philosophy and linguistics, the essence of translation has been misunderstood. The importance of translation has been underappreciated: as an art form; as a way to express meaning; further, as a method of interpreting being. Translation has not been properly translated

in our understanding. Fully understood, the process of translation holds a key to the interpretation of our place in Being.<sup>89</sup>

Hos filosofen Martin Heidegger finner hon ett bejakande av poesin som en väg till tillvarons autentiska kärna: ”Tankens poetiska essens härskar över det sanna Varat.”<sup>90</sup>

Språket och poesin som en väg till en autentisk erfarenhet av tillvaron leder i sin tur till ett begrepp som Heidegger hämtat både från de grekiska tänkarna och från Bibeln, nämligen *kairos*. Detta syftar å ena sidan på ”det rätta ögonblicket” i Aristoteles retorik, alltså det rätta ”läget” i en framställning för att formulera något på ett övertygande sätt. Å andra sidan syftar det också på ett ”avgörande ögonblick” av det slag som Paulus upplevde på väg till Damaskus, då han i en bländande syn upplevde Kristus. Hos Heidegger är det vad jag förstår oklart vilket av det ena eller det andra som konkret åsyftas – snarare talar han om en intuitiv upplevelse av helhet och sanning, liknande Lars Gyllenstens epifani, ögonblick av klarsyn då tingen flammar upp. *Kairos* är det ögonblick då Heideggers *Dasein*, individen – det upplevande subjektet, får en glimt av *Sein*, Varat. *Kairos* är därför hos Heidegger tätt sammanlänkat med ordet *Augenblick*, ögonblicket som hos Heidegger har en visuell dimension av intuitivt ”skådande”. Även på svenska har ordet en visuell dimension i sammansättningen ögon-blick.<sup>91</sup> Det ligger också nära musik- och teaterscenens närvaro, något som Anthony Rooley förknippar med Orfevs gestalten i sin renässansmetodik, vilket vi ska se i nästa avsnitt.<sup>92</sup> Den sceniska epifanin eller närvaron har således starka beröringspunkter med översättarens arbete.

Det finns därför stora likheter mellan scenartisten och översättaren. I sin sceniska verklighet har sångaren uppmärksamheten vänd åt tre håll samtidigt: mot sångens innehåll, mot andra agerande och mot publiken.<sup>93</sup> På samma sätt måste den som översätter en sång förhålla sig till flera verkligheter på en gång: för det första till källtexten och dess historiska tid, för det andra till sångarens, regissörens och andra medverkandes verklighet och för det tredje till publikens nu. I denna mening är sångöversättaren en lyssnare, som alltså förutom att förstå det ursprungliga verkets olika dimensioner, också måste pejla exekutörernas praktiska preferenser liksom att vara lyhörd för hur den kommande publiken kan uppfatta den översatta texten i sitt musikaliska och sceniska sammanhang.

Dessa tre lyssnarriktningar är i sin tur mycket sammansatta. Redan den egna

förståelsen av källtexten – om man inte helt enkelt skriver en ny text till musiken – utmanar översättarens språkliga, litterära och historiska kunskaper. Här måste man också fråga sig vilka avsikter man har med sin tolkning: vill man ta reda på vad upphovsmannen en gång menade, det som Paul Ricoeur kallar världen ”bakom” texten, eller är man mera intresserad av vad som händer ”framför” texten, alltså hur den klingar i vår egen tid?

Relationen mellan sångöversättaren och sångaren, vilken ska behandlas mer ingående i nästa kapitel, liknar den mellan pjäsöversättaren och skådespelaren. Teatermannen, slavisten och översättaren Lars Kleberg iscensätter i sin essä *Översättaren som skådespelare* ett samtal både mellan olika översättare och mellan översättare och skådespelare. Han utgår från en tanke han hämtar från den tjeckiske forskaren Jiří Levý där denne jämför översättarens arbete med skådespelarens:

Översättningen som verk är en konstnärlig reproduktion, översättningen som process ett originellt skapande, översättningen som konstnärlig genre ett gränsfall mellan reproducerande och originellt skapande konst. Därvidlag kommer översättarens arbete att av alla konstarter mest att likna skådespelarens [...] <sup>94</sup>

Detta jämför Kleberg sedan med vad skådespelerskan Agneta Ekmanner säger om att spela en roll:

Att forma om sin kropp till denna person, att gå in i en människas språk, hur hon är i förhållande till tingen, att förvandla sig till denna dramatiska gestalt – det är skådespelarkonst. Det räcker inte bara med att vara naturlig och kunna fixa till det. Du vet, ”vara närvarande på scenen”, i största allmänhet. Och ha en ”jättebra kontakt med publiken”. Och få till replikerna så de låter som, tja, man tycker att man hört dem tusen gånger förut. <sup>95</sup>

Denna jämförelse tar Kleberg till utgångspunkt för ett resonemang om att även översättaren måste låta sig *förvandlas*, en uppfattning han således delar med Mardas och Cavalcante Schuback – som talar om hermeneutiskt tänkande som självförvandling. I en översättning där svenska är det språk man översätter till, målspråket, menar

Kleberg att är det viktigt att denna svenska tar färg av originalet och inte tvärtom: originalet skall inte låta som om det vore skrivet direkt på vanlig nutidssvenska. Kleberg menar därför att man skall "Shakespearisera svenskan istället för att försvenska Shakespeare".<sup>96</sup> För att detta skall fungera måste översättaren "förvandla läsarens språkliga horisont och samtidigt själv bli förvandlad (om också bara för stunden)".<sup>97</sup>

Som jag förstår Kleberg menar han att källtextens och upphovsmannens röst också måste höras i översättningen så att texten fjärnas från vardagssvenskan i ett slags främmande. För att tydliggöra detta jämför han Brechts teaterestetik med Stanislavskijs – eller åtminstone hur deras respektive förhållningssätt kommit att uppfattas:

Vad Brecht ville med skådespelarkonsten var inte att återföra den till den mekaniska klichéteater som rådde före Stanislavskijs reform utan att väcka publiken ur en falsk känsla av naturlighet. På samma sätt bör man undersöka om det finns en översättning som ligger bortom den lättflytande, neutraliserande osynligheten och hur den i så fall kan förverkligas.<sup>98</sup>

Detta innebär inte, menar Kleberg, att översättarens *egen* röst skall höras tydligare, utan att hon i sin *roll* som översättare inte skall vara anonym.

Detta avsnitt har berört översättning på ett mera generellt plan, och jag har hänvisat till tänkare som Mardas, Cavalcante Schuback och Kleberg, som alla själva arbetat som översättare. De kopplar samman översättarrollen med existentiella perspektiv – likt skådespelaren förvandlas översättaren i och av sin gärning. Både Mardas och Cavalcante Schuback förknippar denna förvandling med Orfevsfiguren och med en känsla av förhöjd närvaro, som Gyllenstens *epifani*. Även Kleberg påpekar att översättningsprocessen kan liknas vid en "skinnömsning" som skänker översättaren "en mycket konkret frihetskänsla".<sup>99</sup>

Kleberg betonar dock i större utsträckning än Mardas och Cavalcante Schuback det främmandegörande elementet, där översättningen får åhörarna eller läsaren att se det egna i det främmandes ljus. Sammantaget lyfter dock alla tre fram parallellerna mellan det sceniska arbetet och det litterära tolkandets. Kleberg summerar genom att säga att översättarens och skådespelarens arbete är "två slags självförverkligande genom andras tal och skrift", och att den ena verksamheten ofta kan ses som en analogi för den andra, men också att båda verksamheterna kan ses som analogier för annan

skapande verksamhet.<sup>100</sup> Med detta sagt är det tydligt att Kleberg, liksom Mardas och Cavalcante Schuback, i högsta grad räknar översättandet som en sådan.

### ***Gestaltande metod: ”Att frigöra den inre Orfevs”***

Ett centralt begrepp i teaterarbete och musicerande är *närvaro*, denna märkliga kraft som får en publik att lyssna och engagera sig i vad som försiggår på scenen. Jag ser närvaron, när den är som starkast, som analog med epifanin. Under renässansen ansågs denna vara en frukt av *grazia*, nåd. *Grazia* ansågs under speciella omständigheter skapa en betvingande strålgång kring en person. Först måste personen i fråga emellertid iaktta *decoro*, regler och bestämmelser, samt *sprezzatura*, avspändhet och förfining. Den speciella pedagogik som präglade detta sätt att se på utbildning, uppfostran och god ton beskrevs av den italienske greven och diplomaten Baldassare Castiglione i *Il Cortegiano*, Hovmannen, vilken utkom första gången 1528.

Den nutida engelske lutenisten Anthony Rooley har omsatt sin tolkning av *Il Cortegiano* och renässansens musikaliska praxis till en handbok för vår tid. Den är emellertid snarast en pedagogisk handbok i sceniskt-musikaliskt framförande eller med ett engelskt ord, *Performance*, vilket också är titeln på Rooleys bok, som har undertiteln – *Revealing the Orpheus Within*.<sup>101</sup>

Rooley tar sin utgångspunkt i renässansens tänkande kring Orfevs som en symbol för musikerns inneboende kreativa möjligheter. Tonsättare och musiker som exempelvis Francesco da Milano tillskrevs av sin samtid samma gudomligt inspirerade förmåga som Orfevs.<sup>102</sup> Det är emellertid inte denne själv som ”stiger ner” i musikern, utan snarare någon annan, mera ospecificerad gudomlig kraft, liknande den som Orfevs använde sig av i *Hades* när han bevekade dess härskare och tidens hjul stod stilla.

Kan man då *lära* sig att bli inspirerad av Orfevs? Hur ska man överhuvudtaget kunna undervisa om ”inspiration” utan att bli abstrakt och obegriplig? Rooley förklarar med hänvisning till Castiglione att man måste börja i det konkreta med att behärska det som kallas *decoro*, vilket syftar på sådant som man själv kan kontrollera och utveckla, ett grundläggande hantverk om man så vill:

Included here is a sense of duty and dedication, a care in preparation and an ever-refining sense of what is appropriate. All things relating to practise

come under this heading. Finally *decoro* embodies all that is understood by tradition, the laws or rules which holds right conduct in place.<sup>103</sup>

Den andra princip som måste studeras av den som vill bereda väg för inspiration och närvaro är *sprezzatura*. Detta är enligt Rooley ”a love of improvisation, a kind of calculated carelessness...a sort of buffoonery that has wisdom”. Det handlar här om att vara öppen för det ovanliga, att våga vara spirituell och rolig. Översatt till musik: att behärska de instrumentala utsmyckningarna och de oförutsägbara dragningarna.

*Decoro* innefattar alltså reglerna och begränsningarna medan *sprezzatura* representerar ”förmågan att omfatta det okända”. De två förhållningssätten måste balansera varandra: att enbart begagna sig av *decoro* resulterar i ett konventionellt och tråkigt framförande medan endast *sprezzatura* leder till självsvåldighet och överdriven nonchalans.

Det finns emellertid ytterligare en princip som kräver att *decoro* och *sprezzatura* iakttas för att ge sig tillkänna: *grazia*, vilken dock inte är precis detsamma som den kristna ”nåden”:

It is that, but with a touch of pagan magic about it as well./.../ The first thing to learn of *grazia* according to Castiglione is that it is a gift, belonging to no one but its source of emanation. ... It is, writers agree, a state of bliss.<sup>104</sup>

Rooley använder sig således av *decoro*, *sprezzatura* och *grazia* för att skapa en metodik för musikaliskt framträdande i vår tid. För att hitta ett begrepp som också inkluderar publiken och det rum där man framträder – scenen eller konsertsalen – i den orfiska upplevelsen, använder Rooley en term från det antika Grekland:

As Orpheus steps forward a new quality, or dimension, takes the stage, which feels like stepping into another reality. This, in my experience, is witnessed as much by the audience as the performer. The new space is *temenos*, an ancient Greek word for an ancient concept – a sacred space, often in the enclosure of a temple, in which sacred acts are performed with dignity and appropriate ritual. /.../ Sound qualities change, so that there is a limpid clarity to the voice and the music. Time takes a different pace, as though



every detail might take a delightful eternity. These are all signs that *temenos* has been marked out.<sup>105</sup>

*Temenos* kan lika litet som *grazia* påvisas vetenskapligt, än mindre förklaras fysiskt. De måste erfaras för att förstås: man måste uppleva den orfiska närvaron aningen som musiker eller lyssnare, skådespelare eller åskådare för att få en aning om vad denna går ut på. Att försöka förklara *grazia* för någon som inte har upplevt den är ungefär som att försöka frälsa en ateist, menar Rooley, och påpekar att hans bok aldrig kan ersätta den levande kontakten mellan lärare och elev och att uppträda för en publik och ständigt utvärdera sina framträdanden.

Rooleys sätt att använda en renässansmetodik för att beskriva vägen fram till en konsert eller föreställning liknar mina egna erfarenheter av olika sorters konstnärligt arbete. I grunden är detta ett sätt att tänka som många musiker och skådespelare använder sig av. Först arbetar man med de tekniska grunderna: som musiker lär man sig rätt noter, som skådespelare lär man sig replikerna och vad de betyder, därefter arbetar man med mera subtila uttryck som inbegriper betoning, tempo, dynamik, samspel etc. När allt detta är på plats kastar man sig ut i föreställningen eller konserten och hoppas på att undret skall ske. Den sista biten fram till en lyckad konsert eller annat framträdande kan man inte prestera sig till, det benådade framträdandet kommer som av *grazia*, gratis. Det benådade ögonblicket infinner sig dock aldrig om inte *decoro* och *sprezzatura* iakttagits. Jag föreställer mig att liknande sätt att tänka också kan förekomma inom improviserade teater- och musikgenrer – utan rätta förberedelser och disposition, kanske i form av en viss förutsättningslöshet, blir det i regel inte så lyckat. Filmaren Per Zetterfalk talar i ett radioprogram om konstnärlig forskning om förberedelsearbete som ”en konstruktion som medger öppenhet för det oväntade”.<sup>106</sup> Detta är en bra beskrivning för det orfiska förhållningssätt jag ser som en viktig del av min poetik.

Under min tid som radioman i slutet av 1980-talet hörde jag tonsättaren Sven-Erik Bäck uttala sig på ett liknande sätt om den konstnärliga processen: ”Man kan inte skapa skönhet. Man kan bara försöka uppfylla förutsättningarna för att den skall inträffa.”<sup>107</sup> Bäck intog här samma hållning som Castiglione och Rooley: skönheten låter sig inte infångas utan måste bjudas in och infinna sig av sig själv när förutsättningarna är de rätta.

I vår tid talar man inte om *grazia* utan om *flow*, vilket kan sägas vara ett likartat fenomen.<sup>108</sup> I de sammanhang där man talar om *flow*, ibland knutna till idrott, talar man om att "tiden står stilla" och att någonting "går som på räls" eller att man "spelar som i trance". Min avsikt är emellertid inte att mera noggrant utreda skillnader och likheter mellan dessa synsätt. För egen del väljer jag betraktelsesättet att den som agerar "får" någonting gratis snarare än att vederbörande "hamnar" i ett speciellt tillstånd. I denna detalj speglas min samsyn med Paul Ricoeur i att se konsten som både gåva och uppgift.

Jag är heller inte övertygad om att det finns en tydlig gräns mellan att en föreställning "fungerar alldeles utmärkt" och att den är speciellt "benådad". Vem skall dra den gränsen? Detta är ju ytterst upp till varje medverkande och åskådare att avgöra – hur ofta har man inte som individer helt olika upplevelser av samma evenemang, såväl då man själv medverkar eller då man sitter i publiken? Jag tror heller inte på *flow* eller *grazia* som ett absolut tillstånd, utan snarare något man kan uppleva starkare eller svagare, ungefär som en förälskelse. Dessutom har jag upplevt att *grazia* kan komma och gå lika nyckfullt som ett vinddrag. Hur många har inte som åskådare eller agerande upplevt att en föreställning, fotbollsmatch eller konsert plötsligt fått ett "lyft" när man minst annat det? Och att denna magi kan försvinna lika fort som den dök upp? Att läsa Rooley och begripa honom garanterar varken att man lär sig hur *grazia* skapas eller hur man erhåller den – tvärtom understryker hans metod att boken måste kompletteras med praktiskt och lyhört musikaliskt och sceniskt arbete.

### ***Ur teaterns "lore": möten med Ulla Sjöblom***

Skådespelerskan Ulla Sjöblom spelade en avgörande roll i min utveckling. Det jag lärde känna av hennes arbetssätt ansluter enligt min uppfattning på ett generellt plan till Rooleys Orfevsinspirerade modell. Jag säger detta med reservation för att jag kanske missförstått eller bara i delar begripit vad hon ville förmedla. Berättelser som dessa två korta anekdoter är legio, och jag återger dessa möten med Sjöblom för att fästa på pränt ytterligare något ur den "lore" som finns i musikens och teaterns yrkesvärldar.<sup>109</sup> Den här typen av berättelser är exempel på hur man ger uttryck för "tyst kunskap" som inte finns artikulera i skrift. Samtidigt ger dessa två anekdoter uttryck för en disciplinerad metod, som man oftast inte vill formulera på något definitivt och

stelbent sätt, eftersom den mitt i sin stränghet är så svårbeskrivbar. Jag kan emellertid inte komma på något bättre sätt att tala om detta i metodiskt avseende än att ge dessa exempel ur min erfarenhet.

Jag lärde känna Sjöblom – närmast som hennes elev – i mitten av 1980-talet när vi båda arbetade på Folkteatern i Gävleborg. Sjöblom var då i sextioårsåldern och hade lämnat Stockholm och Dramaten. Hon arbetade alltid oerhört noggrant med alla uttrycksmedel, inte minst texten. Hon hade ett eget musikaliskt noteringssystem som hon integrerade i sina manus: pausering, tempo, tonhöjd, klang – alla musikaliska parametrar fanns där. Hon arbetade med replikerna som en tonsättare.

Hennes inställning till text var länkad till arbetet med scenisk närvaro. Vid uppsättningen av Strindbergs *Ett Drömspel* skulle hon spela rollen Den Blinde. Under repetitionstiden hörde jag henne gå och öva på texten. Om och om igen drog hon texten för sig själv: ”Jag hör hur ankarklon river i bottenleran...” Hon kunde texten mer än utantill.

Så på en repetition händer något ovanligt. Sjöblom läser sin monolog, men plötsligt kommer rösten som från underjorden. Den hessa stämman ger röst åt någon annan än skådespelerskan. Sjöblom är inte längre på scenen. Det är Den Blinde själv som talar.

I en paus frågade jag skådespelerskan vad som hade hänt. ”Det vet jag inte”, svarade hon. ”Men något hände väl?” undrade jag. ”Ja, men det vet jag inte vad det är”, svarade Sjöblom och gick tillbaka för att repetera vidare. Kanske vill hon inte ge sig in på att förklara något jag ändå inte skulle begripa.

När vi båda lämnat Folkteatern gick Sjöblom med på att regissera mig när jag skulle framföra en musiksaga för barn. Med sin musikaliska metod gick hon minutiöst genom texten med mig, ord för ord, mening för mening. De första tio raderna av texten tog en timma att komma igenom. När jag sedan läste upp dem efter hennes exakta anvisningar om pausering, tonläge och rytm var hon inte alls nöjd.

”Nu måste du börja berätta också!”

”Jamen”, invände jag, ”jag berättade väl?”

”Neej. Nu måste du använda din *fantasi*: bilderna, dofterna, färgerna.”

”Hur gör man det då?”

”Ja, se *det* kan jag inte lära dig. Det måste du komma på själv!”

Det fanns således en gräns för vad som gick att lära ut och vad som gick att åstadkomma med att ”göra rätt”. Det tekniska arbetet fungerade i hennes sätt att arbeta som

att omsorgsfullt lägga en räls där berättelsens tåg obehindrat skulle kunna rusa fram i självklar närvaro, eller ett himlafäste där poesins stjärnor kunde bringas att blinka. Även om man inte lyckades öppna sig totalt för nuet och åstadkomma den säregna magi som Sjöblom ibland gav prov på, gav det tekniska arbetet enligt Sjöbloms rigörösa men flexibla metod en stadga som var ett slags ryggrad för framträdandet.

Jag uppfattade Sjöbloms sätt att arbeta som en tydlig parallell till Rooleys och Castigliones progression från det prosaiska och högst konkreta *decoro*, via de många små musikaliska detaljerna i *sprezzatura* till en eventuell *grazia*. När det grundläggande arbetet gjorts gällde det att slappna av: ”Nu har vi repeterat färdigt, så nu är det bara att skicka ut allting med en klackspark”, som Sjöblom sa till några nervösa unga kolleger inför en premiär.

### ***Orfevs: förkroppsligat kunnande-i-handling***

Vi har i detta kapitel sett hur olika forskare, författare och pedagoger har använt Orfevsmyten som kunskapsverktyg, och jag skall nu visa på vilka sätt jag själv vill göra detta.

Först vill jag säga att jag inte hade en tanke på att använda denna myt som något slags analysredskap när jag inledde projektet. Först långt efter premiären på Gilgmeshföreställningen 2005 såg jag Orfevsmyten som en möjlighet att artikulera ett övergripande perspektiv på mitt projekt. Till skillnad från författaren Lars Gyllensten eller grafikern Palle Nielsen har jag inte identifierat mig med Orfevs eller antagit något slags Orfevsroll som konstnärlig metod i mitt arbete.<sup>110</sup> Min användning inskränker sig till att undersöka mina produktioner i denna skriftliga framställning med hjälp av myten för att på så sätt formulera en poetik för en utvidgad sångarroll. Under arbetet med mina föreställningar har jag således inte haft en tanke på att vara eller göra som den mytiska figuren.

Konstnärlig reflektion är som vi sett i sig själv kopplad till Orfevs och den tradition som bildats kring honom. Denna tradition innebär tilltro till både myten och konsten som kunskapsbärare, ett synsätt som företräds av tänkare som Cassirer och Sewell. Jag stödjer mig på den förre genom att använda hans tanke om myten som en av de ”symboliska former” genom vilka vi förstår tillvaron. Detta betyder att jag använder en symbolisk form, Orfevsmyten, för att objektivera en annan, nämligen

min konst så som den manifesteras i mina föreställningar.

Beträffande Sewell sympatiserar jag med hennes obändiga tro på att poesi är ”sanning” – åtminstone gör jag detta när poesin ifråga enligt min uppfattning håller hög kvalitet. Sewell ger inga ledtrådar för vad som kännetecknar ”sann” poesi, den finns där bara, underförstått i ett slags västlig kanon. Hon argumenterar fantasieggande för att konst är kunskap, men tyvärr preciserar hon aldrig kriterier för när och i vilka sammanhang detta gäller. På sätt och vis vill jag därför ta vid där hon slutade, och försöka hitta en metod för att artikulera konstnärligt kunnande med samma medel som hon – genom Orfevsmyten.

Denna metod är inte bara ägnad att förstå min sångarroll, utan knyter även mina föreställningar till historien. Orfevs har starka beröringspunkter med det material jag utgår ifrån: både John Dowland och kung Gilgamesh har egenskaper som vi återfinner hos den thrakiske sångaren. Evert Taube är förvisso också en Orfevsfigur – kan man finna en tydligare mänsklig länk mellan skrift och sång, mellan reflektion och scenisk närvaro?

När det gäller att belysa min egen roll föreställer jag mig, för att analogierna mellan oss skall bli tydliga, att Orfevs agerar jämsides med min sångarroll så att jag när det är befogat kan anknyta till honom. Detta innebär inte att det jag gör på varje punkt avspeglar Orfevsmyten och förklaras av denna. Snarare råder det ett slags familjelikhet mellan myten och min verksamhet, eftersom denna ansluter till en historisk väv av Orfevstänkande. På så vis är denna familjeanalogi ytterligare ett jämförande plan i undersökningen, förutom den jämförelse jag gör mellan mina föreställningar och andras.

Eftersom den Orfevs som sörjer sin Eurydike ofta framställs ensam är det lätt att glömma att Orfevs dessutom själv ingick i ett mytiskt familjesammanhang. Förutom att hans far ibland anses vara skaldekonstens gud, Apollon, är hans mor den musa som råder över den episka poesin, Kaliopé. Antikens greker föreställde sig alltså att hon förkroppsligade de kunskaper som krävdes för att utöva denna konstart. Kaliopes åtta systrar är de övriga muserna, bland dessa de som företräder den lyriska poesins och tragedins konster. Muserna ger oss våra infall och idéer, och deras mor är också alla idéers moder: Minnet, Mnemosyne, Orfevs mormor. Till och med Minnet är alltså med antikens blick en levande, klok kvinna. I vår tid, när minnet kanske förknippas med en hårddisk eller ett arkiv, blir Mnemosyne en påminnelse om att minnet också är handlingskunskap. Hon och Orfevs är därför, liksom dennes mu-

sicerande kolleger Amphion, Thamyris, Musaios och muserna själva inte bara sammanfattande emblem eller tecken för de kunskapsformer de representerar.<sup>111</sup> Orfevs är ett levande, agerande *förkroppsligande av olika kunskapsformer, historisk kunskap likaväl som kunnande-i-handling och reflektion-i-handling*. Mnemosyne – muserna – Orfevs: dessa tre generationer förkroppsligar uppfattningen att all kunskap till syvende og sidst är situerad. Jag menar därför att man kan läsa Orfevs och hans genealogiska sammanhang som ett sätt att gestalta dessa slags kunskap så som de beskrivs hos teoretiker som Donald Schön och hans efterföljare.<sup>112</sup> Den antika, antropomorfa föreställningsvärlden ger alltså uttryck för nittonhundratalsstanken att kunskap alltid är situerad i kroppen, handlingen och gemenskapen.<sup>113</sup>

Orfevsfiguren visar ur än fler aspekter hur detta förkroppsligade kunnande tar sig uttryck i handling – kanske är det detta slags kunnande som även Elizabeth Sewell avser när hon säger att människan bara har ett sätt att tänka och att detta inte kan särskiljas från kroppen.<sup>114</sup> Vi återvänder därför till skeppet *Argo*, som i inledningen till denna framställning lade ut från stranden och började den resa som skulle föra argonauterna kring hela Svarta Havet, upp längs Donau och via Italien och senare Egypten åter till Hellas. Vi var då med om hur Orfevs med sin sång skapade fred bland besättningsmännen och hur han med sin lyra angav takten för roddarnas årtag.

Oiagros son med sången och lyran fortsätter att spela en viktig roll under resan. Vid Jasons och Medeas bröllop bidrar han till feststämningen när han leder *Argo* besättning i en hyllning till brudparet Jason och Medea:

Pannorna kransade alla med löv och samstämmigt sjöng de,  
ackompanjerade skönt av Orfevs klangfulla lyra  
hymnen till brudparets lov vid tröskeln till bröllopgemaket.<sup>115</sup>

Här är han således allsångsledare och underhållare i ett rituellt inslag i bröllopsfirandet. Orfevs tar också initiativ till att ordna upp situationer när det råder panik. Ett sådant tillfälle är när besättningen, när den befinner sig på en ödslig ö, upplever ett skräckfyllt möte med guden Apollon själv som susar fram så marken skakar. Då är det Orfevs som tar tag i situationen och ser till att man anställer en jakt för att offra till Apollon – i citatet nedan omnämns denne med synonymerna Morgonrodnadens herre, Foibos respektive Letos son. Guden ger dem god jaktlycka, och under

det brännoffer och den heliga måltid som sedan följer framträder Orfevs ("Oiagros ädle son") med sin bistoniska (thrakiska) lyra i något som Apollonios gör till berättelse, sång, etymologisk utredning och bön på en gång. Här ser vi således *både* den situation som författaren Apollonios målar upp på ön, *samtidigt* som bilderna i Orfevs sång berättar om Apollons äventyr och historia:

Lyckosam jakt gav dem Letos son, och på altarets lågor  
brände de djurens lår som ritenligt över och under  
höljts med fett, och de bad till Morgonrodnadens herre.  
Sedan dansade de i ring runt det brinnande offret,  
sjungande Iëpaiéon, den gode helaren Foibos  
lov; och Oiagros ädle son begynte nu också  
till sin bistoniska lyra sjunga i klangfulla toner  
hur denne gud en gång, helt ung och skägglös och barnsligt  
glad åt sitt lockiga hår, med bågen under Parnassos  
klippiga bergrygg sände i döden ett odjur, Delfyne.  
"Var oss barmhärtig, Härskare! Oklippta må dina lockar  
evigt förbli, så höves det dig, och må Leto allenast  
Koios dotter, få vidröra dem med älskande händer."  
Hur de korykiska nymferna, Pleistos barn, med "Iéie"  
eggade guden sjöng han om, och hur från det ropet  
hymnens sköna refräng till Foibos leder sitt ursprung.<sup>116</sup>

Apollonios kan läsas allegoriskt: när Orfevs genom sitt musicerande ser till att roddarna håller takten kan detta förstås som att Argo är en bild av samhället och det är musikens levande kraft som driver civilisationen framåt. Den allegoriska läsningen kan fortsättas: när skeppet skall passera de fasansfulla och lockande sirenerna, överröstar musiken från Orfevs lyra deras sång och hindrar därigenom skeppet från undergång. Musiken ges då en livsviktig betydelse: utan Orfevs och hans lyra hade skeppet gått under med man och allt. Kan man tänka sig en tydligare bild av hur konsten hindrar oss från att lockas av kortsiktig, destruktiv behovstillfredsställelse?

Orfevs religiösa ansvarstagande har, som framgått ovan, också en rituell sida. Som präst leder han initiationsriter, vilka Apollonios låtsas som att han inte får

berätta något om. Detta *rituella* drag kan, generöst betraktat, kopplas till tre sidor i mitt projekt: för det första finns det i skapandet av föreställningarna ett besvärjande drag som kan likna det som författaren Lars Gyllensten kan gav uttryck för i förra avsnittet: artikulation och namngivande blir ett sätt att på ett grundläggande plan förstå och objektiviera världen. För det andra kan repetitionsprocessens associeras till en serie rituella omtagningar som har skådespelets rit som yttersta mål. För det tredje är varje föreställning eller konsert en rit med sin särskilda liturgi och gemenskapssträvan. Dessutom har föreställningen ibland – som exempelvis vår tolkning av Gilgamesheposet – även formmässigt efterhand fått allt tydligare rituella drag.

Orfevs är alltså ingen entydig figur, varken hos Apollonios eller i andra Orfevsberättelser. Han förkroppsligar i inte bara entydiga kunskaper utan verkar snarare härbärgera motsatta kunskapsområden och egenskaper.

Detta leder tankarna till en av von Hendys strukturella ”antropologiska” myttolkare, nämligen Claude Lévi-Strauss. Denne menar att myter förstås bäst som gestaltande binära motsatspar, och att detta har att göra med mytens grundläggande syfte: ”The purpose of myth is to provide a logical model capable of overcoming contradiction.”<sup>117</sup> Orfevsmyten har Lévi-Strauss behandlat i inledningen till *Från honung till aska*, där honungen enligt Lévi-Strauss representerar kärleken och askan döden. Jag har ibland svårt att förstå på vilka grunder Lévi-Strauss i sina analyser väljer sina motsatspar – mitt intryck är att hans metod lämnar ganska stort utrymme för tolkarens egen poetiska fantasi, något många har påpekat.<sup>118</sup> Denna binära metod har anspråk på att tolka mytens mening ”bakom” texten”, alltså att förstå något om varför myten berättas, till och med utan att den som berättar myten vet varför.

Det är inte nödvändigt att här ta ställning till giltigheten av Lévis-Strauss mytiska metod, eftersom jag skall vända på perspektivet och låta Orfevsmyten öppna den möjliga världen ”framför” texten, och alltså tolka den utifrån vår egen tid.<sup>119</sup> Det blir då möjligt att associera myten till motsatspar som inte behöver förankras i antikens Hellas, utan motsatser vi lever med idag.

I Orfevs upplöses den dikotomi mellan ”pedagogiskt” och ”konstnärligt” som präglar vår tids tänkande kring konstnärliga yrken och utbildningar. Orfevs är lärare och artist i en person, *förmedlare* av mänsklig erfarenhet. I detta didaktiska Orfevsdrag finns även en, kanske överraskande, anknytning till de traditioner jag tidigare



nämnt som inspiration för mitt skapande, nämligen folkbildning och Bertolt Brechts tänkande:

Vid en närmare skärskådan av innehållet i hans texter skulle man emellertid kunna beskriva Brechts hela litterära och teatrala produktion som ett enda stort pedagogiskt projekt. Ett kolossalt projekt utan någon fjärde vägg som blockerar kommunikationen mellan scen och salong; ett projekt som sträcker sig över rampen, som öppnar dörrarna till foyern och som inte drar sig för att flytta ut den sceniska diskussionen till en bred allmänhet på gatan.<sup>120</sup>

Brechtanknytningen var långt in i detta projekt omedveten, och har dykt upp under reflektionsfasen. Kanske har Brecht varit en så självklar referens att jag inte fått syn på honom. Det fanns ingen uttalat didaktisk avsikt med föreställningarna – den folkbildande effekten var en biprodukt till, att som vi tyckte, kompromisslöst kommunicera musik och poesi. I efterhand kanske detta är naturligt: det konstnärliga syftet med min tentativa orfiska poetik har aldrig varit att mystifiera men att blottlägga, inte att avslöja gåtan men att öppna för den.

Det finns fler anknytningar till Brecht. I Orfevs överbryggas också motsättningen mellan scenisk närvaro och eftertanke, mellan inlevelse och distans. Föreningen av berättande och sjungande kan associeras till det sätt på vilket Brecht byggde sina pjäser. Sång och dialog belyser varandra och ger utrymme *både* för engagemang *och* reflektion hos publiken. Detta kan i mitt projekt kopplas till hur jag konstruerat Dowlandföreställningen med växlande vers och sång.

Men vi behöver inte ens gå till vår egen tid för att få syn på de motsättningar Orfevs härbergerar. Redan på 400-talet f.Kr sågs Orfevs som en representant för populariteten tal – skrift. Detta syns exempelvis på de vaser från 400-talet f.Kr., vars bilder jag tidigare hänvisat till. Här ser man Orfevs sjunga utifrån texten på en papyrusrulle som hålls framför honom av två musor. Intill finns en hel kista med papyrusrullar. Orfevs skildras som en intellektuell sångare: skrift och förtrollning hör ihop. På en etruskisk spegel omringas denne sjungande bibliotekarie av djur, som förtrollade lyssnar till hans sång. Förbindelsen sång och skrift syns även på en tavla där endast Orfevs sjungande huvud, sedan sångaren slitits i stycken av de rasande kvinnorna, sjunger med blicken riktad mot en skrivare med pennan i hand.<sup>121</sup>

Orfevs är genom att förena skriften och sången således också bryggan mellan nuet och det förgångna. Det som sker i Orfevs tecken lämnar emellertid inget utrymme för nostalgi: "...at every point, both in the earliest appearances and in subsequent revivals, he represents the old and the new at once".<sup>122</sup>

Levandegörandet och den sceniska närvaron erinrar oss åter om Rooleys re-nässansinspirerade pedagogik. Orfevs roll i denna är att förena hantverkskunnande med inspiration – *tekhne* med *mánia*.<sup>123</sup> I denna egenskap medlar Orfevs mellan behärskningens Apollon och utlevelsens Dionysos, krafter som måste vara i balans både när det gäller skådespeleri och musicerande.

För att erfara epifanins uppenbarande kraft – som bara kan anas glimtvis – måste man emellertid vara öppen för att förändra sin tolkning av världen. Denna transformation förutsätts av Cavalcante Schuback när hon talar om tänkande och hermeneutik som självförvandling.<sup>124</sup> Identitet är inte något som finns som något statiskt hos en individ, utan förändras kontinuerligt i ett *möte*, och jag upprepar därför inledningens citat, eftersom det är viktigt: "Att inse att subjektet är historiskt innebär att erkänna subjektet som process, som ett relationellt väsen och inte en förhandenvarande substans."<sup>125</sup> Hennes resonemang gäller egentligen i första hand filosofi, men jag kan identifiera mig med hennes "imaginativa hermeneutik", där hon betonar att tolkning av text och skapande av text har samma karaktär. En sådan process inbegriper alltid en förändring av den som skapar och tolkar: efter att avslutat en tolknings- och gestaltningsarbete i mötet med det andra och den andre är man inte längre densamme. Förutsättningarna för nästa tolknings- eller skapandeprocess har därmed förändrats. På grund av mitt arbete med *En Vinterresa* blev mötet med John Dowlands sånger och person ett helt annat än om jag inte gjort denna erfarenhet. Dowlandföreställningen och arbetet med denna påverkade i sin tur arbetet med Gilgamesheposet. Gestaltningen av detta verk gjorde att jag efteråt kom att läsa Taube med nya ögon. Min kontinuerliga serie av föreställningar med vidhängande skriftliga reflektion har därför i hög grad präglats av skapande och tolkande som självförändring.

Denna förvandling knyts av Cavalcante Schuback och andra tänkare också till Orfevs. Cavalcante Schuback avslutade som vi såg en läsning av Schleiermacher med att citera en av Rilkes Orfevssonetter, i vilken hon menar att denna förvandling gestaltas. Hon såg där Orfevs som ett "intet", den tänkta plats där den tolkandes och

skapandes identitet förvandlas och där ny mening uppstår. I detta liknar hon McGahey, som identifierar Orfevs som den ”klyfta” som intuitionens gnista skall hoppa över för att ge upphov till mening. McGahey hämtar i sin tur denna bild från Ernst Cassirer, och fokuserar därmed något helt grundläggande i dennes antaganden kring ”symboliska former”, där myten i form av en gud eller ande utgör en objektivisering av en inre upplevelse:

when external reality is not merely viewed and contemplated, but overcomes man in sheer immediacy, with emotions of fear and hope, terror or wish fulfillment: then the spark jumps somehow across, the tension finds release as the subjective excitement becomes objectified, and confronts the mind as a god or daemon.<sup>126</sup>

Den hoppande gnistan är ett poetiskt, axiomatiskt antagande av Cassirer – utan denna skulle det inte bildas någon mening på det sätt som han bygger sitt symboltänkande på. Kanske är det detta som Kirk kallar ”pure fiction”. McGaheys, ”klyfta” (*gap*) kan däremot väl sägas motsvara Cavalcantes Intet, åtminstone när det gäller mytens meningsbildande funktion:

This is the fundamental job of myth: binding the potential energy inherent in the continuing gap between phenomenon and meaning.<sup>127</sup>

Jag har nu presenterat en rad Orfevsfigurer som jag vill sammansmälta till en enda Orfevs som förkroppsligar kunnande-i-handling, Det är denne Orfevs som jag vill använda som analog figur till min sångarroll, med vilken den har ett visst släktttycke. Denne av mig konstruerade Orfevs består, grovt sett av fem olika Orfevsfigurer ur traditionen.

Den första av dessa är Orfevs på Argo, som jag låter härbärgera och därigenom överbrygga en rad motsättningar i vår tid: läraren och artisten, förkunnaren och underhållaren. Men Orfevs på Argo har också andra egenskaper. Han är, som jag har visat, också den som tar socialt ansvar och leder besättningen i riter och bön. Det är denne Orfevs som Elizabeth Sewell, som en av de senaste i en rad tänkare, även ser som en brygga mellan poesi och vetenskap.

Den annan Orfevs är den som överbryggar tal och skrift och som på antika vaser ses sjunga invid ett bibliotek med papyrusrullar.

En tredje Orfevs representerar scenisk epifani och framträder när *decoro* och *sprezzatura* bäddar för *grazia* i Antony Rooleys renässansmetodik.

En fjärde Orfevs är den som man föreställer sig som en zon där förvandling sker och ny mening uppkommer. Denne knyter jag till Cavalcante Schubacks tankar kring Intet och det hon kallar en imaginativ hermeneutik. En sådan Orfevs är ett uttryck för tolkningens nära förhållande till skapandet. Ett specialfall av denne tolkande Orfevs är översättaren.

En femte Orfevs är reformatorn, som förvandlar en Dionysosreligion i riktning mot Apollo. Det är den Orfevs som McGahey säger representerar det nya och det gamla på samma gång.<sup>128</sup>

Denna sammansatta figur, som med sina egenskaper förkroppsligar kunnande-i-handling, kommer jag framställningen igenom att referera till för att på så sätt förstå och förklara min utvidgade sångarroll som en organiskt och levande helt, inte bara som en addition av olika egenskaper. Det är ett betraktelsesätt som innefattar både analys och syntes, både ett historiskt och strukturellt perspektiv. Denne Orfevs egenskaper finns i olika grad närvarande i mina olika produktioner; ibland betonas översättaren, ibland sångaren, i vissa lägen är det förkunnaren som stiger fram, i andra underhållaren. Trots att det i ett visst sammanhang är en särskild egenskap som framhävs, innebär detta emellertid inte att de andra är helt frånvarande. Som jag skall visa är det istället den samtidiga närvaron av flera kunskapsskikt som kännetecknar sångaren på den tomma spelplatsen, inte bara då han står på scenen utan också i andra faser av arbetsprocessen.

## *Orfevsmyten som förklaring och förståelse*

Jag är nu framme vid en punkt där flera perspektiv kopplas samman. Min användning av Orfevsmyten som självförståelse hänger ihop både med kunnande-i-handling och med Ricœurs tänkande.

I Rooleys orfiska metodik avspeglas den Ricœurska synen på livet som gåva och uppgift. Med de talanger och förmågor man givits tar man sig an uppgiften med *decoro* och *sprezzatura*. *Grazia* kan dock inte presteras utan måste erhållas som gåva.

Mitt sätt att använda Orfevsmyten kan också kopplas till Ricœurs sätt att se tolkning som en växelverkan mellan förklaring och förståelse. För det första vill jag anknyta till olika sätt på vilka Orfevsmyten *historiskt* har tolkats och använts. På så sätt försöker jag i Ricœurs mening *förstå* mitt projekt. Jag ingår i en lång tradition av Orfevstänkande vilket fortsätter in i vår tid. För det andra har jag skisserat vilka motsättningar som Orfevsmyten härbärgerar i en läsning ”framför” texten: Orfevs på Argo förkroppsligar ett överbyggande av vår tids motsättningar mellan pedagogen och konstnären, underhållaren och förkunnaren. I denna mening kommer jag att *förklara* mitt projekt genom att peka på analogier mellan min sångarroll och den Orfevs som uppstår i en nyläsning av myten. Detta är ett sätt att använda Orfevs strukturellt.

Det förklarande perspektivet finns givetvis med i den rent beskrivande och reflekterande framställningen, också när jag inte använder myten som förklaringsinstrument. ”Att berätta är att förklara”, som Ricœur säger, och att förklara hur jag gått tillväga är ju själva poetikens syfte.<sup>129</sup>

Därmed är jag också framme vid att försöka placera in min egen användning av Orfevsmyten i von Hendys kategorier. Framförallt anknyter jag till Ricœurs synsätt, vilket präglas av att bejaka konflikter mellan olika traditioner. Ett strukturellt, synkront perspektiv inspirerat av den antropologiska traditionen tillåts här kollidera med och kompletteras av ett historiskt, diakront synsätt, något jag föreslagit ovan. I detta sätt att se på myten ingår det en stark tilltro till språket, poesin och berättelsen, vilken har rötter i en romantisk-transcendental tradition. Även Elizabeth Sewell med sin tilltro till poesi som kunskap är en exponent för detta synsätt. Denna tilltro till att kommunikation är möjlig och nödvändig står emellertid i motsättning till och korrigeras av ett misstänksam och kritisk hållning, där myten tolkas utifrån och appli-

ceras på min arbetsprocess. Det är inte Orfevs tänkta känsloliv eller andra eventuella abstrakta egenskaper jag använder mig av utan vad han gör.

### **Föreställningar, filosofer och Orfevs: en sammanfattning**

Jag avslutar detta avsnitt med ett schema där jag kopplar ihop min konstnärliga produktionskedja och min reflektionsdel, för att på ett övergripande plan tydliggöra mitt projekt. Denna kedja av skapande, tolkning och reflektion relateras till de perspektiv som tagits upp i inledningen: för det första sätts den i relation till Donald Schöns reflektionsstege som behandlar kunnande-i-handling. För det andra presenteras en hermeneutisk tolkningskedja med inspiration från Ricoeur som visar hur tolkning i form av förståelse och förklaring genomsyrar både skapande och reflektion. För det tredje visar skissen också i vilka led Orfevsmyten kan användas för att tolka mitt projekt i en kombination av förståelse och förklaring.

Skissen har naturligtvis inga anspråk på fullständighet utan är till för att man skall få en snabb överblick över hur de filosofiska perspektiv jag tagit upp grovt sett förhåller sig till varandra och till mina produktioner. Värt att notera är att självreflektion inte bara handlar om förståelse: den som själv skapat föreställningar eller gjort tolkningar kan ju *förklara* hur hon arbetat. Att se även föreställningsfasen som en växling mellan förklaring och förståelse klargör något väsentligt. Samtidigt som man genom spelet förklarar sin tolkning, innebär det kontinuerliga framförandet också en fortlöpande process av förståelse.

Ur åhörarens perspektiv handlar det i lyssnarsituationen första hand om att öppna sinnen för en förståelse. Men redan då hon börjar diskutera föreställningen med sig själv eller andra kommer distansnerande förklaringsmoment in. Därför finns *Mimesis III* med också i reflektionsfasen.

Jag har i schemat bara skrivit in Ricoeurs tanke på livet som gåva och uppgift i det metodiska ledet. Egentligen genomsyrar denna tanke alla led i processen. Redan de förlagor man tar sig an, liksom de förutsättningar man fötts till, räknar Ricoeur som gåva och uppgift. Koncipiering, repetition, föreställningsfas och reflektion kan också skrivas in i detta mönster.

Det fattas även länkar i en del kedjor: jag har exempelvis inte tagit med den Ricoeurska distansering som han menar sker redan i det talspråkliga yttrandet.

Jag menar ändå att schemat klargör hur min kedja av föreställningar och reflektion förhåller sig till kunnande-i-handling, Ricœurs kritiska hermeneutik, och mitt Orfevstänkande. Därmed utgör schemat också en övergripande skiss till den poetik som jag vill artikulera.

	<i>Förlagor</i>	<i>Koncipieringsfas</i>	<i>Repetitionsfas</i>
<b>Jag, jag och bara jag!</b>	Sånger, sångtexter, historiskt material	Urval, översättning, diktning	Sceniska och musikaliska repetitioner
<b>Gilgamesh – han som vägrade dö</b>	Text, facklitteratur, muntlig info	Bearbetning, diktning, komposition	Sceniska och musikaliska repetitioner
<b>Diktaren och Tiden</b>	Sånger, dikter, facklitteratur	Urval, manusarbete	Sceniska och musikaliska repetitioner
<b>Donald Schön</b>	Förlagor	Handling, reflektion-i-handling	Handling, reflektion-i-handling, beskrivning av handling
<b>Paul Ricœur</b>	Text, musik  <i>Mimesis I</i>	Gestaltande tolkning (förklaring + förståelse)  <i>Mimesis II</i>	Gestaltande tolkning (förklaring + förståelse)  <i>Mimesis II + III</i>
<b>Orfevs</b>	Livet som gåva och uppgift, historia, tradition	Decoro/Sprezzatura/Grazia Länk mellan skrift och sång, rit, ansvar	Decoro/Sprezzatura/Grazia Länk mellan skrift och sång, rit, ansvar
		Diktning, komposition, översättning	Samverkan, kommunikation med andra i gruppen



<i>Föreställningsfas</i>	<i>Reflektion</i>	<i>Metod</i>
Framförande, föreställningsperiod	Reflektion	Metoddel
Framförande, föreställningsperiod	”	”
Framförande, föreställningsperiod	”	”
Handling, reflektion-i-handling, beskrivning av handling	Beskrivning av handling, reflektion över beskrivning av handling	Reflektion över reflektion över be- skrivning av hand- ling
Gestaltande tolkning (förståelse+förklaring) Publikupplevelse (förståelse)  <i>Mimesis II + III</i>	Reflektion  <i>Mimesis III</i>	Tolkning som förklaring + förstå- else Livet som gåva och uppgift Myttänkande
Decoro/Sprezzatura/ <b>Grazia</b> Länk mellan skrift och sång, rit, ansvar, närvaro, underhållning, undervisning, förkunnelse	Decoro/Sprezzatura/Grazia Reflektion, undervisning, skrift, förkunnelse, ansvar	Metod: Orfevs som för- ståelse: historisk kontext Orfevs som för- klaring: analogisk gestalt



SOS MUSIKTEATER presenterar

# Jag, jag och bara jag!

– sextonhundredtalsmusikern John Dowland  
sjunger och kverulerar


I rollen som John Dowland SVEN KRISTERSSON  
Altgitarr BÖRJE SANDQUIST  
Klarinett DAN GISEN MALMQVIST  
Regi KARIN PARROT

“Dowlands egoföredrag framställs med mycket humor och klurighet. Kvaliteten i Dowlands många intima lutstycken och sånger har ingen svårighet att tränga igenom seklerna.”

CARLHÅKAN LARSÉN  
Sydsvenska Dagbladet

“Ta föreställningen och visa upp den på Dowlands hemmaplan, i London. Så bra är den!”

ULF PERSSON  
Skånska Dagbladet



### **3. Jag, jag och bara jag!**

O, du som med din lyra så berör invånarna i himlen  
men även skuggorna i landet bortom dystra Styx! /.../  
O Dowland, fast du inte vet att du berövar mig min sans  
blir bröstet överväldigat av dina strängars konst.  
Den gud som kraftfullt styr de fingrar vi ser darra  
förtjänar vara högst av alla stora gudar.  
Blott du kan återskänka tron på åldriga legender.  
Jag tvivlar inte på att Orfevs modigt på Rhodope  
försatte i förtrollning både djur och klippor.  
Men O, välsignade, nu hejda dina gudahänder!  
Nu, nu, så hejda blott en stund nu dina gudahänder.  
Min själ vill lösas upp, drag den ej bort ifrån mig helt!<sup>1</sup>

## ***Dowland som Orfevs***

Den elisabetanske lutenisten och kompositören John Dowland betraktades av sin samtid som en Orfevs, något som bekräftas av Dowlands vän, tonsättaren och poeten Thomas Campion i ovanstående dikt. I sin yrkesroll utgjorde John Dowland med sin luta en given analogi till den thrakiske sångaren med sin lyra. Även på andra håll i Europa kallades han ”den engelske Orfevs”, ett epitet också Henry Purcell förärades ett århundrade senare.

I Campions dikt jämförs Dowland direkt med den mytiska figuren: han *berör* med sin konst både döda och levande, inte minst poeten själv så till den grad att denne ber Dowland hejda sig för att han inte skall förgås. Det slags förtrollning som Campion upplever att Dowland ger upphov till finns beskriven av fler författare under renässansen som direkt hänvisar till Orfevs.<sup>2</sup> Campion berör även Orfevs som förmedlare av historisk visdom: ”Blott du kan återskänka tron på åldriga legender”, ungefär som den Orfevs vi möter hos Apollonios Rhodios redan i upptakten i kapitel 1 av min framställning.

Säkert var Campion medveten om Dowlands starka vilja att framhäva sin traditionsförankring. När det gällde hur musik skulle skapas hade Dowland ett rent förkunnande drag; han anknöt i sina konstnärliga uppfattningar konkret till ”åldriga legender”: som latinkunnig översatte och utgav han 1609 Andreas Ornithoparcus

(Vogelsangs) stora musikteoretiska arbete *Micrologus* till engelska. Verket hade ursprungligen publicerats nära hundra år tidigare, och Dowland tycks i *Ornithoparcus* ha funnit en själsfrände. I förord till sina publicerade sånger gav han också starka uttryck för sin uppfattning om samtidens musikaliska förfall, ofta med vändningar som kunde påminna om *Ornithoparcus*. Som jag påpekade i inledningen kan även översättande knytas till Orfevsmyten, och Dowland utgör ett exempel även på detta.

Dowlands handlag med orden bär också drag av en diktande Orfevs. Förutom att skriva egna texter redigerade han texter som han fått i uppdrag att skriva musik till. Dowlands sammanhängande mångsidighet gör att han i sin roll som yrkesman således förkroppsligar Orfevs på en rad sätt: genom sin traditionsförankring, det förkunnande draget, lutspelet, komponerandet, översättandet, det poetiska hantverket och det förtrollande framträdandet. Han var således i högsta grad också en länk mellan det skrivna och det muntliga, mellan reflektion och praxis.

## ***Upprinnelse och research***

### **Förutsättningar**

Våren 2002 frågade regissören Karin Parrot mig om jag var intresserad av översätta några av John Dowlands sånger för en pjäs hon skulle skriva om ett fiktivt möte mellan Galileo Galilei och John Dowland. Hon frågade också om jag ville spela rollen som Dowland. Av denna pjäs blev det av olika skäl ingenting, och när hon föreslog att vi istället borde skapa en föreställning kring enbart Dowland och hans sånger, erbjöd jag mig att skriva pjäsen. Det var redan klart att också musikerna Dan Gisen Malmquist och Börje Sandquist skulle medverka, liksom scenografen Christel Hansson och producenten Birgitta Aurell från Garderobsteatern.

Vi visste emellertid inte hur föreställningen skulle utformas. Det som fanns som utgångspunkter var Dowlands sånger, de medverkande musikerna och regissören. Vi stod – som vanligt när man arbetar med en teateruppsättning – inför behovet av att lösa av en serie konstnärliga problem. Fanns det någon särskild historia vi ville berätta? Nej. Det enda vi var säkra på var att Dowlands sånger skulle utgöra stomme i föreställningen.

Eftersom det var vi som musicerade som också skulle stå på scenen, menade

Parrot att det var vi som skulle inleda arbetsprocessen med att välja vilka sånger och vilken musik vi ville framföra. Vår utgångspunkt liknade därför den man har inför skapandet av ett konsertprogram. Därför började vi helt enkelt med att spela igenom Dowlands sånger, av vilka det finns ett drygt hundratal publicerade i de sångsamlingar som gavs ut redan under tonsättarens livstid: tre *Song-Bookes* men också några sånger i samlingen *A Pilgrim's Solace* liksom *Three Songs from a Musicall Banquet*.<sup>3</sup>

Vid urvalet hade vi kriteriet att vi skulle vilja spela sångerna på en konsert utifrån vår trios särskilda förutsättningar. Börje Sandquist hade spelat åtskillig renässans- och barockmusik och var den av oss som kunde mest om fältet. Själv hade jag nästan inte alls sysslat med musik från renässans och barock, och hade – och har fortfarande – begränsade kunskaper om historisk praxis under elisabetansk tid. Gisen Malmquist var och är i grunden folkmusiker och hade även han begränsad erfarenhet av den elisabetanska epokens musik. Det fanns dock många beröringspunkter mellan folkmusiken och Dowlands idiom. Tillsammans hade vi också ett brett musikaliskt kunnande, som vi tyckte borde vara användbart i sammanhanget. Var och en hade arbetat med musik i trettio år, och hade både gemensamma och olikartade erfarenheter. Vad skulle hända när just vårt mångskiftande kunnande mötte Dowlands musik?

Vi såg alltså notbilden som *erbjudande* snarare än föreskrift. Det innebar, för att tala med Paul Ricœur, att vi i hög grad använde musiken så som den utvecklade sig ”framför” notskriften, alltså vad den väckte i *vår* mera mångskiftande musikaliska erfarenhetsvärld. Detta uteslöt emellertid inte varken inlevelse i Dowlands tid och hans samhälle eller annan historisk kunskap. Man kan likna vår ingång i arbetet vid ett slags *bricolage*, ett arbetssätt där man istället för att följa någon etablerad tradition eller vetenskap tager man vad man haver och gör det bästa utifrån förutsättningarna.

Claude Lévi-Strauss har ingående förklarat hur brikolörens, eller fixarens, tänkande fungerar med utgångspunkt i sitt studium av muntliga kulturer. Han beskriver deras, som han säger, ”vilda” tänkande, där man använder det som finns till hands, exempelvis djur eller växter av olika arter, för att strukturera sin tankevärld i mytisk form:

*/.../ och i våra dagar är en bricoleur, en tusenkonstnär, en person som arbetar med sina händer och använder medel som ligger helt vid sidan av vad den konstkicklige använder. Det egna för det mytiska tänkandet är att det uttrycker sig med hjälp av en repertoar som är oregelmässigt sammansatt*

och fastän omfattande förblir avgränsad; men det måste begagna sig av den vilken uppgift det än föresätter sig, ty det har ingenting annat till hands.. på så sätt ter sig det mytiska tänkandet som ett slags tusenkonstnärssyssla (*bricolage*)/.../4

Lévi-Strauss sätter detta tänkande i den ena änden av en skala där den andra utgörs av något Lévi-Strauss kallar ”ingenjörstänkande” vilket präglar den teknologiska kulturen. Inom detta tänkande, säger Lévi-Strauss, använder man istället en sammanhängande logisk, matematisk och teknologisk tradition. Han menar också att det ena sättet att tänka är lika relevant som det andra, sett efter sina förutsättningar. Man tänker alltså inte *sämre* för att man lever i en muntlig kultur, bara på ett annat sätt.

Jacques Derrida har emellertid skarpsinnigt och inte så litet underhållande visat att *alla* kulturer och handlingsmönster egentligen bygger på *bricolage*:

If one calls *bricolage* the necessity of borrowing one's concepts from the text of a heritage which is more or less [in]coherent and ruined, it must be said that every discourse is *bricoleur*. The engineer, whom Lévi-Strauss opposes to the *bricoleur*, should be the one to construct the totality of his language, syntax and lexicon. In this sense, the engineer is a myth.<sup>5</sup>

Det finns alltså inga ”ingenjörer”. Derridas nedmontering av Lévi-Strauss polariserade bild är befriande – *alla* musiker kommer således *alltid* till ett nytt partitur och en ny uppgift, med ”det man haver”. I vårt fall skulle ingenjören motsvaras av någon som är ”konstskicklig”, dvs. en musiker med ingående partiturstudier och lång barocktradition närmade sig Dowland. Men också denna person är i viss mening en *bricoleur*, en fixare, säger alltså Derrida.

I efterhand kastar både Lévi-Strauss och Derrida ljus över hur vi närmade oss vårt historiska material: Gisen Malmquist och jag mötte bara våra förlagor utifrån andra förutsättningar än musiker som studerat elisabetansk kultur och musik mera ingående. Huruvida detta skulle ge intressanta resultat återstod emellertid att se.

## Urval

Den musik som mötte oss var rik och raffinerad. Dowlands sångtonsättningar har en djup musikalisk psykologi som för tankarna till tonsättare som Schubert och Hugo Wolf. På samma sätt som dessa artonhundratals tonsättare tillför Dowlands musik ibland oväntade psykologiska dimensioner till ursprungstexten. Detta gör att sången ofta förmedlar mänsklig erfarenhet med betydligt större existentiellt djup och nyans än den dikt som utgör det ursprungliga textunderlaget.

Samtidigt fanns det hos Dowland tonfall som vi associerade till hans sentida engelska arvtagare Sting och Beatles. Utan att vi visste om det höll Sting märkligt nog samtidigt med oss på med att förbereda *sina* tolkningar av Dowlands sånger som skulle utkomma bara några månader senare.<sup>6</sup>

Vi kom fram till att vissa sånger av Dowland var ”oundvikliga”, på samma sätt som regissören Jesper Hall och jag under vårt arbete med Schuberts *Winterreise* funnit vissa av sångerna omöjliga att utesluta.<sup>7</sup> I mitt nya sammanhang var det dock oklart vad de andra musikerna och jag menade med denna oundviklighet. Det tycktes ha att göra med att vissa sånger erövat en så självklar plats i Dowlandrepertoaren att det kunde förväntas att man framförde dem om man gjorde en föreställning om Dowland. Förväntas av *vem*? Publiken eller oss själva?

Oundvikligheten hade, förstår jag i efterhand, både att göra med tolknings- och lyssnartraditionen. Men det hade också att göra med att vi ville nå en publik som inte kände till Dowlands sånger. Föreställningen skulle spelas på Konsthallscenen i Malmö. Detta var inte någon etablerad musikscen, dit kammarmusikpubliken kunde förväntas hitta. Istället tillhörde vår tänkta publik den som brukade besöka Malmö Konsthall, kanske en del av teaterpubliken, möjligen någon ur folkmusikpubliken. Kanske skulle vi också nå dem som brukade besöka Malmö Internationella Poesidagar, en institution i stadens kulturliv. Eftersom Dowlands sånger var ganska okända även för denna mera allmänt kulturintresserade publik ville vi skapa sätt för anknytningspunkter mellan Dowlands sånger och denna publiks erfarenheter, vara inkluderande snarare än exklusiva.

Av detta skäl tyckte vi att det också var rimligt att i urvalet ha med en av Dowlands mest sjungna sånger, *Come Again*.<sup>8</sup> Förutom att möjligen vara bekant för en del av den bredare publiken utgör den också många musikstuderandes kanske enda bekantskap med Dowlands sånger.



De oundvikliga sångerna kan – nu i efterhand – grovt delas in i två kategorier: den ena utgjordes av sånger som vi själva redan kände till och som vi trodde var kända, och som vi av detta skäl tyckte skulle vara med. Förutom *Come Againe* fanns även *Flow My Teares* och *Now, oh Now I Needes Must Part* med i denna kategori.<sup>9</sup> En sång som Börje Sandquist sedan tidigare hade ett starkt förhållande till var *Come, Heavy Sleepe*, vilken han fick Gisen Malmquist och mig att upptäcka.<sup>10</sup>

Den andra kategorin oundvikliga sånger var sådana som vi gemensamt upptäckte under vår urvalsprocess. En av dessa var *In Darknesse Let Me Dwelle*, som vi visserligen hade hört på CD, men som när vi spelade den framstod som än mer uttrycksfull, men också utmanande.<sup>11</sup> Den utgör på flera sätt Dowland i koncentrat: här finns den tunga melankolin och det enkla men raffinerade kontrapunktiska arbetet. I sången används också en för Dowland ganska ovanlig, expressiv kromatik. Den musikaliska textgestaltningen är också mycket varierad: ibland deklamatorisk, ibland mera melodiös. Att sedan slutet på sången är oförutsägbart, med sångstämman som ensam hänger kvar i tomheten, just som en individ inför evighetens mörker, gjorde för oss sången än mer attraktiv i något som var tänkt att växa ut till ett dramatiskt sammanhang.

Till denna andra kategori hörde även *Disdaine Me Still*, med sin inledande enkla deklamation som mycket rättframt tolkar de ord som utgör sångens titel mot en diatoniskt fallande baslinje.<sup>12</sup> Sångens andra del är lika skenbart enkel, men är betydligt mer laddad. Här låter Dowland först en lång ton i sångstämman färgas av en serie underliggande harmonik, för att sen låta den dissonera och upplösas. Slutet av sången är en serie förhållningar mellan sång och instrumentalstämma, vilka i en nedåtgående skalarörelse tolkar den passionerade texten.<sup>13</sup>

Så småningom hade vi valt ut ett trettiotal sånger som verkade tänkbara att använda. Jag började med att översätta *In Darknesse Let Me Dwelle* och *Come Againe*. Börje Sandquist valde också ut några instrumentala stycken som han tyckte skulle ingå. Flera av dem var djupt melankoliska, som exempelvis *Captain Digory Piper, his Galiard*.<sup>14</sup>

De sånger vi till slutligen fastnade för, utöver dem som vi av rent publika och historiska skäl vill ha med, var alltså dels sådana som genom sin konstnärliga uttrycks-kraft starkast berörde oss, dels sådana som vi tyckte passade just vårt sätt att spela tillsammans. De skulle också textligt och musikaliskt utgöra en omväxlande helhet – vi utgick i detta avseende alltså *både* från en musikalisk och textlig hållning. Sångurvalet, skulle senare få stämmas av mot vad vi ville berätta med föreställningen.

## Källor till Dowlands levnadsbeskrivning

Vi hade nu valt ut en rad sånger och instrumentalstycken, men vi visste inte vad som skulle ingå i föreställningen utöver dessa. Redan under förstudierna till Galileipjäsen hade jag emellertid sett en möjlighet att skapa något som liknade min föreställning kring Schuberts *Winterreise*, men nu utifrån Dowlands tankar kring skapande och musicerande, men också utifrån sångernas innehåll och hans livsöde – att Dowlands biografi skulle användas verkade nödvändigt. Den källa vi använde för att få veta något om de yttre ramarna för hans liv var, som nämnts ovan, Diana Poultons bok *John Dowland*, vilken utgör standardverket på området. Enligt Poulton vet man inte så mycket om Dowlands uppväxt, mer än att han under de sena tonåren arbetade i Frankrike och av dunkla skäl konverterade till katolicismen. Han återvände till England, gifte sig och fick minst två barn, av vilka dock bara sonen Robert är känd för eftervärlden. Robert blev lutenist som sin far. Vad Dowlands hustru hette vet man inte heller, trots att hon var mycket aktiv när det gällde tryckningen och utgivningen av makens musik.

Dowland var verksam i hemlandet, men reste under 1590-talet till Braunschweig i det som nu är Tyskland, men också till nuvarande Italien där han uppträdde vid olika furstehov. Dock fick han ge sig av därifrån hals över huvud, eftersom han blev (eller trodde sig vara) misstänkt för att konspirera med katoliker mot den protestantiska regimen i England.

En del talar för att detta var anledningen till att han inte fick någon tjänst vid det engelska hovet, medan det också finns skäl att tro att det var hans kompromisslösa attityd som gjorde att han inte fick denna förmån. Han umgicks dock i adliga kretsar, där många var skickliga musiker och poeter. Dowland publicerade under slutet av femtonhundralet och början av sextonhundralet en rad musikaliska verk, framförallt sånger, men även lutmusik. Verken trycktes i London, och efterhand även på andra håll i Europa. Under de första åren av sextonhundralet innehade han under flera år en tjänst vid det danska hovet. Därifrån blev han emellertid avskedad efter några år eftersom han levte över sina tillgångar.

1612 fick han slutligen en tjänst vid det engelska hovet under Jakob I, som efterträtt Elisabet. Dowlands sista år – han avled 1625 – vet man inte så mycket om, utom att han komponerade en del musik för kyrkligt bruk och att han spelade på Jakob I:s begravning samma år som han själv avled.

Kring tonsättaren finns en del uttalanden, fällda av människor som mött honom

eller hört hans musik. Poulton citerar adelsmannen Henry Peacham som säger att Dowland ”had slipt many opportunities in advancing his fortunes”, vilket kan tyda på att han varit oförskämnd mot personer som kunnat främja hans karriär.<sup>15</sup> Bilden av Dowland förtydligas också i ett fåtal bevarade brev mellan olika adressater. Ett av dem är riktat till Dowland själv, skrivet av markgreve Mauritz av Hessen, hos vilken Dowland periodvis varit anställd. Tonen i brevet, som avfattats på engelska, visar att Dowland stod på närmast vänskaplig fot med markgreven och är ett generöst erbjudande om arbete: ”...if you do thinke that the acceptance of my service may any way better your estate, I will assure you that entertainment....”<sup>16</sup>

Det enda bevarade brevet av Dowlands egen hand är ställt till Sir Robert Cecil, senare känd som Lord Salisbury. Denne var minister och en av Dowlands höga gynnare. Brevet är påfallande rörigt och verkar skrivet i hast. Det är avsänt från Nürnberg 10 november 1595, men berör egentligen det som hänt Dowland i Italien, där han träffat personer som möjligen velat intrigera mot drottning Elisabet. Dowland försäkrar, en smula andfått, sin trohet gentemot drottningen och riksrådet, *The Privy Council* (som leddes av adressaten, lord Cecil). Framförallt avsvär han sig allt samröre med katoliker:

Right honourable this I have written that her Majesty may know the villainy of these most wicked priests and Jesuits, & to beware of them. I thank God I have both forsaken them and their religion which tendeth to nothing but destruction. Thus I beseech God night & day to bless and defend the Queen's Majesty, & to confound all her enemies & to preserve your honour & all the rest of her Majesty's most honourable Privy Council.<sup>17</sup>

Utöver detta brev och genom sina sångtexter och diktbearbetningar har Dowland även ibland formulerat sig i förorden till sina böcker. I *A Pilgrim's Solace* från 1611 hör vi en verklig kverulant, och här översätter jag på grund av den vindlande syntaxen:

... så har jag också alltsedan min hemkomst haft de underligaste upplevelser, särskilt genom genstridigheten hos två sorters människor vilka iklär sig ämbetet Musiker. Den första är enkla Kantorer, eller sångare, vilka trots att

de verkar utmärkta i sin orytmiskhet, egentligen är helt okunniga. /.../ Den andra är unga Luts spelare, som till deras föregångares (av vilka jag är en) förminskande, smickrar sig själva med att det aldrig tidigare funnits någon som kunnat mäta sig med dem.<sup>18</sup>

För att få material till vår föreställning – som vi alltså inte visste hur den skulle se ut – läste jag böcker om den elisabetanska och jakobinska tiden. En av dem var Carl-Göran Ekerwalds bok *Shakespeare: tid och tänkesätt*<sup>19</sup> och en annan Winifred Maynards *Elizabethan poetry and its music*.<sup>20</sup> På Internet fanns också en hel roman om Dowland: *The Orpheus Books*, författad av Audrey Kemp.<sup>21</sup> Boken lade dock alltför stor vikt vid historisk rekvisita för att jag skulle kunna använda den. Rose Tremains *Musik och tystnad*, som handlar om en av Dowlands efterträdare vid hovet i Helsingör, låg med sin något sötaktiga stil alltför långt ifrån min tänkta framställning, varför jag inte heller använde denna.<sup>22</sup>

Så småningom påträffade jag dock en bok som blev direkt avgörande för min framställning: Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy*, vilken jag därför skall återkomma till strax.<sup>23</sup>

## Melankoli

Dowland har för eftervärlden blivit förknippad med melankoli. Tonsättaren gjorde också sitt bästa för att framstå som en sann melankoliker, och kallade sig ibland ”Den olycklige engelsmannen”, *Infelice Inglese*.<sup>24</sup> Det var därför ”oundvikligt” att melankolin skulle bli ett ledmotiv i föreställningen. I vilken utsträckning som Dowlands melankoli var ett utslag av klipsk marknadsföring eller hade plågsam verklighetsbakgrund är svårt att utröna. En melankolisk läggning ansågs tyda på intelligens och förfining, egenskaper Dowland knappast torde haft något emot att förknippas med.<sup>25</sup>

Ett av sina instrumentala verk gav Dowland den melankoliska titeln *Lacrimæ*, tårar.<sup>26</sup> Här utgår han just från samma musikaliska tema som i sången *Flow My Teares*, kring vilket han bygger sju inledande stycken, alla olika sorters ”tårar”, från det inledande *Lacrimæ Antique*, som syftar på att tonsättaren skriver i äldre stil, över de sorgliga *Lacrimæ Tristes* till det avslutande *Lacrimæ Veræ*, Sanna Tårar. Ett av de sista styckena i samlingen, *Captain Digory Piper, his Galiard*, även detta av vemodig karaktär, skulle vi komma att använda i föreställningen. Titeln på ett annat av styckena

skulle sedermera hjälpa till att prägla bilden av Dowland som den sorgmodigaste av lutenister: *Semper Dowland, Semper Dolens*, Ständigt Dowland, ständigt dyster.

Karin Parrot tyckte att Dowlands verk också tolkade vår tids melankoli, inte minst den skånska och malmöitiska, varför melankolin var ett element som skulle kunna binda samman vår tid med Dowlands. Det finns en litterär tradition av skånsk melankoli – alltsedan Ola Hanssons och Vilhelm Ekelunds dagar – men det svårmod som hos tidigare epokers diktare hade sin grund i naturen har nu sin motsvarighet i en resignation som har med samhällets förändring att göra. Malmös förvandling från industristad med inflyttade lantarbetare till stad med egen högskola och invandrade från många länder har inte skett smärtfritt.

Den malmöitiska melankolin inbjuder emellertid ibland till förlösande skratt, precis som den elisabetanska. Föreningen av svårmod och kvickhet är något man möter i Robert Burtons tidigare nämnda *The Anatomy of Melancholy*, där författaren utförligt reflekterar kring olika typer av melankoli, dess symptom och orsaker. Som en härd för dystra själstillstånd pekar Burton på dålig luft och brist på motion, liksom alltför mycket sallad, vin eller fet mat. Men disharmoni kan enligt Burton och de antika tänkare han citerar även orsakas av fåfänga och självgodhet, vilka kan utgöra svårbotade tillstånd, särskilt om vi blir föremål för smicker: ”We commonly love him best in this malady that doth us most harm, and are very willing to be hurt.”<sup>27</sup> Den sista tredjedelen av boken behandlar kärlekens och religionens olika typer av melankoli, liksom olika botande kurer. Inte oväntat refererar även Burton till Orfevs, nämligen när det gäller att bota melankoli med hjälp av musik.<sup>28</sup> I stort sett allt som skaver i själen tolkar Burton som någon form av melankoli, därav ämnets outtömlighet – Burtons bok är en encyklopedi över alla upptänkliga dissonanta sinnestillstånd.

*Melankolins anatomi* hade kunnat vara en samlande titel på Dowlands verk, liksom på vår föreställning. Att ta sig an Dowlands melankoliska universum var också att utforska vårt eget.

Varför var då melankolin en del av den elisabetanska tidsandan? Detta är naturligtvis omöjligt att ge ett uttömmande svar på, men möjligt att spekulera kring. Att melankolin låg i tiden visar sig i skrifter och konstverk, men också i de diagnoser som läkare ställer.<sup>29</sup> Poulton citerar G.B. Harrison, som menar att det osäkra politiska läget, liksom befolkningens hälsotillstånd kan ha bidragit till att konsten i så hög grad

gav uttryck för dystra grubblerier.<sup>30</sup> Pesten drabbade London 1603, varvid så mycket som en sjättedel av stadens befolkning kan ha dött.<sup>31</sup> Man ska emellertid inte glömma att den Dowlandska melankolin, i likhet med den burtonska, har många ansikten: det lyser ibland igenom en klar självironi i texterna, som *What if I Never Speede*, vilken i min översättning kom att heta *Tänk om det inte går?*:

Tänk om det inte går?  
Tänk om nu hon inte vill?  
Att bara gråta då  
det tjänar inget till.  
Kanske jag tänker om?  
Skulle jag tigga och be?  
Tänk om jag drar mig ur?  
Då skulle hon få se!<sup>32</sup>

What if I never speede?  
Shall I straight yield to despair,  
And still on sorrow feede  
That can no loss repair?  
Or shall I change my love?  
For I find pow'r to depart,  
And in my reason prove  
I can command my heart.

Vi ville därför ge Dowlands texter och sånger olika laddning av bitterhet, ilska, självömkan och ironi, alltså ge melankolin ett brett gestaltningsspektrum.

Fler dimensioner tillkom självklart genom musiken. Ofta använder sig Dowland av dansrytmer som ger spänst och vitalitet åt sångerna, även om texten har ett sorgset innehåll: *Now Farewell, I Needes Must Part – Nu farväl, vi ses igen* är ett exempel på detta.

Att melankolin i vid, Burtonska mening skulle spela en viktig roll i föreställningen var således klart. Vi hade nu också gjort ett urval av sånger och instrumentalstycken som kunde vara användbara, och vi kände också till en hel del om Dowland och hans liv. Formen var emellertid fortfarande inte klar. Att sångerna skulle översättas var

emellertid en viktig förutsättning. Parallellt med processen kring urval och studier kring tiden arbetade jag därför med översättningen av sångerna.

### **Sångaren som översättare**

I avsnittet ”Översättaren som Orfevs” i kapitel 2 jämförde Lars Kleberg och Jiří Levý skådespelaren och översättaren. Båda utövar tolkande konstarter som samtidigt är skapande och innebär, om yrket tas på allvar, förvandling och fantasi – först när den personliga eller privata identiteten träder i bakgrunden blir översättaren och skådespelaren synliga.

Samma jämförelse gäller sångaren och sångöversättaren, som båda måste förhålla sig till flera verkligheter på en gång; för det första till källtexten och dess historiska tid, för det andra till sångarens, regissörens och andra medverkandes verklighet och för det tredje till publikens nu. I denna mening är sångöversättaren en *lyssnare*, som alltså förutom att förstå det ursprungliga verkets olika dimensioner, också måste pejla exekutörernas praktiska preferenser liksom att vara lyhörd för hur den kommande publiken kan uppfatta den översatta texten i sitt musikaliska och sceniska sammanhang.

Sångöversättaren står också, precis som översättaren av poesi eller prosa, inför en rad *kreativa ställningstaganden* som måste ta sig konkreta språkliga uttryck, anpassade till det sammanhang där översättningen skall användas. Detta innebär ett starkt skapande moment, där översättaren verkligen använder sin fantasi på ett sätt som inte alltid är känt och erkänt. Kleberg visar hur detta skapande detaljarbete är kopplat till en mera övergripande, utopisk dimension som rymmer ett stort ansvar, närvarande in i minsta konkreta ställningstagande:

Vad översättarna åskådliggör /.../ är att det finns en ansvarig relativitet, ett utrymme för kompromiss men också för det oprövade tredje, som inte har med godtycke att göra. Översättaren kan vara beredd att offra 'en vecka för en rad hos Shakespeare', hon eller han kan lägga ner ett oändligt arbete för att nå fram till en punkt av, inte likhet och ekvivalens, utan största möjliga tydlighet. Den tydligheten hittar man inte färdig i databaserna och inte heller i den beprövade erfarenheten – den måste skapas. I det lilla och konkreta demonstrerar översättaren förståelsens möjlighet trots allt. Här finns vad man kan kalla översättningens utopiska dimension.<sup>33</sup>

Att översätta tonsatta texter, sånger, innefattar emellertid ytterligare kompetenser. Om man skall översätta sånger måste översättaren förutom litterära kunskaper också ha det musikaliska kunnande som krävs för att förstå textens förhållande till den musik som komponerats till den, något jag skall behandla senare .

Översättaren måste också förhålla sig till sina sceniska medarbetare. Skådespelare och sångare, liksom regissör, musiker eller kapellmästare har ofta starka och divergerande uppfattningar om en översättnings utformning. Den dialog som förs mellan översättare och regissör, liksom med andra medverkande är därför grundläggande för att översättningen skall bli adekvat i sitt sceniska sammanhang.

Den översatta sången skall slutligen också uppfattas av en publik som ofta har högst varierande grad av förförståelse och inställning till det som framförs. Det betyder att översättaren måste vara vaken också för det som man litet obestämt brukar kallar tidsanda eller samhällsklimat.<sup>34</sup> Många menar att översättningar håller i ungefär trettio år beroende på att språket kontinuerligt förändras.<sup>35</sup> Detta torde även gälla sångöversättningar.

Som en bakgrund till min översättning av Dowlands sånger, och i någon mån till min bearbetning av Gilgamesheposet, vilken kommer att behandlas i nästa kapitel, skall jag därför via en kort historisk översikt belysa min egen inställning till sångöversättning.

### **Sångöversättningens poetik: historia, avsikt och hörbarhet**

I kapitel 2 visades hur både Mardis och Cavalcante Schuback förankrar översättarens och tolkningens roll i myten och historien, något som inte är orimligt med tanke på att översättning kanske funnits så länge det funnits skrivkonst. Sin-leq-Unini, som skapade det som kommit att kallas standardversionen av Gilgamesheposet ca 1300 f. Kr., skrev på akkadiska, men var förtrogen även med sumeriska, det språk som föregick akkadiskan i landet mellan Eufrat och Tigris.<sup>36</sup> De delberättelser som denne skrivare, läkare och exorcist använde sig av hade börjat översättas från sumeriska till akkadiska hundratals år tidigare, varför han som kunnig i båda språken kunde välja bland källorna. Därigenom blev han en av de många i de akkadiska skrivarskolorna som förmedlade ett sumeriskt kulturarv till eftervärlden.<sup>37</sup>

Drygt tusen år senare blev i den västliga kultursfären Cicero och Horatius flitiga översättare från grekiskan och den senare såg i blygsamma stunder som sin främ-



sta talang ”att göra grekisk vers latinsk”.<sup>38</sup> Båda reflekterade samtidigt kring översättningskonsten och berörde problem som också dagens översättare hela tiden konfronteras med: skall man översätta så att man får en så definierad, bokstavlig översättning av vart enskilt ord som möjligt, eller är det andemeningen bakom texten på ett mera övergripande plan som skall översättas?<sup>39</sup> Förutom att dryfta detta problem var både Cicero och Horatius överens om att översättningen påverkades starkt av sitt *syfte*. För att övertyga lyssnaren måste den anpassas till retorikens regler om att vädja både till förnuft och känsla.

Tidigt fastslogs alltså att ingen översättning existerar i ett tomrum, utan alltid präglas av översättarens och avsändarens avsikter. Detta gällde även då kyrkans texter under 15- och 1600-talens kristna reformation och motreformation översattes från latinet till folkspråken. Syftet var då att den enskilda församlingsmedlemmen skulle få tillgång till Guds ord utan speciell förmedling via präster och påvar. En av de viktigaste översättarna under denna period var därför Martin Luther. Han är i sin mångdimensionalitet i högsta grad en Orfevsgestalt i sina roller som förkunnare, pedagog, psalmdiktare, författare och översättare. Hans tankar var för sin tid radikala: när man översatte skulle man lyssna noga till de tänkta åhörarna: ”modern i huset, barnen på gatan och menige man på torget”.<sup>40</sup> Luther var även han införstådd med de retoriska regler som hade präglat den romerska antiken, där kraven på begriplighet var centrala även vid det muntliga framförandet. Luthers inställning när det gäller begriplighet ligger därför inte så långt ifrån de översättarideal jag själv står för. Det finns dock en viktig skillnad. Eftersom mitt syfte med Dowlandöversättningarna var ett annat än det han hade med sin bibelöversättning var jag mycket mer intresserad av att låta min svenska färgas av förlagan. Jag ville m.a.o. låta min svenska ta färg av Dowland, snarare än att få Dowlands texter att låta som om de vore skrivna idag.

När det gällde kraven på sångtexters begriplighet var dessa självklara också i icke-kyrkliga sammanhang. I en del sångtraditioner ansågs det som en självklarhet att åhöraren skulle höra texten när sångare uppträdde i profana sångliga och musikdramatiska sammanhang.<sup>41</sup> Detta kunde gälla ända in på 1900-talet, och strävan efter begriplighet var en viktig anledning till att också översätta operor.

Ofta får den publik som lyssnar till konstmusikalisk sång emellertid leva med att texten inte går att uppfatta. Bristen på textlig hörbarhet gäller de flesta konstmusika-

liska genrer. Den text av Pablo Neruda som kören sjunger i Allan Petterssons symfoni nr 12, *De döda på torget* är exempelvis nästan omöjlig att urskilja.<sup>42</sup> Detta gäller också opera, exempelvis *Eugen Onegin* – som Tjajkovskij dock inte kallar ”opera” utan *lyriska scener*, och texten blir särskilt svårförståelig om verket framförs på originalspråk utan textmaskin.<sup>43</sup> Det är ofta svårt att höra och förstå texten även i romansgenren: texten till Wilhelm Stenhammars tonsättning av *Flickan knyter i Johannenatten* är inte lätt att uppfatta om man inte känner till dikten på förhand.<sup>44</sup> Till svårigheten med att uppfatta texten kommer att man måste förstå den situation det berättas om.

Ohörbarheten har emellertid historiska förklaringar. När det tidiga nittonhundratalets kammarmusikpublik samlades i stora skaror vid romanskonsert var den väl förtrogen med Runebergs dikt, och behövde inte höra exakt vad texten handlade om för att förstå tonsättarens och sångarens tolkning.<sup>45</sup> I artonhundratalets Moskva hade den bildade publiken också redan läst Pusjkins versroman *Eugen Onegin* innan de slog sig ner för att avnjuta Tjajkovskijs opera, varför det för denna publik mera var frågan om *hur* tonsättaren gestaltat Pusjkins text än *vad* Pusjkin hade att berätta.<sup>46</sup> Har man tillägnat sig de dikter av Paul Neruda som givit Allan Petterssons verk dess titel får lyssnandet också helt andra förutsättningar. Man kan då höra hur Petterssons musik som helhet ger uttryck för dikternas stämninglägen, istället för att irriteras över att inte uppfatta vad kören sjunger.<sup>47</sup>

Textens former är dock i dessa fall, vare sig de utgör libretti eller dikter, ursprungligen skapade för att vara begripliga i åhörarens eller läsarens nu. När den tonsatta texten inte hörs vid framförandet uppstår det därför en egendomlig motsättning i kommunikationen: signalerna som går ut från scenen antyder begriplighet i nuet, men i själva verket är det få eller ingen som uppfattar vad som sjungs.<sup>48</sup> Om man inte är grundligt förberedd eller har textblad av något slag är alternativet i regel att lyssna till sången som instrumentalmusik vilken indirekt uttrycker textens innehåll. Eller att man, om det är frågan om musikdramatik, tycker sig få tillräcklig förståelse för texten och generell konstnärlig behållning utifrån det sceniska sammanhanget, aktionen och dekoren. Kravet på omfattande förförståelse när det gäller texten stänger också effektivt ute all publik som inte har den bildning som krävs.

Detta text- och betydelsebortfall har flera orsaker: den musikaliska estetiken hos tonsättarna, ändrade sångideal och ibland slarv med artikulation, men i många fall beror obegripligheten också på dåliga översättningar. Jag gjort erfarenheten att språk-

ket i våra operaöversättningar ofta varit mer akademiskt än teatermässigt, mer förment historiskt än anknutet till den sceniska situationen.

När jag själv började översätta sång i början av 1980-talet motiverades detta av rent praktiska skäl. Ibland var det påkallat av en undervisningssituation, som då jag i början av åttiotalet översatte Mozarts *Bastien och Bastienne*, eller en del av Benjamin Brittens *Albert Herring*. Under nittiotalet hade jag flera översättningsuppdrag, bland dessa *Trollflöjten* för Malmö Musikdramatiska Teater. Jag hade då ingen direkt personlig motivation att översätta operan, utan såg dem främst som ett tillfälle att arbeta med den fantasifulle regissören Philip Zandén. Emellertid fick jag i detta sammanhang en stark upplevelse av hur Mozarts musik förvandlade Schikaneders ganska tungfotade verser till något fullkomligt annorlunda. Att storartad musik lyfter och förändrar innebörden i text är naturligtvis välkänt. Jag nämner detta för att denna upplevelse fick mig att ta steget över från ett mera hantverksmässigt – och kanske litet mekaniskt – operaöversättande till ett mera reflekterat.

Steget till det existentiella förhållningssätt till översättandet som Nancy Mardas och Cavalcante Schuback beskriver genom Orfevsfiguren skulle kom jag emellertid först att ta under arbetet med *En vinterresa*. Regissörens och min gemensamma passion för Franz Schuberts och Wilhelm Müllers verk motiverade mig då till att verkligen försöka göra Müllers ord till mina och mina till Müllers. Först här kom mitt översättande mera att likna litterärt personligt skapande. Denna hållning liknar det personligt motiverade förhållningssätt sångskrivaren Mikael Wiehe beskriver när han frågar sig hur det går till att översätta Bob Dylans sånger:

Ja, för det första måste jag tycka mycket om både text och melodi för att kunna översätta en sång. Sen ska jag känna att den säger något – bättre än jag själv kunnat säga det – som jag tycker är viktigt. Helst ska jag också tycka att sången här och nu har något att säga andra.<sup>49</sup>

Översättningsarbetet med *Winterreise* innebar också att förstå min värld genom Müllers, och Müllers genom min. Det förde alltså med sig lusten att för mig själv erövra och till min egen tid överföra bilder och tänkesätt ur historien, ur ett förgånget Tyskland. Också detta liknar det som Wiehe ger uttryck för:

Att översätta är, som alla översättare vet och har sagt före mig, inte bara en fråga om att överföra ord från ett språk till ett annat. Det är också, och ibland kanske framförallt, en fråga om att överföra tankar, bilder, associationer, föreställningsvärldar från en kultur till en annan./.../ Jag tror att jag i min översättning av Dylan drivs av en sorts önskan att göra hans sånger till mina. Och i förlängningen, att göra sångerna svenska. Att jag som svensk artist i Sverige ska kunna sjunga sångerna för en svensk publik. Att berika det svenska språket med Dylans värld på något sätt.<sup>50</sup>

Wiehe ger alltså även han uttryck för den Klebergiska tanken att låta ”Dylans värld” påverka den svenska tolkningen, inte att få tolkningen att klinga som om Dylans låtar vore skrivna på svenska. Wiehe är väl medveten om att han ansluter sig till många kolleger före honom, och beskriver även översättandets roll som kulturspridare: genom seklerna är det i hög grad via översättningar som tankar och kunskap sprids från en kultur till en annan.

Översatta sånger måste i min poetik uppfylla de krav på begriplighet jag ställer på en vanlig sångtext. Det innebär att jag också måste handskas med de speciella svårigheter det möter att författa en sådan. Musikaltöversättaren och textförfattaren Stephen Sondheim är en av dem som i praktiken ofta konfronterats med dessa problem:

Självklart passar grundreglerna för allt författande in även på sångtextförfattande: smakfullhet, känsla för ord och ordens betydelse, resonans, ton och allt sådant. Men det finns två avgörande skillnader som utmärker sångtextskrivandet och de bestämmer sångtextförfattandets villkor. De är inte ens regler i vanlig mening utan helt enkelt principer. För det första så är sångtexten fast knuten i tiden – till skillnad från poesi till exempel, en dikt kan man läsa i valfri hastighet. /.../ När man lyssnar till musik väller texten fram mot lyssnaren och man hör den bara en gång, eller två gånger om det är en repris, eller tre gånger om det är två repriser, men det är allt. Ofta upplever man själv eller hör andra säga ”jag uppfattade inte texten förrän jag köpte skivan”. Ja, det är alltså problemet. Man hör bara texten en gång. Musiken är en obevlig maskin som spottar fram texten utan pardon. Detta för oss till den andra principen. Texten hör ihop med musiken, och musiken är

mycket rik, enligt mitt förmenande den rikaste konstformen av alla. Den är också abstrakt och kan behandla dina känslor på ett mycket egendomligt sätt. Man har alltså inte bara detta utan även belysning, kostymer, scenario, rollfigurer och artister. Det blir ganska mycket att lyssna till och ta åt sig. Sångtexter måste därför vara mycket tydliga och enkla i grunden.<sup>51</sup>

Det sceniska sammanhang som vi föreställde oss när det gällde Dowlanduppsättningen krävde enligt min uppfattning detta slags text. Det är också den typ av framställning jag tidigare oftast sysslat med både när det gällt översättningar och när det handlat om mina egna sånger.<sup>52</sup> I denna poetik har en fungerande scenisk sångtext ett ärende, högt eller lågt, trivialt eller mera anspråksfullt, och det måste finnas något i den som gör att publiken finner det mödan värt att lyssna till den – alldeles oavsett att det också finns åhörare som inte lyssnar särskilt mycket till sångers texter mera generellt.<sup>53</sup> När jag nu skulle sjunga Dowland för dagens publik ville jag nu lika litet som under arbetet med *En vinterresa* att publiken skulle tvingas bläddra i texthäften. Jag ville inte heller sjunga på originalspråket och ha de översatta texterna projicerade på väggen ovanför scenen.

Att textens begriplighet redan på Dowlands tid hade högsta prioritet framgår av hans kollega Thomas Morleys sångkompositionslära, *Treating of Composing of Songs*, när han för kompositörer i vardande rekommenderar att följa en rad regler:

... so that keeping these rules you shall haue a perfect agreement, and as it were a harmonicall consent betwixt the matter and the musicke, and likewise you shall bee perfectly vnderstoode of the auditor what you sing, which is one of the highest degrees of praise which a musician in ditting can attain or wish for.<sup>54</sup>

Dowlands sånger framfördes alltså, precis som Schuberts, i en social och musikalisk kontext där idealet var att publiken omedelbart skulle förstå texten liksom tonsättarens tolkning av den.

Mina tankar om begriplighet är också påverkade av mitt arbete med verk av Bertolt Brecht och Hanns Eisler. Brecht lär på sitt skrivbord ha haft en liten åsna med en skylt kring halsen: *Auch ich muß verstehen*, ”Även jag måste förstå”, som ett me-

mento för att skriva texter som var begripliga. Eisler skapade, förutom teatermusik till Brechts pjäser, även ytterst sångbara *Lieder*, även dessa ofta till texter av Brecht, där texten alltid är hörbar, trots den ibland komplicerade musikaliska strukturen. Detta hör naturligtvis samman med hans önskan att kommunicera med publiken, en önskan som tangerar det pedagogiska.<sup>55</sup>

Tydlighet innebär emellertid inte med nödvändighet platthet eller plakatmässighet. Bra sångtexter måste tåla att lyssnas till många gånger, och något att ge både i åhörarens nu och vid ett förnyat lyssnande. Detta är något som förenar exempelvis Brechts och Sondheims sångtexter när de är som bäst, och de har sina gelikar i Bellman och Taube, Wolf Biermann och Jacques Brel. Viktigt är också att komma ihåg att dessa texter är skapade för att sjungas, något som är helt nödvändigt när sångtexters kvalitet diskuteras. Mikael Wiehe är, i likhet med Sondeim och Morley, noga med detta:

Jag har ibland utnämnts till poet. Det är jag inte. Poeter strävar efter att med hjälp av ord uppnå det 100-procentiga uttrycket för det de vill säga. På samma sätt eftersträvar kompositörer med hjälp av enbart musik sitt 100-procentiga uttryck. I sångskrivandet däremot ska det 100-procentiga uttrycket uppnås just i samspelet mellan orden och musiken.<sup>56</sup>

Min poetik är alltså inte unik med sitt krav på att texten skall kunna uppfattas när sånger översätts, komponeras och framförs. Emellertid är det också självklart att man kan ha invändningar mot detta envisa fasthållande vid kravet på textlig hörbarhet och begriplighet. Vi bevistar inte konserter och musikteaterföreställningar bara för att höra sångexterna. Många går exempelvis på opera för att höra en särskild artist eller bara njuta av musiken. Ofta betingas vår kulturkonsumtion också av socialt-rituella skäl, vilka för en stor del av publiken kanske är lika tungt vägande. I en ritualiserad genre som rockmusiken hörs inte heller alltid texten på konserterna, eftersom rockpubliken i likhet med en del av operapubliken också har stor förförståelse och ofta sjunger med i sångerna eftersom man lärt sig texten i förväg. Även i rocksammanhang förblir dock den oinvigde utanför.

Jag nämner dessa exempel eftersom jag i samband med Dowlanduppsättningen inte var intresserad av att texten skulle vara begriplig som ett slags självändamål, utan för att detta skulle ligga i linje med föreställningens inkluderande hållning.

Begripligheten hade således en etisk eller, om man så vill, politisk aspekt.

Naturligtvis är en total begriplighet och inklusivitet inte möjlig annat än i teorin. Mina medarbetare och jag var i vår tur präglade av ideal och klassbakgrunder som förmodligen på olika sätt outtalat stötte bort den som inte är van vid att gå på teater eller som inte annars lyssnar till Dowlands sånger.

### **Forskning om sångöversättning**

Det finns såvitt jag kunnat se ingen forskning kring hur mycket man egentligen hör av opera- eller rocktexter vid ett första åhörande, och när det gäller sångöversättning finns det mest skrivet om översättning av musikdramatik. Översättning av konstmusikalisk solosång, *Lieder* eller franska *mélodies*, har vad jag kan se inte behandlats i samma utsträckning. Orsaken till detta kan vara att textunderlaget för romanser ofta är dikter, och att översättning av poesi snarare diskuteras på det litterära området än på det musikaliska. En annan orsak är att kammarmusikalisk solosång ofta, enligt min erfarenhet, framförs på originalspråk, och att forskningsunderlaget i form av översättningar därför inte är så stort.<sup>57</sup> Översättning av enskilda sånger skiljer sig också naturligen från översättning av musikdramatik. Även om en dikt många gånger har ett tydligt rolliknande diktjag, kanske innehåller berättande inslag och ibland en viss dialogisk utformning, finns det vid översättning av musikdramatik istället paralleller med översättning av talpjäser: olika roller skall ges individuell karaktär, olika framställningssätt som mera berättande avsnitt (recitativ), lyriska framställningar (arior) dialogiska skeenden (duetter och ensembler) skall ges adekvat språklig dräkt.

När det gäller översättning av musikdramatik finns det på svenska två större arbeten. Musikvetaren Marianne Tråvén studerar flera svenska översättningar av Mozarts och da Pontes *Don Giovanni*, och hon gör även en genomgång av olika sätt att teoretiskt diskutera området.<sup>58</sup> Johan Franzon, verksam i Helsingfors, har i sin doktorsavhandling gjort en genomgång av tre översättningar av musikalen *My Fair Lady* och föreslår även en analysmodell för sångöversättning, inspirerad av den tjeckiske teatermannen Ivo Osolsobe.<sup>59</sup> Båda dessa avhandlingar beskriver ett slags pendelrörelse mellan två olika perspektiv: ett där man försöker skapa teoretiska kommunikationsmodeller för vad översättning egentligen innebär och ett där man undersöker hur översättare faktiskt går tillväga.

Tråvén låter operaöversättare själva komma till tals i en genomgång av några olika dokumenterade arbetsmetoder från 1920-talet till våra dagar.<sup>60</sup> Hon konstaterar att infallsvinklarna på det musikaliska översättningsarbetet i själva verket ”är lika många som antalet översättare”. Detta stämmer visserligen om man går ner på detaljnivå, men det är tydligt att de flesta är överens om vissa grundläggande principer, även om de har olika tillvägagångssätt och prioriteringar.

Med några avvikelser tar översättarna upp följande riktlinjer för sitt arbete: Källtextens innehåll skall bevaras i så stor utsträckning som möjligt. Källtextens musikaliska och innehållsliga struktur skall också behållas – något som för med sig att rim helst skall finnas kvar, liksom att inga stavelsetillägg skall göras vilket innebär att man i princip inte skall ändra i musiken, utom möjligen vid recitativ. Det betyder också att ord som står på betonade ställen helst skall stå kvar där även i måltexten, eftersom tonsättaren haft en avsikt, ofta expressiv, med deras placering. Översättaren och regissören Per-Erik Öhrn nämner att originalets stilnivå också skall behållas. I görligaste mån skall man även ta hänsyn till språkljudens placering med tanke på sångbarheten.<sup>61</sup>

Jag känner igen mina egna principer och arbetsmetoder i dem som översättarna i Tråvéns genomgång beskriver. När det gäller översättningen av Dowlandsångerna beskriver jag mitt tillvägagångssätt nedan. Det finns emellertid annat att kommentera hos operaöversättarna i Tråvéns genomgång. En fråga är vad de *inte* nämner som de ändå tycker är självklart eller underförstått. Tråvén spelar exempelvis ut översättarnas uppfattningar mot teaterteoretikern Jiří Levýs kriterier för bra översättningar av dramatik. *Ingen* av operaöversättarna hos Tråvén nämner med ett ord det som teatermannen Levý har som sitt första kriterium: ”Texten skall vara förståelig, dvs. dess klangbild skall vara tydlig för att underlätta den auditiva uppfattningen.”<sup>62</sup> Antingen tar många operaöversättare detta för givet, eller också anses textlig förståelighet inte så viktigt på operascenen med tanke på att åhörarna förutsätts kunna handlingen sedan tidigare. Det är också möjligt att prioriteringen av rim och sångbarhet i realiteten gör att begripligheten offras.

Ingen av de översättare som kommer till tals hos Tråvén nämner heller *personkarakteristiken* genom språket. Det är som om de förutsätter att musiken istället gör detta arbete närmast på egen hand. I själva verket har librettisten på originalspråket ofta markerat exempelvis rollfigurernas sociala status genom deras sätt att tala.<sup>63</sup>



En detalj som endast Per-Erik Öhrn behandlar är i vilken utsträckning det är nödvändigt för översättaren att ha kännedom om de historiska omständigheterna kring musikens och textens tillkomst.<sup>64</sup>

När jag nu övergår till mitt exempel på hur jag översatte en sång av Dowland är de perspektiv Tråvén visar på värda att hålla i minnet. I det följande skall jag också beröra en modell för scenisk sånglig kommunikation som Johan Franzon presenterar.<sup>65</sup>

### **Ett exempel: översättning av *Come Againe***

När det gäller det konkreta översättningsarbetet skall jag närmare diskutera min översättning av den kanske mest kända av Dowlands sånger, *Come Againe*. Den gavs nr. 17 i Dowlands första sångbok, som utgavs 1597. Textförfattaren är okänd, men forskare funnit metriska likheter med andra dikter i tiden.<sup>66</sup> I sångboken är sex strofer tryckta, men de fyra sista är av okänd anledning numrerade 1–4, som om de vore ett slags tilllägg. De skiljer sig också metriskt en smula från de första två genom att det fattas en versfot i sista versraden. Musiken är emellertid skriven för att passa de första två stroferna, varför sångaren måste upprepa eller lägga till något ord för att texten rytmiskt skall stämma med musiken. För översättaren är detta inte något stort problem, då det bara är att anpassa översättningen till mönstret från de två första stroferna.

Min översättning baserade sig inte på diktens metriska struktur så som den tedde sig i sin litterära form. Jag grundade den istället på Dowlands sätt att läsa dikten, både som den tedde sig både på notsidan och klingande, sjungen.

För att belysa översättningsprocessen skall jag jämföra min version med en översättning av min sångar- och doktorandkollega Katarina A. Karlsson. Den är gjord för ett sammanhang som både liknar och skiljer sig från mitt, och jag menar att detta ganska tydligt visar vilka olika val som präglar översättningsprocessen.

Sången har i originalet sex strofer, men vanligen kortar man sången så att man vid framföranden sjunger tre strofer, nämligen den första, andra och sjätte. Katarina och jag har båda valt att översätta just dessa tre.

Jag var angelägen om att förmedla det lyssnande i de tre riktningar som jag beskrev i detta kapitels inledning, något som påminner om Osolsobes modell: att avlyssna sångens text och musik och den tid då den skapades, kombinerat med en lyhörddhet för det som jag upplevde som vår grupps gemensamma estetiska ideal, och slutligen skulle jag ha gehör för den förväntade publikens grad av förförståelse.<sup>67</sup>

Både regissören och jag ville, som tidigare påpekats, utgå från sångerna när vi byggde föreställningen. Eftersom jag inte hade någon dramatisk struktur att ta hänsyn till ville jag därför i min översättning ligga så nära källtexterna som möjligt, samtidigt som de skulle få en begriplig och uttrycksfull svensk språkdräkt, med färg av Dowlands tid. Vår idé var dessutom att min blankverstext – vilken skall behandlas senare – skulle utgöra det som Franzon kallar *metanarration* eller *metapresentationell kommentar*.<sup>68</sup> Han använder dessa begrepp för ”mellansnack” som sångartister använder vid framförande av enskilda sånger. Termen mellansnack för tankarna till presentationer med improviserade inslag. Min framställning har visserligen mellansnackets funktion men *metanarration* är en mera neutral term som bättre stämmer in på min metriskt strukturerade blankversmonolog. Sångerna tillsammans med Dowlands livsberättelse var de nav kring vilka historien skulle spinna. Teoretiskt hade det ju kunnat vara så att vi kunde haft en färdig historia som sångerna innehållsligt skulle anpassas till. Kanske hade jag då varit mera beredd att anpassa översättningen mera efter denna kontext.

Till skillnad från mig hade Katarina just en färdig berättelse i vilken hennes översättning skulle integreras, en verklighetsbaserad historia som hon själv skrivit: *Lady Essex hemlighet*. Berättelsen handlar om en flicka som blir bortgift redan som trettonåring, som vill förmå en läkare att förgifta den äldre maken så att denne inte skall orka kräva sin ”äktenskapliga rätt”. Sångens översättning skulle därför anpassas till denna historia. Vi hade alltså, som Franzon skulle säga, olika dramaturgiska utgångspunkter. Franzons terminologi kommer här väl till pass när han definierar sångöversättning som

en för källsångens musik och målsituationens situation lämpad textuell approximering. Sångöversättaren har att göra en approximering, en målsångtext som är lik källtexten, antingen så mycket som möjligt eller bara så mycket som behövs. Huruvida översättaren eftersträvar det ena eller det andra bör, som i alla översättaruppdrag, bestämmas av syftet eller uppdraget.<sup>69</sup>

Katarinas målsituation var av annorlunda karaktär än min, varför hon kunde vara friare i sitt förhållande till källtexten och ibland inte var närmare denna än ”som behövt” (se Franzon ovan). Hon hade kanske i större utsträckning än

jag anledning att vilja hjälpa lyssnaren att uppfatta det erotiska budskapet, som hon också åtminstone i sista versen tolkat komiskt. Det hindrar inte att hennes översättning ibland, kanske paradoxalt nog, ligger närmare källtexten än min. Källtextens första strof är följande:

Come againe,  
Sweet love doth now invite  
Thy graces that refrain  
To do me due delight  
To see, to hear, to touch, to kiss, to die  
With thee againe in sweetest sympathy.

Som synes finns här en del verb- och pronomenformer som inte används i nutida engelska: doth, thy, varför det även av dessa skäl var viktigt att översätta sångerna. En ordagrann översättning skulle kunna vara:

Kom tillbaka!  
Den ljuva kärleken inbjuder nu (förvisso) dina behag  
som avstår från  
att vederbörligen förnöja mig  
(genom) att se, att höra, att röra (dig), att kyssa (dig), att dö  
med dig igen, i ljuvaste samförstånd.

Meningsbyggnaden är ganska snårig och måste rätas ut för att kunna uppfattas i nuet av publiken. Detta är något även Katarina tagit fasta på i sin översättning, som här följer efter min:

Kom tillbaks! Bejaka kärleken  
som du förvägrar mig  
och ge mig njutningen,  
att ge och ta och få en kyss och dö  
med dig igen i ljuvlig ömsinhet.

Katarinas version:

En gång till! Min älskade du vet  
att göra det jag vill  
vår egen hemlighet  
att ta, att ge, att få, att se,  
att dö...med dig igen, o ljuva hjärtevän

Det inledande anmaningen är svåröversatt. En sångarkollega berättade att hon hört en tysk översättning som började ”Komm’ zurück!” och menade att det blev direkt komiskt med de skarpa tyska konsonanterna, och att sångens innehåll gick förlo-  
rat redan där. Det är emellertid inte säkert att en tyskspråkig lyssnare hade uppfattat denna lösning lika negativt. Om man skall behålla betydelsen av de inledande orden finns det på svenska heller inte så många andra möjligheter än att välja ”Kom till-  
baks!” om man inte vill skriva om fortsättningen.<sup>70</sup> Jag fick heller inga reaktioner på att denna lösning inte skulle fungera. Katarina har valt: ”En gång till! Min älskade du vet, att göra det jag vill, Vår egen hemlighet” och på så vis fått ett mjukare tilltal i det inle-  
dande utropet. Hon har också brutit upp syntaxen och därigenom skapat utrymme för sångaren att spelmässigt antyda vad sången handlar om. Jag har valt att behålla vanlig meningsbyggnad, men även jag har tolkat om engelskans sirligheter till ett betydligt rakare: ”Bejaka kärleken som du förvägrar mig”. Jag anser att sångens huvudbudskap går fram tydligt på detta sätt, utan att man fördenskull gör alltför mycket våld på originalets innehåll.<sup>71</sup> En av nackdelarna med min lösning är att man får en oönskad betoning på den annars nästan obetonade sista stavelsen i ”kärleken”. Detta låter jag sedan rimma på njutningen. Som sångare kan man dock mildra effekten av dessa lätta inkongruenser genom att inte överbetona de rimmande sista stavelserna.

När man sedan kommer till ”to see, to hear” etc. får man på svenska omedel-  
bart svårigheter eftersom vi inte har så många enstaviga verb. ”Se” fungerar bra, men ”höra”, ”röra vid” och ”kyssa” får inte plats på det musikaliska utrymme som står till buds. Dessutom är det här ett ställe där Dowland byggt upp en musikalisk stegring fram mot ”die”, som har den välkända konnotationen ”den lilla döden”, varför den musikaliska logiken måste kopplas till en språklig.<sup>72</sup> Det verkade då naturligt att välja ”att ge och ta, och få en kyss och dö”, en lösning som liknar den som Katarina valt i sin

översättning: ”att ta, att ge, att få, att se, att dö med dig igen”. Vi slutar däremot strofen olika. Jag har gått mer på originalets ”in sweetest sympathy” och översatt det med ”i ljuvlig ömsinhet”, medan Katarina valt att avrunda med ”o ljuva hjärtevän.” Vi har båda valt böjningar eller avledning ”ljuv” som översättning av ”sweetest”.

Den andra versen lyder:

Come againe,  
that I my cease to mourne  
Through thy unkind disdain  
For now left and forlorn  
I sit, sigh, I weep I faint I die  
In deadly pain and endless misery.

Denna blir i ordagrann översättning:

Kom tillbaks,  
så att jag får sluta sörja  
vilket jag gör på grund av ditt fientliga förakt  
ty nu lämnad och vilsen  
sitter jag, suckar jag, gråter jag, svimmar jag, dör jag  
i dödlig smärta och oändligt elände.

Detta blir i min respektive Katarinas version:

Kom tillbaks!  
och skingra mina kval  
som fötts av ditt förakt.  
Jag går i dödens dal,  
och tärs av gråt förgås av sorg och dör  
försmädd av dig i övergivenhet.

Vackre vän!  
Låt mig ej längta så

du ger och tar igen  
likt tjuvens bästa vän  
Jag stannar kvar bereder mig  
att dö... i ändlös sorg och evig ensamhet.

Här har jag åter valt ”Kom tillbaks!” som inledning. Därefter har jag skrivit om texten så att det är den älskade som blir subjekt: ”och skingra mina kval”, vilket följs av ”som fötts av ditt förakt” vilket ligger nära originalet. Återigen kommer sedan det suggestiva melodiska stegringsavsnittet med sina verb: ”I sit, I sigh, I weep, I faint, I die”, där jag har valt: ”jag tärs av gråt, förgås av sorg och dör”. Det som på engelska är en uppräknings bildar i min översättning korta satser. Här förlorar man originalets kombination av en ton – ett ord, vilket ger en viss suckande karaktär, men det blir ett sätt att ändå uttrycka textens innehåll på svenska. Katarina har en liknande lösning, men bryter även upp orden över pauserna i musiken (bindestrecken indikerar här pauserna): ”Jag stan-nar kvar, be-re-der mig att dö”. Denna lösning ger andra spelmässiga möjligheter än min: delar man upp orden kan man få en suckande karaktär av ett annat slag, som om man inte förmådde uttala hela orden. I slutet av strofen har jag på slutet velat avrunda självömkans- och övergivenhets-temat medan Katarina gått mera på vad som faktiskt står: jag har valt ”försmådd av dig i övergivenhet”, medan hon har ”i ändlös sorg och evig ensamhet”. ”Försmådd” är också ett ord som jag tycker är ett bra exempel på hur man kan låta det historiska och främmande färga nuet: det är ett litet ålderdomligt ord vi fortfarande förstår, men sällan använder.

Vi är så framme vid den sista strofen, som i originalet är den sjätte (men med nummer 4):

Gentle love,  
draw forth thy wounding dart!  
Thou canst not pierce her heart  
For I that do approve  
by sighs and tears more hot than are thy shafts  
did tempt while she for triumph laughs.

vilken i ordagrann översättning blir:

Milda kärlek,  
drag bort din sårande pil.  
Du kan inte genomborra hennes hjärta.  
Något jag bevisar genom att jag redan  
genom suckar och tårar, hetare än dina pilar,  
försökt detta medan hon bara skrattar i triumf.

Min version följs även nu av Katarinas:

Kärlekgud!  
Ack Amor, även du:  
lägg ner din båge nu  
Ty när hon hört min bön  
som brann långt mer än din förlupna pil,  
brast hon i skratt, triumfatoriskt skratt.

Amorin!  
Drag bort din skarpa pil  
i hjärtats hårda skrin  
kan du ej slå en kil  
Så lam är han så tam att jag vill dö...  
och så loj hans viljelösa lem

Strofen inleds med ett semantiskt inte riktigt avrundat anrop: "Gentle love" är visserligen en invokation, men den måste följas av mer för att vi skall förstå vad det hela handlar om. Jag har valt "Kärlekgud", medan Katarina istället har "Amorin", vilket historiskt är mitt i prick eftersom det här är den personifierade kärleken, Eros som tilltalas. "Amorin" är betydligt mera lättsjunget, och en lösning som jag kanske skulle föredragit också för egen del om jag kommit på den. Katarinas fortsättning "Drag bort din skarpa pil" är en ordagrann översättning av originalet, medan jag valt att skriva om det: "Ack Amor, även du: lägg ner din båge nu" för att senare i versen kunna bevara den bild- och tankemässiga logik som finns i originalet. Katarina har valt en annan väg eftersom hon vill betona det komiskt erotiska i dikten. I

hennes version kan man inte utesluta att kontexten, alltså hennes egen berättelse om Lady Essex, medgivit dessa rätt stora friheter i förhållande till källtexten.<sup>73</sup> Å andra sidan kan det vara så att texten som helhet har långt flera erotiska anspelningar än jag förstår. I min läsning är det istället nederlagets och självömkans njutning jag intolkar i originalet. Här lägger jag på sista raden till den versfot som saknas i texten, och använder samma rytmiska mönster som i första och andra stroforna. Detta gör att jag inte behöver använda textupprepning, vilket annars blivit nödvändigt. Denna lösning legitimeras genom att de två första verserna, till vilka musiken förmodligen ursprungligen skrevs, har detta mönster.

En möjlighet som Poulton inte diskuterar är att Dowland skrivit musiken före texten, och därefter skrivit texten till musiken.<sup>74</sup> Senare skulle han i så fall hittat en fyrastrofig dikt som *nästan* passat ihop med den redan färdiga sången. Detta ligger i linje med spekulationer som tidigare gjorts och skulle möjligen förklara varför tredje till sjätte stroforna numrerats 1–4, något forskningen funderat över.<sup>75</sup>

Sedan jag översatt en första version av sången prövade jag den, i likhet med övriga sånger, flera gånger i praktiken genom att sjunga den för regissören och medmusikerna, innan jag fastställde den slutliga formen. Ett problem var huruvida jag skulle använda ”ty” eller ”för” i sista strofen. Den senare lösningen är mera avspänd, men tycktes mig alltför modern, medan den förra var stilmässigt bättre men var för stel. Detta gällde för övrigt samtliga sånger i pjäsen. Någon slutgiltig lösning som gällde alla sånger kom jag inte fram till. I föreställningens sista sång, *Me, me and none but me–Jag, jag och bara jag*, använde jag alltid ”ty”, eftersom ordet där var så betonat, och ett ”för” hade lett tanken på avvägar:

Ty den som inte älskar att få dö till slut  
har aldrig varken älskat eller levt fullt ut.

Beträffande dessa sista rader irriterade det mig att jag inte kunde vara språkligt korrekt och sjunga: ”har aldrig *vare sig* älskat eller levt fullt ut.” Jag bestämde mig dock för att acceptera språkelet eftersom de båda raderna så tillfredställande sammanfattade livsnjutaren Dowlands filosofi.

Som synes är det hela tiden ställningstaganden i flera riktningar som måste göras, ända ner i de små detaljerna. Detta gäller både förhållandet till källtexten och



dess sammanhang, i förhållande till musikens krav, i förhållande till det egna sceniska sammanhanget, liksom till hur texten stilmässigt klingar i vår egen tid.

### **Sammanfattning: sångöversättning som närhet och distans**

Inledningsvis betonade jag med Lars Kleberg, Nancy Mardas och Martin Heidegger översättarens lyssnande i tre riktningar samtidigt, ett lyssnande i vilket översättaren förlorar sin privata identitet, blir ett medium för källtextens verklighet, och därigenom blir översättare. Jag vill också till detta lägga den distansering som jag menar är en oundviklig del av sångöversättning. Parallellt med inlevelsen i och identifikationen med källsångens verklighet sker hela tiden ett intellektuellt arbete som har en analytisk, prövande komponent. Även sångöversättning utgör alltså ett tolkande där det i Ricœurs anda, sker en växelverkan mellan moment som inriktas på förståelse och sådana som innebär mera förklarande, strukturella förhållningssätt.

Det är i grunden detta senare perspektiv som utreds hos Tråvén och Franzon. Här talas inte alls, som hos Wiehe och Mardas, om översättarens personliga motivation. Det utesluter inte att det kan finnas en stark sådan även hos operaöversättarna, även om jag har en känsla av att översättarrollen i operans värld har tydligare karaktär av mer hantverksmässigt professionaliserat beställningsarbete. Wiehe och Mardas översätter inte på beställning utan för att de har ett inre uttrycksbehov. Men: även Mikael Wiehe antyder att ett av skälen till att hålla på med sångöversättning är en kombinatorisk lustkänsla och säger att det är ”så himla kul! Mycket roligare än korsord, Sudoku och Rubiks kub.”<sup>76</sup> Även tonsättaren Cecilia Bartosch Edström visar i en artikel entusiasm över detta:

Jag älskar att översätta opera! Det är kul och pyssligt. Lite som en korsning mellan att lösa korsord och skriva julklappsrim. Allt måste gå ihop i slutändan och ingen stavelse eller not får bli över.<sup>77</sup>

Stephen Sondheim liknar även själva sångtextförfattandet vid att lägga pussel.<sup>78</sup>

Mikael Wiehe ger oss ytterligare motiveringar till sitt långa projekt med sånger av Dylan när han kallar denne ”en av mina personliga favoriter och stora inspirationskällor. [...] (och så ger det [översättandet] såklart idéer och uppslag till mitt eget arbete!)”<sup>79</sup> Wiehe uppmärksammar här den *konstnärliga impuls* som källsången

och dess skapare ger den utövande sångskrivaren. Översättningen blir ett sätt att i praktiken tränga in i en annan konstnärs musikaliska och poetiska universum för att stimuleras och lära sig någonting av det. Förhållningssättet liknar det som man intar när man gör ett klaverutdrag av en symfoni för att tränga in i tonsättarens sätt att komponera. Sångöversättaren återupplivar en del av den skapande processen genom att i praktiken göra sig förtrogen med originalets konstnärliga universum och verkningsmedel. Som skapande artist kan han sedan dra nytta av dessa kunskaper i sitt eget arbete.

Översättningen av sångerna i *kombination* med att sjunga dem gav mig en liknande praktisk-teoretisk ingång i Dowlands värld. Detta arbetssätt blev också ett sätt att medvetandegöra hur Dowland tonsätter en dikt. Med hjälp av mycket enkla musikaliska strukturer lyckas han ge texten stor uttrycks kraft. Man kan i detta avseende spela, lyssna till och läsa exempelvis inledningen på *In Darknesse Let Me Dwell*, deklamationen i andra halvan av *Come, Heavy Sleeper* eller avslutningen av sången *Disdain Me Still*. Det är dock inte säkert att Dowlands väg till denna enkelhet har varit okomplicerad – något vi tyvärr inte vet något om eftersom det inte finns några skisser av hans hand bevarade.

Det praktiska umgänget med texterna och musiken blev en upplevelse som på flera sätt liknade arbetet med *En Vinterresa*, även stämningmässigt: som jag tidigare hävdade ligger Dowlands och hans ofta okända textförfattares melankoli inte långt ifrån Franz Schuberts och Wilhelm Müllers.

Översättandet rymmer således både en analytisk, distanserad dimension och en djupt inkännande, lyssnande aspekt, liksom en fantiserande och kreativ. Översättning är således, som Cavalcante Schuback menar, i hög grad ett uttryck för en ”imaginativ hermeneutik”. I detta liknar översättande mycket annan konstnärlig verksamhet. Också när det gäller översättning kan man tänka i termerna *decoro*, *sprezzatura* och *grazia*. Detta betraktelsesätt rymmer både ett hantverksmässigt och ett inkännande perspektiv, samtidigt som en dörr hålls öppen för det oväntade. *Decoro* motsvaras då av det hantverksmässiga när det gäller begriplighet och rim, *sprezzatura* består av de litterära finesser man i kraft av kunnande och fantasi kan åstadkomma på målspråkets område, medan *grazia* reserveras för de verkligt lyckosamma poetiska infall som aldrig kan presteras fram men som oförutsett dyker upp som av nåd – men om och endast om *decoro* och *sprezzatura* iakttagits och blivit självklarheter. Genom att

förmedla källsångens melopoetiska universum blir då översättaren i Nancy Mardas mening en Orfevs, en ”tolkare av det sanna Varat” vilket bara kan anas glimtvis, som en gåva.

### ***En föreställning tar form***

Sedan förlagorna efterhand tagit tydligare form kunde repetitionerna inledas. Nu skulle våra idéer prövas. En begriplig översättning hade tagit form, men hur den skulle fungera i praktiken visste vi ännu inte. Instrumentationen med basklarinetten och altgitarren som ackompanjemang skulle nu prövas i ett sceniskt sammanhang. Min blankversmonolog skulle också stämmas av med sångernas innehåll, liksom med det musikaliska flödet. Detta skulle komma att ske i en ständig dialog mellan ett muntligt, praktiskt utprovande och skriftliga ändringar i manus. Slutligen skulle sångerna, texten och den instrumentala musiken integreras med den sparsamma scenografin och ett fast scenljus.

### **Orfevs i den lilla kretsen**

Hos Apollonios Rhodios framträder Orfevs som vi sett inte bara som ett slags upphöjd solist med sina profetior, utan som en aktiv skapare av *gemenskap*. Han är på flera sätt en social ledare, vare sig han bilägger tvister, initierar gudstjänster eller leder den ceremoniella allsången när Jason och Medea gifter sig.

Det är en truism att en viktig del av målet och meningen med att alls musicera är att skapa en känsla av samhörighet mellan musikanter och åhörare, liksom mellan dessa grupper inbördes. Musiken och musikerna har under växlande epoker, i orfisk anda, ofta skapat en atmosfär av sammanhållning och förståelse. Om man själv är intresserad av att skapa en sådan situation för konstnärlig samvaro kan det därför vara relevant att låta sig inspireras av en kontext där man enligt historiska vittnen vet att musiken fungerade socialt och kommunikativt: man spelade och sjöng, greps av musiken och poesin, reagerade och diskuterade. Det finns även hos Dowland en förutsatt intimitet och närhet mellan dem som framför hans musik och dem som lyssnar. Dessutom finns det indikationer på att Dowland i ovanligt hög grad sett musikerna som sin egen publik. Noterna till Dowlands instrumentalkompositioner *Lachrimae* var ursprungligen tryckta på ett sådant sätt att man kunde fälla upp

partituret på ett kvadratisk bord, så att det blev bekvämt att läsa för fyra musiker. Vissa forskare menar att man under det tidiga 1600-talet befinner sig vid ett slags brytpunkt mellan musik som är avsedd för de musicerande och musik där en eller flera solister *tolkar* musiken för en lyssnande publik.<sup>80</sup> Detta klargör musikernas kommunikativa förhållningssätt, som måste försiggå i tre riktningar samtidigt: mot det som den tryckta texten och musiken vill förmedla – om man spelade utantill måste uppmärksamheten ändå delvis ligga på memoreringen – mot medmusikanterna och slutligen även mot publiken. I sin trefaldigt olikriktade uppmärksamhet liknar musikerna i hög grad skådespelaren och översättaren som vi mött dem tidigare i detta kapitel.

Det är naturligtvis omöjligt att återskapa en historisk musikalisk uppförandekontext, något som på ett generellt plan utretts av Peter Kivey.<sup>81</sup> Ändå hade jag tidigare strävat efter att återskapa, inte den historiska situationen *per se*, utan det *förhållnings-sätt* som präglade denna. En av inspirationskällorna till formen för *En vinterresa* hade varit den Schubertska vänkretsen, där man enligt samtida vittnesmål hade en stark och självklar musikalisk och textlig kommunikation. Flera i denna krets var också själva diktare eller musiker.

Vår strävan i arbetet med Dowlandföreställningen liknade i detta avseende den tidigare uppsättningen: vi ville få publiken att känna sig som deltagare i socialt umgänge snarare än åskådare och bedömare, och vi var därför angelägna om att vårda intimiteten i hur vi tilltalade lyssnarna.

Vår inriktning på ett förhållande till publiken, präglad av närhet och samtal, fick konsekvenser för vår musikaliska tolkning. När vi repeterade provade jag ibland att höja rösten för att ge större eftertryck åt en viss passage. Vad som då inträffade var att jag inte längre hörde lutan, eller i vårt fall, altgitarren. Vi insåg då att det sångliga berättandet begränsades starkt av musikens karaktär, och att de uttrycksmässiga variationer man kunde göra som artist fick ske längs en fingeraderad skala. Om sångaren blev alltför högljudd blev texten hängande i luften och dess valörer försvann. Likaså kom Dowlands vackra kontrapunktiska arbete i skymundan av högljudd textdeklamation.

Vi ville också behålla musikens karaktär av samtal mellan flera parter, snarare än ackompanjerad uppvisning från en dominerande solist. Här behövdes alltså snarare en resonerande Orfevs än en som var rent förkunnande, en som närmade sig ett tilltal

där både medspelare och publik mera blir diskussionsdeltagare än passiva lyssnare. Andra genrer erbjuder likartade förhållningssätt – även för den ryske skådespelaren och visdiktaren Vladimir Vysotskij hänger samtalstonen både ihop med konsertformen och med den tomma spelplatsens estetik:

/... / den litterära visan är ingenting annat än en möjlighet att samtala med människor, föra ett helt vanligt och naturligt samtal. Denna visa fordrar åskådarnas genklang, den kräver en samtalspartner. I detta hänseende är det konst som inte dör, vars rötter går tillbaka till ett fjärran förflutet, till Homeros, akynerna, trubadurerna.../.../

Det handlar om att den litterära visan är min möjlighet att berätta för er om det som oroar mig, gör mig upprörd också vidare. Och om jag får en samtalspartner, som jag kan utbyta åsikter med och speciellt när det är så många människor, så kan ni själva förstå, att detta är den allra största belöningen för mig.<sup>82</sup>

Den sparsmakade formen förutsätter att publiken är medskapare, eftersom föreställningen i så hög grad försiggår inom åskådaren. Det ställer också särskilda krav på artistens närvaro: om hon tappar åhörarnas uppmärksamhet går poängen med föreställningen om intet. Det finns ju ingen scenografi, ljus eller balett som berättar en historia eller tilldrar sig ett mera oavbrutet intresse. Den tomma spelplats där Vysotskij uppträder med sin heta röst är alltså påfallande lik den där Dowlands fyra musiker sätter sig kring partituret som ligger uppslaget på bordet framför dem.

### **Tolkningsmässiga mot- och förebilder**

Det lilla sammanhanget och musikens och texternas tolkning står alltså i nära relation till varandra. För att få inspiration lyssnade vi på en rad inspelningar med både svenska och brittiska artister. Sångarna hade ofta ideal som inte överensstämde med våra. Vi tyckte inte att de berättade texten övertygande, utan snarare betonade jämnhet i klang och instrumental frasering. Sångarna var ofta mycket skickliga tonbildningsmässigt och musikaliskt, och gjorde utsmyckningar och skapade fraser som lät tidstroga i våra öron. Ändå berörde de oss mera sällan.

En skiva som för mig var mycket inspirerande var dock *In Darknesse Let Me*

*Dwelle* med den tidigare nämnde tenoren John Potter, lutenisten Stephen Stubbs och klarinettisten och saxofonisten John Surman.<sup>83</sup> Det var uppenbart att ensemblen var mycket väl förtrogen med praxis, men ändå vågade prova nya förhållningsätt och instrumentkombinationer, t.ex. genom att använda sopransaxofon. Min upplevelse var också att dessa musikers nytänkande bottnade i ett kärleksfullt förhållande till Dowlands musik.

Vid denna tid kände jag tyvärr inte till Potters bok *Vocal Authority*. Det är möjligt att sättet att sjunga och musicera påverkats i någon riktning om vi haft tillgång till denna. Inte heller fanns Stings, Mikael Samuelsons och Freddie Wadlings tolkningar utgivna.<sup>84</sup> Jag hade förmodligen haft stort utbyte av att lyssna på dessa artisters olika sätt att tolka materialet, eftersom jag tyckte det var svårt att hitta ett sätt att sjunga som kändes tillfredställande.

Redan under arbetet med *En vinterresa* hade jag försökt sjunga Schubertsångerna mera visartat än brukligt. Detta hade enligt min uppfattning fungerat dåligt; att undvika legatosång och egaliserad tonbildning tycktes göra sångerna en otjänst. Vad som däremot ibland fungerade var att minska på klangvolymen, använda mindre käköppning och tillåta något högre position för struphuvudet, så att klangen inte blev alltför modernt operamässig. Likaså provade jag att undvika vibrato i alltför stor utsträckning.

Därför försökte jag göra likadant med Dowlands sånger. Dessa har ofta kortare fraser än Schuberts och ligger ibland nära folkvisan. Ibland fungerade det visartade föredraget tillfredställande, som i *Now, Oh Now I Needes Must Part – Nu, farväl, så skils vi åt*.<sup>85</sup> Likaså tyckte jag att *Fine Knacks for Ladies – Kläder och smycken* lät bra med ett mera ropande, folkligt tonfall – diktjaget är en torghandlare som bjuder ut sitt krimskrams.<sup>86</sup>

Basklarinetten blev med sin tonstyrka och sitt omfång närmast som en vokal motpart, som jag var tvungen att förhålla mig till, och Gisen Malmquists sätt att spela påverkade i hög grad mitt sätt att sjunga. Malmquist har både en klangbildning och ett sätt att artikulera som ligger nära folkmusiken och jazzen. Han spelar ibland med mycket luftläckage, men ofta också med mera kompakt tonbildning, vilket skapar klanglig omväxling. Hans betoning och frasering framhäver – oftare än musikerna på de inspelningar vi lyssnade till – dansrytmerna hos Dowland, något som skapar rytmisk livfullhet. Man kan nog säga att Gisen Malmquists klarinett ur dessa aspekter angav den musikaliska färdriktningen, medan Börje Sandquists långvariga förhål-

lande till Dowlands musik utgjorde länken till traditionen.

Frågor kring klang, tempo och tolkning skulle följa oss både under repetitions- och spelperioden. Vi skulle tvingas ta ställning till dem på nytt när vi så småningom skulle göra en inspelning av materialet.

### **Installationsföreläsning på blankvers**

Om man skall lyckas kommunicera sånger från en gången tid förutsätter detta en viss förförståelse hos publiken. Många i den publik vi vände oss till kände varken till John Dowland eller hans tid, och för de allra flesta, inklusive mig själv, är det svårt att förstå mer än en del av de engelska texterna om man bara hör dem sjungas. De dikter som ligger till grund för Dowlands tonsättningar är skrivna på en äldre typ av engelska och är ofta ganska intrikata såväl till form som innehåll.

Att enbart sjunga översättningarna och inget mer tyckte jag emellertid inte var tillfredställande för att de skulle kunna förstås på ett mera generellt plan. Både texterna och musiken är sprungna ur ett specifikt historiskt skeende, och om de skulle få en djupare betydelsemässig klangbotten skulle det kräva att publiken gavs möjlighet att associera rikare kring sångerna än vad blotta översättningen kunde skänka. Därför ville jag ge publiken en chans att i föreställningens ”nu” återskapa något av den musikaliska och historiska förförståelse som man på goda grunder kan anta fanns hos Dowlands publik.

Ett medel för att skapa denna typ av förförståelse är att på något sätt kommentera sångerna i ett texthäfte eller med muntliga kommentarer om epoken. Detta tyckte jag själv inte längre var så intressanta eftersom textblad, som jag tidigare påpekat, tar uppmärksamheten från scenen. Därför gällde det att infoga sångerna i något slags dramatisk eller berättande kontext. Men hur skulle denna se ut? Jag var ju ingen skådespelare, nu lika litet som i *En vinterresa*. Skulle jag kanske berätta om den märklige lutenisten på något sätt?

Man vet att Dowland till slut fick en tjänst vid det engelska hovet, dock inte förrän vid femtio års ålder. Det var just den ålder jag själv befann mig i. Detta gav mig idén att själv spela rollen som Dowland och låta honom göra ett slags installationsföreläsning med anledning av sitt tjänstetillträde. Då kunde han fritt få berätta om sin musik och sina upplevelser, själv knyta ihop sitt liv med sin konst. I sångböckernas kverulantiska förord, som jag tidigare gett exempel på, kunde jag

också höra min egen röst: att skälla på musiker och konstnärliga företeelser i samtiden är inte något som dött med Dowland. Tvärtom kände jag i hans förord igen min egen njugghet och irritation inför fenomenet i vår samtid. Den gnälliga tonen i förordet var inte bara litterär, den var också teatral och skulle kanske vara möjlig att använda i ett sceniskt sammanhang. Det fanns också en intressant motsättning i Dowlands småskurenhet gentemot sin samtid och hans vittberesthet och öppenhet för nya intryck. Här fanns således något att börja med. I den tidigare nämnda *The Anatomy of Melancholy* finns också ett tonfall som påminner om Dowlands, dock spetsat med mer humor och ironi, och det var med detta *tonfall* i tankarna och öronen som jag började skriva, hörande mig själv i rollen som Dowland. Min utgångspunkt var alltså även på ett språkligt plan musikalisk. Robert Burton gisslar med hjälp av de romerska klassikerna sin samtid. Boken är bitvis mycket rolig och tål att läsas högt.

I likhet med hur man behandlade text under antiken var det även på Dowlands tid vanligt att låta scenisk text ha musikalisk prägel, något man finner exempelvis hos Dowlands samtida, Shakespeare, som ofta använder blankvers i sina skådespel. Blankversen – med italienskt ursprung – kom till England i mitten av femtonhundratalet och användes för att återge hexameter i översättning av antik litteratur.<sup>87</sup> Hexameter det versmått som regelbundet användes under antiken, alltifrån Homeros till Ovidius. Också i de hymner som tillskrivs Orfevs används detta versmått, liksom hos Apollonios Rhodios, i vars *Argonautika* Orfevs spelar en så avgörande roll.<sup>88</sup> Eftersom man emellertid ansett att hexametern inte passar det engelska språkets karaktär kom istället blankversen att bli förhärskande som dess motsvarighet.

Det finns alltså en direkt koppling mellan den antika litteraturen och den elisabetanska blankversen. Jag ville prova att använda detta versmått i Dowlandföreställningen för att ge framställningen smak av engelskt femton- och sextonhundratals; även om publiken inte omedelbart skulle kunna identifiera metern, kanske man omedvetet kunde associera till Shakespeares tid. Kombinationen av blankvers och sång skulle också utgöra en historisk och musikalisk koppling mellan den berättande textens form och sångerna.

Jag gick dock inte medvetet in för att skriva pastisch eftersom det rymmer stora risker att i vår tid försöka härma Shakespeares främsta uttrycksform som Peter Brook kallar



... a rich and agile instrument, formed and matured at an exceptionally favourable time when the English language was flexing its muscles and entering into its renaissance. Every subsequent attempt to equal Shakespeare's results by bringing back blank verse has failed.<sup>89</sup>

Inte heller jag tror att blankvers är en generell lösning för pjäser som skrivs i och om vår egen tid. Jag menade emellertid att det just i denna föreställning kunde vara värt att pröva detta som ett sätt att länka ihop vår egen tid med Dowlands. Jag ville också se om det poesins övertag över prosan som ofta envist hävdats av poeter hade någon giltighet också i detta sammahang:

Det är helt enkelt så att poesin, såsom den högsta mänskliga uttrycksformen, inte bara är det mest koncentrerade, det mest förtätade sättet att förmedla mänsklig erfarenhet; den erbjuder också de högsta möjliga normerna för varje språklig verksamhet – i synnerhet på papper./.../ God prosastil är alltid gisslan hos den poetiska diktions precision, tempo och lakoniska intensitet.<sup>90</sup>

Litteraturkritikern Jan Olov Ullén har i *Det skrivna är partitur* resonerat kring den musikaliska sidan av dikten och använt Göran Sonnevis dikter som exempel. Han har tagit fasta på att Sonnevi ser sina dikter som ”partitur för en röst”, nämligen poetens egen.<sup>91</sup> Detta är analogt med den situation som jag stod inför i fallet med Dowlands monolog. Att skriva blankvers, med sina musikaliska inslag, innebar också att jag skrev ett slags partitur för en muntlig framställning – min blankversmonolog skulle aldrig läsas tyst av en främmande läsare. Samtidigt behövde jag inte, som Sonnevi, manifesteras mina musikaliska tankar grafiskt på trycksidan. Sonnevis dikter är ju tänkta att ges ut för att också läsas tyst, av andra, varför han ofta genom exempelvis tankstreck och radindrag ger indikationer för hur läsaren skall realisera dikten musikaliskt vid läsandet. Min framställning skilde sig också på de flesta andra tänkbara sätt från Sonnevis sätt att skriva dikt, i exempelvis *Det omöjliga*: dels var den mera berättande, dels använde jag genomgående ett versmått. Skillnaderna till trots är likheten ändå viktig: även min text var partitur för en röst.

Skriver man partitur har man det klingande resultatet i åtanke. Det betydde att jag redan i författandet var tvungen att föreställa mig hur texten skulle låta i min mun, på scenen. Bunden vers har, likhet med de flesta musikgenrer, en meter som består av en underliggande puls och taktart. I förhållande till metern bildar diktens fraser ett rytmiskt, melodiskt och klangligt skikt som förhåller sig spänningsfyllt till metern. En fälla som man lätt kan hamna i när man skriver bunden vers är att man rytmiskt lägger sig för nära metern, så att texten blir rent skanderande. Istället är det viktigt att versens meter bara finns där som en förutsättning för bygget, i likhet med den puls och taktart som finns på musikens område. Textens rytmiska, klangliga och melodiska variationer måste hitta varierande och intresseväckande sätt att förhålla sig till dessa. Det betyder att mycket av framförandets förutsättningar finns innan man ställer sig på scenen för att realisera versen – texten låser på detta sätt i viss utsträckning upp framförandet, ungefär som en notbild eller ett partitur. Samtidigt skapar detta partitur, om det är adekvat för sitt sammanhang, stora variationsmöjligheter för uttolkaren.

Metern är välgörande också på ett annat sätt – dess begränsande egenskaper tvingar författaren att vara tydligare i tanken än om texten skulle löpt på prosa. Det är svårare att lura sig själv när ett innehåll skall struktureras metriskt och rytmiskt, något jag också upplevt när jag arbetat med egna visor eller när jag översatt opera. Versen utgör ett slags objektivering av de egna tankarna, gör att poeten måste tänka ett steg till vilket i sin tur föder nya idéer, något som påpekats av W.H Auden:

Välsignade vare alla metriska regler  
som förbjuder oss automatiska svar,  
tvingar oss till nya tankar,  
fria från Jagets fjättrar.<sup>92</sup>

Att det metriska i sig befriar poeten från jaget ger uttryck för den orfiska tanken att man står till förfogande för något som är större än en själv. Orfevs bor således också i versens meter eftersom den utgör en konstruktion där ett mångskiftande innehåll ges kommunicerbar form.

Det tycktes också som om versen, så länge man strävade efter begriplighet, skapade en större täthet i informationsflödet än om man använde prosa, något som Brook även kopplar till den tomma spelplatsens estetik hos Shakespeare:

The possibilities of free verse on an open stage enables him to cut the inessential detail and the irrelevant artistic action; in their place he could cram sounds and ideas, thoughts and images which makes each instant into a stunning mobile.

Även blankversen i Göran Palms *Sverige – en vintersaga* fanns nog med i bakgrunden som inspiration för min monolog – jag hade hört Palm läsa bitar ur sitt geografiska epos både i radio och i verkligheten.<sup>93</sup> Palm skapar ett berättarflöde där metern skapar konkretion åt innehållet samtidigt som åhöraren eller läsaren leds in i ett musikaliskt sätt att tillägna sig texten, vilket främjar författarens resonemang.

Ullén har i ett annat kapitel i av *Det skrivna är partitur* kommenterat Palms blankvers. Han menar att Palm ibland hamnar i den lunk som jag ovan beskrev som ett skanderande där rytmen i alltför hög grad sammanfaller med metern. Det kan nog ligga något i detta, men man måste komma ihåg att Palms vers är av ett helt annat slag än exempelvis Sonnevis. Palm är i likhet med mig berättande och resonerande snarare än centrallyrisk, och då fungerar inte ett alltför stora rytmiska variationer eller branta överklivningar – Palm är i sin *Vintersaga* snarare epiker än lyriker. Därför tycker jag att Ullén är väl hård i sin kritik av Palm, som har en befriande självironisk syn på hur hans vers trampar fram i ”marschskor”.<sup>94</sup> Ullén sätter emellertid i sin kritik av Palm fingret på något väsentligt, som gäller inte bara den skrivna texten utan också framförandet av denna:

Det är helt enkelt en missuppfattning att det gäller att övervinna eller komma förbi versmåttet genom att försöka gömma versfötterna genom ett ”ledigt” draperat talspråk. Vad det gäller är att försöka hitta sådana konstanter att språket börjar svänga och sjunga – ”inuti” eller ”bortom” det talade. Det finns ingen väg ”ut” ur versmåttet.<sup>95</sup>

Jag skall i avsnittet ”Att gestalta vers” nedan återkomma till detta. Nu skall jag emellertid först beskriva hur versen efterhand fogades samman med sångerna till en sammanhållen helhet.

## Sammanfogning av sånger och vers

Vid den tid då Apollonius och Ovidius skrev sina texter reciterades de nästan alltid högt. Perspektivet var den allvetande berättarens; när recitatören kom till ett ställe där Orfevs talade hörde man dennes röst genom författarens och berättarens, som vid nutida högläsning där berättaren låter sin röst färgas av figurernas sätt att tala. Det är emellertid inte ofta man får höra Orfevs egen röst. Hos Apollonius är det mestadels berättaren som för ordet, och när Orfevs talar i direkt anföring är det endast vid ett par tillfällen, och då vänder han sig direkt till gudarna i bön. Hos Ovidius berättas myten likaså i indirekt anföring. Dock hörs där Orfevs egen röst vid ett tillfälle, nämligen då han sjunger för att beveka dödsrikets härskare.

I en Orfevsberättelse från 5-600-talet e.Kr., *Argonautica Orphica*, där storyn är ungefär densamma som hos Apollonios Rhodios, förs emellertid ordet av Orfevs själv.<sup>96</sup> Därför finns det en direkt likhet mellan vår Dowlandföreställning och Valerius Flaccus snart femtonhundra år gamla berättelse: Orfevs motsvarighet heter hos oss John Dowland.

Att använda vers skulle alltså på flera sätt anknyta direkt till Dowlands epok. Men vad skulle berättelsen handla om? De fakta, uttalanden och brev som jag tidigare redogjort för kom nu till användning. Men det fanns också historievetenskapliga luckor i Dowlands levnadsbeskrivning där fantasin kunde ges utrymme.

Utgångspunkten för ”Dowlands” reflektioner lät jag ofta vara någon av de antika tänkarna: Plinius, Ovidius och andra vilka under den elisabetanska tiden var självklara referenser i de kretsar där Dowland rörde sig. Precis som Robert Burton gör i sin *Anatomy of Melancholy* bygger ”Dowland” sin framställning på latinska citat. Skillnaden är dock att hela Burtons framställning går ut på att citaten sammanflätas, medan jag snarare låter latinska citat bli utgångspunkter för ”Dowlands” reflektioner. Att inleda sin framställning med ett sådant är visserligen ett vanligt retoriskt grepp, men används inte ofta på scenen, och kändes därför friskt trots sin traditionstyngd. Jag föreställde mig också att det återkommande citerandet skulle skänka formell stadga åt föreställningen.

Den sjungande och reciterande Orfevs hos Valerius Flaccus fick hos oss sin motsvarighet i ”Dowland”, vilket innebar att även sångerna kom att ligga i rollfigurens mun. Genom detta fick de också en annan betydelse än om det varit mitt eget scen- eller berättarjag som framfört dem: sångernas jag blev istället ”Dowlands”. Det

innebar emellertid inte att det skulle vara helt klart för publiken hur det låg till med rollspelet. Eftersom jag skrivit den berättade texten innebar det att åskådarna kanske skulle uppleva ett slags oscillerande mellan mitt scenjag och mig i rollen som ”Dowland”. Detta skulle i så fall påminna om situationen i *En vinterresa*, där publiken ibland var osäker på om jag spelade en roll eller berättade om mitt eget liv.

I alla händelser gällde det att infoga sångerna i den innehållsliga helhet som skulle ha blankversens form. Jag ville fortsätta med samma idé som finns i *En vinterresa*, nämligen att sångerna ingår i och belyser handlingen samtidigt som de ger en lyrisk fördjupning av enskilda moment i det episka flödet. I *En vinterresa* hade vi låtit diktcykelns inre dramaturgi styra berättelsens händelseförlopp, medan det i Dowlandföreställningen inte fanns någon given ordningsföljd för sångerna. Istället fick ”Dowlands” föreläsning både styras av och styra sångernas ordning. Vi fick således gå åt båda hållen: dels anpassa berättelsen efter vilka sånger vi ville framföra, dels välja sånger efter vad vi ville låta ”Dowland” berätta.

Liksom vid arbetet med *En vinterresa* var det min strävan att låta den berättande texten växa fram mot och fortsätta i en sång. Den sång som följer efter ett visst textavsnitt behöver dock inte ha en direkt och konkret anknytning till framställningen. Åhörarna gör egna kopplingar mellan de berättande momenten och sångerna. Det är ibland viktigt att inte skruva åt sambandet mellan den berättande texten och sångerna för hårt, eftersom man då riskerar att hamna i ett slags mekanik där den berättande texten i alltför hög grad styrs av den efterföljande sångens (eller föregående sångs) innehåll. Jag tycker detta är tydligt redan i min konsertberättelse *Guillaume Apollinaires fantastiska liv*, där vissa sånger har en mycket lös koppling till den berättande fantasibiografen, men som fungerar i kontexten ändå, eller rättare sagt: fungerar just för att de *inte* är direkt kopplade till den berättande framställningen.<sup>97</sup> Detta ger istället lyssnaren utrymme att själv skapa länken mellan berättelse och sång på ett mera associativt plan.

Under de inledande repetitionerna var det nästan uteslutande blankverstexten som Parrot och jag arbetade med. Detta innebar att texter skulle relateras till och fogas samman med texter, men också att texter skulle relateras till sånger. Jag skrev en textavsnitt och läste upp detta, varefter regissören strök och begärde ändringar vilka jag verkställde. Parrot och jag hade ett samarbete som liknade det jag haft med Jesper Hall under *En vinterresa*. I detta sammanhang arbetade vi dock inte med att regissören intervjuade

mig för att locka fram nya texter, vilket var en arbetsmetod Jesper Hall använt. Istället formade jag texten helt på egen hand. Jag strävade efter att inte låsa mig vid att vissa textdelar skulle finnas med i pjäsen, utan efter att se så funktionellt på arbetet som möjligt och ge fritt spelrum åt Parrots tankar både som dramaturg och regissör. Som sångare och textförfattare blev jag ur detta perspektiv hennes verktyg.

”Dowlands” föreläsning växte därför fram i ett kontinuerligt praktiskt provande och i ständig dialog mellan regissören och mig.

Inledningen var viktig. Det skulle slås an en högtidlig stämning av professorsin-stallation eller promovering, och vi lät därför ”Dowlands” föreläsning inledas med en instrumental uvertyr. Han inleder därefter med att tilldela publiken dess roll och förklara vad föreställningen går ut på:

Ers majestäter och ers excellenser,  
högt ärade kolleger inom såväl  
musiken, konsterna som vetenskapen.  
Jag står här för att jag nu har beviljats  
en tjänst som lutenist vid detta hov,  
en tjänst som jag – det erkänner jag gärna  
har hoppats länge på. Som plikten bjuder  
skall jag här inför er nu måla upp  
en samlad bild av min erfarenhet  
”utförd i eget tal och egna toner”,  
som det står skrivet i statuterna.  
Det är en ära att få presentera  
sitt livsverk i den här församlingen,  
som har ett kunnande i vetenskap  
och konst som visserligen kan förskräcka  
men som helt klart ju också stimulerar –  
det är ett verkligt privilegium  
att kunna räkna med att bli förstådd.

”Dowland” går därefter rakt på temat yrkeskunnande genom att kverulantiskt hän-visa till och nästan citera den historiske Dowland:

Förordet till min bok *En pilgrims tröst*  
har förorsakat bråk i vida kretsar.  
och därför tar jag gärna upp det här.  
Jag står för allt jag skrivit i mitt förord.  
och vidhåller, för nu ta ett par  
exempel, att det är på tok för många  
av vår tids sångare, som får betalt  
men varken lyckas hålla pulsen eller  
kan sjunga rent. Och vi har lutenister  
som bjuder oss på ackompanjemang  
och solospel som är ett enda rassel.  
Men de bär smala sämskskinnsbyxor, så  
att deras lår och vador exponeras  
och mössorna har de på sned för att  
de som de möter ska förmås att tro  
att de är musiker. De lägger ner  
långt mera kraft på att få kläderna  
att sitta rätt än på att lära sig  
att sjunga eller hur ett tetrakord  
fungerar eller hur man skriver ner  
musiken till en dikt som man har tonsatt.

Han preciserar vilken typ av kunnande han saknar hos sina samtida kolleger:

Var vänlig observera att jag inte  
beklagar mina medmänniskors brist på  
så kallad smak för folk som lamenterar  
och gnäller över andras smaklöshet  
förråder mest sin egen brist på kunnande.  
Jag menar inte främst nu boklig lärdom  
utan den örats visdom, handens kunskap  
som den som spelar luta eller sjunger  
förvärvat under ständigt umgänge

med föregångare och lärare,  
med god musik och poesi! Jag menar  
det kunnande som flyr för ordens snaror,  
den kunskap som förblir fördold för den som,  
begravd i luntor alltid tror sig kunna  
allting och kräver tolkningsföreträde  
för att han *tror* att han i ord har formulerat  
det mina fingrar och mitt öra faktiskt kan!  
Och det är lika illa ställt när man  
förväxlar kunnande med kännande.  
Musik kan väcka känslor, men vad *kan*  
man om musik för att man ”liksom känner”?

Uttrycken ”örats visdom” och ”handens kunskap” hämtade jag troligen från någon av de skrifter som Dialogseminariet vid KTH i Stockholm givit ut. Helt tydligt är emellertid att det är kunnande-i-handling som jag låter ”Dowland” diskutera.

I inledningen fanns ursprungligen ett långt avsnitt som handlade om hur trött ”Dowland” var på alla som bara ”tycker” utan att ”kunna” någonting. Detta flyttades senare till det mera reflekterande avsnitt som kom att ligga i mitten av föreställningen.

”Dowland” avslutar istället sitt inledningsanförande med att förbereda försäljarens utrop i sången *Fine Knacks for Ladies – Tyger och smycken*, genom att konstatera att han bjuder ut sitt musikaliska kunnande ”som vilken försäljare som helst på marknaden”:

Tyger och smycken, nytt i stort och smått,  
Till bästa pris, av prima kvalitet.  
Ge bort en brosch, köp ringar, det är flott!  
Och är du pank, finns kärlek du kan ge!  
Trots att jag säljer smäck är hjärtat gott.

”Dowland” får sedan berätta om hur han under sin tid i Frankrike på 1580-talet arbetade hos den engelske ambassadören Sir Henry Cobham, och mera av en slump hamnar bland katolska musikerkolleger som tar med honom till mässan:



I kyrkan brann det vaxljus, allt var stilla:  
glasfönstren glödde i scharlakansrött  
och skimrade i azurblått och guld.  
Så började då själva ritualen:  
korgossarna bar rena vita skrudar,  
i dunklet pinglade en liten klocka  
och prästen svingade ett rökelsekar.  
Man sjöng gregorianska melodier,  
med texter på latin som gav det hela,  
det fick jag medge, mera upphöjd prägel  
än gudstjänsterna här hemma i England  
vars simpla liturgi förbleknade  
– det här var ju en riktig föreställning!

Om Dowland verkligen var katolik eller om detta bara var ett rykte vet forskningen som sagt inte. Jag använde källor på Internet som behandlade tidens politiska intriger för att klargöra varför ”Dowland” hade dolt sin katolicism när han återvände till England efter sin tidiga vistelse i Frankrike.<sup>98</sup> ”Dowland” får därför berätta om hur han, åter i England, blir vittne till hur katoliker avrättas på torgen. Han drar praktiska och opportunistiska konsekvenser av detta:

Att i en sådan tid ha rykte om sig  
att vara en av deras sort – papist! –  
var ingenting en stackars lutenist  
som knappt ens börjat på sin karriär  
kunde förväntas ha nån glädje av.  
Jag dolde min katolska tro så gott  
jag kunde, och det visade sig att  
den satt rätt löst, så efter något halvår  
i England hade jag glömt bort det hela.

Sången *What if I Never Speede – Tänk om det inte går*, vilken citerats tidigare, illustrerar Dowlands arbetsnit och professionalism när han på beställning tonsätter dikter

som skrivits av välbemedlade lorder och markiser:

Tänk om det inte går? Tänk om nu hon inte vill?  
Att bara gråta då, det tjänar inget till.  
Men om hon bestämmer sig och hon svarar på min bön,  
då blir min heta kärlek hennes lön.  
Kom, kom, för jag tänker aldrig bedra dig,  
kom, kom, medan jag finns här och vill ha dig.

Dowlands besatthet av gråt och tårar var nödvändig att använda. Idéer till pjäsens avsnitt om gråt hittade jag i teologen och latinprofessorn Anders Piltz' bok *Det gråtande djuret*.<sup>99</sup> I likhet med Burton vänder denne sig till de latinska klassikerna för att berätta om människans situation. För "Dowlands" spekulationer om gråten lånade jag därför några tankar av Piltz:

I *Naturalis* skriver Plinius  
att människan är ensam om att gråta  
bland alla djur som finns här på vår jord.  
Vi gråter när vi föds till denna världen,  
vi gråter för vi räds att lämna den,  
men tårar sluter också färden härifrån:  
de sköljer fram hos dem som sörjer oss,  
precis som hos oss själva då vi sörjer.<sup>100</sup>

Pjäsens avsnitt om gråt infaller efter Dowlands hemkomst från Frankrike, då han just gift sig. Hustrun, vars namn man alltså inte känner till, låter jag heta Cathrine, ett vanligt namn i tiden. Sonen Robert Dowland, som man vet existerade, fick också vara med som mycket ung lutenist. En dotter – som jag kallar Margret – dör, något som ger ytterligare anledning till tårar:

/.../ Så vad sorg vill säga  
vet den som bär sitt döda barn i famnen.

Och hon är alldeles för lätt och all-  
deles för tung på samma gång.  
och aldrig mer skall solen skina riktigt varmt,  
ett kyligt stråk drar fram i sommarvinden  
och människor som bara vill dig väl  
drar fram mot dig och bort från dig  
som skuggor. Och de röster som vill trösta  
dig prasslar bara torrt som gammalt pergament.

”Dowlands” tankar kring gråten följs av sången *Flow My Teares – Kom nu, gråt*:

Kom nu, gråt, flöda och rinn!  
Ensam för alltid sörjer jag.  
Vid nattens fåglars dovt klagande skrin  
där blir det aldrig dag.

Jag fortsatte spekulera kring Dowlands katolicism och hans förhållande till musik och musiker i övriga Europa. Man vet att Dowland reste i Italien, men fick vända tvärt av skäl som hade med hans förmenta eller verkliga katolicism att göra. Det katolska temat skulle jag följa upp med en berättelse om hur det gick till när Dowland lämnade Venedig. Källorna till tidens mat kom väl till pass vid beskrivningen av den mat som ”Dowland” fick njuta av där.<sup>101</sup> Det (bevarade) upprörda och röriga brevet av Dowlands hand inspirerade mig till att låta honom besöka en festmåltid i Venedig och där inse vad klockan var slagen:

Samtalet var rätt underhållande,  
men efterhand kom alltmer Englands drottning,  
Elisabet på tal. Och det var inte  
så snälla saker som man sa. Hon var  
en avfälling, en kättare, och borde  
så snart som möjligt störtas från sin tron,  
den tron hon stulit från Maria Stuart,  
kusinen hon så skändligt låtit avrätta

för att hon varit trogen katolik.  
Först trodde jag de skämtade, men snart  
förstod jag att det verkligen låg allvar  
i det de sa. Man skålade: för påven!  
”En skål till minnet av Maria Stuart!”  
Jag log och drack, men ryste inombords.  
Nu satt jag mitt i en katolsk komplott!  
Om myndigheterna hemma i England  
skulle få veta att jag umgicks med  
personer som planerade att störta  
den engelska monarken skulle jag  
få stanna i Italien för gott.

Dowland ger sig hastigt av till Tyskland. Det allra första jag skrev av pjäsen var ett avsnitt om tyska musiker som bara klagar utan att göra någonting. Detta ströks på tidigt stadium eftersom jag inte kom vidare med detta tema. Man skall emellertid inte underskatta betydelsen av att sätta igång: ”Det som var utgångspunkt för dikten och som ofta kasseras, finns likväl kvar, som en osynlig närvaro, och har sin bestämda funktion i dikten.”<sup>102</sup> Ett annat avsnitt som utgick handlade om musikers prestige, och Robert Burton talar i sin bok gärna om högfärdssjuka. Detta inspirerade mig till ett par avsnitt om spelad ödmjukhet:

”Ack, Bonciarius, det var ju trevligt  
att få så fint beröm, och detta av  
en sådan hedersman som du!”  
var det väl Lipsius som skrev en gång.  
Och när vi får beröm så att vi rodnar  
och nästan blir förargade för att  
vi tycker det är oförtjänt, då blir vi  
ändå en smula varma inombords  
och detta utan att vi märker det!  
Och hungern efter ännu mera ära,  
den sliter i mitt hjärta hela tiden,

trots att jag inser att jag borde vara  
betydligt mera ödmjuk inför livet.  
Men jag står inte ut med folk som hela tiden  
förklarar vikten av att ”vara ödmjuk”,  
med överläppen spänd av hycklad  
förkrosselse, med nacken litet böjd  
som om vi inte såg att deras pose  
intogs för att få ännu mer applåder.  
Jag säger: hellre ärlig skrytsamhet  
än låtsad ödmjukhetsteater.

Dessa rader fick emellertid utgå, då de kom att hänga i luften eftersom de utgjorde en utvikning från de teman som monologen kom att kretsa kring. I ett annat avsnitt som också ströks lät jag ”Dowland” beskriva hur man genom att uttala en komplimang med fackmannens attityd (men inte dennes kunnande) i själva verket upphöjer sig själv och inte den som skenbart beröms.

Efter sången *Now, Oh Now I Needes Must Part – Nu farväl, så skils vi åt* bryts ”Dowlands” kronologiska genomgång av sitt liv, och istället kommer ett mera reflekterande och lyriskt avsnitt i flera delar, sedda ur huvudpersonens ”nu”.

”Dowland” klagar över sin trötthet, och kopplar den till utvecklingen inom sitt yrkesliv:

En gång i tiden talade jag entusiastiskt  
med vem som helst som hade lust att lyssna  
om hur man går till väga för att bygga  
musik, och hur en dikt som man har fått  
anpassas till musik man redan har,  
om hur de gamle gjorde och hur jag  
på mitt sätt följer dem i spåren.  
Men efterhand har tiderna förändrats.  
Folk säger att de tycker annorlunda,  
och att det som jag lärt mig genom åren  
är något jag i min tur bara tycker.

Mitt kunnande betraktas som en åsikt.  
Så nu måste jag plötsligt motivera,  
rättfärdiga min kunskap inför folk  
som inte kan ett dugg men bara tycker.  
Det är som om det finns ett outtalat krav  
på att vi borde blygas för vårt kunnande,  
ja, be om ursäkt för att vi tillbringat  
ett liv i lärdom hos äldre kolleger,  
de som gått före oss och banat vägen.  
Förr gick det, men jag har slutat med  
att prata om musik med amatörer.  
Jag låtsas bli disträ och byter ämne,  
ursäktar mig helt glatt och går min väg.  
Om det är något folk vill fråga om,  
om det är något de vill lära sig  
då är de välkomna, men om de vill  
ifrågasätta grunden för mitt verk  
med ändlös diskussion om ditt och datt  
då tackar jag, med all respekt, för mig.  
Hur skall jag i tre meningar förklara  
det som det tagit mig ett liv att lära?

Ett genomgående tema i detta reflekterande avsnitt är relationen mellan mognande och åldrande. ”Dowland” märker att han blivit svagare i kroppen:

Men tänk om denna nya brist på styrka  
är en sorts mognad, inte bara röta?  
Jag har helt enkelt inte längre kraft  
att gå omkring och ljuga för mig själv  
Jag orkar inte längre spjärna mot  
den verklighet som står och trycker på  
och får min dörr att bågna och sen brista.  
Jag lägger mig på rygg, ger upp av tyngden,

besegrad, och jag häpnar över allt  
som alla andra verkar ha förstått  
för länge sen. Jag är en idiot,  
jag vet, men när jag ändå erkänt det  
och släpper taget, lägger saker sig  
tillrätta av sig själva utan att  
jag stängt pannan blodig i min strävan  
att ordna och förstå precis allting.  
Men: är det ändå inte att ge efter  
för döden – när man låter allting vara?  
Man orkar inte längre streta mot!  
För livet är ju som ett skepp som läcker,  
det rusar ständigt vatten genom hålen  
i skrovet och man öser och man öser  
tills dagen kommer då man inte orkar  
betvinga vattenmassorna, och skeppet  
till slut förliser under dödens tyngd.

Detta får publiken begrunda under ett den instrumentala *Captain Digory Piper, His Galiard*. ”Dowland” fortsätter sedan spekulera kring skillnaderna mellan äpplets och människans mognadsprocess, och han noterar att hans nya brist på styrka inte bara varit till nackdel för hans spelande:

Och jag har märkt att mina fingrar nu  
är mera avspända än förr om åren,  
och att jag därför blivit bättre på  
att spela fort, trots att jag blivit äldre.  
Beror det på att jag – på grund av ålder –  
nu inte orkar spänna musklerna?  
Eller beror det på att jag har lärt mig  
hur man ska göra för att slappna av?  
Är kanske båda två faktorerna  
av vikt för att jag nu har blivit bättre?

I så fall tycks det stundom finnas fall  
då mognaden och åldrandet går hand  
i hand som om vi trots allt vore äpplen!  
Men medan äpplet ruttnar och förstörs  
kan människorna mogna in i döden.

Den melankoliska *Captain Digory Piper* fortsätter här, och medan musiken klingar fortsätter ”Dowland” filosofera:

Vi spelar sorglöst våra instrument  
men instrument det är vi själva också:  
En luta är vår kropp som är besträngad  
med senor ifrån tårna ända upp i nacken  
där döden med sitt stela finger knäpper  
sitt vassa pizzicato, vinterlikt.  
Han blåser flöjt på våra benknotor,  
ett kusligt ylande och vinande  
som iskallt skiljer märgen ifrån benet  
Hans tunga trummar dovt som senhöstregn  
på bukens spända skinn, och när hans näve  
ska rista våra vita kala skallar  
då skallrar tänderna i sina fästen,  
Vem darrar inte inför sån musik?

Troligen har den bildvärld man återfinner i Hieronymus Boschs berömda triptyk funnits med som inspiration här. Hebréerbrevets tal om Guds ord som ”skiljer märgen ifrån benet” har jag däremot använt helt medvetet. Slagverksinstrumentet åsnekäke är antagligen förebilden för kraniet med tänder som skallrar.

Efter detta reflekterande avsnitt återgår ”Dowland” till att berätta kronologiskt, och fortsätter berättelsen med sin tid som anställd hos kung Christian II i Helsingör, en epok som alltså finns belagd. Jag låter honom också i Petrarcas efterföljd drabbas av en *Laura*, en historia jag emellertid uppfunnit, då en olycklig förälskelse tycktes vara helt adekvat att föra in i berättelsen. Påfallande många av Dowlands sånger har



en fjär och oberäknelig ”härskarinna” i huvudrollen. Döden finns ofta med som parallell till kärleken, ofta med anspelningar på ”den lilla döden”, kärleksaktens höjdpunkt. Rötterna till denna typ av poesi finns att söka bl.a. hos Petrarca, som jag också låter Dowland hänvisa till, men även i den provensalska trubadurdiktningen finns liknande motiv.<sup>103</sup>

På slottet Kronborg i Helsingör hamnar ”Dowland” i en ny yrkesroll, nämligen lärarens. Denna nya roll blandas oförutsett med förälskelsen, vilken gör att hans upplevelse av den egna musiken förnyas:

Lektionerna gick till på vanligt sätt:  
jag stämde lutan, något som kan vara  
rätt svårt i början, och hon spelade  
sin läxa, ganska omsorgsfullt i regel,  
väl förberedd, och jag som lärare  
blev bättre än jag nånsin varit förr:  
mer engagerad – kunskaper jag glömt  
fick jag mirakulöst plötsligt tillbaka!  
Hon hade vackra händer, långa fingrar  
som rörde sig distinkt och utan brådska.  
Och allt som hennes fingrar rörde vid,  
till och med greppbanden och strängarna,  
fick särskild glans och laddning, allting som  
hon nuddade bestods ett hemligt sken:  
musiken tycktes också mycket bättre  
i hennes närvaro, ja meningen  
med flera ställen, tyckte jag, i vissa  
av mina egna, tidigare stycken  
förstod jag först när Ilse spelade.

Det är i detta sammanhang ”Dowland” får sjunga sin *Come Againe – Kom tillbaks*, sedan han efter en lektion följt Ilse till porten, och ”förstenat darrig” ser henne vandra därifrån:

Kom tillbaks! Bejaka kärleken  
som du förvägrar mig  
och ge mig njutningen  
att ge och ta, och få en kyss och dö  
med dig igen i ljuvlig ömsinhet.

”Dowland” märker efter en tid att Ilse fuskar med sitt spelande:

Jag påpekade stillsamt att hon borde  
se till att rätta till de där små felen,  
men då blev Ilse tvär, ja nästan arg.

Det visar sig sedan att den söta Ilse – med sina musikaliska brister – vid en stor fest får uppträda för kungen medan ”Dowland” tilldelas en undanskymd roll som hennes ackompanjator. Sedan Ilse skrattande burits iväg i triumf, sjunger ”Dowland” *Disdaine me still – Förakta mig*:

Förakta mig, så blir jag evigt din;  
Var stolt om du vill ha mig i din hand  
/.../  
Mörknar din blick förhöjs din skönhets makt  
min kärlek växer bara mer av ditt förakt.

Kvitton ur det danska hovets räkenskaper visar, som tidigare sagts, att Dowland avskedades därifrån sedan han skuldsatt sig kraftigt.<sup>104</sup> Varför Dowland under tiden i Helsingör levde över sina tillgångar vet man inte, men jag låter anledningen vara att han tröstar sig med dyra utsvävningar efter den olyckliga historien med Ilse. Jag låter ”Dowland” tvingas därför våren 1605 återvända hem till hustru och barn, som han under sin förälskelse inte skickat några pengar till. Han möts av en familj i armod. Hans hustru Catherine är sjuk i sviterna efter en allvarlig förkylning som hon ådragit sig under vintern för att hon inte haft pengar till ved. Sonen Robert vill inte tala med sin far och efter en tid dör Catherine utan att ha förlåtit sin man. ”Dowland” försöker hantera sitt minne av henne:

Vad skapade vår kärlek? Ingen aning.  
Hon var så självklart där, att jag förstod  
vad hon betydde först när hon var borta -  
- det gäller inte minst mitt yrkesliv.  
/.../ Som när  
min första sångbok trycktes: det var hon  
som höll i alla tåtar, hon hade  
kontakt med Peter Short borta på Bradstreet.  
/.../ Tack vare henne  
har nu den första delen av min sångbok  
gått åt i över tusen exemplar,  
och faktum är att boken säljer än.

Avsnittet om vad Cathrine rent professionellt betydde för Dowland var ursprungligen mer utarbetat, men det fungerade inte att uppehålla sig vid strider om dåtidens motsvarighet till copyright just när "Dowland" sörjde sin hustru. Han får istället begrunda sin erfarenhet av de enkla gesterna mellan man och hustru:

Det blev så mycket som jag skulle sakna,  
från tiden då hon ännu tyckte om mig,  
men starkast har jag från den tiden kommit  
att sakna stunden då hon alltid stillsamt  
om kvällen lade handen på min panna  
i en sorts hemmagjord välsignelse,  
strax innan sömnen slöt mig i sin famn.

Efter sången tystnar "Dowland" och lyssnar när musikerna spelar en instrumentalversion av *Come Heavy Sleep*. Den instrumentala versionen gjorde situationen blev mera laddad än om jag sjungit texten, kanske för att publiken här lämnades att på egen hand meditera över döden.

Efter Catherines död tappar "Dowland" fotfästet:

Jag hade haft en hel familj. Nu återstod  
min son, som knappast ville träffa mig.  
Jag kunde inte komponera, inte spela.  
Den källa av olika infall som  
jag alltid kunnat ösa ur, var torrlagd.  
Det fanns ingen musik inom mig längre,  
och inte heller fanns det någon gråt.  
Jag lade mig istället till med vanan  
att planlöst driva runt på Londons gator,  
längs Themsen, eller ännu längre bort  
på vägarna i utkanten av stan.

Efter ett besök på en krog har ”Dowland” långt att gå hem. Ute på heden Blackheath bryter han samman, och gråter ”en gråt han aldrig tidigare gråtit”. Här gråter ”Dowland” emellertid inte alls utan uttrycker snarare i sin sång en bottenlös förtvivlan, bortom gråten. Sången *In Darknesse Let Me Dwelle – I mörkret skall jag bo* fortsätter här inte berättelsen på ett direkt plan, utan blir ett gestaltat uttryck för ett psykiskt sammanbrott:

I mörkret ska jag bo, i sorgens dunkla hus:  
förtvivlan bli mitt tak som skymmer glädjens ljus,  
och marmorns svarta vägg ska drypa som av gråt  
och sömnens frid förintas där av djävulsk oljudslåt.  
Med plågan vid min arm i graven går jag ner –  
så skall jag leva: död, sen aldrig mer.

Efter denna märkliga sång – kanske Dowlands mest gripande och originella – hade jag från början en scen där ”Dowland” somnar ute på heden och väcks av att han får en golfboll i huvudet. Just på Blackheath spelades nämligen golf i början av sextonhundratalet, eftersom Jakob I tog spelet till England. Den här scenen visade sig dock nödvändig att ta bort, både eftersom pjäsen blev för lång och den komiska scenen önskat slog sönder stämningen efter *In Darknesse Let Me Dwelle*.

Istället tar sig ”Dowland” samman för att avrunda sitt föredrag. Han funderar med utgångspunkt hos Ovidius över sin odödlighet som konstnär, och är rädd att glömmas bort redan i sin livstid:

Och när jag sedan verkligen har dött –  
tänk om det går för mig som för de flesta:  
”Nomina et libri cum corporibus interierunt”  
– deras namn och böcker har försvunnit tillsammans med deras kroppar.  
Då spelar ingen längre mina sånger,  
och mina böcker slits itu och bladen  
får tjäna till att tätta väggar i de hus  
de fattiga ska bo i tills de rivs  
och eldas upp en kylig vinterkväll:  
små flagor glöder till och svartnar snart  
och far till väders yrande med röken.  
Det är John Dowlands glömda toner som  
försvinner i den grå vinterhimlen.

De sista raderna av detta avskedstal beledsagas av ett instrumentalt förspelet till *Me, Me and None but Me – Jag, jag och bara jag*, som avslutar föreställningen:

Svanen som snart ska dö tar avsked med en sång.  
Så sjunger även jag farväl en sista gång.  
Ty den som inte älskar att få dö till slut  
har aldrig varken älskat eller levt fullt ut.

Från början ville jag avsluta med en fiktiv gestaltning av Dowlands religiösa liv, något man i stort sett inte vet något om, förutom att han komponerade några sakrala stycken mot slutet av sin levnad. Efter sammanbrottet på heden skulle han komma till tro av två skäl: dels för att det fanns en nåd att hoppas på trots att han försummat sin familj, dels av filosofiska skäl, inspirerad av samtida teologer:

Nu har jag läst ett tag och anser att  
Calvin är rent för tråkig med sitt tal  
om att man måste arbeta för jämnan –  
– arbetar gör ju jag i alla fall!  
Erasmus utav Rotterdam är alltför  
självsvåldig i sin lust att disputeras  
trots att han är rätt rolig när han säger  
att den som tror sig vara vis är galen  
men galenskap i tro på Gud är vishet.  
Jag väljer Luther som ett mellanting.  
/.../

Han talar mycket om det där med nåden.  
Min skrytsamhet har kanske mattats något  
sen jag förstod att allting som vi uppnår,  
det gör vi blott av nåd och jag kan säga  
att det var en befrielse att slippa  
gå runt och släpa på en börda av  
förtjänster, allt jag räknat mig tillgodo  
som resultat av mina egna dygder.

Här tyckte dock regissören att det plötsligt blev en ny pjäs som handlade om frågor som inte tidigare alls funnits med i föreställningen, varför avsnittet ströks. Istället fick pjäsen avslutas med Dowlands filosoferande om berömmelsen och odödligheten.

Det fanns också flera sånger som jag översatte som kom att falla utanför pjäsens ramar.: *Come heavy Sleepe – Kom, djupa sömn, Sweet, stay a while*<sup>105</sup> – *O, stanna kvar, By a Fountain where I lay*<sup>106</sup> – *Vid en källa där jag låg* och *All Ye Whom Love and Fortune hath Betraide*<sup>107</sup> – *Ni som har svikits utav kärleken*. Dessa sånger finns dock med på CD:n.

Tre veckor före premiären hade föreställningen ännu inget namn. Karin Parrot bad oss då läsa upp titlarna på sångerna vi valt ut. En av de sista på listan var den ovannämnda *Me, Me and None But Me–Jag, jag och bara jag*.<sup>108</sup> Så fick vi den självklara titeln till föreställningen om den egocentriske lutspelaren.

## Att gestalta vers

Mina utgångspunkter för arbetet med versen var det traditionellt berättande arbete jag gjort med Ulla Sjöblom, vilket jag tidigare beskrivit. Jag hade också hört henne arbeta med skådespelare under flera produktioner, också med vers och med sceniska repliker. När det gällde poesiläsning uppfattade jag Sjöbloms arbetsmetod så att grunden var att utarbeta en läsning utifrån en djuptgående förståelse av texten. Jag bortser just nu från exempelvis ljudpoesi av poeter som Rudolf Blümner eller Kurt Schwitters, något jag aldrig hörde Sjöblom arbeta med.

När man gjort arbetet med att fatta innebörden i texten återstår emellertid uppgiften att få lyssnaren att lyssna. Detta innebär alltid arbete med musikaliska parametrar som tonhöjd, klang, tempo och rytm, men utifrån en förståelse av diktens innehåll och logik. Om man bara låter diktens välljud strömma fram blir det också ointressant. Vad finns för åhöraren att förstå, när allt som hörs i värsta fall bara är ett läte eller tonfall som signalerar att diktläsning pågår?

Ett överdrivet krav på diktläsandets musikaliska hantverk kan å andra sidan också slå sönder något som ursprungligen var friskt, något som skådespelaren Krister Henriksson tragikomiskt skildrat i ett av radions *Sommar*. Han beskriver där hur en yngling söker upp honom för att få hjälp med en monolog inför sitt ansökningsprov till Teaterhögskolan. Den unge mannen förklarar att han beundrar Henriksson kolossalt, och att det är därför han sökt upp honom. Ynglingen håller sedan en fullkomligt lysande monolog, alltigenom naturlig och självklar. Henriksson känner dock att han på något sätt måste ge ynglingen några goda råd på vägen, eftersom han ju ändå är den beundrade förebilden. Henriksson säger till den unge mannen att ändra sin betoning av ett par ord. Monologen blir då betydligt sämre. Efter ytterligare några justeringar låter monologen fullkomligt obegriplig. När den förhoppningsfulle teateraspiranten slutligen ger sig av återstår ingenting av det en gång så friska framförandet. Allt har blivit ett tomt mumlande, och den ungen mannen har förlorat allt självförtroende. Full av ruelle stänger Henriksson dörren efter honom när han går.<sup>109</sup>

Många skådespelare hävdar att allt hantverk kring texten måste användas med yttersta försiktighet för att det inte bara skall slamra mekaniskt när skådespelaren öppnar munnen.<sup>110</sup> Nödvändigheten av musikaliskt arbete har också påpekats, men många skådespelare och regissörer slår ifrån sig när det gäller att bekänna sig till eller artikulera någon metod för textarbete.

I Sverige har jag upplevt att man sökt undvika versens problem genom att helt frankt låtsas som om metern inte existerar, med plågsam platthet som följd. Inte sällan hör man också en Shakespeare där gestaltningen fastnar i samma fenomen som vid ren poesitolkning, nämligen att man bara hör ett versläsande tonfall i vilket berättandet och figurens karaktär drunknar.

Det finns emellertid grupper som verkligen utforskat versmusik. Några av Shakespeares nutida uttolkare utgörs av teatergruppen *The Daylight Theatre*, som har sina rötter vid *The Globe Theatre* i London. Deras uppsättning av *Romeo and Juliet* har spelats vid flera tillfällen i Sverige. Gruppens hållning står i kontrast till många andras arbete med Shakespeare. Man använder ett i hög grad musikaliserat sätt att närma sig Shakespeares vers, dock hela tiden utifrån ett genomgripande arbete med ordens betydelse och figurernas avsikter. Skådespelarna tycks verkligen komponera sina repliker utifrån musikaliska parametrar: rytm, melodi, klang, tempo.

Farorna i att framföra vers är dock många, varför jag återvänder till detta. Det är lätt att få för sig att vers ska framföras på ett bestämt *sätt*:

The problem for the actor is to find a way of dealing with verse. If he approaches it too emotionally, he can end up in empty bombast; if he approaches it too intellectually, he can lose the ever-present humanity; if he's too literal he gains the commonplace and loses the the true meaning. Here are great problems, related to technique, imagination, and living experience that have to be solved in creating an ensemble. Eventually, we want to have actors who know with such certainty that that there is no contradiction between the heightened and the real that they can slide effortlessly between the gears of verse and prose, following the modulations of the text.<sup>111</sup>

Själv hade jag naturligtvis problem med mitt eget versläsande, trots att – eller kanske just för att? – jag själv skrivit texten. Under repetitionerna påpekade Parrot ibland att jag hamnade i ett slags mekaniskt deklamerande i överdriven Ulla Sjöblom-anda. Jag kunde då också höra Sjöbloms egen röst: ”Nu måste du börja berätta också: använd din fantasi!”

Kanske är de mekaniska inslagen oundvikliga i repetitionsprocessen, eftersom versen faktiskt innehåller tekniska musikaliska element. Säkert finns det många sätt att hit-



ta fram till en rimlig verstolknig. Det enda man kan vara säker på är att det inte finns något facit till hur man arbetar med vers, bara metoder som förändras över tid.<sup>112</sup>

Rent skådespelarmässigt tänkte jag göra som i *En vinterresa*: genom att välja en figur som låg nära mig själv trodde jag mig minska kraven på mig själv som skådespelare. Jag skulle i stort sett kunna vara den jag är men utge mig för att vara Dowland. Sångarens sätt att vara på scenen behöver heller inte vara just skådespelarens, men kan fungera ändå:

... I find that a singer with intuition, sensibility and a wish to do a truthful work can actually be truer and simpler than a professional actor. He doesn't need to *do* so much. Sometimes he can just *be*.<sup>113</sup>

Så enkelt var det dock inte i detta fall.

### **En nästan tom spelplats**

De spelplatser där Orfevs uppträder saknar alltid scenografi och dekoration i vanlig mening. Varken han själv eller någon annan vidtar några särskilda sceniska åtgärder inför hans framträdanden: han ställer sig inte på ett bord, än mindre bygger han ett podium eller hänger upp en filt som scenisk bakgrund. Orfevs uppträder alltid på den tomma spelplatsen. Denna är emellertid ofta intressant lokaliserad: Hos Ovidius spelar Orfevs i Dödsriket, hos Apollonios ser vi honom ombord på skeppet Argo eller i den libyska öknen. Berättelserna om Orfevs försiggår därför alltid bildmässigt på två plan: dels den scenografi som berättaren placerar in Orfevs i, dels genom de bilder som Orfevs i sin sång målar upp för lyssnaren. Berättelserna om Orfevs är därför också berättelser om "den dubbla scenen."<sup>114</sup>

Ett sådant tillfälle är i *Argonautika*, när besättningen på Argo upplevt ett skräckfyllt möte med guden Apollon själv, som susat fram över dem i luften så marken skakat. Då är det Orfevs som först "tar sig samman" och man anställer en jakt för att offra till Apollon (med synonymerna Morgonrodnadens herre, Foibos respektive "Letos son"). Guden ger dem god jaktlycka, och under det brännoffer och den heliga måltid som sedan följer framträder Orfevs ("Oiagros ädle son") i något som Apollonius gör till både berättelse, sång, etymologisk utredning och bön på en gång. Här ser vi således både den situation som Apollonius målar upp på ön Thynëis, samtidigt

som bilderna i Orfevs sång berättar om Apollons äventyr och historia:

Lyckosam jakt gav dem Letos son, och på altarets lågor  
brände de djurens lår som ritenligt över och under  
höljts med fett, och de bad till Morgonrodnadens herre.  
Sedan dansade de i ring runt det brinnande offret,  
sjungande Iëpaiéon, den gode helaren Foibos  
lov; och Oiagros ädla son begynte nu också  
till sin bistoniska lyra sjunga i klangfulla toner  
hur denne gud en gång, helt ung och skägglös och barnsligt  
glad åt sitt lockiga hår, med bågen under Parnassos  
klippiga bergrygg sände i döden ett odjur, Delfyne.  
”Var oss barmhärtig, Härskare! Oklippta må dina lockar  
evigt förbli, så höves det dig, och må Leto allenast  
Koios dotter, få vidröra dem med älskande händer.”  
Hur de korykiska nymferna, Pleistos barn, med ”Iéie”  
eggade guden sjöng han om, och hur från det ropet  
hymnens sköna refräng till Foibos leder sitt ursprung.<sup>115</sup>

På samma sätt lät vi pjäsens handling föregå på tre plan: för det första utspelar sig föreställningen på slottet i Greenwich, alltså på den historiskt verkliga plats till vilken föreställningen är förlagd, något som ingår i överenskommelsen med publiken. För det andra utspelar den sig på de ställen som finns med i ”Dowlands” berättelse: i ett italienskt palats, på slottet i Danmark eller i hans hem på Fetter Lane. För det tredje tas publiken till de platser och situationer som Dowlands sånger berättar om: en marknadsplats, ett kärleksmöte eller en dunkel plats i själens inre.

Vår orfiskt tomma spelplats var Malmös lilla Konsthallsscenen som mäter 5 x 6 m. Salen rymmer maximalt 60 personer och spelplatsen ligger två trappsteg nedanför publikplatserna. En egendomlighet är att publiken sitter längs två av den kvadratiska lokalens sidor, varför artisterna måste spela diagonalt mot åskådarna om de vill ha publiken rakt framför sig. Golvet är av bräder och väggarna neutralt vita. Scenen är närmast idealisk för uppträdanden i det mindre formatet, och akustiken utmärkt.

Spelplatsen var *nästan* tom. Scenografen Christel Hansson hade skapat en sceno-

grafi som i sitt språk mera antydde en tidsfärg än föreställde en femtonhundredtalsinteriör. Publikens fantasi förutsattes alltså skapa vidare utifrån föremålen på scenen. Dessa bestod av en rustik stol samt ett bord av samma slag, på vilket en karaff och en fruktskål utgjorde ett enkelt stilleben av renässanstyp. Så småningom presenterade scenografen även ett långt screentryckt tygstycke, 5 x 1,4 m med ett blått, mångskiftande rutmönster på. Detta kunde associeras till marmorgolv, schackbräde, antika mosaiker eller kanske skimrande spröjsade fönster. När denna gobelängliknande textil anbringades bakom det enkla möblemanget med fruktskålen och karaffen gavs spelplatsen en visuell resonansbotten med ton av renässans.

En vecka före premiären fick vi tillträde till lokalen och kunde börja fastlägga de scenerier vi tidigare repeterat på annat håll. Arbetet gick i hög grad ut på att undersöka vilka möjligheter det fanns att arbeta med mina rörelser i rummet. Utgångspunkten var installationsföreläsningens pose av högtidligt allvar, vilken sedan efterhand kunde modifieras och upplösas allteftersom som berättelsen och sångerna fortskred. I detta fanns också en likhet med *En vinterresa*. Då var det romansformen som gradvis luckrades upp – nu var det föreläsningens formen som tilläts falla sönder.

Kostymerna var i likhet med scenografen enkla renässansmarkörer: en väst, en mössa, svarta byxor och boxarskor från vår egen tid. Genom att publikens fantasi fick skapa det som blott antyds visuellt korresponderade kostymerna och scenografen på så sätt med vår hållning till texten och musiken. Allt bottnar till sist ändå i den text som skådespelaren ger liv i det teatrala nuet och åskådaren skapar berättelsens bilder i sitt medvetande istället för att vi gör det åt henne.

Thorsten Dahns ljussättning bestod av ett fast ljus utan andra ljusmoment än en black på slutet. Däremot fanns det områden på scenen med sinsemellan olikartad belysning. På så vis skapades olika rum på scenen: en sfär med lugnare ljus för scener inomhus, en med kritvitt ljus för scener utomhus och ett område med dunkelt ljus för nattstämning. Detta var dock inte entydigt: det vita dagsljuset kunde också inrama en melankolisk sång av naken förtvivlan, och dunklet kunde vara vilsamt, som i *Kom ljuva sömn* lika väl som skrämmande i *I mörkret skall jag bo*. Dessutom låg ett rastreat ljus i fonden för att antyda ett fönster eller ett galler och därigenom etablera föreläsningens lokalen. Scenografen blev emellertid långt mer än en dekoration och tidsfärg. Den blev genom sin utformning styrande för repetitionsarbetets sista fas, där scenerierna slutligen lades fast.



De rumsliga förutsättningarna var således i hög grad den tomma spelplatsens, ett rum som också i sin kalhet representerade det ”intet” där mening och förvandling skulle kunna uppstå.

## ***Reaktioner och recensioner***

Vi spelade sammanlagt tolv föreställningar under loppet av tre veckor i februari 2004. Vi hade en god marknadsförare i Camilla Gustafsson och vi fick in intervjuer och artiklar i pressen före premiären. Recensionerna var övervägande positiva.

Ulf Persson i Skånska Dagbladet skriver att föreställningen är en ”renässansnjutning. En delikatess. Det är intim öronfröjd som bjuds, och det är bara att tacka och ta emot.” Han tycker också att föreställningen ”är ett exempel på hur det utanför de stora institutionerna kan skapas väl genomarbetade föreställningar med synnerligen god kvalitet”. Han avslutar sin positiva recension med att upprepa sitt tidigare förslag att föreställningen borde tas till Dowlands hemmaplan, till London. ”Så bra är den!”<sup>116</sup> Persson framstår som den ideale åskådaren om man ser till hur han läser resultatet i ljuset av våra intentioner. Han associerar, precis som vi avsett, både till Shakespeare och Bellman.

Carlhåkan Larsén i Sydsvenskan behandlar inte bara föreställningen utan består även läsarna med en del folkbildning kring Dowland och hans tid. Han tycker att ”Dowlands egoföredrag framställs med mycken humor och klurighet” och han är nöjd med att jag fångar Dowlands melankoli ”med ädelskånsk, välartikulerad tolkningskonst, garnerad av Dan Gisen Malmquists och Börje Sandquists musikaliska insatser”.<sup>117</sup>

Uppmuntrande var också Ingela Brovik, som menade att föreställningen var både nyskapande och opretentiös, en förening som vi eftersträvat:

Ännu mera sång finns i ”Jag, jag och bara jag”, ännu en urpremiär i Malmö på anrika Garderobsteatern, om 1600-talsmusikern John Dowland med manus av Sven Kristersson som även sjunger och agerar i rollen som kverulanten och snedseglaren Dowland. En musikalisk drömmesa genom 1600-tal med musikerna Dan Gisen Malmkvist, Börje Sandqvist och Sven Kristersson, där regissören Karin Parrot med lätt hand fokuserar livets tyngd i ett

England mellan drottning Elisabeths stormaktspolitik och Shakespeares Hamlets vara eller ... Den bästa teatern i Malmö och Göteborg är den nyskapande, som också vågar vara opretentiös.<sup>118</sup>

Som vanligt var det emellertid recensenternas reservationer som högg sig fast i minnet. Matti Edén i Kvällsposten önskade mer av dramatik:

Föreställningen lägger sig litet grann i ett mellanläge, som ett slags bildningsunderhållning med ganska hög anekdotisk trivselfaktor. Man får en trevlig eftermiddag med KristerSSons Dowland, varken mer eller mindre. Det är inte sagt med syrliga avsikter, utan, tror jag, är helt i linje med ambitionerna. Anslaget i monologen känns ganska opretentiöst. Men även om detta mer är berättande från scenen än ren teater kunde man önska att Kristensson [sic] och regissören/dramaturgen Karin Parrot gjort lite mer av det sceniska, att den fysiska gestaltningen – när den väl kommer – gjorts mer fullt ut. Kanske kunde det hjälpt till att skapa litet djupare kontraster, en tydligare bladvändning och brantare växlingar mellan humor och allvar.<sup>119</sup>

”Trevlig eftermiddag”! Detta var en tankeställare, då man i publiken ibland reagerat starkt, gråtit och skrattat omvartannat. När recensionen kom slog jag ifrån mig den: recensenten hade helt enkelt fel, det var hans egen fantasilöshet som slog igenom. Den entusiastiske Ulf Persson i Skånska Dagbladet hade ju haft en helt annan uppfattning: ”Kristersson tar också ut svängarna rejält och pendlar från högt till lågt, från hopp till förtvivlan, från liv till död.”

Med denna spelperiod på tidsmässigt avstånd tycks mig nu Edéns recension värd att fundera på. Kanske låg det något i det han sa? Det kan vara smärtsamt att läsa recensioner, ibland för att recensenten faktiskt inte förstått vad man velat åstadkomma varför recensionen blir direkt missvisande. Men man skall kanske rannsaka sig själv innan man viftar bort kritikerna som helt okunniga.

Var det kanske en nackdel att jag själv skrivit texten, och därigenom trodde mig begripa den fullt ut och på så sätt var på jämställd fot med dess innehåll? Här låg en fälla som jag nog fallit i ibland:

The actor must never forget that the play is greater than himself. If he can grasp the play, he will cut it down to his own size.<sup>120</sup>

Jag frågade mig om min strävan efter att skapa ett porträtt av Dowland som var likt mig själv, egentligen bara gjort det svårare att gjuta liv i figuren.

Any actor who plays a part and sees the part as being smaller than himself will give a bad performance. An actor must recognize that whatever part he is playing, the character is more intense than himself./.../ So, whether it's in a contemporary play or Greek tragedy, he has to open up himself to a range of feelings that are greater than those he finds in himself as a private person.<sup>121</sup>

Det tycks det därför viktigt att dra kontinuerlig lärdom av föreställningen, och inte låta lekfullheten bli kåserande, inte låta allvaret bli för tunt och torrt. Men allvaret får inte bli en boja som gör spelet ovigt och baktungt. Föreställningen måste i sin helhet bäras av en lätthet som korresponderar med blankversen, sångerna och musiken. Man kan associera till Brecht, som också han ger uttryck för att det mödosamma arbetet med *decoro* och *sprezzatura* måste ge utrymme för lätthetens *grazia*:

När ni är färdiga ska ni se lätta till sinnet ut. Lättheten ska erinra om mödan; det är den övervunna eller den segerrika mödan. Ja, genast ni börjar ert arbete måste ni ställa in er på att uppnå lättheten. Ni får inte utelämna svårigheterna utan ni måste samla dem och genom ert arbete göra dem lätta för er. För bara den lätthet har värde, som är en segerrik möda./.../ Man måste fördela sin uppgift så, att man lätt bemästrar delarna, för den överansträngde förvärvar ingen lätthet.<sup>122</sup>

## ***En jämförelse med sångarrollen i fem andra föreställningar***

Många tonsättare, sångare och musiker i den klassiska genren vill förnya den tynande solosångs- och romanstraditionen. I detta ingår en förändring av sångarrollen, liksom av musikerroll och framförandepaxis. Jag betraktar föreställningen *Jag, jag och bara jag!* som en del av detta förnyelsearbete, något jag betonade inledningsvis.

Jag fick en möjlighet att kartlägga och presentera detta arbete på nationell nivå år 2006. Jag kontaktades då av Ordet & Tonen, en underavdelning till Kammarmusikförbundet RSK, och tillfrågades om jag ville leda ett ”romansmaraton” i Malmö. Ett sådant hade 2004 anordnats på gamla Musikaliska Akademien i Stockholm. Hundratal sångare, pianister och sångintresserade hade då deltagit i evenemanget som syftade till att skapa uppmärksamhet kring romansen som konstform. Själv hade jag och pianisten Olof Höjer deltagit med föreställningen *En vinterresa*.

Jag accepterade med glädje eftersom jag såg en möjlighet att integrera festivalen i mitt doktorandprojekt. Jag ville därför låta sceniska föreställningar liknande mina egna produktioner prägla detta nya romansmaraton, eftersom detta skulle ge mig möjlighet att jämföra min sångarroll med andras. Här skulle man på den tomma spelplats som konsertscenen utgör kunna se hur dagens artister och tonsättare förvaltar och förnyar ett kulturarv som, trots vad en del entusiaster säger, nog får sägas leva ett liv i skymundan. Jag föreställde mig att artisterna skulle få ta många av de egenskaper jag här kallar orfiska i anspråk: förmedla sånger ur historien, komponera och framföra nya, dikta, berätta, undervisa ja, kanske förkunna, allt i en medvetenhet om att både vidarebefordra och förnya en tradition.

Detta nya romansmaraton skapades därför som en del av min avhandling i syfte att finna analogier till mitt eget sätt att arbeta i *Jag, jag och bara jag!*. Detta skulle också innebära en mera generell kartläggning av hur andra artister arbetade med att kommunicera romanser på nya sätt. Denna kartläggning skulle också utarbetas till en medveten konstnärlig gestaltning av festivalen.

I mina egna produktioner hade jag tidigare haft en helt nödvändig dialog med personer som varit regissör och dramaturg i en person. I arbetet med detta romansmaraton skulle den avgörande dialogen istället komma att föras med Ordet & Tonens ordförande, sångerskan Margareta Jonth.



## Våra intentioner bakom förnyelse av solosångs-genren

Malmö romansmaraton skulle gå av stapeln på Palladium 10 mars 2007. Program-sättningen skulle alltså komma att styras av den konstnärliga huvudinriktningen på sceniskt gestaltade romanser och en utvidgad sångarroll. De sceniska romanserna kompletterades med nyskrivna romanser, allsångsinterpretation, debatt och reflekterande konserter – den sistnämnda formen innebar ett slags öppen repetition där sångare och musiker visade för publik hur de arbetade. Likaså gjorde plats för många andra udda inslag, som romansimprovisation med gruppen *ImpRomans med TrIO* och *Duo Ego*, en sångerska och en slagverkare, med ett program som både innehöll rena konsertnummer och stycken som gestaltades sceniskt.

För att det skulle vara möjligt att också reflektera kring romansens roll i Sverige 2007 beställde jag texter som skulle handla om romanskonstens förnyelse. Sådana texter skrevs till festivalens programblad av litteraturforskaren av Ola Nordenfors, tonsättarna Thomas Jennefelt och Paula af Malmborg, liksom av sångerskan Eva Hallberg och pianisten Elisabeth Boström.

Eva Hallberg skriver under rubriken *Släpp sångerna loss, det är vår!* att konsertformen måste förnyas för att genren alls ska kunna fortleva:

Varför experimentera med nya former? För att en konststart skall överleva tidens tand tror jag att vi som älskar den har ett stort ansvar. Det gäller att förvalta, förnya och...förfära! /.../ Det handlar inte om några enkla gimmicks, enkla tricks för att bli mera säljande eller försöka följa med i en trend. Vår strävan är inte att förändra för förändringens skull utan för att vi letar efter det angelägna i vår konst och våra liv, ett vibrerande här och nu.<sup>123</sup>

Pianisten Elisabeth Boström kopplar även hon i programhäftet samman en utvidgad artistroll med publiktillet:

Nu när det inte längre är en garanti att ens de större sångarnamnen drar fullt hus på romanskonsserter är vi tvungna att reflektera. Kanske själva berättandet – berättandet i ord, ton och bilder nu måste sättas i fokus. Om vi vrider och vänder på romanskonsertbegreppet/.../ får vi nu som artister dessutom möjlighet att börja använda fler uttrycksmedel, mer av oss själva.<sup>124</sup>

Boström förknippar även sitt eget musicerande med den sceniska berättarnärvaron:

Att som pianist vara en kugge i detta berättandets hjul känns som en självklarhet och har för mig varit väldigt utvecklande, även rent pianistiskt. Genom att ha koll på andningen flödar även spelet bättre, scenisk närvaro blir såväl en arbetsmetod som en målsättning.<sup>125</sup>

Det kanske är naturligt att de båda artisterna Hallberg och Boström talar om hur romanser skall *förmedlas*, eftersom de för sina resonemang med utgångspunkt i kommunikationen med publiken. Tonsättarna var i sina texter mer inriktade på hur romanser skall *komponeras*, och ville i första hand tycks vilja klargöra de egna konstnärliga utgångspunkterna, snarare än att ha synpunkter på tolkning och kommunikation.

### **Sångarrollens förvandling i Orfevs tecken**

Stommen i festivalen utgjordes av de fem produktioner i Sista skriket! som tillsammans med Dowlandföreställningen hade mest beröringspunkter med min poetik. Dessa produktioner representerar tydligt det område mellan litterär, musikalisk och scenisk gestaltning som jag vill kartlägga. I Orfevsanda är det förmedling och förvandling av traditionen som står i centrum. Med förändringen av traditionen följer emellertid oupplösligen en strävan efter förändring av sångarrollen. I dessa produktioner har många artister också vad jag i min inledning kallar orfiska karaktärsdrag: de tolkar samtiden och det förflutna genom historien och myten, snarare än att låta egna känslor och upplevelser vara direkt utgångspunkt. Det är också vanligt att man vidgar sångarrollen till att inkludera också manusförfattande, översättande och berättande. Likaså finner man ofta en strävan efter ett upphävande av distinktionen mellan pedagogik och konst, eftersom det konstnärliga gränslöst går över i folkbildning och vice versa. I detta indirekt didaktiska förhållningssätt finns den anknytning till Brecht jag tidigare påmint om. Många artister ligger också nära ett förkunnande drag genom att man närmast missionerar för en konstform som man menar är omistlig.

Många av de medverkande musikerna och sångarna hade valt att förändra och utvidga sin sångarroll som en konsekvens av vad man tidigare upplevt i sångarvärlden. De produktioner som jag här behandlar är alltså slående exempel på hur det tolkan-

de subjektet förändrats genom sin tolkning – de medverkande, ofta mycket erfarna, sångarna framförde nu romanser på helt andra sätt än de gjort femton år tidigare.

I samtliga de föreställningar jag skall jämföra finns det således en strävan att kommunicera sång i den klassiska genren genom att arbeta med

- a) manus – monolog eller dialog
- b) regi
- c) översättning av sånger från främmande språk
- d) prövande av nya sångar- och musikerroller
- e) alternativ instrumentation
- f) en spelplats med sparsam dekor

De föreställningar jag skall undersöka och jämföra utifrån dessa kriterier är:

*Canto* med sångerskan Eva Hallberg, accordionisten Håkan Andersson och klarinettisten Dan Gisen Malmquist,

*Scener ur ett äktenskap* med sångerskan Christina Högman och pianisten Mats Jansson,

*Rysk antistrip* med sångerskan Solveig Faringer och pianisten Elisabeth Boström,

*Harry's Bar*, med sångarna Karin Lovelius och Olof Lija tillsammans med pianisten och dragspelaren Bjarne Löfdin,

*Drömspegel*, med sångerskan Henriette Meyer-Ravenstein, skådespelaren Peter Jankert och pianisten Elisabeth Boström, och

*Jag, jag och bara jag!*, där förutom mig även klarinettisten Dan Gisen Malmquist och gitarristen Börje Sandquist medverkar.

Det som skall tydliggöras genom denna jämförelse är den förändring och utvidgning av sångarrollen som jag menar karakteriserar just denna specifika utveckling inom romanskonsten. Artister och tonsättare använder naturligtvis även andra sätt att förnya genren, vilka också var representerade vid festivalen.

För att tydligt se likheter och olikheter i de olika sätt som sångarrollen kan utvidgas på måste denna ses i sitt sammanhang. Därför måste man också se hur andra medverkandes roller präglar föreställningarna: med en förändrad sångarroll följer exempelvis ofta en förändrad musikerroll.

Detta visar mer än något annat att man inte kan konstruera den föränderliga sångarrollen utifrån en, som Cavalcante Schuback säger, "essentialistisk (stabil) identitetsmetafysik".<sup>126</sup> Man måste förstå en utvidgad sångarroll som något i ständigt var-

dande – kategorierna alt, tenor, sopran och bas har på detta område bara begränsad relevans. Om jag vill förstå min utvidgade och självförändrande sångarroll utifrån Orfevsmyten måste jag vara öppen för att denna familjelikhet också inbegriper andra sångare. Därför måste man läsa nedanstående korta undersökning inte som en jämförelse mellan statiska artistidentiteter, utan som ett nedslag i en ström av ständigt föränderliga sångarroller.

### **Intentioner bakom föreställningarna**

Vi kan förutsätta att texten i programhäftet till *Sista skriket!* liksom föreställningarnas egna programblad säger något väsentligt om intentionerna bakom de sex föreställningarna och hur upphovsmännen vill att de skall uppfattas. Man måste också läsa dessa presentationer i ljuset av att publiken förutsätts kunna något om romanser på förhand, eftersom det är denna typ av festival man besöker.

I beskrivningen av *Harry's Bar* ligger tonvikten på dramatiken i poeten Heinrich Heines levnadsöde, men vi får också höra att det är frågan om en *berättelse*, inte en konsert : ”I föreställningen berättas historien om hans [Heines] dramatiska liv.” Vi ser också att det ligger många medarbetare bakom produktionen. Även *Scener ur ett äktenskap* kallas en ”en musikalisk berättelse om Clara och Robert Schumann.” I *Drömspegel: en scenisk romansafton* markeras i undertiteln tydligt att det är romans-traditionen man verkar i, men i programbladet till föreställningen berättas att tre personer ”möts på en tom spelplats” och man betonar också en utforskande hållning genom att man ”undersöker vad som händer när man låter många historier och kompositioner vävas samman till en helhet”. I presentationen av *Canto* betonas likaså att sångerskan Eva Hallberg gärna ”utforskar ett friare och mer personligt förhållnings-sätt till klassisk sångrepertoar”. Även genreblandning och samarbetet med musikerna och översättaren lyfts fram i texten kring *Canto*. Solveig Faringer lanserar begreppet ”scenisk romansshow” och understryker den humoristiska attityden även i medverkandelistan – ”I flygeln: en BH.”

I presentationen av min Dowlandföreställning är det inte formen eller musikgenren som framhävs utan istället Dowland själv, som vi kallar ”gnällspik” och ”snedseglare”, vilket slår an en frejdig ton, något som vår presentation har gemensamt med flera av de övriga. Tonfallet har förmodligen att göra med att de medverkande vill distansera sig från romanskonsertens förmenta högtidlighet. Ordet ”konsert” används heller inte

av någon, trots att det nog oftast är i konsertlokaler föreställningarna framförs.

Det är således ett *brott* med romanskonserten som ofta signaleras i rubriker och programblad, samtidigt som det hos föreställningarna finns en kontinuitet med denna konsertform eftersom den är artisternas givna referenspunkt.

### **Artistroll, diktjag och manus**

Romanssångaren spelar ofta många roller under en konsert. I de dikter som utgör underlag för romanser är den som för ordet, diktjaget, visserligen ibland en förment neutral betraktare eller berättare, men många sånger är komponerade till dikter där en tydlig rollfigur talar till oss. Ibland kan denna figur mer eller mindre sammanfalla med poeten själv. Sångaren – men också pianisten – kan tillsammans gjuta liv i exempelvis poeten Thomas Hardys och tonsättaren Ralph Vaughan-Williams *Vagabond* eller i Johann Wolfgang von Goethes och Hugo Wolfs *Mignon*. Detta subtila rollgestaltande hör till essensen i den traditionella romanskonsten, och har belysts ingående i litteraturen.<sup>128</sup> Sångarens berättarroll är således mångskiktad redan från början. Vad händer när man inför ytterligare berättande eller dramatiska element på scenen och vad innebär detta för hur berättandet förhåller sig till sångerna och deras texter?

Ett sätt att skapa helhet i en traditionell romanskonsert är att använda något slags sammanhållande tema, som ”Nordiska romanser i folkton”. Arvet från denna tradition finns med även i dessa sex föreställningar. Här använder man dock oftast någon form av berättande, där en särskild historisk gestalt eller epok dominerar. Kronologin i berättelsen sammanfaller mer eller mindre med epoken eller med tonsättarens liv. Inom dessa ramar finns det emellertid olikheter. I *Rysk Antistrip* utgörs manus av sångerskan Solveig Faringers gestaltning av en äldre kvinnas tankar och sångerna är enbart av Dmitrij Sjostakovitj. Föreställningen liknar *Jag,jag och bara jag!* genom att den bara använder musik av en enda tonsättare.

*Scener ur ett äktenskap* bygger på makarna Schumanns personliga och konstnärliga liv. Här är det dock inte enbart Robert och Clara Schumanns verk som används. Eftersom Johannes Brahms var så nära förbunden med makarna förekommer musik också av denne tonsättare i föreställningen.

I *Harry's Bar* är det inte en tonsättarens liv och verk som är utgångspunkt utan en poets, nämligen Heinrich Heines. Eftersom många tonsättare använt Heinetexter som textförlaga ger detta grepp rikliga möjligheter till ett omväxlande musikval. Man

har också på detta sätt kunnat utvidga musikvalet och berättandet tidsmässigt, eftersom många dikter tonsatts också efter poetens död.

*Drömspegel* kretsar inte kring en specifik tonsättare eller diktare. Här är det istället romantiken både som epok och förhållningssätt som gestaltas. I materialet dominerar nordiska dikter och sånger från senare hälften av 1800-talet och förra halvan av 1900-talet: poeter från Carl Jonas Love Almqvist till Gunnar Ekelöf, tonsättare från Edvard Grieg till Gösta Nystroem. I de fall där sångtexterna är på tyska eller norska, har man bibehållit originalspråket.

I Eva Hallbergs *Canto* är det likaledes en tidsperiod som står i centrum, det italienska artonhundratalet, och i föreställningen förekommer musik av Bellini, Rossini och Donizetti. Det är dock inte tonsättarnas liv och verk som står i fokus för framställningen. Istället använder Hallberg en personligt kåserande form med utgångspunkt i sångtexternas innehåll.

Man kan notera att hela fyra av produktionerna arbetar med material från artonhundratalet, romansens storhetstid. Bara *Rysk Antistrip* och *Jag, jag och bara jag!* behandlar andra epoker.

Utöver att sjunga, med vilka funktioner har då sångaren utvidgat sin roll i dessa föreställningar? Christina Högman har i *Scener ur ett äktenskap* skapat en berättande kontext kring sångerna, vilka hon själv översatt. Genom att exempelvis citera ur brev ger hon röst åt de historiska figurerna, även om hon inte gestaltar dem som roller. Genom den berättande kontexten låter hon sångerna bli uttryck för Claras och Roberts tankar. Sångerna kommer också genom det textliga sammanhanget att handla om de historiska figurerna. Hon har således, förutom sångerska även funktionen av berättare, redaktör och översättare. Hon spelar dock ingen roll, utan berättar i egenskap av sitt scenjag, sångerskan Christina Högman. Även i *Canto* ligger Eva Hallbergs berättarroll ganska nära det man skulle kunna kalla hennes artistjag. I sångerna går hon emellertid hela tiden in i och ut ur olika roller utifrån sångernas krav. Det hon säger mellan sångerna har hon själv skrivit, men det utgör inte någon direkt kommentar till de sånger hon framför. Istället använder hon en underfundig ton som ligger ganska nära ståuppartistens, och innehållet handlar om livets glädjeämnen och tillkortakommanden: kärleken, musiken. Tilltalet är således ett annat, men formmässigt är detta kanske den föreställning som ligger närmast den vanliga romanskonserten. Medan musikerna är just musiker och inget annat är sångarroll-

len emellertid utbyggd till att också omfatta berättande och författande.

Med *Jag, jag och bara jag!* närmar vi oss teaterns värld. Här är det, som tidigare berättats, jag som spelar Dowland som själv är föreställningens sångare och berättare. Föreställningens manus är också skrivet så att Dowlandgestalten både kan sammanfalla med diktjaget i sångtexterna eller vara sångaren som antar en roll, exempelvis av marknadsförsäljare. Musikerna Börje Sandquist och Dan Gisen Malmquist har emellertid inga andra roller än att vara just musiker. Ingen skulle, trots de lätta renessansmarkörerna i deras klädsel, komma på tanken att de gestaltar två anonyma femtonhundredatumusiker. Klädseln fungerar bara som ett tecken på att de i egenskap av musiker ingår i överenskommelsen att vi befinner oss i Greenwich 1612. Föreställningen är alltså egentligen en monolog, där rollarbetet enbart ligger hos mig.

Solveig Faringer har i *Rysk Antistrip* samma förhållningssätt när hon gestaltar en grovkornig madame som både sjunger och berättar. Inte heller här har pianisten någon framskjuten dramatisk roll. I likhet med Dowlandföreställningen är också detta en monolog, där sångerskan inte översatt sångerna men skrivit den talade texten själv. Den sjungande och berättande babusjkan är en figur som möjligen ligger sångerskan varmt om hjärtat, men som ligger långt ifrån den Solveig Faringer vi ser uppträda i ett romansprogram. Här är det uppenbarligen just detta som är avsikten. Både denna föreställning och *Jag, jag och bara jag!* skulle kunna sägas ta sitt avstamp i romansformen, men vara ett slags teatrala utbyggnader av denna.

I *Drömspegel* har vi formmässigt nästan lämnat romanstraditionen. Här uppträder artisterna i egenskap av sina artistjag. De spelar inte roller i teatral mening, utan använder texter ur litteraturen: dikter, prosastycken. Allt är skärvor av den ”drömspegel” man kanske en gång föreställt sig, men som nu gått i bitar. Texterna är således skärvor av denna som artisterna gemensamt söker pussla ihop. Kronologin är upphävd. Det är istället en ”drömmens logik” som råder. Det finns en medverkande skådespelare, dialogiska inslag, och pianistens roll är utvidgad: förutom att spela piano sjunger hon och agerar.

I *Harry's Bar* kommer vi till den föreställning som slutgiltigt tar romansen över till teaterns värld. Här har man lagt pussel med sånger av olika tonsättare så att de stämmer samman med händelser i poetens liv. Sångerna och dialogen belyser på så sätt varandra ömsesidigt. Här spelas det teater: tenoren Olof Lilja kreerar rollen som Heine alltifrån den unge till den åldrande diktaren. Sångerskan Karin Lovelius spelar

flera roller där den som Heines älskade dominerar. Också pianisten Bjarne Löfdin fungerar som skådespelare och gestaltar bland andra Heinrich Heine som spädbarn, liksom poetens far i kalott och skägg. Han ackompanjerar naturligtvis sångerna, men spelar även solostycken som ibland beledsagar replikerna, vilket gör att formen stundtals lyfter till melodram, alltså ackompanjerat tal.

Det är kanske naturligt att den teatermässigt mest genomarbetade produktionen, *Harry's Bar*, också i programbladet visar hur funktionerna hos de olika medarbetarna är mera specialiserade. Manuset har anförtrotts en professionell författare medan sångarna och pianisten har koncentrerat sig på sjungande och agerande, även om deras traditionella roller är utvidgade till att också omfatta *både* gestaltande rollarbete och berättande. Just detta förhållande påminner om *Rysk Antistrip* där också den berättande texten skrivits av en författare som inte är med på scenen, medan sångerskan förutom att sjunga både berättar och gestaltar en roll.

Det finns även ett fall där alla de tre medverkande artisterna, inklusive pianisten, gjort manusarbetet: *Drömspegel*. I de fall där sångarna själva står för manuset är det bara i fallet *Jag, jag och bara jag!* som det är frågan om rollgestaltning, och här har jag själv skrivit manuset så att det skall passa mitt scenjag.

## Regi

Det som i förbindelse med den traditionella romanskonserten kan kallas "regi" är i regel en integrerad del av arbetet med textlig och musikalisk interpretation. Den konstnärliga och visuella utformningen av konserterna brukar artisterna enligt min erfarenhet själva ansvara för, ibland med hjälp sin lärare eller någon kollega.

När berättande och sceniska element införs på scenen verkar emellertid sångarens behov av att samarbeta med en sceniskt specialiserad person öka. Det är dock bara i programbladen till föreställningarna *Jag, jag och bara jag!* och *Harry's Bar* som man har angett att en regissör varit med och format uppsättningen. I båda dessa produktioner är regin också helt avgörande. I *Harry's Bar* har regiarbetet satt en mycket stark prägel på produktionen som helhet – medan man i de flesta andra föreställningar agerar tämligen återhållet, är spelstilen i *Harry's Bar* fysiskt uttagen och tydlig. Det sceniska tempot är ofta högt och dessutom starkt rytmiserat. Men, och det är viktigt: ensemblen bryter ibland spelet för att istället vända sig direkt till publiken i berättande på Brechtskt manér. Dikterna och musiken må vara från artonhundratalet,



men föreställningens form och karaktär har stark anknytning till nittonhundratalets teatertraditioner.

Eftersom de andra produktionerna i sina programblad inte uppger att det finns någon regissör involverad, kan man frestas att tro att det också verkligen förhåller sig på det viset. När man talar med de medverkande visar det sig emellertid att man samarbetat med regissörer som funnits med i produktionen i andra funktioner. I *Drömspegel* är det den regierfarne skådespelaren Peter Jankert som regisserat sina kamrater och sig själv. I *Canto* är det översättaren Karin Parrot, som ju är regissör till professionen och även regisserat min föreställning, som här inte direkt regisserat utan enligt sångerskan snarare fungerat som ”inspiration och bollplank”. Christina Högman och Solveig Faringer har inte anlitat regissör alls utan utformat sina föreställningar själva.

### **Alternativ instrumentation**

Sångarrollen belyses även av sin klangliga och instrumentala kontext. Vanligast är att man i uppsättningarna använder originalinstrumentet piano som ackompanjemangsinstrument. Så är det i fallen *Rysk antistrip* och *Scener ur ett äktenskap*, liksom i *Drömspegel*, och till stor del även i *Harry's Bar*. I de andra tre produktionerna finns det dock inslag av alternativ instrumentation, och tydligast är detta i fallet *Canto*. Sångers som ursprungligen skulle ackompanjerats av orkester eller piano är här arrangerade för accordion och klarinett eller basklarinett. Accordion är mycket väl ägnat för den här typen av överflyttningar. Instrumentet har många artikulationsmöjligheter, bred dynamik och många möjligheter till olika sorters klangbehandling. Accordion har ju också till skillnad från dragspel melodibas, vilket gör att det mesta av sångernas satstekniska innehåll som harmonik och kontrapunktik kan gestaltas trots bytet av medium.

Klarinetten är klangmässigt ganska neutral, vilket gör att den smidigt anpassar sig till den musikaliska omgivningen. Klarinettisten Dan Gisen Malmquists tonbildning och frasering ger i likhet med accordions klangvärld associationer åt det folkliga hållet, vilket – åtminstone i detta fall – sänker pretensionsgraden hos framförandet. Detta går också helt i linje med sångerskans avspända berättartonefall och lediga fysiska framtoning. Det folkligt anslaget kombineras emellertid med vokal och instrumental virtuositet, och denna kontrast gör att vi lyssnar till sångerna på ett annat sätt

än om vi hört dem i originalarrangemang. Också i Dowlandföreställningen utnyttjas dubbelheten i Gisen Malmquists karaktäristiska spelstil och klarinettens klangliga anpassningsbarhet. Malmquist ger därför viktiga gemensamma karaktärsdrag åt *Canto* och min föreställning.

I *Harry's Bar* har den egensinnige pianisten och dragspelaren Bjarne Löfdin anlitats. Löfdin, som förutom att besitta den i dessa sammanhang vanliga höga musikaliska och tekniska färdigheten har en attityd till det musikaliska materialet som är ovanlig. När han ackompanjerar en romans av Schumann låter pianostämman nästan som populärmusik spelad på restaurang, trots att han faktiskt spelar som det står. Varför man får detta intryck av avspänd självklarhet kan jag inte sätta fingret på, men det tycks ha att göra med en förening av stor genrekännedom och ett slags musikantattityd.

Löfdin ackompanjerar också vissa av föreställningens romanser på dragspel, och spelar någon gång även solo på detta instrument. Den oväntade instrumenteringen ger här i likhet med den i *Canto* en kontrasterande belysning både av det musikaliska och det textliga materialet. Man skulle kunna säga att den alternativa instrumenteringen ger en känsla av *Verfremdung*: vi hör sångerna i en annan klang- och artikulationskontext och paradoxalt nog förstår vi dem bättre, som på nytt. Det betyder också att sångarrollen får en annan färg än vanligt.

### **Tom spelplats?**

Genomgående är att de sex produktionerna använder mycket sparsam dekor eller ingen alls. Antalet dekorelement på scenen följer i stort sett nivån av rollspel: ju mer teater, desto mer dekor. I *Canto*, som formmässigt ligger nära romanskonserten, sitter musikerna och sångerskan i enkel konsertgruppering. Den enda rekvisita som dyker upp är en schal som sångerskan använder för att tydliggöra vissa roller i sångerna. I *Rysk Antistrip* är det också just sångerskans utstyrsel som utgör visuellt avvikande element på den annars tomma scenen. Hon bär – i kontrast till den klädsel som annars är påbjuden vid romanskonserten – bylsiga ytterkläder och rejäla stövlar och svingar en omfångsrik handväska.

Även i *Scener ur ett äktenskap* är scenografin mycket sparsam, med en stol och ett bord som enda dekorelement. Stol och bord – nu dekorerat med frukt, vattenkaraff och tulpaner – utgör som tidigare utretts grundkoncept även i *Jag, jag och bara*

*jag!*, där det även tillkommer ett stort blårutigt sidentyg som är draperat i fonden. I *Drömspegel* finns som tidigare visats den tomma spelplatsens estetik direkt beskriven i programbladet, men i detta betonas också viktiga sceniska element:

Gestalterna i föreställningen bär bokstavligen på sina livsöden – Bo Jonzons arketypiska skulpturer är både artisternas rekvisita och föreställningens scenografi.

Skulpturerna är ett stort hjärta, en fågelsilhuett och en stege. Gruppen betraktar även sin scenkostym som viktig – kostymören Inger Friman nämns i programbladet.

När vi kommer till den i hög grad teatermässiga *Harry's Bar* möter vi en visserligen fortfarande enkel, men dock mera utarbetad scenografi: ett antal kuber omgrupperas kontinuerligt till olika spelplatser för att i slutscenen bilda ett porträtt av Heinrich Heine. Kostymerna ger på ett expressivt och ibland humoristiskt sätt uttryck för artonhundralets sätt att klä sig, eller kanske snarare för våra fantasier om hur man klädde sig på artonhundralet. Även det fasta spelljuset är viktigt. Detta är noga utarbetat för att skapa olika spelplatser, och en måne i papier maché blickar ner över figurerna på scenen. I programmet är scenografen/kostymören Lisbet Wahlström nämnd liksom ljussättaren Christer Billström. Även i vårt programblad till *Jag, jag och bara jag!* nämns scenograf/kostymör liksom ljussättare speciellt.

Det är således genomgående sparsam dekor och rekvisita som används. Sången och berättandet står istället i centrum. De få visuella element som används har däremot en viktig funktion: finns det en måne eller en schal på scenen utgör de aldrig allmän dekoration utan ingår i berättandet.

## Jämförelse mellan sex sångarroller – sammanfattning

En schematisk sammanställning av ovanstående jämförelser ser grovt sett ut såhär:

<i>Upphovsmän och medverkande</i>	<b>Canto</b>	<b>Scener ur ett äktenskap</b>	<b>Jag, jag och bara jag!</b>
<b>Sångtexter</b>	Varierande	Varierande	Varierande/Dowland
<b>Musik</b>	Varierande italienska tonsättare	C. och R. Schumann, Brahms	John Dowland
<b>Översättning</b>	Översättare	Sångerskan	Sångaren
<b>Manus</b>	Sångerskan	Sångerskan	Sångaren
<b>Övriga sångarroll(er)</b>	Berättare, författare	Berättare, författare	Skådespelare, författare
<b>Övriga musikerroll(er)</b>	Endast musiker	Endast musiker	Endast musiker
<b>Regi</b>	”Inspiration” från översättaren	Sångerskan	Regissör
<b>Scenografi</b>	Viss rekvisita	Sparsam	Sparsam, av scenograf

<i>Upphovsmän och medverkande</i>	<b>Rysk Antistrip</b>	<b>Drömspegel</b>	<b>Harry’s Bar</b>
<b>Sångtexter</b>	Alexander Glikberg (Sasja Tjornyj)	Varierande nordiska	Heinrich Heine
<b>Musik</b>	D. Sjostakovitj	Varierande nordiska tonsättare	Varierande tyska tonsättare
<b>Översättning</b>	Författaren	Originalspråk	Extern författare
<b>Manus</b>	Extern författare	Ensemblen, gemensam redaktion	Extern författare
<b>Övriga sångarroll(er)</b>	Skådespelare	Skådespelare, redaktör, berättare	Skådespelare
<b>Musikerroll(er)</b>	Endast musiker	Sångare, berättare	Skådespelare
<b>Regi</b>	Sångerskan	Medv. skådespelare	Regissör
<b>Scenografi</b>	Sparsam, av scenograf	Scenograf/skulptör	Scenograf

Som jag tidigare berört är det text och musik från romansgenrens glansperiod, 1800-talet och den romantiska epoken, som dominerar. Att skapa en föreställning med gestalter från 1800-talet har vissa fördelar framför att använda material från tidigare perioder, eftersom epoken är väl utforskad och det finns rikligt med biografiska och historiska källor. Det är därför inte nödvändigt att skapa tydligt fiktiva moment: *Scener ur ett äktenskap* är helt baserad på dokumentärt material. *Harry's Bar* är likaledes i hög grad grundad på historiskt källmaterial kring Heinrich Heine och manusarbetet har kunnat ske utifrån kända fakta.

När Solveig Faringer väljer att arbeta med en nittonhundredtals tonsättare som Sjos-takovitj måste hon, liksom tonsättaren gjort, likväl *förhålla* sig till romansens klassiska epok, även om de båda väljer ironin och grotesken. Även Dowlands sånger från sent femtonhundredtals och tidigt sextonhundredtals kan på olika sätt relateras till artonhundredtals-talet. Hos renässans tonsättaren finns redan mycket av det som skall gå som röda trådar genom tonsatt lyrik under kommande sekler: melankolin, det starka förhållandet till antika förebilder liksom pastorala inslag. Även i den musikaliska gestaltningen av texterna finns hos Dowland åtskilligt som t.o.m. påminner om och förebådar senare konstnärliga epoker – musiken inte bara följer det psykologiska skeendet, utan fördjupar det och belyser det ofta på ett oväntat sätt. Att Dowlands musik har dessa ovanliga egenskaper visar sig om inte annat i att de dikter som Dowland använt för sina tonsättningar inte överlevt som självständig litteratur. De lever bara i kraft av Dowlands musik, liksom många av de dikter som Mozart och Schubert tonsatte.

Att även en föreställning kring Dowlands sånger påminner om dem som görs kring den klassiska repertoaren från senare epoker är därför kanske inte förvånande.

I denna begränsade, jämförande undersökning fanns inte en enda produktion där man använde musik från vår egen tid. Detta ger anledning till fler frågor. Om man framför sånger skrivna idag kanske man förutsätter att de kommunicerar med vår samtid utan förmedlande hjälp av andra konstarter? Vänder man sig mot teater- och berättarformerna just när man vill förmedla sånger ur det förflutna, medveten som man är om glappet mellan den repertoar man sysslar med och den publik man så gärna vill nå? Kan det vara så att berättandet som uttrycksmedel också mera associeras med gångna epoker än med vår tids musik? Här finns det utrymme för utökade undersökningar.

Det är inte enbart av konstnärliga skäl som man väljer den tomma spelplatsen

som sceniskt forum. Utelämnandet av omfattande scenografi och ljussättning har ofta ekonomiska orsaker. När redan det enklaste romansprogram är olönsamt är det svårt att lägga pengar på en ljussättare eller en portabel ljusrigg.

Ett annat skäl till att inte lägga ner för mycket resurser på scenografi och ljus kan vara konsertlokalernas utformning. I många kammarmusiksalarna finns det bara ljusutrustning som är till för att lysa upp en orkester eller en kammarmusikensemble. I denna typ av lokaler är det enligt min erfarenhet ofta svårt att åstadkomma teatermässiga ljusförhållanden. Ibland går acceptabelt spelljus inte att skapa ens om man har egen ljusrigg med sig.

I de uppsättningar som diskuterats använder man alltså teatrala medel för att förmedla romanser. Manusförfattare och regissörer från teater- eller operavärlden bidrar till en breddning av uttrycksformerna. Sångar- och musikerrollerna är i många fall utvidgade till att omfatta också skådespeleri och manusförfattande. Ibland utvidgar artisterna konsertformen (*Canto*), ibland skapar man en teaterföreställning med inslag av romanser (*Harry's Bar*). Den tomma spelplatsens estetik kan alltså i romansammanhang utformas på många sätt.

Men är det så att man i dessa sammanhang bara *adderar* teatrala och litterära uttryckselement till konsertformen? Är det inte också så att det ibland sker en *kvalitativ förändring* av artistrollen? Det orfiska hos sångare och musiker går i detta sammanhang från det rent musicerande mot det verbala och teatrala genom att sångare och musiker i sin artistroll inkorporerar diktande, berättande och skådespeleri. Även översättarrollen, som har så starka likheter med skådespelar- och sångarrollen, är attraktiv.

En sak är kanske anmärkningsvärd: i jämförelsen finner man inte i ett enda fall där sångare eller pianister komponerat, även om det finns sådana verksamma idag. I Sverige är den komponerande tenoren Carl Unander-Scharin kanske den mest bekante, även om det i hans fall huvudsakligen är frågan om musikdramatik.<sup>129</sup>

Svaret på frågan varför inte fler sångare och pianister komponerar ligger kanske delvis i den klassiske sångarens och pianistens utbildning och yrkesroll. Utbildningen går i stor utsträckning ut på att lära sig *tolka* ett musikaliskt historiskt material, både analytiskt och gestaltningmässigt. Denna uppgift är redan i sig mycket krävande. I romansens sammanhang är poetens och tonsättarens roll redan upptagna. Berättar- och skådespelarrollerna kommer då att ligga närmare till hands, särskilt för sångaren som i konsertformen redan är i publikens fokus på estraden.

*Sista skriket!* kom som helhet att fungera som den kartläggning och presentation av förnyelse av sångarrollen och romansen som både Margareta Jonth och jag ville genomföra. Förutom de föreställningar och sångarroller som jämförts ovan, fanns det även programpunkter som skilde sig från det Jonth och jag förväntat oss att stöta på.

Romansimprovisation med *TrIO* den mest oväntade företeelsen. Improviserandet innebär en förändring av sångar- och musikerrollerna på många plan: samtliga medverkande förvandlas till tonsättare och sångerskan blir en kvinnlig Orfevs som låter ord och ton födas samtidigt i ett agerande på den tomma spelplats som konsertscenen utgör. Vokal, verbal och scenisk improvisation annekteras i en förnyelse av sångarrollen. Därför är detta ett sätt att förnya romansgenren genom att man vänder sig till dess egna historiska rötter.<sup>129</sup>

*Duo Ego* gav också genom den ovanliga kombinationen av de primära uttrycksmedlen röst och slagverk nya perspektiv på sångar- och musikerroll. *De reflekterande konserterna* kom att utgöra olika typer av synteser av gestaltning och undervisning beroende på vilka artister som var involverade. Här kan man tala om ett förstadium till konstnärlig forskning i ett synliggörande av den konstnärliga kunskapsprocessen.

En aspekt av Orfevs är att i klingande ord och musik kommunicera kunskap ur det förflutna och därmed berätta något om vår samtid. Detta var något som många artister – inklusive jag själv – eftersträvade genom vårt sätt att gestalta romanser och solosånger. På ett sätt liknade denna strävan det man inom museivärlden kallar ”publik arkeologi”, där man på olika sätt förklarar historiska föremål genom att sätta dem i nya kontexter för att på så vis göra dem levande och begripliga. Skillnaden är dock att musiken genom sina exekutörer ständigt gestaltas på nytt. Att levandegöra en notbild är likt Orfevs, bli en länk mellan källtextens skrift och framträdandets omedelbara muntlighet.

Många visade också på vägar att genomgå en ”hermeneutisk självförvandling” – gemensam med andra konstarter – där träget hantverk och professionalism utgör förutsättning för de benådade ögonblicken av närvaro, liksom för att gå vidare med det konstnärliga territorium man genom denna förvandling erövrar.

Kanske är det till sist viljan att kunna kommunicera texten som är en viktig drivkraft hos dem som vill förmedla romansens rika uttrycksvärld på nya sätt. John Potter menar att det är just det förändrade behovet av textförmedling som styr förhållandena mellan textval eller textskrivande, komposition och sångsätt. Detta leder

oundvikligen till att sångsättet ändras med tiden:

My main conclusion is that however singing develops, whether the singer is Mick Jagger och Elisabeth Schwarzkopf, stylistic renewal is driven by a need to find more appropriate ways to deliver the text.<sup>130</sup>

Ett av de mest textorienterade sångsätten idag är fortfarande rapen. Kanske kommer oförutsedda influenser därifrån, liksom från electronican och poetry slam också att påverka sångarrollen på romansens område.

## CD

Eftersom vi i Dowlandprojektet hade studerat in sångerna och musiken ville vi göra en CD med dessa utan blankverstexten. Inspelningen var inte en del av en instuderingsmetod och heller inte avsedd att vara en dokumentation av själva föreställningen. Vi såg CD:n som en helt fristående produkt.

Ändå var det föreställningen som hade präglat vårt framförande av musiken. På scenen hade det varit naturligt för mig att ibland nästan deklamera texten eller sjunga i ett läge som låg nära talrösten. På inspelningen fungerade inte detta sångsätt, eftersom en CD ställer krav av helt annat slag än en teaterföreställning. Medan det i den teatrala kontexten är viktigast att sångernas text går fram och att det finns ett musikaliskt sväng, är det på en skiva viktigare att sjunga rent och att vara rytmiskt precis.

En sång som exempelvis fungerat utmärkt på scenen, men som jag fick problem med var *Disdain me Still – Förakta mig*.<sup>131</sup> Sången utgår från ett deklamerande tonfall, men har också långa vokala linjer. Jag lyckades aldrig få detta att låta bra på inspelningen. Det lät pressat i låga lägen, och det var påfallande svårt för mig att sjunga rent i höga partier. Spåret kom aldrig med på den färdiga skivan. Jag borde här ha låtit en sånglärarkollega lyssna till mig för att få ett professionellt sångaröra till hjälp.

Ett av föreställningens instrumentala nummer tyckte jag var en av de sånger som blev mest tillfredställande på skivan: *Come, Heavy Sleepe – Kom, tunga sömn*. Här tyckte jag att jag hittade en bra balans mellan legatosång och att låta textens deklamation styra. Jag använde en ganska sluten klang med begränsad käköppning. *Weep You*



*No More Sad Fountains – Stilla ert flöde, källor* finns också översatt men spelades aldrig in, eftersom vi tyckte att vi på CD:n hade nog av sorg, tårar och långsamma tempi.

En sång jag översatt som inte alls fanns med i föreställningen, men som däremot kom med på CD:n, var *By a Fountain Where I Lay – Vid en källa där jag låg*. Här tyckte jag att en lätt klangbehandling med klassisk teknik kunde kopplas ihop med ett sångsätt där vibratot inte är framträdande och där texten blev hörbar och begriplig. Jag tycker den blev ett av de mera tillfredställande spåren på skivan.

Sammantaget kom låg nyckeln till mitt sångsätt på CD:n att ligga i att kombinera rak och vibratofri tonbildning med den klassiska teknikens lätta flexibilitet och legato.

Inspelningen var lärorik. Vi borde tidigare i processen använt inspelning som ett verktyg för att diskutera tolkningen i ensemblen. Detta hade det emellertid inte funnits tid och resurser till under de förhållanden som vi arbetade. Det är ju heller inte en CD man skall gestalta på scenen, varför DVD-teknik i vårt fall hade varit ett mera användbart alternativ.

## ***Sammanfattande diskussion***

De Schönska ”beskrivning av ”handling”, och ”reflektion över beskrivning av handling” som varit stommen i min framställning skall här knytas till de två mera övergripande perspektiv som skisserades i inledningskapitlet: Ricœurs hermeneutik och Orfevsmyten som självförståelse. Denna slutreflektion skall följas av ytterligare två som avslutar kapitlena om Gilgameshuppsättningen och Taubeföreställningen.

Med utgångspunkt i tanken på Orfevsgetalten som en tänkt plats för självförändring, skall jag också konkretisera vilka förändringar som arbetet inneburit för min sångarroll. Den ”hermeneutiska självförvandling”, som Cavalcante Schuback talar om, är inte begränsad till att äga rum bara i det sceniska ögonblicket. Den inbegriper, som jag tidigare påpekat, också en mera varaktig förvandling av sångarrollen.

## **Konception**

Redan urvalet av sångerna innebar en tolkning av Dowland och hans tid, då detta ju var ett sätt att beskära materialet. Eftersom föreställningen skulle skrivas kring sångerna gav urvalet en tydlig ram att förhålla sig till i detta avseende. I Ricœurs mening blir redan urvalet faktiskt en förklaring som ett uttryck för vår förståelse. Ett begrän-

sat urval var ju också nödvändigt för att åstadkomma en hanterlig föreställning.

Tolkningen av sångtexterna var i hög grad beroende av mitt arbete med förståelsen av vad Ricœur kallar det som fanns *bakom* texten, samtidigt som jag naturligtvis ville göra texten begriplig för och klingande i vår tid. Lars Klebergs tanke på översättaren som skådespelare kunde jag alltså i högsta grad känna igen mig i. Häri låg en av de viktigaste orfiska förvandlingarna av min sångaridentitet: från att mera pliktskyldigt ha översatt operatexter gick jag till en betydligt mera engagerad attityd, där översättande innebar skapande.

Blankversens metanarration fungerade som ytterligare ett sätt att tolka både Dowlandfiguren, historien och sångerna. Också denna tolkning var uttryck för både förståelse och förklaring, genom att både vara uttryck en inlevelse i materialet och ett berättande av sådant som var rena historiska fakta. Syftet med blankverstexten var att i nuet skapa en förförståelse av sångerna hos publiken. Eftersom metanarrationen och översättningarna av sångtexterna båda har drag av förklaring var det viktigt att dessa inte lade sig i vägen för varandra med övertydlighet som resultat.

En förändring av min roll som skrivande sångare var insikten att metern och rytmen tvingade fram semantisk klarhet i texten.

I ett struket textavsnitt låter jag ”Dowland” diskutera Luther och nåden. Här finns ett förstadium till de tankar på livet som gåva som jag senare skulle känna igen i Gilgamesheposet. Vad ”Dowland” här blir medveten om är att alla hans prestationer kan ske tack vare att han en gång fötts in i historien utan egen ansträngning och förskyllan. Han förstår att det är av nåd som han alls har förmått skapa, och det är Luther han hänvisar till för denna insikt. Det innebär inte att hans kompositioner blir värdelösa, bara att han själv inte längre är centrum i universum, vilket han upplever som en befrielse. I sin nyvunna relation till något som är större än han själv kan han se på sitt ego med distans. Nu ser han att han erhållit förutsättningarna för sitt skapande som en gåva. Att han måste dela äran av sitt skapade verk med Gud gör det inte sämre – tvärtom blir det mera värdefullt.

## **Repetition**

Arbetet under repetitionsfasen präglades av sökande efter gemensam förståelse av materialet, men också av den form som växte fram. Arbetet bedrevs, som beskrivits, genom en intensiv dialog som i sig innebar en pendling mellan förklaring och förstå-

else utifrån sångtexter, musik och blankvers. I detta sammanhang manifesteras Orfevs verkligen som länk mellan skrift och muntlighet: sådant som muntligen prövades på scengolvet gav hela tiden upphov till förändringar i det skriftliga manuset. Också de musikaliska repetitionerna fungerade på detta sätt: utifrån noterna (skrift) hade vi klingande sångrepetitioner (muntlighet) vilkas rön omvandlades till nedskrivna spelanvisningar (skrift) i noterna, vilka i sin tur prövades (muntlighet).

Arbetet med den musikaliska gestaltningen av sångerna präglades också av växlingen mellan förståelse och förklaring. Dels sökte vi förståelse av sångerna utifrån deras historiska kontext, i en läsning ”bakom” notbilden. Som vid all tolkning av musik var även rent strukturella element viktiga och möjliga att i Ricœurs mening förklara. Detta gällde exempelvis vår läsning av de olika satsstrukturerna i *In Darknesse Let Me Dwelle*. Att vi tog oss an musiken utifrån våra individuella förutsättningar innebar också i hög grad en läsning ”framför” texten. I vår tolkning av Dowland var vi starkt färgade av vår tidigare tolkning av annan musik: konstmusik, folkmusik och olika sorters jazz.

Att jag både deltog i sångurvalet, översatte, skrev den metanarrativa texten, sjöng och agerade innebar en utvidgad sångarroll. Detta angav förutsättningarna för och ställde specifika krav på Karin Parrots arbete som regissör och dramaturg. Att flera traditionella funktioner nu samlades i sångarrollen innebar att vi snabbt kunde kommunicera kring frågor som i en ensemble annars hanteras av flera olika yrkesföreträdare. Detta skapade i sin tur utrymme för hennes intentioner; Parrots engagerade förhållande till Dowlands sånger krävde att få sätta avtryck i föreställningen. Vårt dialogiska sätt att arbeta förutsatte att vi hade stort förtroende för varandra både mänskligt och yrkesmässigt – Parrots sätt att både ge mig stor frihet och samtidigt forma min roll som ”Dowland” tvingade mig att mer än tidigare ta eget ansvar för rollens utformning. Detta ansvar var en viktig del av den orfiska förvandlingen av min sångarroll under denna produktion.

En förändring jämfört med tidigare produktioner var också att jag under repetitionstiden tydligare förstod på vilket sätt vers kan fungera som muntligt berättarmedium. Versen ger en tydlig musikalisk stadga och energi när man framför den, men ställer också stora krav på framförandet. Att pröva texten under repetitionerna var också ett sätt att pröva Ricœurska förklaringar till materialet: ”En sak förklaras genom att bli berättad.”<sup>133</sup> Denna förklaring kunde, eftersom den var muntlig, ges helt

olika innebörd, beroende på hur jag levererade den – ett faktum som Ricœur dock aldrig går in på eftersom han helt bortser från språkets musikaliska parametrar. Ett musikaliskt perspektiv på text kanske skulle berika hermeneutiken – praktiken förmår ibland visa var teoretiska förklaringsmodeller behöver kompletteras.

### **Föreställning**

Orfevs står slutligen på scenen och sjunger. I bästa fall har iakttagandet av *decoro* och *sprezzatura* lett fram till att *grazia* plötsligt ger sig till känna, utan egentlig prestation. Detta tillstånd innebär inte att sångaren på något sätt hamnar i ett okontrollerat, maniskt tillstånd – tvärtom är det så att kontrollen finns där, men med mindre ansträngning – kampen har förts tidigare. Snarast handlar det om att uppmärksamheten i alla riktningar är förhöjd, *både* i riktning mot det innehåll som skall kommuniceras, mot medspelarna och gentemot publiken.

I nuet skall ett mycket sammansatt tolkningsresultat kommuniceras. Föreställningen är en organism som vuxit fram genom en lång process där förklaring och förståelse avlöst varandra. Den förklaring som berättandet alltid innebär har här tagit slutgiltig form, men formen för en föreställning är aldrig definitiv eftersom den varierar från dag till dag. Denna vår varierande förklaring ger upphov till växlande förståelse hos publiken – förutsatt att den är öppen för vår gestaltning och de överenskommelser vi föreslagit.

Föreställningen har, liksom den process som leder fram till den, inslag både av förklaring och förståelse: vi använde exempelvis ett instrumentarium med en kombination av sång, altgitarr och basklarinett, där klarinetten gav en folklig karaktär som kändes både ny och ålderdomlig. Detta var ett uttryck för vår förståelse av Dowlands sånger, samtidigt som de var våra medel att förklara dem för publiken. På samma sätt byggde min blankvers på en förståelse av Dowlands liv och verk, men utgjorde också en förklaring av dessa visavi publiken.

Vilka drag hos Orfevs är det då som är framträdande i Dowlandföreställningen? Här finns draget av sångaren som förenar nuets sceniska närvaro med historien – något vi skall se är gemensamt för alla mina föreställningar. ”Dowland” är också, precis som sin historiska förebild, tydligt reflekterande och relaterar sig i hög grad till sina föregångare. Hos ”Dowland” finns också ett drag som överbryggar motsättningen mellan artisten och pedagogen – vår strävan att skapa förförståelse i nuet

gav ett, för mig oväntat, folkbildande resultat.

”Dowland” som en orfisk förkunnare av en särskild lära är inte särskilt tydlig eftersom avsnittet om hans religiösa frigörelse föll bort. Tre gånger ger han dock uttryck för ett slags insikter och mognad. Första gången detta sker är när hans dotter, Margaret, dör. Han förstår då att all mänsklig välvilja i världen inte kan ge honom dottern tillbaka, men att sorgen kan göras produktiv genom att gestaltas i sång. Den andra insikten kommer när hustrun går bort. Han ångrar då sitt lättsinne och begriper plötsligt vad hon har betytt för honom – utan henne hade hans musik aldrig spritts över världen, utan henne ingen nattlig tröst. Ett tredje avgörande uttryck för ”Dowlands” livsförståelse sker genom hans nattliga sammanbrott på Blackheath – han har försökt hålla sorgen över sina förlorade anförvanter ifrån sig och hans skaparkraft har sinat. Nu gråter han ”som han aldrig gråtit förut” och hans sista monolog blir ett uttryck för en sammansatt livsförståelse där ångslan över att inte bli bekräftad som konstnär blandas med en bejakelse av att leva livet ”fullt ut”, som det heter i den sista sången.

Klart är att ”Dowland” är en det musikaliska hantverkets evangelist, som predikar mot tyckande, utanverk och påhitt. Där är det inte svårt att se mina egna gnälligaste sidor i en skrattspegel.

Uttryckskraften i Dowlands sånger går fram än idag och inbjuder sångaren att förvandlas i mötet med dem. De kan sjungas på många sätt, något som visas av att artister också utanför konstmusikens krets sjunger dem, som Freddie Wadling och Sting. Sångerna fungerade även på vår publik, vilket recensioner och reaktioner visade. Om det som sångare är tacksamt att i nuet låta sig förvandlas av Dowlands sånger, är det dock inte lätt att artikulera på vilket sätt mötet med sångerna förvandlade min sångarroll på ett mera varaktigt sätt. En viktig lärdom var att sorg och smärta kan ges ett ganska stort utrymme i en föreställning utan att det behöver bli, som Peter Brook säger, ”boring”. Dowland visar att sorgen och smärtan har många levande dimensioner, och man behöver inte vara rädd för att stå till förfogande för att gestalta dessa.

Här finns det utrymme för självkritik. Ibland var jag alltför rädd att ge mig hän åt tillstånd av detta slag. Publiken skall ju underhållas! Denna rädsla kunde i värsta fall leda till den ”trevlighet” som Matti Edén talade om i sin recension.

Möjligen valde jag också ett alltför konventionellt sätt att sjunga. Mitt sångsätt riskerade att hamna i ett ingenmansland: alltför klassiskt för att vara personligt som Freddie Wadlings, men med alltför stora brister i praxiskunnande för att vara intres-

sant som manifestation av historisk forskning. Skulle jag då ha fördjupat mina studier i elisabetansk sångpraxis? Det tror jag inte, eftersom ett sådant studium aldrig på allvar intresserat mig. Risken med detta hade också varit att tappa den fräschör som jag upplevde i konfrontation med ett ganska obekant material, som skulle presenteras med kort repetitionstid.

Om man ser CD:n som ett uttryck för dessa aspekter på sjungandet kan man konstatera att den sångmässigt ibland låter litet enahanda. Det finns dock spår som jag tycker fungerar bra, exempelvis *Kom, djupa sömn*.

Jag tror inte att vi hade vunnit särskilt mycket på att använda ren ljudinspelning vid instuderingsarbetet, exempelvis genom att göra en CD innan teaterrepetitionerna började. Däremot är jag övertygad om att jag hade haft stor nytta av att då och då repetera med videokamera. Jag menar att ett användande av sådan teknik kunnat tjäna flera syften: man i både bild och ljud fått en dokumentation av skapandeprocessen både i kunskapsbildande forskningssyfte och som hjälp i repetitionssyfte. I det senare fallet hade man fått en ganska klar bild både av musikaliska och teatrala moment. Man skall dock inte ha en övertro på videotekniken – detta extra, registrerande öga och öra kan göra att ensemblen känner sig iakttagen vilket kan hindra både scenartister och regissör från att släppa loss. Videokameran är också en säregen åskådare – vissa moment som verkligen fungerar på en scen och inför publiken blir inte bra på video och tvärtom.

En viktig förvandling av min sångarroll som blivit följden av Dowlandföreställningen har att göra med en insikt som rör förhållandet till både sångerna och berättelsen. Om man själv skriver texten är det lätt att tro att man kan slippa undan det faktum att berättelsen måste bli något större än man själv. Om inte detta sker kan det få förödande följder, som liknar dem jag nämnde angående trevligheten. Dowlandfiguren måste kunna öppna sig mot det oförutsägbara, sårade och passionerade, kanske våldsamma. Det spröda i Dowlands musik måste balanseras av en inre hetta i gestaltandet av hans person. Som sångare skall jag överskrida min identitet, inte stanna vid att manifesteras den. Bara genom att förlora min identitet, ställa mig till förfogande för det som är större än mig själv, blir jag sångare: återigen kan man konstatera att Orfevs får identitet först i sången.



SOS Musikteater & Gränslösa Teatern presenterar  
världens äldsta berättelse:

# Gilgamesh

– han som vägrade dö

Ett våldsamt epos om kamp och vänskap, vishet och vansinne

Sven Kristersson, berättare & sångare

Tina Quartey, slagverk

Karim Rashid, regi

[www.gilgamesh.se](http://www.gilgamesh.se)





## **4. Gilgamesh – han som vägrade dö**

Varför förlänger du dina plågor,  
springer runt och jagar dig trött?  
Eftersom gudarna har skapat dig  
efter både gudars och människors kött  
kan du inte undvika döden i längden,  
du lika litet som dåren som går  
i trasor i stället för kläder, och aldrig  
lyssnar till de råd som han får.

Ständigt hemsöks landet av inre strider och splittring  
Ständigt bråkar syskon om arvet i hat och förbittring  
Ständigt har människorna ropat och tigit,  
ständigt har floden sjunkit och stigit.

En dag flyger trollsländan glatt över floden,  
kisar med ansiktet lyft emot solen  
men lika plötsligt en dag är hon borta.  
Sländornas dagar är få och korta.  
En gång höll Gudarna rådslag om världen  
och uppfann dödens aska och livets frö.  
Gudarna har skapt oss att leva –  
men berättar aldrig när vi ska dö.<sup>1</sup>

## ***Gilgamesheposet och Orfevs***

Gilgamesheposet har sina rötter nära femtusen år tillbaka i tiden, då kung Gilgamesh enligt de sumeriska kungalängderna regerade i staden Uruk. Detta stora mesopotamiska diktverk traderades först troligen muntligen och de legendartade delberättelserna ur epolet började nedtecknas med sumerisk kilskrift på lertavlor ca 2000 f.Kr.

I det inledande citatet befinner vi oss vid havets yttersta gräns, där alla floder börjar och slutar. Den utmattade kung Gilgamesh har, efter att ha färdats över det fruktansvärda Dödens Hav, tagit sig till den vise Utnapishtim. Anledningen till att

Gilgamesh är där är att han efter en rad våldsamma stordåd förlorat sin bästa vän och då förstått att även han själv en gång skall dö. Nu kräver Gilgamesh att få veta vad han måste uträta för att också han själv skall få evigt liv, eftersom Utnapishtim borde känna till detta. Han är nämligen den enda människa som någonsin fått evigt liv av gudarna.

Citatet ovan är en del av Utnapishtims svar. Vid den tid då Gilgamesh träffar honom har Utnapishtim redan levt över tvåtusenfemhundra år, och han förkunnar uråldrig visdom som Gilgamesh får ta del av. Gilgamesh får också höra Utnapishtim berätta hur han räddade mänskligheten undan Den Stora Floden genom att bygga en stor båt och ta med sig folket i staden där han bodde, liksom ett hankön och ett honkön av alla djur och växter. Berättelsen skall sedan återkomma i 1:a Mosebok, som kommer att skrivas skrivs långt efter Gilgamesheposet. Där heter Utnapishtim som bekant Noa.

I andra delar av Gamla Testamentet, liksom i Koranen återfinns även andra berättelser och tankefigurer från eposet. I den arabiska litterära kulturen är eposet grundläggande, och man finner därför influenser från den sumeriska och akkadiska kulturen också i berättelsesamlingen *Tusen och en natt*. Eftersom den sumeriska mytologin går igen i den grekiska hittar man spår av Gilgamesheposet också i *Iliaden* och *Odysseen*, liksom paralleller med Orfevsmyten.

Utnapishtim är en Orfevs före Orfevs, som på vers berättar om människans förhållande till gudarna och om hur man skall leva sitt liv. Utnapishtim liknar också Orfevs genom att han säkrar mänsklighetens överlevnad genom att bygga arken – Orfevs räddar besättningen på Argo genom att spela så att männen inte hör sirenernas sång.

Det är genom att träffa Utnapishtim och överta dennes visdom som även Gilgamesh får Orfevslika egenskaper. Gilgamesh blir enligt legenden en religiös förnyare genom att efter sitt besök hos Utnapishtim återupprätta seder och bruk som de var före Den Stora Floden.<sup>2</sup> Orfevs är en reformator av Dionysoskulten genom att gripa tillbaka på historien om Världsalltet.

En annan orfisk egenskap hos Gilgamesh är att han även etablerar skriftspråket i Sumer, genom att själv skriva ner allt han varit med om på sina vandringar. När han kommer hem till Uruk igen skriver han ner berättelsen om Den Stora Floden och kan återupprätta kontakten med gudarna, till vilka människorna under lång tid haft ett dåligt förhållande.

Man kan därför även i samband med Gilgamesh associera till de bilder jag tidigare nämnt, där Orfevs framställs tillsammans med papyrusrullar. Att både Gilgamesh och Orfevs förknippas med skrift har säkert att göra med den dramatiska effekt skrivkonsten har på ett samhälle. Båda dessa mytiska figurer förkroppsligar alltså civilisation och framåtskridande.<sup>3</sup>

## *Upprinnelse och research*

### **En ny översättning**

Den svenska utgåvan av Gilgamesheposet är en tolkning skapad av Taina Kantola och Lennart Warring. Kantola har i samarbete med Warring huvudsakligen givit verket en adekvat svensk språkdräkt. Själva översättningsarbetet är gjort av Warring direkt från akkadiskan, ett semitiskt språk som var *lingua franca* i länderna mellan Alexandria och Babylon under perioden ca 1900–400 f.Kr. De äldsta kända berättelserna kring Gilgamesh är emellertid författade på sumeriska, ett språk av okänd härkomst som talades i landet mellan Eufrat och Tigris ca 2800–2000 f.Kr. Sumeriskan överlevde dock i ytterligare nästan två årtusenden som ett språk för de lärda. Man vet att den som koncipierade den version som internationellt kommit att kallas ”standardversionen” utöver akkadiska även behärskade sumeriska. Författaren torde ha varit en skrivare, exorcist och läkare vid namn Sin-leqi-unninni som levde någon gång i mitten av 1200-talet f.Kr när det ännu återstod två årtusenden till vår vikingatid. Standardversionen är en självständig omdiktning och bearbetning av flera olika berättelser, som här gjutits samman. Stommen är en gammalbabylonisk, sumerisk dikt som kallas *Överlägsen alla kungar*. Det är denna textliga stam som Sin-leqi-unninni bearbetat och på vilken han inympat ytterligare material.

Vetenskapen brottas fortfarande med en del oklarheter när det gäller eposets omfattning och komposition. Standardversionen av eposet sträcker sig över 12 kilskriftstavor, där de första elva utgör en avrundad berättelse med inledning och en avslutning. Den tolfte lertavlan, som visserligen också handlar om Gilgamesh men tycks utgöra en helt självständig berättelse, anser vissa forskare höra till eposet, andra inte. Den berättelse som sträcker sig över de elva första tavlorna är heller inte fullständig, eftersom ca 20% av texten ännu (2010) inte återfunnits. Det finns

emellertid stora samlingar lertavlor som ännu inte är genomgångna av forskarna. Efterhand som man tyder dessa tavlor lär fler delar av eposet att komma till vår kännedom.

### **Recitation, muntlighet och skriftlighet**

Redan innan jag ens läst eposet väckte den nyutkomna översättningen min lust att skapa något slags musikaliskt berättande version. Jag visste inte ens vad eposet handlade om, men som så ofta när det gäller upprinnelsen till ett skapande projekt fanns det vaga förningar och frågor: eftersom berättelsen om Gilgamesh överlevt i tusentals år borde det innehålla någon sorts kärna som var intressant att återberätta även i vår tid. Skulle det vara möjligt att bitvis sjunga, bitvis recitera eposet? Kanske ibland bara berätta?

I efterhand förstår jag att det till stor del var mitt formmässiga intresse för eposet, snarare än det innehållsliga, som gjorde att jag ville arbeta med det. Mellanläget mellan sång och tal hade utgjort ett särskilt spår i min utveckling och jag hade egna praktiska erfarenheter av olika typer av musikalisk recitation.<sup>4</sup> Jag hade även tagit del av andra projekt på detta område.<sup>5</sup> Jag hade också tagit del av Walter Ongs teorier om hur utvecklingen från en muntlig kultur till en skriftlig är en irreversibel process: Ong menar att om man en gång lärt sig läsa och skriva finns det egentligen ingen väg tillbaka till en ursprunglig muntlighet.<sup>6</sup>

Som sångare kan man dock ofta gå ”tillbaka” till förhållningssätt som liknar ett muntligt, vilket man alltid gjort inom de musikaliska vis- och jazzgenrerna och i folkliga teaterformer, där improvisation och ett dialogiskt förhållande till publiken alltid varit självklara företeelser. Ongs irreversibla modell kan kanske nyanseras något om man tar hänsyn också till dessa genrer, i vilka det ofta handlar om att pendla mellan skriftlighet och muntlighet.

Någonstans hade jag också läst att man upptäckt serbiska sångare som kunde berätta epos på ett sätt som påminde om hur Homeros en gång diktat. Enligt uppgift reciterade man dessa nyupptäckta epos halvsjungande, i en liten krets lyssnare.<sup>7</sup> Jag erinrade mig också att den engelske litteraturforskaren George Derwent Thomson beskrivit hur han vid brunnen i en irländsk by möter en kvinna som först hälsar och konverserar i normal samtalston, men som när hon berättar om sin son som lämnat Irland för USA, hamnar i ett halvsjungande röstläge. Sedan hon sjungit sin historia färdigt lyfter hon helt enkelt upp sina vattenhinkar och går hem.<sup>8</sup>

Att själv stå för flera funktioner som i nutiden ofta är uppdelat på flera personer hade också anknytning till muntlig kultur: ”The idea of a separation between composer and performer is a product of literate societies”, som John Potter säger.<sup>9</sup> Även detta kan knytas till Orfevsfigurens karaktär av förmedlare mellan muntligt och skriftligt, då Gilgamesheposet i sin utformning, precis som Bibeln eller Odysseen, bär spår av att ha överförts och kommunicerats muntligt. I eposet finns exempelvis formelliknande vändningar och rytmiskt återkommande upprepningar av samma typ som i dessa senare verk. Tanken på att tolka eposet i ljuset av sitt muntliga ursprung kändes produktiv.

Jag associerade även den muntliga traditionen till ett framförande inför en liten publik. I fråga om Gilgamesheposet visste man dock mycket litet om framförandesituationen. Warring säger i samtal att eposet kan ha använts i undervisande syfte för kunskigheter och för personer i samhällets övre skikt, och därför reciterats eller möjligen sjungits i mindre kretsar. Jag kunde därför inspireras av den afrikanska *jalin*, när han med sin *kora* underhåller och undervisar i en begränsad åhörarkrets. Framträdandesituationen skulle därför kunna vara ganska lik den i mina tidigare projekt, som de i Dowlands elisabetanska slottsmiljö eller i Schubertiadens salong.

### **Ett avgörande möte**

När jag först läste igenom eposet hade jag svårt att förstå vad det var som gjort det odödligt. Visserligen innehöll verket flera fascinerande delberättelser där den viktigaste var huvudpersonen Gilgameshs utveckling från ”kunglig värsting” till vis man.<sup>10</sup> Ändå gav detta mig inte tillräckligt med kraft för att på egen hand påbörja något arbete med eposet.

Projektet skulle emellertid förlösas genom det slags sammanträffande som ofta är avgörande för att en idé skall bli verklighet. Dramaturgen Jan Mark sammanförde mig 2003 med en irakisk regissör bosatt i Malmö, Karim Rashed. I likhet med mig ville han göra något slags dramatisering av Gilgamesheposet. Videoupptagningar med föreställningar från hans hemland visade att hans sätt att arbeta med teater präglades av en stark känsla för timing och komik, men också av musikaliskt förhöjd textbehandling. Detta stämde med hur jag ville arbeta.

Det verkade lovande att få ta sig an eposet tillsammans med en professionell teaterarbetare som själv kom från landet som ligger där stora delar av eposet både ut-

spelar sig och har sitt ursprung. Rashed förklarade också att verket i hög grad än idag lever i Mellanöstern, och att man regelbundet gör dramatiseringar av eposet. Liksom hos assyrierna är Gilgamesheposet i arabvärlden emellertid inte bara den litterära artefakten. Det har en tolknings- och verkningshistoria som man är präglat av om man är uppvuxen med det.

Varför ville då Karim Rashed göra en version av Gilgamesheposet i Sverige?

Det har flera skäl. För det första är det så att när man [i västerlandet] talar om arabisk kultur handlar det ofta om Tusen och en Natt, men jag ville säga: nej, vi har ett annat kulturarv, som är ännu viktigare, och det är den gamla mesopotamiska litteraturen och Gilgamesheposet, som är ett av de största litterära verk som vi har. Den andra anledningen är att jag hittar många av mina egna frågor i eposet. Vi frågar oss ofta varför vi lever, och andra dör. Andra kanske går under, men vi inbillar oss att det kommer att gå bra för oss själva. Eposet ställer också en annan fråga: hur skapar man något värdefullt av sitt liv? Vi slösar mycket med tiden. Vi vill ha längre liv, trots att det liv vi har faktiskt är väldigt långt, och bär på stora möjligheter som vi inte använder. Som ni brukar säga: alla vill leva länge, men ingen vill bli gammal. /.../

Idag kan Gilgamesheposet aktivera frågorna kring vår existens, samma frågor som vi hade för femtusen år sedan, och ännu längre tillbaka. Gilgamesheposet lär oss att det korta liv vi har rymmer stora möjligheter som vi inte ser: vi utnyttjar inte de möjligheter vi redan har. Vi flyttar hit och dit, vi söker nya jobb, vi gifter om oss, vi gör allt möjligt för att få ett nytt liv. Men – går man djupare, när man längre? De här frågorna har alltid, varit aktuella, eftersom de berör vår existens.<sup>11</sup>

Det var också tillfredställande både för Rashed och mig att vårt gemensamma företag inte i första hand utgjorde något slags ”integrationsprojekt” eller liknande, hur viktiga sådana projekt än kan vara. Vi hade istället valt varandra av gemensamma konstnärliga och yrkesmässiga bevekelsegrunder. Att vårt arbete också politiskt kunde ses som ett sätt att överbrygga kulturklyftor var en positiv följd av detta. Mitt arbete tillsammans med Karim Rashed blev därför ett sätt att i en gemensam

praktik svara den svenska främlingsfientligheten och -skepticismen.

Mitt intresse för eposet väcktes inte i ett historiskt tomrum. Med all rätt har den västerländska, imperialistiska synen på Orienten kritiserats av exempelvis Edward Saïd.<sup>12</sup> Det finns emellertid i västerlandet också en tradition av ett mycket respektfullt engagemang för Orienten och dess kultur, en stillsam ådra med representanter som Eric Hermelin, Gunnar Ekelöf och H.S. Nyberg. Det var denna lyhörda tradition som min del av arbetet med Gilgamesheposet ville ansluta sig till.

En annan aspekt som intresserade mig var att så många tankefigurer och delberättelser i verket i så hög grad kommit att ingå i senare tiders religiösa och litterära skrifter. Judendomens, kristendomens och islams heliga texter bär alla spår av eposet.

Jag hade genom läsning blivit intresserad av vad som förenar de abrahamitiska religionerna snarare än vad som skiljer dem åt.<sup>13</sup> Gilgamesheposet föregick dem alla, varför det inte verkade omöjligt att läsa det också i ljuset av dess reception.

Karim Rashed och jag ville alltså gemensamt förmedla eposet till en svensk publik. Men vilka former skulle vi välja för att gestalta denna textmassa? Då ingen av oss hade några institutionella försänkningar kunde det bara bli frågan om en till det yttre formatet liten uppsättning. För att det skulle vara meningsfullt att ens försöka kom vi fram till att det åtminstone krävdes två personer på scenen: en berättare och en slagverkare. Slagverk förenade i sin karaktär det urgamla och det moderna, men hade också stort dynamiskt omfång. Eposet rymde stora skillnader handlings- och stämningmässigt, och slagverk skulle både kunna klinga sprött och mullra våldsamt.

Arbetsfördelningen skulle vara som i mina tidigare projekt: jag skulle skriva ett manus utifrån den översättning som fanns, och Karim Rashed skulle fungera som dramaturg och regissör. Vi det här laget hade vi dock bara en vag känsla om vad det var vi ville åstadkomma, något som liknade Peter Brooks "formlösa föraning":

When I begin to work on a play, I start with a deep, formless hunch which is like a smell, a colour, a shadow. /.../ It is my conviction that this play must be done today, and without that conviction I can't do it. I have no technique. /.../ I have no structure for doing a play. Because I work from that amorphous non-formed feeling, and from that I start preparing.<sup>14</sup>



Igor Stravinsky har en liknande beskrivning av detta stadium i skaparprocessen:

Allt skapande förutsätter ett slags aptit som väcks av försmaken av upptäckten. Denna försmak av skapandet åtföljs av en intuitiv förnimmelse av något okänt, som man visserligen tagit i besittning men som ännu är oklart och bara kan bestämmas med hjälp av vaksam teknik.<sup>15</sup>

Nu gällde det att få tag i en slagverkare som kunde tänka sig att medverka i föreställningen.

### **Gilgamesheposet i Sverige**

Tidigt förstod jag att det inte skulle gå att använda den nya svenska översättningen för vårt sceniska sammanhang. Den var detaljerad i sin trohet mot originalet, vilket gjorde att många passager blev alltför omständliga för att fungera i en teatersituation. Eposet innehöll svårbegripliga detaljer vilka förklarades i fotnoter.

Jag tyckte att vi behövde en mera berättande, rytmisk och varierad språkdräkt som skulle vara möjlig att tonsätta. Warring-Kantolas översättning var helt enkelt ingen *libretto*. Däremot hade den andra förtjänster: översättningen var begriplig och verkade dessutom välavvägd när det gällde ordens valör och betydelsefärg.

Det fanns dock flera berättarmässiga luckor i eposets standardversion, alltså avsnitt som ännu inte upptäckts och kanske aldrig skulle komma att hittas. Ibland kunde dessa luckor fyllas i med material från den äldre versionen, vilket Warring och Kantola gjort. Ändå gapade det hål i berättelsen, varför det för den sorts scenbruk jag föreställde mig skulle bli nödvändigt att fylla dessa med egen dikt.

Medan vi sökte något sätt att förmedla eposets innehåll var det naturligt att se vad man tidigare gjort av Gilgamesheposet på svensk botten. Den första svenska översättningen av eposet hade gjorts 1945 av den då åttioårige orientalist Knut Tallqvist, som använder tonfall som för tankarna till Eddan eller Kalevala, med nordiskt arkaiska tonfall, allittererande konsonanter och kärv versrytm.<sup>16</sup> Texten gick dessvärre inte att använda ens i delar, eftersom tolkningen ända ner i sina detaljer var föråldrad, på det sätt som översättningar alltid åldras: orden hade ändrat stilvärde, metaforer och liknelser nöts ner eller verkade sökta, och musikaliska drag som rim eller andra ljudlikheter klingade ibland bombastiskt.

Poeten Ebbe Linde hade på fyrtioalet skapat en diktsvit, *Gilgamesj*.<sup>17</sup> Denna var till sin karaktär mera lyrisk än dramatisk och skildrade snarare en serie tillstånd än tillhandahöll dialog och berättelse. Lindes diktsvit hade föregåtts av ett hörspel för radio från 1937/38, något som jag emellertid först senare blev medveten om.<sup>18</sup> Av olika skäl kunde jag heller inte ta del av en barnversion av eposet, skapad 2003 av Lena Steffenson från Teater3 i Stockholm. Jag fick dock efter samtal med Steffenson intrycket att hennes version formmässigt låg alltför långt ifrån det både Rashed och jag var ute efter för att den skulle hjälpa oss vidare.

Den danske tonsättaren Per Nørgaard hade gjort en tonsättning av eposet, vilken uppförts på Operan i Stockholm på 1980-talet. Denna var emellertid, i likhet med Lindes version, mera lyrisk än dramatiskt-episk, och gav därför ingen anvisning om hur berättelsen skulle kunna disponeras. Ture Rangströms opera *Gilgamesj*, komponerad på 1940-talet, fanns bara i klaverutdrag på Operan i Stockholm, och tycktes svåråtkomlig. Kärnan i dess libretto utgjordes av Ebbe Lindes diktsvit.<sup>19</sup>

Även den tjeckiske tonsättaren Bohuslav Martinu hade skrivit en opera om Gilgamesh, men nu hade tiden börjat rinna iväg. Jag insåg att det istället för att söka efter inspirerande förlagor gällde att hitta en berättarform som var direkt anpassad till våra förutsättningar. Genom att söka efter tidigare tolkningar av eposet hade emellertid min ”formlösa föraning” förtydligats. Under tiden hade vi också träffat på slagverkaren till vår tänkta uppsättning, rock- och jazzmusikern Fredrik Myhr.

## ***Manus- och kompositionsarbete***

Innan repetitionerna kunde börja krävdes ett konceptionsarbete som för det för det första gällde en libretto, för det andra en tonsättning av denna. Trots att jag var medveten om att sjungen text fungerar annorlunda än talad valde jag metoden att först skapa en text som skulle fungera redan som högläsning. De skiftande musikaliska nivåerna kunde bestämmas senare, och då skulle också texten kunna bearbetas ytterligare.

Samarbetet med den ursprunglige svenske översättaren skulle bli avgörande för mitt manusarbete, liksom dialogen med Karim Rashed. Istället för att, som jag först tänkt, tonsätta verket på egen hand kom jag att göra detta i samarbete med slagverkaren. Här skulle flera problem torna upp sig, inte minst då det gällde att stryka i materialet.

## Tolv lertavlor och Lennart Warring

Våren 2004 påbörjade jag arbetet med texten. Trots det fylliga, förklarande efterordet i Warring-Kantolas bok var det fortfarande stora delar av eposet jag inte förstod.

Av upphovsrättsliga skäl skulle jag vara tvungen att kontakta de svenska översättarna. Jag hoppades att de skulle kunna hjälpa mig att förstå de dunkla delarna av eposet innebörd. Lennart Warring visade sig vara utomordentligt tillmötesgående, och skulle under manusprocessen och repetitionsarbetet bli vår guide till eposets mening och innehåll. Så småningom skulle jag också förstå att läsarens eller åhörarens kamp med eposets olika betydelsenivåer var en del av syftet hos eposets författare, något Warring påpekar.<sup>20</sup> Verket var alltså inte skrivet för att förstås, det var skrivet för att läsaren eller lyssnaren skulle brottas med texten och själv avvinna den betydelse. Att ”begripa” eller ”förstå” Gilgamesheposet var ungefär som att försöka förstå Bibeln. Det rymde ett otal tolkningsmöjligheter.

Mitt arbete med Schuberts eller Dowlands sånger hade gått ut på att göra texterna både begripliga och gripande. Även om dessa naturligtvis också var mångbottnade och arbetade med symboler, så låg den kulturella sfär där de skapats så mycket närmare vår egen, och var jämförelsevis mera förståeliga. Hur skulle jag handskas med ett material som enligt Warring skapats för att *inte* omedelbart förstås, utan först efterhand ge ifrån sig sin betydelse, om ens någonsin?

Om jag från början varit medveten om de svårigheter detta skulle föra med sig hade jag kanske inte ens påbörjat arbetet. Nu hade projektet emellertid styrfart och det skulle bli nödvändigt att praktiskt hantera eposets mångtydighet.

Ganska snart växte det fram en metod för att lösa den serie problem som detta gav upphov till. Vad jag skulle göra var alltså en tolkning av en tolkning. Därför kom jag att använda en kombination av två tillvägagångssätt. Dels frågade jag helt enkelt Warring vad han trodde vissa textställen syftade på. Eftersom han själv gjort en tolkning av eposet hade han redan gått igenom en process av både förklaring och förståelse, och kunde därigenom kunde han förklara sin tolkning för mig och Rashed.

Dels gjorde jag en läsning ”framför” texten, lät eposet klinga i vår tid genom att använda de associationer, känslor och tankar den väckte hos mig själv. Detta skulle kunna vara en väg till att i Ricoeurs mening förklara eposet för vår tids publik, men nu inte via Warrings tolkning utan min och Rasheds. Jag förde naturligtvis en fortlöppande dialog med Rashed om hans uppfattning av olika textställen. På så sätt växte

min och Rahseds tolkning fram som en tolkning av en tolkning, via ständig förklaring och förståelse.

Jag satte som ett kriterium att min framställning skulle vara begriplig och fångslande redan som högläsning, utan vare sig musik eller scenisk gestaltning. Eftersom vi ville skapa en sammanhängande berättelse bestämde vi oss ganska tidigt för att utesluta den tolfte tavlan. I denna tavla är Enkidu av okända skäl plötsligt levande igen, och innehållet är på flera andra sätt dunkelt och omstritt av forskarna.

Jag fortsatte sedan arbetet med att stryka ner eposet till de delar som jag uppfattade som oundgängliga för en sammanhängande och medryckande berättelse. De esoteriska tolkningsnivåer som enligt Warring fanns inbyggda i verket lämnade jag därhän. Berättarmässigt var min bedömning att eposet hade några vitala moment och vändpunkter vilka en berättande framställning inte kunde undvara utan att falla sönder och bli obegriplig.<sup>21</sup>

1. Presentationen av Gilgamesh
2. Modergudinnan skapar Enkidu som ett svar på folkets böner.
3. Gilgamesh slåss med och blir vän med Enkidu.
4. Gilgamesh och Enkidu besegrar Humbaba.
5. Gilgamesh och Enkidu besegrar Himmelstjuren.
6. Enkidu dör.
7. Gilgameshs väg till Utnapishtim
8. Gilgamesh möter Utnapishtim.
9. Gilgamesh finner och förlorar Livets Växt.
10. Gilgamesh kommer tillbaka till Uruk.

Istället för se att vilka händelser jag *ville* berätta om, valde jag alltså delar som jag av intuitivt logiska skäl *var tvungen* att berätta.<sup>22</sup>

Jag läste regelbundet upp mina omarbetningar i telefon för Lennart Warring, som godkände min tolkning eller ville komplettera. Han hade en befriande praktisk inställning till arbetet, och understödde hela tiden min personliga utformning av berättelsen.

För att historien redan på handlingsplanet inte skulle bli svårförståelig (alldeles bortsett från eventuella esoteriska betydelser) var det nödvändigt att förtydliga berättelsen genom att lägga till ord eller meningar, eftersom det som kanske var

självklart för eposets ursprungliga läsare och åhörare kunde vara svårbegripligt för dagens publik. Teaterbesökaren har inte tillgång till fotnoter och kommentarer. Avsnittet om Gilgamesh och Ishtar blir obegripligt om man inte vet att Ishtar *både* är kärlekens och krigets gudinna. I partiet som handlar om Gilgameshs väg genom berget som når från underjorden upp till himlen var det nödvändigt att lägga till att det är där som solen både går upp och går ned, något som kanske var självklart för de ursprungliga åhörarna.

När min första version av manuset var klart, läste jag det högt för Rashed, Myhr producenten Lina Ehn. De kunde följa med i berättelsen hela vägen, men läsningen tog över två timmar och det var tveksamt hur intresseväckande framställningen egentligen var. Det blev nödvändigt att stryka ännu mer av texten, trots att mycket redan hade fallit bort.

### **Komposition**

Ursprungligen hade jag tänkt komponera musiken själv. Eftersom jag skulle samarbeta med en slagverkare var det istället naturligt att denne var medskapande. Situationen var emellertid inte enkel: Fredrik Myhr och jag kände inte varandra och ålderskillnaden mellan oss var närmare tjugo år och vi hade även olikartad musikalisk bakgrund.

Myhr och jag inledde vårt kompositionsarbete i september 2004. Då hade jag ytterligare strukit ner den långa texten. Arbetet gick först till så att jag provade olika textbitar genom att ropa, sjunga eller recitera. Ibland improviserade jag melodier och rytmer, ibland provade jag brottstycken som vi gemensamt komponerat. Myhr lyssnade och provade i sin tur olika instrument. Det var emellertid svårt att få flyt i processen, kanske på grund av att vi hyste en överdriven – men också naturlig – respekt för varandras kunnande. Efter ett par veckor i denna frustrerande situation bestämde vi oss för en arbetsfördelning: jag gjorde utkast till melodi och taktart till vilka Myhr utformade slagverksstämman. I och med att vi hade huvudansvar för olika musikaliska områden var det möjligt att bli mera konkret.

Rashed och jag hade på tidigt stadium bestämt oss för att figurernas repliker skulle sjungas, medan berättandet skulle vara prosa av rytmisk karaktär. Mellan dessa nivåer kunde man tänka sig rimmad vers och recitativiska former. På så vis skulle man vinna flera fördelar: det skulle bli enklare att hålla isär berättarroll och figurer både för oss och publiken. Det skulle också ge oss möjlighet att skapa olika

intensitet och karaktär i det episkt-dramatiska flödet.

Jag gav figurerna både rytmiska och tonala karaktäristika. Gilgamesh sångstämma kom att präglas av en skala som ibland kallas ”bysantinsk”. Denna är vanlig i turkisk musik, en skala med lågt andra och lågt sjätte steg, alltså med C som grundton:



Turkiet är en välkänd brygga mellan Öst och Väst, och det var av detta skäl inte orimligt att utgå från musik därifrån för att musikaliskt förena Mesopotamien och Sverige. Dessutom hade jag lyssnat mycket till turkisk musik just vid denna tid.<sup>24</sup> Skalan utgör ett tonförråd som ofta används av västerländska tonsättare när man vill låta allmänt österländsk och exotisk, exempelvis i filmmusik. Denna tonalitet är genomgående i samband med Gilgameshfiguren, med tre undantag: det första är när Gilgamesh ber om att få en dröm där Solguden talar. Då sjunger han i samma lydiska modus som folket gör i sin bön till Modergudinnan – se nedan och bilaga 1, takt 37. Det andra är sången när Gilgamesh sörjer Enkidu. Här använde jag en pentatonisk skala, för att ge en känsla av en uråldrig bönemelodi. Eftersom pentatonik hör till de mest ålderdomliga skikten i musikens utveckling i många kulturer, hoppades att publiken intuitivt skulle uppfatta denna nästan besvärjande sorgesång, inte som Gilgameshs egen, utan som något han övertagit från tidigare generationer. Rytmiskt sett var också denna sång ett undantag. Den har ett slags hymnisk fyrtakt, medan allt annat som Gilgamesh sjunger går i sjutakt. Det tredje undantaget från det bysantinska moduset är sången till Livets Växt. Den är vanlig G-dur för att markera en avgörande vändpunkt i Gilgameshs tidigare liv.

Enkidus tonalitet är en halv-heltonsskala, alltså – med C som grundton:



Enkidus och hans grundläggande rytm blev en jazzvalsliknande tretakt, men melodins periodicitet innebar en fyrtaktsöverlagring av swingtyp – se takt 106 f i bilaga 1.

Folkets bön till Aruru och Shamhats sång är båda skrivna i ett lydiskt modus med

inspiration från norsk folkmusik. Utnapishtim framför sin sång i svensk folkton. Jag ville med dessa val ge figurerna musikalisk karaktär av ursprunglighet och värme, något som inte bara hade med val av modus att göra. Det hängde också samman med *vad* figurerna skulle sjunga om: folket ber, Shamhat lockar och Utnapishtim förkunnar. För att hålla samman detta folkliga skikt använde jag en polskeliknande tretaktspuls, men i olika tempi i de skilda sångerna.

Rytmiseringen av texten liksom pulskaraktären är dock helt olika: folkets bön dras åt 6/8-hållet, Shamhats sång är mycket enkel med betoningen på ettan i takten, medan Utnapishtims sång är en mera utarbetad polska där både ettan och trean betonas. Sången är så flexibelt skriven att sångaren kan ha längre eller kortare paus mellan fraserna.

Ishtars sång är ett slags *seguidilla*, till vilken jag – omedvetet – hämtade det rytmiska mönstret från Bizets *Carmen*. Detta val är rätt naturligt med tanke på den förförelsescen musiken ingår i. Melodin har dock av någon anledning, som jag inte har någon förklaring till, snarare karaktär av finsk tango.

Eftersom de olika karaktärerna gestaltas med hjälp av varierande musikstilar, sjunger jag också på olikartade sätt. Gilgamesh använder klassisk tonbildning medan Enkidu har en råare sångstil, inspirerad av rock och blues. Humbabas korta inpass är parodierad modernistisk opera, medan sångsättet i Ishtars *seguidilla* färgas av den finska tangokaraktären. Utnapishtims sångsätt ligger nära gammal svensk vis- och revytradition, men helst vill jag att han skall låta som en sjungande Fritjof Nilsson Piraten, vars dialekt är förebild för figuren.

Sammantaget kan de olika figurernas dialekter, musikgenrer, skalor och taktarter sammanfattas i nedanstående uppställning. När jag sammanställer denna tabell upplever jag den som väl mekanisk – bara att göra en tabell över vår version av Gilgamesheposet tycks svära mot föreställningens karaktär. Detta gör visserligen uppställningen tydligare, men känns stelbent, kanske för att föreställningen hela tiden förändrats. I tabellen anger jag de förändringar som skedde under repetitionstiden, och föregriper de förändringar vi gjorde när vi senare bytte slagverkare.

Figur	Dia-/sociolekt	Genre	Skala	Taktart
<i>Folket</i>	Skånska	Folkmusik	Lydisk på f	6/8
<i>Gilgamesh</i>	Rikssvenska	Turkisk	Bysantinsk Pentatonik G-dur	7/8 4/4
<i>Shamhat</i>	Ngt bredare skånska	Folkmusik	Lydisk på g	3/4
<i>Ung man</i>	Örebrodialekt	Schottis, senare samba	Lydisk på g	2/4
<i>Enkidu</i>	Bred skånska	Blues/Jazz	Hel-halvton	3/4 och 4/4 samtidigt
<i>Humbaba</i>	Rikssvenska	Operaparodi	Fritonal	Fritt deklamerande
<i>Ishtar</i>	Skånskfärgad stockholms-sociolekt, senare skånsk överklassdialekt	Seguedilla, senare kubansk Yemanjárytm	a-moll	3/4, 12/8
<i>Folk på fest i borgen</i>	Rikssvenska	Polka, senare Samba	Mixolydisk på g	2/4
<i>Siduri</i>	Tysk brytning, senare rikssvenskt, ålderdomligt filmidiom	I partitur folkviseartad, i föreställningen deklamation	Först lydisk, senare tal	6/8
<i>Utnapishtim</i>	Ålderdomlig medelklass-skånska	Polska	d-moll	3/4

## ***På väg mot en föreställning***

Föreställningsarbetet var en ständig dialog mellan Karim Rashed, Fredrik Myhr och mig. Karim Rashed och jag undersökte sångar- och berättarrollen, något som tvingade mig till stora förändringar i hur jag tidigare sett på denna. Text- och musikdelar prövades och förkastades beroende på en rad faktorer. Dels var det viktigt att texten skulle vara begriplig och sångbar. Dels visade det sig att musiken inte kunde vara alltför komplicerad eftersom det då hade krävt alldeles för lång repetitionstid. Samtidigt förändrades föreställningen av att vår förståelse av eposet hela tiden förändrades och fördjupades under repetitionernas gång: här fanns en rad associationer till Bibeln, liksom en synnerligen finstilt humor. Vårt arbete kom alltmer att likna förutsättningslös undersökning av eposets många betydelser snarare än en tolkning utifrån en särskild läsart. Gradvis märkte vi hur raffinerat verket var uppbyggt rent



berättartekniskt. Vattnets roll i eposet framträdde exempelvis som en strukturerande faktor vi först inte blivit varse.

Att försöka få med så mycket som möjligt av verkets betydelser och berättartekniska raffinemang ledde till att föreställningen hela tiden svällde tidsmässigt. Återigen blev det viktigt att stryka, något som påminde om att detta i sig är en särskild konst.

Mötet med en provpublik påverkade föreställningen starkt och gav många eftertankar, inte minst kring berättarrollen.

### **Sångaren och berättaren som skådespelare**

Utgångspunkten i mina tidigare arbeten hade hela tiden varit att jag var sångare och berättare, inte skådespelare. Regissören Karin Parrot hade också under processen med Dowlandföreställningen sett min rädsla för att hamna i ett slags påhittat skådespeleri, och arbetat med mig utifrån dessa premisser. Min respekt för skådespelaryrket var (och är) stor, och jag tyckte det låg något förmätet i att ens försöka arbeta med något som ”rolltolkning”.

Men kanske kunde både berättarroll och sångarroll vara ingångar till skådespelarrollen? Var gränserna inte så skarpa som jag föreställde mig dem? Peter Brook menar att berättarrollen inbegriper skådespeleri:

The great storytellers I've seen in the teahouses in Afghanistan and Iran recall ancient myths with much joy, but also with inner gravity. At every moment they open themselves to their audiences, not to please them, but to share with them the qualities of a sacred text. In India, the great storytellers who tell the *Mahabharata* in the temples never lose contact with the grandeur of the myth that they are in the process of reliving. They have an ear turned inwards as well as outwards. This is as it should be for every true actor. It means being in two worlds at the same time.<sup>25</sup>

Brook har också sagt att sångaren i kraft av sitt hantverkskunnande ibland inte behöver *göra* så mycket. Ibland räcker det med att *vara*.<sup>26</sup> Rashed var inne på en linje som liknade Brooks tankar kring den skådespelande berättaren och sångaren. Han menade att jag bara blockerade mig själv genom att fastna i kategorierna sångare, berättare och skådespelare, och att jag istället skulle koncentrera mig på en konkret scenisk

uppgift i taget. Om jag var skådespelare eller inte ansåg han oväsentligt. Han tog fasta på berättelsen, något som förklarades av hans tankar bakom föreställningens form:

I den arabiska teatertraditionen har vi något som heter el-Hakawati, och det är en sorts berättande teater. Man samlas på ett kafé, folk samlas och man berättar. Man gestaltar figurer väldigt enkelt, använder bara lite rekvisita, varierar sin röst mycket, och försöker aktivera publikens fantasi, att få in dem i berättelsen. Hela vår föreställning [*Gilgamesh – han som vägrade dö*] byggs på sångarens röst och kropp, och nästan ingen scenografi: vi använder bara en stav och en matta på scenen.

Samtidigt har jag försökt att förena den traditionella arabiska teatern med europeisk tradition. Här har slagverkaren en viktig roll, genom att han gestaltar alla platser och rytmiserar. Sångaren sjunger inte heller på arabiskt vis, utan på ett europeiskt. Jag låter också sångaren använda rekvisitan så att den föreställer platser och personer.

Att regissera *Gilgamesh* med en skådespelare är svårt: eposet har många figurer och platser, många stämningar. Men genom att använda en enkel visuell bild försöker jag framkalla en desto rikare bild i publikens fantasi.<sup>27</sup>

Karim Rashed ger här uttryck för nästan identiska tankar med de som Peter Brook formulerar i *The Empty Space*.<sup>28</sup> Detta är säkert ingen slump eftersom Rashed är mycket orienterad i västerländsk teater, och Brook är inspirerad av orientalisk berättartradition.

Rashed ville att jag skulle gestalta berättelsens olika figurer, trots att jag gjorde klart för honom att jag hade mycket begränsad erfarenhet av ”rolltolkning” och av att ”skapa karaktärer”. Jag visste att jag skådespelarmässigt klarade av att göra ett slags gubbar av revy- eller kabarétyp: grovt tillyxade gestalter som både fysiskt och röstligt var ganska endimensionella, som sceniska seriefigurer. Jag föreslog därför Rashed att vi skulle prova med att låta mig gestalta olika figurer av detta slag.

Enkidu fick som naturbarn tala bred skånska med inspiration av en bilplåtslagare jag känner, medan *Gilgamesh* som maktens företrädare fick sjunga på rikssvenska. Att den kloka och visa Siduri fick lätt tysk brytning, ungefär som P1:s radiokock Karin Fransson, berodde på att tysk brytning fanns bland mina ”gubbar”. Det var av

samma skäl som Ishtar först begåvades med en sociolekt av samma typ som TV-personligheten Christer Barnekow använder (stockholmsdialekt med frikativa, engelska "r" uttalad med skånsk satsmelodi). Skånsk dia- och sociolekt av olika slag används alltså på flera ställen i eposets gestaltning, eftersom det återigen var detta jag tyckte jag kunde göra trovärdigt. Utnapishtims sätt att tala modellerades på Fritjof Nilsson Piratens ålderdomliga ädelskånska.

Detta lättsinniga, men för mig kanske nödvändiga sätt att lösa de skådespelartekniska svårigheterna på, medförde något Rashed insett men som jag själv inte reflekterat över, nämligen att berättelsen på så sätt knöts till vår svenska samtid. De uråldriga figurerna fick drag som var välkända, samtidigt som vår samtid betraktades med mångtusenårig distans. Rashed, som bara bott i Sverige sedan 1998 hade naturligtvis inte svenskens associationer till dessa olika idiom, men han tyckte att detta sätt att arbeta förde oss framåt.

Rashed fick mig också att helt förändra min tidigare berättarroll. Förut hade jag aldrig fysiskt gestaltat min berättelse. När jag provat detta tyckte jag att det verkade tautologiskt att både i kroppen visa historien och samtidigt berätta den. Det verkade dessutom barnsligt. Rashed presenterade emellertid en teknik där jag ibland bara till hälften lät mig förvandlas till en figur medan jag berättade ett förlopp i vilken denna figur ingick, liksom att tidsmässigt förskjuta förloppen mellan fysiskt agerande och berättande, så att dessa gick omlott. Jag kunde alltså ömsom låta den kroppsliga gestaltningen föregripa det som jag berättade om, ibland låta berättelsen föregripa den fysiska aktionen.

Rashed hade också idén att låta en stav föreställa olika figurer i berättelsen. När Gilgamesh talade med sin mor sjöng jag alltså till staven jag höll i handen! Att på så sätt uppfinna en motspelare var helt främmande för min tidigare berättar- och sångarroll.

Jag var från mitt berättande i *En vinterresa* och i *Jag, jag och bara jag!* van vid att vara vänd mot åhörarna, eller att dessa åtminstone hade tillgång till min blick. Rashed påpekade oupphörligen att jag – tvärtom mot vad jag var van vid – inte för ofta fick vända mig mot publiken i berättandet. Han menade att jag var tvungen att lita på att min gestaltning av figurerna skulle fungera utan att jag aktiverade min gamla berättarroll. Även detta gjorde mig osäker. I min roll som romanssångare, berättare eller vissångare var jag van vid att publiken skulle ha tillgång till mina ögon, eftersom dessa utgör den lilla, levande skärm där publiken varseblir sångarens avsikter och inre



värld: "Handlungsschauplatz ist das Gesicht des Sängers."<sup>29</sup> Jag var helt enkelt rädd för att förlora kontakten med åhörarna. Karim Rashed hävdade emellertid envist att jag inte fick använda min invanda sångarroll i detta sammanhang. Efterhand vågade jag också mer och mer lita på Rasheds förhållningssätt. Detta förutsatte emellertid en expansion av min sångarroll i två riktningar: dels att i mycket större utsträckning än tidigare våga släppa kontrollen över både kroppen och rösten, samtidigt som detta paradoxalt nog framtvingade krav på större kontroll av dessa uttrycksmedel.

### **Mera delad upptäcktsfärd än avsiktlig läsart**

Gilgamesheposet har haft många uttolkare, både sådana som gestaltat det i litteratur, film och teater och andra som gjort sociologiska, litterära eller psykoanalytiska tolkningar. Eftersom jag i så hög grad litade på Lennart Warrings och Karim Rasheds respektive tolkning av eposet läste jag emellertid mycket litet referenslitteratur.

Jag fick efterhand som arbetet fortskred allt mindre anspråk på att göra några nytolkningar av verkets många innebörder. Möjligen, tyckte jag, skulle vi kunna levandegöra en del av dem och få dessa att väcka genklang i vår egen tid. Det handlade alltmer om att med en viss bävan undersöka ett stort och komplicerat verk tillsammans med en regissör och en musiker, för att så småningom dela resultatet med en publik. Jag såg efterhand arbetet alltmer som en upptäcktsfärd som hade föga med läsarter eller åsikter att göra. Brook menar att personliga preferenser för detaljer i ett verk efterhand kan mogna till en mera förutsättningslös hållning, där personliga uttryck och tyckanden efterhand ger vika för en inställning som går ut på delad upptäckt:

A fuller attitude begins to shape when we have not only a response to what we like and dislike, but when to respond to what we can discover through working on the play. This is a very big step, because as long as one's in the first instinct, "I like this, I want to do it," one is most likely within the closed circle of wishing to illustrate what one likes. "I Like it, and I'll show you why I like it." The next step is, "I like it, because it parallels all that I need to know about the world." If I spend three months on a play, at the end of that time my wish to understand will have taken me further into its complexity, and it will do the same for an audience. So personal expression ceases to be an aim and we go toward shared discovery.<sup>30</sup>

Mitt personliga uttrycksbehov blev därför efterhand rätt ointressant – att dela upptäckter med publiken framstod för mig som ett mera adekvat syfte med processen. Det visade sig alltså omöjligt för mig att genom något slags tydlig tolkningsintention använda eposet för att berätta om specifika företeelser i vår tid – snarare var det så att arbetet med eposet och dess figurer gjorde att jag oförutsett såg vissa sidor hos mig själv i blixtbelysning. Under processen kom det i allt större utsträckning att handla om att få verket att tala genom mig snarare än att använda det för mina syften.

Att ”låta verket tala genom sig” är en välkänd kliché både inom skådespeleri och musicerande. Detta innebär emellertid inte att detta sätt att beskriva sin hållning till det verk man tolkar skulle sakna giltighet. När vi undersökte den överväldigande rika text som Gilgamesheposet utgör blev detta än mer tydligt för mig. Förhållningssättet anknyter i hög grad till Orfevs: det är genom att ställa sig till förfogande för det förunderliga som han får både stenar och gudar att lyssna.

Även om jag tyckte att mitt arbete med eposet präglades av den upptäcktsresandes mottaglighet och förutsättningslöshet var det naturligtvis ändå så att jag kom att fascineras av vissa särskilda aspekter av eposet och därför ville framhäva dessa, något jag skall reflektera kring nedan.

Karim Rashed var däremot betydligt mer på det klara med sin läsning av verket, eftersom han levtt med eposet sedan barnsben:

Gilgamesh har alltid varit en förebild i den arabiska tankevärlden: vi har ofta tänkt på att vi har en stor krigare i Gilgamesh, men alltför sällan på att han också var filosof. Just nu tycker jag därför att Gilgamesh kan tolkas på ett nytt sätt: den traditionella föreställningen om att vi måste kriga måste upphöra. Vi måste tolka Gilgamesheposet filosofiskt, inte krigiskt. I Irak är folk trötta på krig. Vi har tidigare krigat för att våra ledare har sagt till oss detta, men nu måste vi hitta andra perspektiv. Gilgamesh besegrade alla han mötte, men sedan tröttnade han på att kriga och började istället att tänka och fundera.<sup>31</sup>

Vi hade under repetitionstiden många och långa diskussioner kring figurerna. När vi kom till en punkt i arbetet där vi inte kom vidare kunde ett telefonsamtal med Warring bli förlösande. Genom de tolkningsråd han gav oss kom därför både mitt

manus och själva gestaltningen att influeras av Warrings idémässiga och historiska förståelse av eposet.

Nedan redogör jag för de tankar som kom att präglade uppsättningen, både vad gäller manuset, tonsättningen och vårt framförande. Många av tankarna är invävda i varandra, vilket gör att det inte alltid är möjligt att säga exakt på vilket sätt som våra reflektioner manifesteras i vårt manus och partitur eller hur vi framför det.

För att tydliggöra de resonemang som fördes under den process där repetitioner och manus stod i ett växelvis förhållande till varandra, sammanfattar jag berättelsen kursiverat parallellt med mina reflektioner.<sup>32</sup> Om man inte är förtrogen med eposets handling blir det svårt att följa diskussionen utan tillgång till denna sammanfattning. Är man däremot väl bekant med eposet kan man hoppa över de kursiverade avsnitten.

*Kung Gilgamesh är son till gudinnan Ninsun och hennes avlidne make Lugabanda, som var en vanlig människa. Gilgamesh är därför till två tredjedelar en gud och till en tredjedel en vanlig dödlig.*

Eposet börjar med en uppmaning att vi skall granska murarna kring Uruk och se hur välbyggda de är, och lyssna till berättelsen om Gilgamesh, ”han som såg djupet”. Murarna är en symbol för det litterära verket självt, och redan här antyds att det rymmer hemligheter som inte så lätt låter sig uttolkas

Detta tyckte vi emellertid inte vi behövde ha med. Istället för att uppehålla oss vid denna större ramberättelse skapade vi en kortare sådan:

Han var mycket mer än en kung.  
Ja, han var mycket mer än en kung:  
till hela två tredjedelar var han en gud.  
Han var bara en tredjedel människa.  
Det var därför han hette Gilgamesh:  
trädet som förenar jorden med himlen,  
trädet som förenar människorna med gudarna.

Därefter gick vi direkt till beskrivningen av hur den unge kung Gilgamesh styr staden Uruk med våld.

*Gilgamesh är i kraft av sin gudomlighet starkast av alla, men tvingar för nöjes skull stadens unga män att slåss med honom. Gilgamesh kräver också att få ligga med de unga kvinnorna innan de gifter sig. Folket i staden ber då modergudinnan Aruru att skapa en människa som är lika stark som Gilgamesh så att denne kan få någon att slåss med så att han lämnar folket i fred. Modergudinnan skapar då av en lerklump Enkidu, en man som är lika storväxt som Gilgamesh, men hårig över hela kroppen och har flätor som en kvinna. Enkidu växer upp bland antiloperna på stäppen och räddar djuren undan jägarens snaror, vilka han sliter itu.*

*En natt har Gilgamesh en dröm: på torget i Uruk ser han en yxa, som både han och folket älskar. Han lyfter upp yxan och ger den till sin mor. Följande morgon tyder hans mor, som också är gudinnan Ninsun, hans dröm. Den betyder att han skall få en vän som är lika stark som han själv.*

Gilgamesh är visserligen till två tredjedelar själv en gud, men hans förhållande till gudarna är problematiskt. Det är dessa som tillåter hans orättfärdiga beteende mot sina undersåtar. Enkidu, som oftast ger uttryck för underdånighet gentemot gudarna, tar strid mot Gilgamesh just på grund av detta. Det är Modergudinnan som skapat honom på folkets uppmaning, och därigenom blir motsättningen mellan Enkidu och Gilgamesh indirekt en kamp mellan Modergudinnan Aruru och de gudar som tillåter att Gilgamesh beter sig som han gör. Man kan också se detta som en tidig kritik av ett beteende som ibland betraktas som manligt: Modergudinnan som representant för kvinnorna tar ansvar, medan Gilgamesh som representant för männen är ansvarslös.

Gudavärlden i Gilgamesheposet är alltså fylld av motsättningar, något som i stor utsträckning utreds av Warring och Kantola i deras efterord. Förhållandena mellan gudarna liknar dem i den grekiska mytologin: de träter, förälskar sig och är hämndlystna. Förhållandet mellan människor och gudar präglas av långt större dialog än vi är vana vid från exempelvis kristendomen. I Gamla Testamentets tidigare delar, där både Adam och Eva liksom Abraham talar direkt med Herren, kan man dock finna ett slags eko av babyloniernas sätt att uppfatta människors och gudars relationer.

I vår uppsättning lyfte vi fram gudarnas inbördes motsättningar och människornas spänningsfyllda förhållande till dessa mytiska krafter.

Det är onekligen en besynnerlig figur som modergudinnan skapar som motpol till den våldsamme och kaxige unge Gilgamesh. Enkidu är hårig över hela kroppen och



har flätor som en kvinna, något som Lennart Warring menar ansluter till mesopotamiska och senantika tankar på människan som androgyn:

Tanken på androgynitet var inte främmande i Mesopotamien. Den var speciellt förknippad med gudinnan Ishtar. Hennes dubbla natur var förknippad med hennes symbol Venus. Som morgonstjärna var hon kvinnlig och kärlekens gudinna, som kvällsstjärna var hon manlig och krigets gudinna. Hon tillskrevs även förmågan att kunna förvandla män till kvinnor och kvinnor till män./.../ Föreställningen om ursprungsmänniskan som androgyn frodades i mystiska traditioner under senantiken. Inom gnosticismen förekom läror om Den Första människan, ursprungsmänniskan som på grekiska kallades Anthropos. /.../ Anledningen till att Jesus kallade sig Människosonen var enligt gnostikerna att han liksom alla människor var en son av Människan, den transcendentala Anthropos.<sup>33</sup>

Enkidu är en ”ursprungsmänniska”, som det står i eposet, och har i motsats till Gilgamesh ännu inte förstörts av livet i staden, och har därför kvar en naturlig känsla för rättvisa. Eposets författare föregriper här naturrättsliga tankar om mänsklig moral som senare återkommer i många religioner.<sup>34</sup>

Enkidu är visserligen uppfostrad hos djuren, men det djuriska hos Enkidu är något gott, inte något ondskefullt som vi ibland träffar på senare i historien. Gasellerna och de andra djuren beskrivs också som skygga och vaksamma snarare än brutala och aggressiva.

*När Enkidu förstör fångstredskapen för jägaren, går denne och klagar hos kung Gilgamesh, som omedelbart blir intresserad när han hör berättas om den starke Enkidu. Gilgamesh har länge letat efter någon jämnstark. Han inser också att det blir svårt att fånga in Enkidu med våld, och skickar därför tillbaka jägaren till stäppen tillsammans med Shamhat, en tempelprostituerad kvinna, som skall locka Enkidu till sig. När Enkidu kommer ner till floden tillsammans med antiloperna för att dricka, visar sig Shamhat för honom. När Enkidu känner doften av hennes kön kommer han till henne och under en hel vecka älskar Shamhat med honom. Hon lär sedan Enkidu att tala, äta och dricka. Hon sjunger för honom och fostrar honom till människa.*

Shamhat är en prostituerad av det slag som förmodligen deltog i Ishtarkulten under babylonisk tid, kanske vid de förekommande nyårsriterna.<sup>35</sup> För en nutida läsare framstår det som stötande att Gilgamesh låter henne med sin sexualitet locka Enkidu till sig. Warring menar emellertid att man måste se vilken helt grundläggande roll Shamhat spelar för Enkidu, och därmed symboliskt för människan:

Enkidu civiliseras genom kärlek och sexualitet. Genom de starka känslor som kärleken och den närhet som sexualakten innebar förvandlades Enkidu från djur till människa. Författaren framhåller kärleken och sexualiteten som en civiliserande och kulturskapande kraft.<sup>36</sup>

Warring jämför paret på stäppen med Tarzan och Jane, som ju är lika Enkidu och Shamhat på så sätt att båda paren består av en ”vildman” som tas med till staden av en ”civiliserad” kvinna.<sup>37</sup> Medan Jane är mera försiktigt puritansk i sin attityd både när det gäller uppfostran och sexualitet, är Shamhat betydligt mera företagsam i dessa avseenden.

*Sedan Enkidu och Shamhat varit tillsammans en tid på stäppen, kommer en ung man förbi deras läger och berättar att han skall servera på en bröllopsfest i Uruk. Han säger också att kung Gilgamesh som vanligt krävt att före bröllopet få ligga med bruden. Enkidu, som har uppfostrats av den kärleksfulla Shamhat och dessutom har ”ursprungsmänniskans” känsla för rätt och fel, blir rasande över detta och störtar iväg in till Uruk. Shamhat ger honom en bit av sin klänning att ha som höftskynde för att han inte skall vara helt naken när han kommer till staden.*

*När den hårige Enkidu dyker upp på torget i sina flätor, samlas folk i stora skaror. Gilgamesh kommer fram till bröllophuset för att ligga med bruden, men då sätter Enkidu foten i dörren. Det blir slagsmål. Mitt i slagsmålet erinrar sig Gilgamesh att han drömt om en vän som var lika stark som han själv. Gilgamesh avbryter slagsmålet, och Enkidu och Gilgamesh blir vänner. Enkidu får sedan bo i borgen i Uruk tillsammans med Gilgamesh och hans mor. Efter en tid blir Enkidu trött av livet i staden. Gilgamesh får då idén att de gemensamt skall besegra Humbaba, ett odjur som vaktar Libanons cederskog. Enkidu vill inte följa med eftersom han respekterar gudarna, och det är dessa som har tillsatt Humbaba. Gilgamesh vill mot både sin mors och stadens äldstes ändå*

*ge sig iväg. Drottningen adopterar då Enkidu, och ber honom att som bror till Gilgamesh följa med för att skydda honom, något Enkidu går med på.*

Enkidu tycks – det sägs aldrig rent ut – i kraft av att vara skapad direkt av Modergudinnan stå närmare gudarna än Gilgamesh, som fått sina gudakaraktär förvrängd av civilisationen. Samtidigt är Gilgamesh i sin erövringslystnad också en representant för teknologin och vad denna för med sig; anledningen till att han vill erövra Libanons cederskog är att han tänker bygga skepp av träden.

Enkidu kan tyda drömmar, en förmåga han har gemensam med sin adoptivmor. Drömmarna fungerar i eposet som en zon där mänskligt och gudomligt möts. Det som sker i drömmarna föregriper framtiden och avspeglar gudarnas rådslag.

*På väg till cederskogen drömmer Gilgamesh en rad skrämmande drömmar. Dessa tyder Enkidu som goda tecken inför drabbningen med cederskogens väktare. Efter en lång vandring möter Gilgamesh och Enkidu den fruktansvärde Humbaba. Gilgamesh blir rädd för första gången i sitt liv. Enkidu tvekar dock inte. Han eggjar den lamslagne Gilgamesh och striden börjar. Hemma i Uruk ber drottningen till solguden att denne skall beskydda Enkidu och Gilgamesh, och solguden skickar våldsamma vindar, vilka till sist får Humbaba att snava och Gilgamesh kan därigenom döda honom. Enkidu och Gilgamesh bygger en flotte för att frakta hem det största av cederskogens träd. Enkidu säger att han av detta träd tänker göra en port till det tempel som skall byggas till gudarnas ära i Uruk. De glider sedan nedströms på flotten längs Eufrat hem till Uruk.*

Monstret Humbaba är här inte representant för något slags metafysisk ondska. Han vaktar bara skogen med sitt liv, som gudarna befallt honom. Enkidu är i motsats till Gilgamesh djupt gudfruktig och vill inte döda Humbaba eftersom han vet att det är emot gudarnas vilja. Men när Gilgamesh liv hotas tar Enkidu ändå initiativet i striden för att skydda denne.

Enkidu väljer, sin fromhet till trots, alltid att skydda människorna före att lyda gudarna. Detta får också fruktansvärda konsekvenser för honom. Enkidufiguren är således i sin skenbara enkelhet en mycket sammansatt gestalt. Det är också han som vill göra en tempelpport av det största trädet i skogen, ”som har en krona som når ända högst upp i himlen”. Jag associerade detta stora träd till namnet Gilgamesh, men

Warring påminde i samtal om att "Gilgamesh" snarare kan utläsas som "han som motsvarar det gudomliga trädets balans." Däremot, säger Warring, att *kungen* rent generellt enligt sumeriska ideal skulle vara som ett träd som förenar himlen och jorden. Porten till gudarnas tempel blir ju också, när den väl är på plats, det som förenar människorna med det gudomliga. Warring tyckte därför att min tolkning ändå var rimlig. Mircea Eliade pekar på att en kyrkport också i vår tid utgör en gräns mellan det heliga och det profana, samtidigt som denna gräns utgör en plats för möjlig kommunikation mellan dessa världar:

The door that opens on the interior of the church actually signifies a solution of continuity. The threshold that separates the two spaces also indicates the distance between the two modes of being, the profane and the religious. The threshold is the limit, the boundary, the frontier that distinguishes and opposes two worlds – and at the same time the paradoxical place where those worlds communicate, where passage from the profane to the sacred world becomes possible.<sup>38</sup>

*Väl hemma i Uruk tvättar Gilgamesh sig och sätter sin krona på huvudet. Då får kärleksgudinnan Ishtar syn på honom och vill ha honom till sin man. Ishtar är oemotståndligt vacker, men Gilgamesh vet att alla som ger sig i lag med henne förvandlas, kanske till en fågel eller en padda. Ishtar är också krigets gudinna, och om han avslår hennes invit vet han att hon kanske i raseri förstör hela Uruk och dödar dess befolkning. Gilgamesh tackar emellertid nej. Som hämnd skickar Ishtar då ner Himmelstjuren över landet så att Eufkrat svämmar över och jorden rämnnar. Hundratal människor uppslukas av marken. Enkidu lyckas emellertid få tag i tjurens svans, och tack vare detta kan Gilgamesh sätta kniven i dess nacke.*

Hur skulle vi förhålla oss till att Gilgamesh så bryskt avvisar den förälskade Ishtar? Warring menar att detta inte har med kvinnoförakt att göra utan att det är en del av eposets budskap om hur man skall leva sitt liv: om Gilgamesh gått med på Ishtar's erbjudande om makt och rikedom hade han blivit än mer odräglig än tidigare. Ishtar's förslag är i Warrings tolkning ett "andligt test", för att se om Gilgamesh skall hålla måttet. Hans avslag till hennes inviter skulle då utgöra en viktig vändpunkt i

epoet, ett slags förberedelse för hans väg till vishet.<sup>39</sup>

Kvinnorna kan tyckas ha en undanskymd plats i epoet, men Warring menar att kvinnornas roll i själva verket är helt central:

Epoet handlar mycket om möten: Gilgamesh möter tre viktiga män och kvinnor. Männen är ursprungsmannen Enkidu, vägvisaren och färjkarlen Urshanabi och den vise mannen, den odödlige Utnapishtim./.../ De tre kvinnorna är modern Ninsun, kärleksgudinnan Ishtar och den visa Siduri./.../ Alla kvinnor kan därför ses som olika aspekter av gudinnan Ishtar.<sup>40</sup>

Man kan tillägga att även Enkidu möter tre aspekter av Ishtar: först det civiliserande kärleksmötet med Shamhat, därefter ett med sin adoptivmor Ninsun med vilken han har drömtydning gemensamt, och slutligen en strid med Ishtar själv för att återigen rädda Gilgamesh och dessutom folket i Uruk. Enkidu får uppleva den helande kärleken med Shamhat, medan Gilgamesh tvingas möta Ishtar från hennes mest destruktiva sida.

Jag skall återkomma till vägvisaren Urshanabi och den visa Siduri, men konstaterar här att Enkidu återigen är den som reder upp en besvärlig situation: efter att själv ha utsatt sig för den största faran serverar han, bildligt talat, Himmelstjuren på ett fat åt Gilgamesh.

*Hela staden firar och Enkidu går och lägger sig sist av alla. Han har en fasansfull dröm, där han får se gudarna hålla rådslag. De anklagar Gilgamesh och Enkidu för att mot gudarnas vilja ha dödat Humbaba och Himmelstjuren. Därför måste en av dem dö. Trots att Enkidu är oskyldig, eftersom han bara skyddat Gilgamesh, blir det han som nu måste dö. Enkidu blir rasande och förbannar Shamhat, Gilgamesh och gudarna. Medan han tynar bort på sitt läger frågar han sig vad var det för mening med allt han gjort till gudarnas ära. Till slut uppenbarar sig Shamash, rättvisans gud, och säger att Enkidu skall vara tacksam för att han alls fått leva. Enkidu försonas då med livet, men sörjer över att bli bortglömd eftersom han inte fått dö en hjältes död.*

Trots att Enkidu varit den som försökt bromsa Gilgamesh i hans drift att erövra världen, blir det honom som gudarna dömer till döden. Domen framstår som ohyggligt

orättvis. Anledningen till hans hårda straff kan ha att göra med att Enkidu alltid beskyddat Gilgamesh i dennes kamp mot gudarna. Enkidus välvilja blir således hans undergång. Strax innan han dör säger Enkidu att han kommer att glömmas bort eftersom han dött av sjukdom och inte i strid. Här är det som om författaren mellan raderna säger: ”Men vi glömmet honom aldrig, just för att han *inte* ville slåss.”

Enkidu är alltså lojal in i döden. En detalj som varken Warring eller den engelske översättaren Andrew George kommenterar är att Enkidu genomgår flera faser av *trötthet*: först när han efter en veckas älskog med Shamhat inte längre orkar springa ifatt djuren, därefter när han i Uruk blir orkeslös av sitt orörliga liv och människornas gnäll, och slutligen när han tynar bort i sin säng och dör. Detta menar jag är alltför medvetet iscensatt av författaren för att det skall vara en slump. Kanske är det ett sätt att berätta hur all civilisation är tveeggad: den ger oss lagar och välbefind, men priset måste betalas genom förlusten av ett mera omedelbart förhållande till naturen, och detta tröttar ut ”ursprungsmänniskan” inom oss.

En läsare från vår tid slås av Enkidus likhet med olika bibliska figurer. I hans döds-scen är han den fromme Job, som på sin hög av aska först förbannar hela tillvaron, men som till sist inser att han trots allt fått ett liv som till skänks. Som Job inser Enkidu att han tänker fel när han försöker tänka i absoluta rättvisetermer. Bara genom att se till det stora gåvoperspektivet och bortse från de egna önskingarna och begären blir det möjligt att försonas med livet.<sup>41</sup> I sin strävan att lyda både människor och gudar förebådar Enkidu även Herrens lidande tjänare hos Jesaja. Här finns slutligen också den korsfäste Kristus, vars blod utgjuts för alla, en jämförelse vi tog del av redan i citatet kring ursprungsmänniskan ovan. Enkidu är dock inte en gud: eposets första hälft beskriver istället hans utveckling från djur till människa. Den andra hälften skall sedan beskriva Gilgameshs utveckling från ”kunglig värsting” till vis man.

*När han har följt sin väns dödskamp, förundras Gilgamesh över att han för första gången i sitt liv plötsligt gråter. Efter att ha begravt sin vän lämnar Gilgamesh Uruk, och går sedan förkrossad ut i ödemarken. Tanken på döden lämnar honom inte. Han vill nu veta vad han måste uträtta för att få leva för evigt. Gilgamesh vet att det finns en man som fått evigt liv av gudarna, Utnapishtim. Denne borde ju veta vilka prestationer som krävs för att man skall förtjäna evigt liv. Utnapishtim bor vid världens yttersta rand, men Gilgamesh bestämmer sig för att söka upp honom. Han möter först Skorpionmän-*

*niskorna med blickar som kan döda. De vaktar porten till berget som solen varje natt rullar igenom innan den går upp. Gilgamesh lyckas ta sig igenom tunneln utan att solen bränner honom till aska, och han hamnar då i den sagolika Juvelträdgården med träd och blommor av ädelstenar.*

I denna eposets andra del blir det huvudpersonens smärtsamma andliga utveckling som står i centrum. De äventyr Gilgamesh genomgår efter Enkidus död utspelar sig i en värld separerad från den vanliga geografien. Det är inte längre Libanon eller Eufrat det talas om, utan om mytiska vatten och platser: Dödens hav, Juvelträdgården, Visshetens Hav. Andra halvan av eposet kan därför ses som en resa in i själen, även om händelserna kan vara nog så våldsamma som i den första delen.

Trots att vi var medvetna om att andra halvan av eposet kunde ges en esoterisk tolkning valde vi ändå att göra den som om exempelvis Skorpionmänniskorna var faktiskt existerande företeelser, utan att mystifiera dem.<sup>42</sup>

*Sedan Gilgamesh vandrat genom Juvelträdgården kommer han fram till Evighetens Hav. Där, på stranden träffar han på den visa gudinnan Siduri i skepnad av en gammal ölbryggerska. Hon säger till honom att vända om, att tvätta sig, dricka äta och vara glad, glädja sin hustru i sängen och sätta barn till världen.*

Stommen i Standardversionen är som tidigare påpekats den gammalbabyloniska versionen *Överlägsen alla andra kungar*. I vissa delar är denna version mera drastisk än standardversionen. Fördelningen av replikerna ser också litet annorlunda ut. Till exempel har ölbryggerskan Siduri, vishetsgudinnan, flera av de repliker som Sin-leqiunninni låter Utnapishtim framföra. På en del ställen valde jag därför den gammalbabyloniska versionen före standardversionen, eftersom Siduri då blir mera framträdande. Den gammalbabyloniska texten hämtade jag även här från Andrew Georges översättning, vilken jag i min tur översatte till svenska.<sup>43</sup> Först förstod jag inte Siduris ord – som senare hamnade i Predikaren – om att äta och dricka och vara glad och njuta av älskog. Var detta ett slags uppmaning till ett liv i utsävningar? Var låg visdomen i detta? Karim Rashed förklarade då att man i arabisk tradition tolkar Siduris yttrande som en fråga: om man inte kan ta vara på och njuta av det liv man fått till skänks, vad skall man då med evigt liv till? Warring hade en liknande tolkning. För

mig har detta kommit att höra till de centrala delarna av eposets innehåll.

*När Gilgamesh emellertid framhärdat i att vilja ta sig till Utnapishtims land, hänvisar Siduri honom till att övertala Urshanabi, färjkarlen som sköter flotten som går över havet. Urshanabi låter Gilgamesh följa med, och sedan de lyckats ta sig över det livsfarliga Dödens vatten, kommer de till slut fram till Utnapishtim, som tar emot dem nere på stranden.*

*Gilgamesh frågar honom vad han skall göra för att få evigt liv. Utnapishtim förklarar för Gilgamesh att han bara förlänger sina plågor genom att fundera på detta. Gudarna har skapt oss för att vi skall leva, men de berättar inte när vi skall dö. Gilgamesh frågar då ilsket vad Utnapishtim själv gjort för att få evigt liv. Då förklarar Utnapishtim att han själv aldrig sökt efter evigt liv; detta var något han en gång fick till skänks. Han berättar så historien om Den Stora Floden, då han en dag fick höra Vishetens gud viska att de andra gudarna tänkte dränka hela mänskligheten i en stor översvämning, och att han genom att bygga en stor båt och ta ombord människor, djur och växter lyckades rädda allt levande undan Gudarnas dom. Gudarna förstod då att de inte kunde leva utan människornas böner och offer. När han gjort detta fick Utnapishtim och hans hustru evigt liv av gudarna. Gilgamesh låter sig emellertid inte nöja med detta svar, utan fortsätter fråga med vad han själv måste göra för att få evigt liv. Då säger Utnapishtim, litet trött, att Gilgamesh skall få evigt liv om bara han lyckas hålla sig vaken en hel vecka. Gilgamesh somnar emellertid omedelbart, och den vecka han skulle hållit sig vaken sover han istället bort.*

Färjkarlen Urshanabi är en gåtfull gestalt, som har släktskap med den grekiska mytologins Charon, vilken forslar de dödas själar över floden Styx. Vi lyckades inte inarbeta honom i handlingen. En av anledningarna till dessa svårigheter var att han omger sig med fugurer eller väsen som ingen i nutiden har någon entydig tolkning av: De Av Sten. Dessa besegras av Gilgamesh innan han får följa med Urshanabi över Dödens Vatten. Det var svårt att hitta någon rimlig anledning till dessa händelser och att foga in dem i berättelsen. Inte heller lyckades vi begripa varför Utnapishtim straffade Urshanabi med att förvisa honom från sin färja och tvinga honom att följa med Gilgamesh till Uruk. Skälet att han hjälpt Gilgamesh över till Utnapishtims land låter alltför svagt.



Utnapishtim är alltså motsvarigheten till Bibelns Noa. Det ligger nära till hands att tro att han fått evigt liv i belöning för att varit god mot människorna och djuren. Först när vi arbetat med berättelsen en längre tid insåg vi att det var gudarna och därigenom hela universum han räddat! Det var därför gudarna tyckte det var rimligt att Utnapishtim skulle få bli deras like, dock utan att få bo i himlen.

Detta blev en verklig repetitionstidens epifani, en stark aha-upplevelse. Den sista repetitionsveckan bjöd på flera sådana: även Siduris ord om att äta, dricka och vara glad var en uppenbarelse för mig.

En finurlighet som jag först inte lade märke till är att idén till att rädda jordens folk kommer från Vishetens Gud, som genom att kringgå den gudomliga tystnadsplikten viskar till Utnapishtim vad han skall göra. Flodberättelsen är i Gilgamesheposet därför mer komplicerad än sin bibliska motsvarighet, och ställer en del besvärliga frågor: finns det gudar utan människor? Ska man lyda en gud som sviker andra gudar? Dessutom ger berättelsen om Floden Gilgamesh svar på hans fråga om vad man måste göra för att få evigt liv: om du skall prestera dig till evigt liv måste du rädda hela universum. Detta föregriper i hög grad bibliska tankar om nåd och prestation.

Karim Rashed kunde genom sin bakgrund också förhålla sig skeptisk sig till en traditionell arabisk syn på Utnapishtim som hjälten, vilken räddar mänskligheten. Han menade att man idag istället måste tolka figuren som ett uttryck för en hållning som innebär att vi själva måste ta ansvar för våra liv:

I eposet är Utnapishtim en räddare, en hjälte som människor behöver när det blir kris. Man kan idag kanske tycka att vi behöver en ny Noa, men en sådan kommer aldrig. Världen är nu utsatt för stora risker, större än Den Stora Floden: kärnvapen, krig och andra tragiska händelser som händer i världen just nu. Dessutom fungerar inte längre religionen så bra i vår tid. Enligt min tolkning behöver Utnapishtim idag inte tydas som en person. Han representerar snarare en attityd till hur vi skall leva vårt liv. Om vi lär oss vad som behövs för att vi ALLA skall leva ett bättre liv, så kanske världen kan klara sig utan hjältar. För sådana hjältar kommer aldrig.<sup>44</sup>

Men åter till Gilgamesh hos Utnapishtim. Trots att den vise mannen försöker förklara att det är omöjligt att prestera sig till evigt liv, varken hör eller förstår Gilgamesh

budskapet. Redan detta kan framstå som stillsamt komiskt. Flera gånger under repetitionerna brast jag ofrivilligt i skratt kom till ställena där jag som Gilgamesh ilsket tjuiter till Utnapishtim: ”Du säger ju bara något jag redan vet. Att människor dör är väl ingen hemlighet?” eller ”Men hur ska jag bära mig åt för att inte dö?” Detta är både roligt och allvarligt samtidigt, på samma sätt som då Enkidu i drömmen blir vittne till gudarnas rådslag. Författaren vill få oss att förstå att Gilgameshs försök att få evigt liv är rent patetiska. Om vi händelsevis inte fattat detta tidigare gör vi det när Utnapishtim ger Gilgamesh ytterligare en chans att få evigt liv genom att hålla sig vaken en vecka. Men: istället för ett evigt liv får Gilgamesh en veckas gammal hederlig mänsklig sömn! Det är nämligen precis vad han i sin mänskliga skröplighet behöver efter att hållögd och sorgsen ha jagat runt i ödemarken i sina smutsiga lejonsskinn.

*Gilgamesh håller på att få ge sig av tomhänt från Utnapishtim, då dennes fru föreslår att han skall få något med sig när han nu tagit sig ända fram. Efter att ha tänkt efter – eller låtsat att han gjort det – säger Utnapishtim att Gilgamesh kan hämta Livets Växt som ger evigt liv på botten av Vishetens Hav, ett mytiskt vatten som ligger långt nere under jorden.*

*Då öppnar Gilgamesh ”en kanal” ner till Vishetens Hav, där all kunskap som existerar finns lagrad. Genom att sjunka ner genom vattnet får han del av all kunskap som någonsin funnits. På botten av Vishetens Hav finner han också Livets Växt och lyckas ta den med sig upp ur havet. Överlycklig tänker han ta en tugga av plantan, men tvekar plötsligt. Först vill han låta en gammal människa prova den för att se om den har någon kraft. Han skyndar hemåt mot Uruk, men när han får se en liten sjö kan han inte låta bli att bada, och lägger ifrån sig Livets Växt på stranden. Då kommer det en orm och äter upp växten, och när Gilgamesh kommer upp ur badet hittar han bara ormens gamla skinn, som den lämnat kvar när den bytt till ett nytt. Så gick det alltså till när ormen istället för människan fick evigt liv. Gilgamesh gråter förtvivlat.*

Här är vi ute på djupt vatten i flera bemärkelser. Det är mycket osäkert vad ”öppnade en kanal” egentligen betyder. Var ligger denna kanal? Inom oss eller någonstans i det mytiska landskapet? Topografin, vilken sedan Enkidus död lämnat också rudimentära geografiska hållpunkter, har gått från den mytiska Juvelträdgården via Dödens Hav till Utnapishtims land och är nu helt upplöst. Alla yttre färdvägar verkar smälta

samman med vårt medvetandes labyrinter. Genom dykningen ner i Vishetens Hav tillgodogör sig Gilgamesh all kunskap som finns. Raden ”Han som såg djupet” i eposets ramberättelse syftar enligt Warring på detta. Där, symboliskt nog djupast nere på botten av Vishetens Hav, finner han det som han letat efter på sin långa vandring: Livets Växt.

Denna laddade symbol tvingar oss att ställa en rad frågor med mångtydiga men kanske fruktbara svar: om Gilgamesh nu vet och kan allt, varför är han då så slarvig att han lägger Livets Växt ifrån sig? En tolkning av detta är att det inte spelar någon roll hur mycket kunskap du har om du inte har omdöme.

Gilgamesh vågar inte äta av Livets Växt utan att ha provat dess effekt på en gammal människa först. Visste kanske Utnapishtim att Gilgamesh inte skulle våga äta av den? Här kan man associera till att man inte kan spara sitt liv utan att livsflödet blockerar: om du tror att du kan spara Livets Växt för ett annat tillfälle går du miste om ditt liv.

Är Livets Växt som ormen plötsligt sätter i sig kanske också en symbol för vårt eget sköra liv, vilket när som helst nyckfullt kan tas ifrån oss, kanske av en slump, och att det därför gäller att passa på att leva medan man kan?

Ormens roll skiljer sig som synes en hel del från den som den har i Bibelns skapelseberättelse. I vår tolkning har vi inte gjort det mera komplicerat än att det är ormen som tar Livets Växt från Gilgamesh. Vi var medvetna om att exempelvis Carl Gustav Jung tolkat ormen utifrån sin lära om symboler och arketyper, men detta fördjupade vi oss inte i. Slutet som det står i episet är både tillräckligt konkret och mångtydigt på en gång.

*Gilgamesh sansar sig så småningom och tar sig hem till Uruk. När han nu får se staden och människorna förstår han att han har en uppgift framför sig. Han skapar lugn och ro i samhället, stiftar lagar och bygger murar runt staden till skydd mot fiender. Han skriver också ner allting som han varit med om. Gilgamesh glömmar bort sina tankar på odödlighet och ägnar sig istället åt sin livsuppgift.*

Gilgameshfigurens utveckling är sammansatt. Han är som kung tillsatt av gudarna, men gör ständigt uppror mot dem: alltifrån att döda Humbaba och Himmelstjuren till att korsa Dödens Hav. Detta uppror får hela tiden konsekvenser för andra män-



Gilgamesh:

*Och jag, din vän och bror  
skall gråta över dig.*

*Som om jag vore din far och mor  
skall jag gråta över dig.*

niskor. Enkidu döms till döden, ytterst för att understött detta uppror. Urshanabi mister sitt arbete som färjkarl för att han fraktat Gilgamesh över Dödens Hav.

Samtidigt som det prestationsraseri som Gilgamesh bär på i viss mening inte leder någonvart, gör det ändå att han gradvis flyttar fram människans positioner i förhållande till gudarna. Däri liknar eposet Bibelns berättelse om Kunskapens Träd: människan kan tillägna sig mer kunskap om och kontroll över tillvaron, men det sker hela tiden till priset av mindre gemenskap med gudarna. När Gilgamesh fått idén att hugga ner träden i Libanons cederskog struntar han i att både hans mor, Enkidu och de äldste varnar honom för att göra detta eftersom Humbaba vaktar cederskogen på gudarnas befallning. Men Gilgamesh företag innebär att folket får trä av vilket man kan bygga tempel, hus och skepp. När han avfärdar Ishtar resulterar detta i att folket i Uruk får behålla sin kung, som inte väljer passionen, makten och rikedom. När han mot alla regler ta sig över Dödens Hav får han faktiskt träffa Utnapishtim, och detta möte, vilket hela den andra halvan av eposet leder fram till, blir helt avgörande. Det blir Utnapishtims exempel som Gilgamesh skall följa när han kommer tillbaka till Uruk. Även den vise Utnapishtim gjorde, paradoxalt nog med gudarnas egen medverkan, uppror mot gudarna. Genom att trotsa dem återupprättade han förbindelsen med dem och bevarade inte bara djuren och människorna, utan också de religiösa seder som var i bruk före Den Stora Floden. I en annan berättelse, som inte hör till eposet, berättas det om hur Gilgamesh blir den som för Utnapishtims verk vidare:

Efter att ha fört Sumers gudomliga krafter tillbaka till landet, som då hade varit förlorade sedan urminnes tid, påbuden och ritualerna, lät han utföra hand- och muntvättningsritualerna på rätt sätt.<sup>45</sup>

I en sumerisk berättelse som inte heller infogats i eposet belönas Gilgamesh så småningom av gudarna med evigt liv som domare i Underjorden, Dödsriket.<sup>46</sup>

Vi har alltså tolkat Gilgameshfiguren också med hjälp av material utanför eposet, vilket vi tycker är helt rimligt med tanke på att det utgör en sammansättning och redigering av flera förlagor. Den slutsats vi, med stöd av dessa andra berättelser, låter Gilgamesh dra är att ingen människa är en ö. Vi lever aldrig bara för oss själva, utan i samverkan med människor och gudar. Gilgamesh är visserligen kung, men han är samtidigt Envar.

Till slut accepterar Gilgamesh det liv han fått till skänks, vilket inte är något dåligt sådant: att vara kung i Uruk. Detta liv kan han göra något meningsfullt och produktivt av genom att glömma sig själv i omsorg om sitt folk. Först då får han evigt liv, nämligen som domare i Dödsriket. Detta får vi dock inte veta så mycket om – berättelserna överlämnar åt oss själva att fundera över hur ett evigt liv i Dödsriket kan te sig jämfört med vår egen begränsade jordebana.

### **Att vara människa är att tvätta sig**

När vi arbetat ett tag med texten upptäckte vi att vattnet är ett ledmotiv i eposet. Detta var något Lennart Warring i samtal kunde bekräfta: vattnet var för sumererna och babylonerna, som för oss, en grundläggande livsbetingelse. Därför kom vattnet att bli ett viktigt strukturerande element genom hela föreställningen. Vi hade också tankar på att ha en stor lerskål med vatten på scenen för att understryka vattnets centrala funktion, något vi också prövade vid ett par föreställningar. Idén föll dock bort eftersom vi ibland spelade på scener som var så små att vattenskålen hindrade agerandet. Inte heller lyckades vi hitta en skål som vi utseendemässigt var nöjda med.

En pulsåder genom eposets första hälft är den heliga Euftrat. Floden förankrar berättelsen geografiskt och skänker liv åt människor, djur och växter. Det är en katastrof när Himmelstjuren får floden att torka ut. Floden är också en transportled – det är på Euftrat som Enkidu och Gilgamesh flottar timmer från Libanon.

Det livgivande vattnet behöver ibland mänsklig hjälp för att bryta fram. När Gilgamesh och Enkidu är på väg till cederskogen gräver de brunnar, och eposets författare tycks vilja framhålla den stora nytta detta innebär för dem som senare skall färdas genom ödemarken.

När Shamhat tvättar Enkidu fungerar detta nästan som ett dop: att tvätta sig är att vara människa, att gå från det djuriska till det mänskliga. När Gilgamesh träffar den kloka Siduri, påpekar hon för honom att han ser ut som ett djur, smutsig och klädd i lejonskinn. Han borde verkligen tvätta sig, vara som en människa och njuta av livet.

Att tvätta sig är ibland en helig akt innan drottning Ninsun går upp på taket för att be till gudarna tvättar hon sig och sätter på sig sina finaste kläder. När Gilgamesh efter äventyren i cederskogen tvättar sig och sätter på sig en ren mantel är också han förberedd för ett gudomligt möte: Ishtar får då syn på honom och ser hur vacker han är. Hela episoden med Ishtar inramas i själva verket av vatten. Efter att ha besegrat Him-

melstjuren går Gilgamesh och Enkidu och badar tillsammans i den heliga Eufrat.

De stora oceanerna har en annan funktion i eposet, och förekommer inte förrän i eposets andra hälft. När Gilgamesh passerat Juvelträdgården når han fram till det stora havet, som han måste passera innan han når fram till Utnapishtim. Som en del av havet finns också det bedrägliga Dödens vatten, som ingen vanlig människa – före Gilgamesh – kunnat ta sig förbi. Det underjordiska Apsu, Vishetens Hav, är också något Gilgamesh måste forcera i sökandet efter Livets Växt. I motsats till floderna är oceanerna riskfyllda hinder snarare än nyttiga livgivare.

Vi ska heller inte glömma det största vattnet av alla: Den Stora Floden som gudarna tänker låta dränka mänskligheten i, en naturkatastrof som senare kommer att bli en mytisk modell för rening och återfödelse.<sup>47</sup>

### **Form och uttrycksmedel – ett exempel**

Eposet använder i sitt akkadiska original olika versmusikaliska tekniker som Warring-Kantola förhåller sig ganska pragmatiskt till. Översättarna delar min generella inställning att i översättning prioritera begriplighet före realiserandet av alla poetiska konstgrepp:

Vi har valt att översätta raderna på ett så rakt och enkelt språk som möjligt. Eposet har inget exakt versmått, men det finns en viss poetisk rytm i ursprungstexten. Den är inte statisk utan varieras beroende på sammanhanget. Vi har försökt återge den ursprungliga rytmen i den mån det varit möjligt. Däremot har vi helt avstått från att försöka återge de alliterationer som ibland förekommer i texten. Vi har funnit att en översättning av alliterationerna leder till en alltför stor avvikelse från grundtexten.<sup>48</sup>

I min bearbetning har jag ofta tagit fasta på ett rytmiskt anslag som finns hos Warring-Kantola, och sedan använt detta för att strukturera ett parti i sin helhet. Detta gör att min bearbetning på flera sätt skiljer sig från deras tolkning. Ett talande exempel är det ställe där Gilgamesh och Enkidu lämnar Uruk för att bege sig till Cederskogen för att slåss mot Humbaba. Jag kallar avsnittet ”På väg till cederskogen”, och det finns bifogat som Appendix 1.

Först Warring-Kantolas text:

Efter tjugo dubbeltimmars färd åt de bröd,  
efter trettio dubbeltimmars färd reste de ett läger.  
Femtio dubbeltimmars väg gick de om dagen,  
en och en halv månads färd på tre dagar.  
Framför Shamash grävde de en brunn, fyllde sina läglar med vatten.  
Gilgamesh gick till toppen på ett berg  
och spred ut mjöl som ett offer till kullen.  
”Åh berg, ge mig en dröm, en gynnsam dröm,  
den sköne Shamashs ord!”  
Enkidu byggde en drömhydda åt honom,  
gjorde ett vindskydd,  
lät honom ligga innanför en cirkel,  
ställde sig själv i dörröppningen.  
Gilgamesh satt med huvudet mot knäna.  
en sömn som plötsligt sveper över människor  
föll över honom.  
Mitt i natten avbröts drömmen.  
Han steg upp och sade till sin kamrat:  
Rörde du mig inte? Varför känner jag mig så förvirrad?  
Passerade inte en gud förbi?  
Varför är mina muskler avdomnade?  
Min vän, i natt hade jag en dröm. Det jag såg i drömmen var helt förvir-  
rande och underligt.  
I bergspasset [...]  
berget föll ner på stäppen [...]  
Vi [...] som flugor.  
Du som är född på stäppen, ge mig en förklaring.

Här min bearbetning i Appendix 1:

De började gå genom oländig skog  
och korsade floder och sjöar,  
de gick genom sankt kärr och drog



fram över mossar och öar  
framåt, framåt, framåt mot cederskogen.  
När de gått trettio mil var det dags att ta rast  
de vilade, åt lite bröd i all hast,  
efter fyrtio mil till slog de läger för natten  
de grävde en brunn och hittade vatten.  
Den första dagen av resan var slut,  
Gilgamesh gick upp på ett berg och spred ut  
mjöl för att skydda dem båda mot  
onda demoner och andra hot,  
sen ropade han till berg och dalar:  
”Ge mig en dröm där solguden talar!”  
Då byggde Enkidu av starka grenar  
en drömhydda stöttad av några stenar.  
Gilgamesh gick in och satte sig där  
med pannan mot knäna och när  
han somnat hördes inte ett ljud.  
Gilgamesh fördes av Sömnens gud  
iväg på en underlig, främmande färd,  
en märklig resa i drömmens värld.  
Men mitt i natten tog drömmen slut,  
Gilgamesh vaknade upp och såg ut:  
”Enkidu! Ropade du på mig?  
var det en gud som rörde sig?  
jag hade en konstig dröm, min vän,  
det är som om jag knappt har vaknat än!  
Jag drabbades av en fruktansvärd syn  
En jättelik åskfågel såg jag i skyn  
Ur munnen kom eld som flammade röd  
hans andedräkt stank av lik och av död,  
Då kom det plötsligt en underlig man  
och band ihop fågelns vingar och han  
la sedan ner fågeln framför mig,

och tog tag i mitt ben som han lyfte opp  
och satte min fot på fågelns kropp.  
Enkidu, du som är född på stäppen, du  
får förklara min dröm för mig nu!”

I min bearbetning har jag i så stor utsträckning som möjligt använt samma ord som Warring-Kantola. Jag har dock valt bort ord som jag tyckte var svårförståeliga i muntlig tappning: dubbeltimmar, läglar. Jag har också ersatt namnet Shamash med ”Solguden”, då det här inte fanns plats för ”solens och vindens gud”, än mindre en beskrivande förklaring.

Eposet innehåller enligt Warring olika musikaliska nivåer. I citatet ovan har jag dels rytmiserat versen, dels låtit den rimma. Med tanke på hur epos tydligen reciterats musikaliskt långt in i vår tid i den lilla kretsen, ville jag här hitta ett tilltal anpassat till vår tid. Ett av vår tids uttryck är rapen, vars deklamerande karaktär i högsta grad lyfter fram textens innehåll.<sup>49</sup> Den rytmiska versen framstod som en användbar form. Som synes är noterna skrivna med ett kryss som fästs vid notens skaft, något som är ett vanligt sätt att notera rytmiskt tal. Att denna not konstant är skriven omedelbart under notsystemet innebär emellertid inte att jag mässar texten på samma tonhöjd, tvärtom låter jag melodin sjunka och stiga beroende på innehållet. Rytmiskt är jag också ganska fri, och jag tar i regel en kort andningspaus där det är kommatecken.

I inledningen av detta avsnitt, takt 1-36, har jag således valt en rullande 6/8-puls, en berättande rap. När Gilgamesh åkallat Sömnens Gud, och Enkidu bygger en drömhydda åt honom, sänks tempot fr.o.m. takt 38. I ett par repliker kommer berättaren in igen: ”Men mitt i natten tog drömmen slut, Gilgamesh vaknade upp och såg ut” varefter 7/8-pulsen, som är Gilgameshs egen, ackompanjerar hans berättelse om drömmen fr.o.m. takt 62. Det tonala materialet är här återigen den bysantinska skala som hör ihop med Gilgameshfiguren med D som grundton, ibland transponerad, som vid stegringen: ”en jättelik åskfågel såg jag i skyn” i takt 77, då grundtonen ändras till A.

Omarbetningen innebar också strykningar – avsnittet ovan är en kraftig förkortning av motsvarande del i eposet. Egentligen drömmer Gilgamesh fem olika drömmar och i min första version fanns tre drömmar med. Detta blev dock för utdraget i

proportion till resten av berättelsen, vilket gjorde att jag begränsade mig till en enda drömsekvens. Denna dröm finns i sin tur inte ens med i den svenska översättningen. Drömmen med den stora åskfågeln är istället hämtad från Andrew Georges översättning av ett fragment av den gammalbabyloniska versionen *Överlägsen alla andra kungar (Surpassing all Other Kings)*.<sup>50</sup> Jag valde åskfågeln för att jag tyckte den var mest hotfull och skräckinjagande och därför tacksam att använda sig av som berättare.

Appendix 1 är även Enkidus svar till Gilgamesh bifogat. Fr.o.m. takt 106 sjunger han en melodi där halv- och heltonsskalan använts som grund. Ackompanjemanget är ett slags tung jazzvals, medan Enkidus melodi inte följer tretakten utan har 4/4-känsla.

### **Strykandets konst**

I mitten av november 2004 hade Fredrik Myhr och jag ett partitur färdigt. När vi spelade igenom detta hade stycket återigen vuxit till två timmar, trots de strykningar jag tidigare gjort. En tonsatt berättelse tar längre tid än en uppläst. Ytterligare delar fick därför utgå, även sådana som vi lagt ner mycket tid på att tonsätta.

Man kan naturligtvis fråga sig varför man inte från början kunde begripit att en pjäs blir längre om man sjunger än då man talar. Naturligtvis visste vi det. Vad man däremot inte alltid kan veta på förhand är hur de olika delarna kommer att fungera, vare sig på egen hand eller i förhållande till varandra. Detta måste utprovas i praktiken, på golvet, genom iakttagande och lyssnande.

Frågan om vad man vid en uppsättning stryker och när, tar oss i själva verket in i hjärtat av diskussionen kring begrepp som reflektion-i-handling och praktisk kunskap. Det finns inga givna formler för vad som skall strykas och behållas när man arbetar med teater eller musikdramatik, lika litet som det finns det för melodier eller poesi. Genom lång erfarenhet uppövar man däremot kunnande, urskillningsförmåga och omdöme i strykandets konst, förmågor som inte en gång för alla går att lära sig på teoretiska kurser. Modeller för hur en roman eller en dikt skall vara strukturerad skiljer sig från en tid till en annan, och från genre till genre och från föreställning till föreställning. Att man kan lära sig olika modeller för hur en berättelse, dikt, musikstycke eller en pjäs utifrån en viss genre *kan* struktureras är en annan sak.<sup>51</sup> Själv har jag avsiktligt utbildat mig i att komponera koraler och fugor i Bachstil, liksom att skriva sonetter och noveller efter mönster från kända förlagor. Detta är emellertid ett kunnande som sedan måste hanteras på helt olika sätt beroende på vad som skall

berättas, liksom när och hur och varför man skall göra det.

Lika litet som det finns en gång för alla fastställda regler för hur man konstruerar en föreställning, finns det därför regler för hur man stryker i en uppsättning. Många operor, musikaler och teaterstycken är ursprungligen för långa av skälet att man vill och måste ha ett stort material att välja ur.<sup>52</sup> Detta är inte något unikt för scenkonsten, det gäller ofta även författande och bildkonst att man skapar ett överflöd som man sedan sovrar i. Också när det gäller musikalisk komposition eller arrangemang är det vanligt att man stryker för att tydliggöra och profilera.<sup>53</sup>

Ibland är det bättre att ta bort figurer och förlopp helt och hållet istället för att pressa in dem i föreställningen. Enkidus drömmar om dödsriket hade krävt litterär och musikalisk utmejsling, alltså rejält med tid i föreställningen, för att ges tillfredsställande form. Det komiska när Gilgamesh sover en vecka kommer inte heller till sin rätt om man inte hinner etablera situationen. Det finns därför en undre gräns för hur mycket man kan reducera: vissa sceniska och musikaliska processer kan inte skäras ner utan att de förlorar sitt blodomlopp och dör. I sådana lägen är det bättre att helt enkelt utelägna dem.

Strykandets konst är alltså en konst i konsten, och man skulle nog kunna skriva en särskild avhandling enbart om denna.<sup>54</sup> Vilka strykningar man gör i en bearbetning av en konstnärlig förlaga förändras i alla konstarter också över tid. Idag sjunger vi sällan tjugosju verser av Bellmans *Solen glimmar blank och trind*, kanske både för att publiken är för otålig och för att få exekutörer förmår göra så många verser intressanta.

På samma sätt som jag låtit Karin Parrot stryka i och be om nya textavsnitt till mitt Dowlandmanuskript, låt jag nu Rashed göra på samma sätt. Min inställning var återigen att regissören måste få utrymme att prova sina idéer förutsättningslöst.

Rashed menade vid en viss punkt i arbetet att det blivit för mycket musikaliska partier rent generellt. Detta gav till resultat att Enkidus beskrivning av det stora trädet i cederskogen inte blev en sång utan istället recitation av rimmad dikt, något som också innebar en inkonsekvens i den uppdelning av sång och tal som vi tidigare bestämt oss för.

Det uppstod också en för musikdramatiska sammanhang typisk diskussion om huruvida det var det musikaliska som skulle styra det sceniska eller tvärtom. Jag tyckte dock det verkade rimligt att låta Rashed styra den sceniska gestaltningen, och gick med på hans musikaliska strykningar nästan genomgående, en inställning som

jag delade med slagverkaren. Det kunde dock kännas en smula bittert att plocka bort avsnitt som vi kanske lagt ner flera dagar eller veckor på att komponera.

Flera av de scener som vi tyckte rymde stor skönhet och mångtydighet fick strykas av dramaturgiska skäl. Enkidus drömmar om dödsriket fick exempelvis utgå. Bland dessa finns den suggestiva scenen där han blir en bland andra ”fågelmänniskor” som lever av att äta jord. En gripande scen som också togs bort är den där Ninsun efter att ha adopterat Enkidu tar på sig sina vackraste kläder och går upp på kungaborgens tak för att be gudarna att de skall beskydda hennes båda söner.

Den största förlusten i föreställningen blev enligt min mening strykandet av episoden efter Enkidus dödsdom. Jag förstod inte förrän efteråt hur centralt detta avsnitt faktiskt var i min grundläggande läsning av eposet. Enkidu är här helt förbittrad av livshat. Då uppenbarar sig emellertid Vishetens gud och frågar honom om inte den kärlek han upplevt med Shamhat och vänskapen med Gilgamesh ändå inte betytt något för honom. Enkidu förstår då att livet, mer än ett öde att förbanna, varit en gåva att njuta av och förvalta. Detta är en viktig parallell till att Gilgamesh mot eposets slut kommer till samma insikt, men först då han av misstag låtit ormen äta upp Livets Växt.

Det är kanske betecknande att de ovannämnda strukna partierna i flera fall är lyriska snarare än berättande eller dramatiska. Detta hade säkert att göra med den form vi valt; genom att sätta igång en berättelse som obevekligt flyter på, blir varje lyriskt tillstånd något som hejdar detta flöde, varför vi inte kunde ha alltför många sådana avsnitt. Hade vi använt ett mera klangligt varierat instrumentarium och ett annat tonspråk är det också möjligt att vi kunnat dröja längre vid de lyriska partierna. Genom att stöpa materialet i en annan musikalisk form skulle man kanske också kunna använda flera av de lyriska delar som i alltför stor utsträckning kom att retardera berättarflödet i vår version. Enkidus drömmar liksom Ninsuns bön skulle, om de gavs en tydligare poetisk form kanske lämpa sig som underlag för en sångcykel. Att detta ligger nära till hands visas kanske av att Ture Rangström i sin opera skapat en stor aria av Ninsuns bön.<sup>55</sup>

Det var inte bara lyriska avsnitt som togs bort. Vi fick också stryka episoden då Gilgamesh somnar hos Utnapishtim och dennes fru. Avsnittet hos Utnapishtim hade blivit för långt om vi inkluderat denna scen – av samma skäl tvingades vi även stryka några pregnantare rader ur Utnapishtims tal till Gilgamesh, vilka jag emellertid inkluderat i det citat som inleder detta kapitel.

Med strykningarna försvann även flera intressanta figurer ur föreställningen. En av dessa var Utnapishtims fru, som vi gärna haft med eftersom det faktiskt var hon som såg till att Gilgamesh kunde hämta upp Livets Växt ur Vishetens Hav. Alla Ish-tars älskare, bland dem den sumeriske kungen Dumuzi som aldrig slutade gråta, förpassades också ur berättelsen eftersom det var omöjligt att förklara vilka de var utan att bli långrandig.

Också vissa strukturerande formelement utgick. Vi hade från början tänkt använda fasta formler eller ordvändningar vilka återkommer genom delar av eposet. Det visade sig dock att upprepningarna genom den form vi valt bara blev tröttnande repris och inte alls skapade den sammanhållande och suggestiva effekt som vi räknat med. Med detta försvann alltså ett uttryckselement som i högsta grad hade sitt ursprung i den muntliga kultur vi i så hög grad låtit oss inspireras av på andra sätt.

### **Mötet med provpublik**

Den tretusen år gamla akkadiska kvinnosynen, som – med en underdrift – skiljer sig från dagens svenska, var inte alldeles enkel att hantera. Vi hade visserligen återfört Siduri till eposet från hennes plats i den gammalbabyloniska versionen, men vi hade också tvingats minska drottning Ninsuns roll, varför det kvinnliga inslaget inte blev särskilt stort.<sup>56</sup>

Shamhats roll har jag tidigare diskuterat, men denna aktualiserades när vi några veckor före premiären spelade upp delar av eposet för en grupp ungdomar i sextonårsåldern. Flera hade utländskt ursprung och samtliga saknade slutbetyg från grundskolan. Det de hade att säga skulle visa sig vara avgörande för uppsättningens karaktär.

En flicka påpekade apropå scenen med Shamhat att det märktes på mig att jag tyckte det var genant att berätta att hon var prostituerad. Hon menade att det var bättre att berätta rakt på istället för att be om ursäkt. ”Vi förstår i alla fall”, menade hon, och förklarade att hon begrep att berättelsen utspelade sig för flera tusen år sedan och att man såg annorlunda på tingen då.

Samma flicka påpekade också en aspekt av berättarrollen: ”Man fattar direkt att du spelar flera olika figurer. Men vem är *du*?” När jag svarade att jag var ”berättare”, var hon emellertid inte nöjd med svaret. Jag hade ju inte mina vanliga kläder på mig! Hon satte i själva verket fingret på en öm punkt, som tangerade den problematik som vi medvetet använt oss av i *En vinterresa*. Där var det svårt att skilja min privatper-

sons livshistoria från mitt scenjags berättelse, något vi tyckte skapade en intressant osäkerhet. Här blev berättarrollen emellertid diffus på ett annat sätt eftersom den inte var förankrad vare sig i Gilgamesheposet, i min person eller i något slags tradition som åskådaren kände till. Flickans viktiga anmärkning brottas jag ännu med: vem är jag när jag antar berättarrollen i eposet?

Frågan låter trivial, men är alls inte enkel och tvingar mig tillbaka till tankarna kring att vara ett instrument för något som är större än det egna jaget – först i sången blir Orfevs sig själv. Med en bild från analogisk fototeknik: berättelsen är framkallningsvätskan som gör att konturerna av berättaren framträder och figuren får skärpa. Det är öppenheten för budskapet som ger budbäraren identitet.

## ***Reaktioner och recensioner***

Vi hade premiär på Drömmarnas hus i stadsdelen Rosengård i Malmö i februari 2005. Vi hade hoppats att vi skulle få en publik som bestod av både infödda svenskar och personer med rötter i andra kulturer, helst en blandning av vuxna och ungdomar. Så blev det inte. De som kom var framförallt teaterintresserade svenskar och ett fåtal män med arabiskt ursprung, men tyvärr nästan inga kvinnor med rötter i arabvärlden. Männen hade i de flesta fall konstnärliga yrken och var vänner till Karim Rasheed. Inte heller de ungdomar som hjälpt oss med föreställningen kom.

Anledningen till detta var vår bristande förankring i stadsdelen och bristande publikarbete. Möjligen överskattade vi också eposets dragningskraft på den arabiska publiken. Att spela på Drömmarnas Hus, som var och är en etablerad samlingsplats i stadsdelen, räckte inte heller.

Föreställningen tycktes dock fungera att döma av de varma publikreaktionerna, och det kom recensenter som var positiva. Skånska Dagbladets Ulf Persson, som även varit entusiastisk över Dowlandföreställningen, var nöjd även denna gång:

I den lilla föreställningen *Gilgamesh- han som vägrade dö* får vi en livfull och engagerande introduktion till ett epos som ju inte står Homeros mycket efter när det gäller dramatik och konflikter. /.../ Sång och tal blandas. Inlevelsen är total. Det är medryckande. Sen noterar man med tacksamhet att Kristersson flitigt använder ett av de bästa medel dramatiken känner: humor. Sättet

att använda och förändra rösten, inte minst olika dialekter, gör att berättandet blir ständigt medryckande och aldrig monotont. Dramatiken i berättandet understryks med begåvning och finesse av Fredrik Myhr på slagverk.<sup>57</sup>

Han hade noterat föreningen av dåtid och nutid, och accepterat de humoristiska inslagen. Redan till en av de första föreställningarna kom också Bengt Knutsson, docent i semitiska språk. Han publicerade efter några månader en fjortonsidig essä om uppsättningen:

*Gilgamesh – han som vägrade dö* visade sig vara en minimalistisk föreställning om man ser till antalet agerande: Sven Kristersson och Fredrik Myhr på scengolvet och Karim Rashid, regissören själv, vid ljusbordet. Dessa tre bjuder emellertid på en – ja, faktiskt – oförglömlig föreställning.

Sven Kristersson är sångartisten. Men han inte bara sjunger. Han är berättaren som för handlingen framåt, han gestaltar samtliga personer i epolet, kung Gilgamesh naturligtvis, men också alla de andra. Fredrik Myhr sätter pricken över i. Med slagverkarens inneboende känsla för rytm har han lagt en pulserande ram kring hela föreställningen.

Gilgameshepoet tillhör världslitteraturen. Ja, men vad är det egentligen som gör en litterär text universell? Svaret är: när varje individ på jordklotet, oberoende av tid, plats och miljö, kan spegla sig i texten och känna igen sig. Det finns all anledning att var tacksam mot Karim Rashid, Sven Kristersson och Fredrik Myhr för att de spejlat långt tillbaka i tiden och med sin musikteaterföreställning *Gilgamesh – han som vägrade dö* lyft fram det för människan evigt avgörande.<sup>58</sup>

Knutsson lyfter även fram syntesen av arabiskt och västerländskt i Rasheds regiarbete.

Chaleb Alshahbandar, journalist vid en arabisk tidning i London, Azzaman, skrev under rubriken: ”Gilgamesh i Sverige, den nakna scenen och den mångsidiga kroppen”:

I det här musikaliska monodramat tar oss musikerna smidigt från en stämning till en annan, och skapar i åskådarens fantasi bilder av miljöer



ur berättelsen som publiken faktiskt inte ser på scenen. Skådespelaren ger genom sitt kroppsliga uttryck gestalt åt de olika figurerna i det intressanta eposet. Det är en föreställning som med sin enkla scenografi och ständiga förvandlingar hela tiden utmanar publiken.<sup>59</sup>

När vi senare spelade på Kulturen i Lund och på Folkteatern i Gävle var det inför en publik som hade mer av den blandning vi ursprungligen hoppats på. På båda ställena fanns det publik som hade såväl arabisk som assyrisk bakgrund. Också för assyrierna är Gilgamesheposet en viktig historisk referenspunkt: en assyrisk dam hade till Kulturen tagit med sig sin fjortonårige son Gilgamesh. I Gävle gav en grupp irakiska kvinnor uttryck för sin glädje över att européer – underförstått för en gångs skull – tagit sig an ett arabiskt kulturarv. 2009 ringde en ung irakiskfödd student: ”Som irakier är jag stolt över att ni framför Gilgamesheposet på detta fantastiska sätt.”<sup>60</sup>

Vi gav också fem skolföreställningar för gymnasieelever i Kristianstad och Malmö. De elever som sett den i Malmö fick skriva om föreställningen på svensklektionen efteråt. Reaktionerna var samstämmiga: det var alldeles för långt, och alla ville ha fler medverkande. Däremot tyckte de att slagverkaren och jag var bra och att texten hördes fint. Efter dessa utvärderingar, vilka lät uppriktiga, funderade vi på skapa en skolverversion om 30-40 minuter, genom att korta ner eposet. Just då såg vi emellertid inte hur detta skulle göras, och vi har senare inte heller försökt skapa någon särskild skolverversion.

Vi hade också en privat spelning på ett åttiönårskalas för en pensionerad lektor i en nedsliten musiksall på Lärarhögskolan i Malmö. Salen var helt utan historisk eller dramatisk atmosfär. I publiken var nästan alla var över sjuttio och före detta lektorer eller andra akademiker och jubilarer själv hade starkt intresse för Mellanöstern. Publikens ålder gjorde att många av dem mycket väl förstod problematiken kring längtan efter evigt liv, och deras bildning gjorde att de också kunde läsa av de bibliska parallellerna. Några var också mycket teatervana, och blev fascinerade av formspråket. Sällan har vi mötts av sådan entusiasm och hört så initierade kommentarer som efter denna föreställning.

Vi hade siktat på en uppsättning som skulle fungera för ungdomar, men verklig lycka gjorde den när den spelades för en äldre publik.

För att hålla samman detta avsnitt föregriper jag vår resa till Palestina genom att

hänvisa till en recension i en libanesisk tidning. Här fick vi helt nya perspektiv på vår uppsättning:

Bakom regissörens ställningstagande upplever man också en utmaning från en sårad irakisk själ. En själ som hittar ett gammalt epos för att lindra en nuvarande splittrad, krossad och plågsam verklighet.

Föreställningen väcker också viktiga existentiella frågor, som alltid finns hos människan. Eposet är lika aktuellt som en ny text. Men man kan inte alltid vara säker på att dessa egenskaper hos eposet räcker som förevändning för att framföra det på scenen.

Den här föreställningen är slutligen ett exempel för den splittrade irakiska teaterverksamheten i hela världen, och utgör en irakisk regissörs försök för att komma in i en ny, svensk omgivning och vara kreativ i den. Detta är något som är högst aktuellt för teaterarbetare, liksom för dem som är verkamma inom de visuella konstarterna eller litteraturen.<sup>61</sup>

Recensenten Darwish ser ”en sårad själ”, nämligen regissörens, bakom föreställningen. Jag tror att det är betydligt svårare för en svensk att avläsa detta. Den arabiske recensenten identifierar sig med regissören och förstår att Rashed försöker ”vara kreativ” i ett annat teatersamhälle än sitt ursprungliga.

Är det något vårt utbyte med Palestina lärt oss är det att samma föreställning avläses helt olika i olika kulturkretsar. Mottagandet av föreställningen visar också stora variationer inom både Palestina och Sverige. När vi nu har spelat runt 40 föreställningar är mitt intryck att många blir förvånade över formen och energiutvecklingen. Ibland får jag intrycket att en del åskådare fascinerats av formen till den grad att de inte riktigt hör vad eposet handlar om, vilket man kan beklaga. Många kommenterar dock scenen då Enkidu dör, vilken de tycker är gripande.

Det är svårt för åhörare att direkt efter föreställningen ge negativa synpunkter, och vi får sällan höra sådana, trots att vi märkt att alla inte tar uppsättningen till sitt hjärta. Jag kan få intrycket att en del åhörare helt enkelt inte tycker om den här *sortens* teater, snarare än att man kritiserar kvalitetsnivån. Det är emellertid så det alltid fungerar med scenuppträdanden, och om vi hade velat veta mera i detalj vad publiken tyckte hade vi fått göra en undersökning, mera noggrant upplagd än de skriftliga

reflektioner vi fick från exempelvis skoleleverna.

Det är tydligt att de sammanhang där föreställningen fungerar bäst är i berättarkretsar. Våren 2010 medverkade vi i en festival på Sagohuset i Lund där många epos gestaltades, som det indiska *Ramayana*, *Beowulfsagan* från nordisk folkvandringstid och det afrikanska *Dausieposet*. Här fann vår föreställning en naturlig hemortsrätt, något jag inte kunnat gissa när Warring-Kantolas nyöversättning gav mig den inledande impulsen till projektet nära tio år tidigare.

### ***Två sätt att utvidga sångar- och skådespelarrollen: jämförelse med en arabisk gestaltning***

Genom en lycklig slump fick vi möjlighet att genomföra ett kulturutbyte mellan Sverige och Palestina, och spela vår uppsättning tillsammans med den palestinska gruppen el-Hakawatis version av Gilgamesheposet. Även el-Hakawatis uppsättning hade endast två medverkande, varför jag som ett led i detta projekt ville jämföra den med vår. Även om den palestinska föreställningen var mera teaterinriktad skulle det också vara intressant att se om och hur man utvidgat de medverkandes olika funktioner.

Utbytet inleddes med att vi 2007 spelade vår version i Palestina, en resa vilken finns kommenterad i bifogade rapport.<sup>62</sup> Våren 2008 kom så el-Hakawati till Sverige för en turné till Stockholm, Göteborg och Malmö, där vi under föreställningskvällarna först spelade vår uppsättning varefter palestinierna spelade sin.

Medan det i vår föreställning är jag som utvidgat min sångarroll, är det hos el-Hakawati skådespelaren François Abou Salem som haft många funktioner. Därför skall jag kort jämföra oss båda och därigenom även föreställningarna och deras poetik.

Innan Abou Salem grundade el-Hakawati hade han i slutet av 1960-talet arbetat som skådespelare med Théâtre du Soleil i Paris, och under 80-talet satte el-Hakawati upp bl.a. Dario Fos *Mistero Buffo*. I slutet av 1980-talet turnerade gruppen runt hela världen med Abou Salems *Historien om Kufur Shamma*. El-Hakawatis *Gilgamesh 3* är den tredje versionen av eposet som Abou-Salem initierat, efter en version för 15 medverkande i Bryssel 1998 och en stor musikalisk version av eposet i Paris 2003.

## Konception

Abou Salem har själv svarat för konceptionen genom att både skriva manus och regissera. I vår uppsättning är det som framgått snarast Rashed och jag som tillsammans står bakom konceptionen som helhet. François Abou Salem är, som hans namn antyder, till hälften fransman och till hälften palestinier, och är genom sin historia, precis som Rashed, präglad av det dubbla kulturella arvet från öst och väst. Båda våra uppsättningar har därför direkt anknytning till arabisk berättarkonst liksom till västerländsk teater. Den palestinska teatergruppen är t.o.m. döpt efter den sagoberättande traditionen el-Hakawati.

Abou Salems och vårt sätt att använda det dubbla arvet från Europa och arabvärlden skiljer sig emellertid åt. Palestinierna berättar inte bara eposet, utan berättar *om* det genom att sätta det i relation till sig själva och sin samtid. Själva eposet gestaltas i *Gilgamesh 3* som en dockteaterföreställning – Abou Salem har utvidgat skådespelarens roll till att också omfatta dockspelarens och dockmakarens. Kring dockspelseposet har Abou Salem skapat en ramberättelse som handlar om hans och skådespelaren Amer Khalils verkliga, personliga vänskap och hur det är att leva i Palestina idag. Här är det två gamla grånade vänner som båda vill spela teater och berätta om sina liv helt enkelt för att det är roligt. De tycker att de är för gamla för att spela hjältarna Gilgamesh och Enkidu, och det är förklaringen till varför de iscensätter berättelsen med hjälp av dockor. Detta betyder att eposets händelser och de medverkandes egna erfarenheter belyser varandra ömsesidigt. Vänskapen mellan Gilgamesh och Enkidu får således en parallell i vänskapen mellan Abou Salem och Khalil. Enkidus död motsvaras av att Khalil i verkligheten fick en hjärtinfarkt, vilken han alltså överlevde. Man spelar, de allvarliga ämnena till trots, lekfullt och informellt – el-Hakawati låter det exempelvis i föreställningens inledning vara oklart för publiken om föreställningen har börjat eller ej. På så vis blir gränsen mellan deras föreställning och den omgivande verkligheten mera utsuddad än hos oss – vi markerar tydligare avståndet mellan scen och publik, mellan eposets värld och vår samtid.

Precis som vår uppsättning är skapad kring Myhrs och mitt specifika kunnande, är Abou Salems uppsättning skapad just för honom själv och hans gamle vän Amer Khalil. *Gilgamesh 3* är lika litet som vår uppsättning avsedd att spelas av andra artister än de medverkande, även om detta vore teoretiskt möjligt.

## Eposet som dockspel: bearbetning

Hur har då Abou Salem bearbetat eposets text, som alltså ligger till grund för dockspelet? Han har utgått ifrån en arabisk översättning från akkadiskan, en version som enligt Lennart Warring är tämligen föråldrad, eftersom man, sedan den gjordes, både hittat fler delar av eposet och förstått mer av eposets innehåll. Den skiljer sig därför på en del punkter från Warrings svenska översättning, liksom från min bearbetning av denna. I den arabiska översättningen är exempelvis Enkidu sjuk i hundratjugo dagar innan han dör, medan han hos Warring är sjuk i tolv dagar. Den svenska översättning som gruppen projicerade över scenen vid den svenska turnén är i sin tur gjord av efter den franska översättning som el-Hakawati använde när de spelade föreställningen i Frankrike.<sup>63</sup> Abou Salem har också, mot slutet av föreställningen, lånat formuleringar från dikter av författarna Hussein Barghouti och Gassan Zaqatan. Dikterna är inte någon översättning utan snarare moderna reflektioner i samklang med eposets innehåll.

Abou Salem har till skillnad från mig använt eposets första ord:

Han som såg allt, fick kunskap om hela jorden, fördjupade sig i allt.

Han utforskade allt som var dolt.<sup>64</sup>

Abou Salem uppehåller sig inledningsvis ganska länge vid det som Gilgamesh blev ihågkommen för, medan jag snarare strävar efter att låta berättelsen komma igång. De varningar som de äldste i Uruk ger Gilgamesh och Enkidu för att ge sig iväg till Cederskogen har Abou Salem inkluderat, medan jag strök dessa figurer. Han har också fått med drottning Ninsuns bön. Dockteaterns dramatiska form gör att man snabbare och mera stiliserat kan spela fram sådant som tar tid om det skall berättas av en skådespelare.

Striden mellan Gilgamesh och Ishtars Himmelstjur har Abou Salem utelämnat. Kanske har han tyckt att denna kamp inte tillför något till figurerna Enkidu och Gilgamesh; de har redan skildrats som slagskämpar vilket de ju är även i detta avsnitt. Abou Salem hoppar alltså i handlingen från segern över Humbaba till Enkidus död.

Kanske har detta att göra med det besvärliga i att berätta om striden mellan Gilgamesh och Ishtar. När Gilgamesh och Enkidu sätter henne på plats är det svårt att gestalta innebörden i detta utan att det blir rått och svårbegripligt. Vad som

förloras om man utelämnar denna kamp är emellertid att relationen mellan folket och Gilgamesh blir hängande i luften. Kungen återser i så fall inte sina undersåtar förrän i slutet av eposet. Abou Salem verkar helt enkelt inte ha intresserat sig för relationen mellan Gilgamesh och folket i Uruk, medan denna är ganska framträdande hos oss.

Episoden då Gilgamesh jagar lejon i ödemarken har Abou Salem i likhet med mig valt att hoppa över, och han avverkar snabbare än jag mötet med Skorpi-onmänniskorna och språngmarschen genom tunneln i berget där solen rullar fram en gång varje dygn. Gudinnan Siduri – som egentligen är struken i standardversionen av eposet – har Abou Salem i likhet med mig låtit vara med. El-Hakawati gör henne, precis som vi, mera som en livsbejakande och komisk karaktär än en högtidlig. Hos Abou Salem är dialogen mellan Gilgamesh och Siduri dock betydligt mera utarbetad än i min version – här har el-Hakawati gjort tillägg som jag tror bygger på improvisation.

I Abou Salems version får Gilgamesh, när han kommer fram till Utnapishtim, även träffa dennes fru, en figur som jag strök. Det är i eposet hon som ser till att Gilgamesh får en möjlighet att hämta Livets Växt. Denna – som både Rashed och jag uppfattar som en central symbol i eposet – finns emellertid inte med alls hos el-Hakawati.

Istället slutar Abou Salem eposet med citat av dikter från vår tid. Dessa anknyter till eposets gåtfulla tolfte lertavla, som handlar om Enkidu i Dödsriket. På så sätt återinförs Enkidu i berättelsen. Detta avsnitt har vi helt utlämnat, men Abou Salem använder ett citat av författaren Hussein Barghouti för att ge eposet en poetisk avslutning:

Enkidu passerade som en dagslända, han flög i skuggan av månen, under träden nära floden och flög tillbaks runt jorden. Han reste från land till land, ändrade sitt utseende och ansikte och hade händerna smyckade med henna. Lämnade i varje land ett spår av en historia, en utopi, en dröm. Vänta på honom, res dit ni vill, hur ni vill och åt den riktning ni vill! Ni kommer aldrig att resa som han har gjort, men följ honom i hans fotspår!

Abou Salems version är således skapad som dockspel och dialog, medan vår är musikalisk enmansteater med slagverk. Steget mellan en och två skådespelare på scenen är

ett avgörande steg. Dialogen framställer två olika individer i ett samlat nu: medan vi hör en tala, ser vi den andre tänka. När jag framställer flera roller har jag visserligen drag av skådespelare, men förblir i grunden en berättare som är bunden av kronologin och bara kan framställa en figur i taget. Karaktärerna får därför hela tiden färg av berättaren själv, hur olika han än förmår gestalta dem.

### **Den utvidgade artistrollen, historien och aktualiteten**

Både Abou Salem och jag har således utvidgat skådespelar- och sångarrollen med flera andra funktioner. Genom att han förutom att vara författare och skådespelare också varit scenograf och regissör har han präglat el-Hakawatis uppsättning i ännu högre grad än jag satt min stämpel på vår. Min fysiska aktion på scenen är helt formad av Rasheds regi, medan jag istället satt en mera indirekt prägel genom musik och textbearbetning

När jag först såg att den palestinska föreställningen hade två medverkande och använde sig av arabiskt sagoberättande, föreställde jag mig att våra föreställningar skulle vara ganska lika varandra. De skilde sig dock åt betydligt mer än jag trott. De avgörande skillnaderna var att Abou Salem använde sig av dialog, att eposet presenterades som dockteater, att eposet i denna form fick spegla de medverkandes personliga vänskap och historia, och slutligen att scenografin var både omfattande och originell. Genom att diskutera sin och Khalils vänskap knyter Abou Salem eposets problematik till nutiden.

Man skulle kunna tro att detta automatiskt skulle göra hans tolkning aktuell. Det kanske den också är, på ett helt annat sätt än jag förmår föreställa mig, i dagens Palestina. Problemet i mina, svensk-europeiska ögon är emellertid att han, genom att inte lyfta fram eposet självt, förlorar en del av distansen till vår egen tid. Detta gör att vi på ett sätt visserligen känner igen oss, men vi går samtidigt miste om en möjlighet att se oss själva med nya ögon. Något liknande kan hända när sångare i historiska operor agerar iklädda modern kostym. Man vill genom en modern kostymering göra exempelvis Trollflöjten mera angelägen – men riskerar istället att dölja tankeväckande aspekter av verket genom att beslöja dessa med vår tids förutfattade meningar. Jag menar att det istället, fjärran från att göra ”stiltrogn” uppsättningar, handlar om att hitta förhållningssätt där det historiska avståndet kastar ljus över vår samtid. Detta inbegriper ofta en viss distansering, något som för tankarna till den översättnings-



Gilgamesh:

*Jag har blivit bjuden på bröllop i stan,  
jag är en av dem som serverar på festen.  
Där blir det massor av mat, och förresten  
ska kungen själv, Gilgamesh också gå dit.*



problematik som Lars Kleberg talar om kapitel 2 i min framställning: när man översätter Shakespeare gäller det inte att få hans figurer att tala vår tids språk, utan istället att kreativt ”Shakespearisera” gestalternas svenska repliker.

Abou Salem och jag ger genom våra utvidgade artistroller uttryck för olika slags poetik. Den väsentligaste skillnaden blir kanske grovt sett att jag – och även Rashed – betonar eposet som självständigt konstverk och därigenom vill låta publiken dra egna slutsatser av det. Abou Salem applicerar det i sin gestaltning direkt på samtiden och sin egen vänkrets.

Medan min sångarroll agerar på en tom spelplats, bjuder Abou Salem i egenskap av scenograf och dockmakare in publiken till sin verkstad där det vimlar av verktyg och färgpytsar, penslar och burklock. En vattenpipa står och ryker bland konstfullt utformade dockor. Dessa är snillrikt skapade av skräp: överblivna plastflaskor, slitna etiketter och kapsyler. Dockorna lysas upp inifrån av små lampor. Även återstoden av scenografin är byggd av enklast tänkbara beståndsdelar: några tygstycken, ett par svarta skärmar och fyra stolar. På så vis är el-Hakawatis scenografi ett slags barfotateater, skapad ur ingenting, och berättar redan genom scenbilden hur det är att arbeta med teater i Palestina idag. Enligt Abou Salem hade materialet till scenografin kostat knappt hundra dollar.

Att dekoren är gjord av skräp men samtidigt fascinerande vacker ger en tankeställare: människan kan skapa skönhet också ur det som betraktas som värdelöst. El-Hakawatis scenbild framstår som en trotsig gestaltning av det konstnärliga skapandet som motstånd: inte ens om ni kastar oss på sophögen kan ni knäcka vår uppfinningsrikedom och kraften i vår fantasi.

### **Förändring: ny slagverkare och engelsk nyinstudering**

Våren 2008 erbjöds vi spela föreställningen vid en konferens i Valencia i november samma år. Kravet var att föreställningen skulle spelas på engelska. Vi hade sedan 2006 en översättning gjord av Alan Crozier. Denna gjordes utifrån min bearbetning, så det som fattades var att jag skulle behöva studera in den. Slagverkaren Fredrik Myhr kunde emellertid inte medverka. Det gjorde att vi tillfrågade Tina Quartey. Hennes instrumentarium är till skillnad från Myhrs inte trumset utan har som stomme kubanska congas och *batá*trummor, *berimbau*, en brasiliansk musikbåge med afrikanskt ursprung, liksom *shekere* – en kalebass med fastspända, rasslande snäckor

– och lerkruka. Hon använder också en rad andra mindre slagverksinstrument som olika slags klockor och cymbaler.

Detta innebar att föreställningen förändrades. Quartey ville gärna sätta en egen prägel på rollen som slagverkare, och ville vara mera sceniskt aktiv än Myhr varit. Hennes mer flyttbara instrumentarium gjorde också detta möjligt.

Vi använde Fredrik Myhrs rytmer som utgångspunkt när vi skulle skapa en version som passade Quartey. En del av dessa rytmer fungerade inte lika bra med de nya instrumenten, utan fick ändras. Den unge mannens struttiga schottis förvandlades nu till en samba som ackompanjerades av en brasiliansk tamburin, *pandeiro*. Ishtars *seguidilla* fick en mer hotfull karaktär genom en traditionell kubansk *batá*-rytm associerad med den kvinnliga krigargudinnan Oyá. Gilgameshfigurens sångpartier går, som jag tidigare beskrivit, i sjutakt men denna rytm finns inte som en självklarhet i congraditionen, varför Quartey fick uppfinna ett sätt att spela denna taktart så den blev organisk med den kubanska speltekniken.

Jag inledde instuderingen av den engelska versionen i slutet av september 2008, med föreställningen i Valencia den 22 november som mål. Lynn Preston, engelsk språkexpert vid Göteborgs Universitet, hjälpte mig att göra figurerna trovärdiga på engelska. Min egen engelska accent, som är ganska brittisk, fick bli berättarens. I och med att Gilgamesh uteslutande sjöng och inte talade, gick det bra att låta denna figur sjunga på ungefär samma dialekt.

Jag föreställde mig att Enkidu skulle sjunga med något slags nordengelsk eller skotsk accent för att få den rätta ”ursprungliga” karaktären. Jag provade en variant utifrån vad jag hade hört i engelska tv-serier, men Preston menade att detta inte lät engelskt alls utan snarare som en blandning av nya zeeländsk och australiensisk engelska. Hon föreslog istället att jag bara skulle ändra uttalet av ett par specifika vokaler och diftonger: ei som i *made* skulle uttalas [ai], öppet ö-ljud som i ”heard” skulle uttalas [e], som om det stått ”hehrd”. Detta visade sig fungera utmärkt. När jag hade dessa fonem som uttalsmässiga landmärken i språket, drog de med sig båda andra språkljud och intonation på köpet, och plötsligt lät Enkidu ganska lantligt engelsk. Utnapishtim fick tala med genomgående tungspets-r, Ishtar som arrogant engelsk överklassdam – här räckte det med att överdriva min egen brittiska accent – och Siduri talade med tungrots-r, vilket gav ett intryck av odefinierad tysk-fransk brytning.

Arbetet gick således ut på att dels memorera den engelska översättningen, dels

hitta de engelska dialekterna och slutligen att göra helheten till min egen. Här hade jag hjälp av att ha sett en föreställning med den japanske skådespelaren Yoshi Oida, som även han spelade en hel monolog på engelska. En av orsakerna till den mycket starka närvaro han skapade var att han bejakade sin japanska identitet *genom* det engelska språket. Hans engelska var *tillräckligt* bra för att användas som språkligt verktyg för det han hade att säga, och detta kunde till och med vändas till en fördel genom att han ibland lekte med sin ofullkomlighet, där han med god marginal höll sig på rätt sida om gränsen till publikfrieri.

Som sångare hade jag också en fördel av att ha memorerat sånger på engelska, tyska och franska. För att framträdandet skall fungera måste man som sångare berätta texten på det främmande språket språk som om det vore ens eget. I detta identitetsskapande lägger musiken till en dimension utöver den språkliga. Även i Gilgameshuppsättningen fanns det mycket musik som min engelska kunde bäras av, vilket underlättade berättandet.

## ***Sammanfattande diskussion***

I likhet med avslutningen av kapitlet om *Jag, jag och bara jag!* skall jag här kortfattat sammanfatta arbetet med föreställningens olika faser. För det första sammanfattar jag de olika aspekter av Orfevsmyten jag fortlöpande anknutit arbetet till. För det andra relaterar jag kortfattat de olika arbetsfaserna till Paul Ricoeurs sätt att se tolkning som förklaring och förståelse, liksom hans syn på livet som gåva och uppgift respektive hans mytiska tänkande. Arbetet med Gilgameshföreställningen ser något annorlunda ut än Dowlandföreställningen i dessa avseenden.

### **Konception**

Vårt samarbete med Lennart Warring och hans funktion i arbetet är ett bra exempel på hur Ricoeurs tänkande klargör vår tolknings- och gestaltningsprocess genom att se den som en växelverkan mellan förklaring och förståelse. Först tog jag del av Warrings tolkning av eposet genom att läsa översättningen. Jag kunde också gå till Warring-Kantolas förklaringar av eposet i essäerna längst bak i boken, något som ytterligare ökade min förståelse. När sedan detta inte räckte till när jag själv skulle tolka eposet, kunde jag i samtal få ytterligare muntliga förklaringar från Warring.

Grundläggande för min förståelse av eposet ”bakom” texten var således i första hand Lennart Warrings tolkning och förklaring av texten. Redan den tolkning jag gjorde i form av mitt manus var således präglad av en växelverkan mellan förklaring och förståelse. Tonsättningen kom sedan att lyfta fram viktiga drag i denna tolkning och profilera den. På så sätt blev tonsättningen ytterligare ett sätt för mig att förklara tankarna i eposet.

Denna växelverkan fortsatte in i repetitionsfasen. Lennart Warrings tolkning kom då att vägas mot och blandas med Karim Rasheds läsning av eposet ”framför” texten. Rashed hade ett självklart förhållande till dess nutida verkningshistoria i arabvärlden och hade idéer kring hur man kunde koppla vår egen tid till eposets innehåll. Han kunde se döden som konkret vandrande på Bagdads gator, och den fruktansvärde Humbaba kunde, som han såg det, mångtydigt associeras både till Saddam Hussein och George Bush. Detta kom dock inte att påverka iscensättningen så att vi i föreställningen tydligt pekade på detta.

Själv hade jag i början svårt att läsa texten utifrån vår tid, och det var först efterhand en förståelse ”framför texten” växte fram hos mig, och då snarast utifrån existentiella aspekter.

En av Orfevs egenskaper är att utgöra en brygga mellan muntlighet och skriftlighet. Under konceptionsfasen kom jag i denna anda – utifrån en muntligt präglad skriftlig förlaga – att skapa en text som återigen skulle fungera muntligt.

## **Repetition**

Repetitionerna var en ”delad upptäcktsfärd” som gradvis ledde till gemensam förståelse. Gradvis växte en läsning ”framför texten” fram genom att jag kopplade eposets tankar till min egen tid och tillvaro. Denna läsning skedde därför under konkret prövande på golvet. Jag menar att den undersökning jag gjorde genom att sjunga och gestalta texten öppnade för en djupare förståelse av textens olika skikt än den jag skulle ha erhållit genom att enbart läsa och diskutera eposet.

Denna förståelse uppstod gradvis och ibland oförutsett. Genom det praktiska prövandet kom jag att tolka eposet så att en av dess grundläggande tankar handlar om livet som gåva och uppgift. Gudarna dömer Enkidu till döden, men Vishetens gud öppnar en väg till hans försoning med livet. Siduris och Utnapishtims råd till Gilgamesh inbjuder honom till att värda det liv han fötts till, att varken springa ifrån det

eller trampa på det. Detta hade jag inte förutsett när jag började min läsning, något som blev omtumlande.

Omstarten med slagverkaren Tina Quartey innebar en ny repetitionsfas. Att studera in den engelska översättningen ledde till en högre energinivå i spelet, vilket berodde på att det främmande språket etablerade flera nya *motstånd* som skulle övervinnas. Den engelska texten utgjorde därför inte bara en nackdel. Tillägnelseprocessen tvingade mig att börja om med motiveringen av och inställningen till många repliker.

### **Föreställning**

Föreställningen innehåller inslag som ger direkta förklaringar av eposets innebörd, som t.ex. vem kärleksgudinnan Ishtar eller den visa Siduri är. Här fanns det en frestelse att förklara än mer, men vi märkte att det fanns en gräns när denna förklaring hotade gestaltningen och gick över till att instruera publiken i hur den skulle tänka, alltså att bli överpedagogisk. I valet mellan att ge ytterligare förklaringar och att låta berättelsen bli en aning dunkel, valde vi därför alltid det senare.

Ett av de svåraste problemen att lösa var slutet av eposet – att låta föreställningen sluta precis som originalet, nämligen med att Gilgamesh bara kommer tillbaka till Uruk och skriver ner eposet, tyckte vi var omöjligt. För ett framförande i vår tid fattades det en summering eller en öppning mot något nytt, kanske nya konflikter. Det gick inte heller att komma med en enkel happy ending. Denna utmaning kvarstår. Fortfarande har vi inte hittat något riktigt bra slut på berättelsen, trots att vi prövat ett otal varianter. I de lösningar vi prövat har vi försökt undvika att servera intellektuella tolkningar, och istället strävat efter att låta det konkreta handlingsförloppet och symbolerna tala. Att försöka förklara vad det innebär att Gilgamesh gråter över att han förlorat Livets Växt fungerar inte. Vi låter istället denna mycket påtagliga och samtidigt mångtydiga händelse öppna för många tolkningar.

I vår tid vill vi att de lösa trådarna i en historia skall knytas ihop på slutet. Gilgamesheposet ser emellertid inte ut som en berättelse från vår tid. Vi får inte veta riktigt hur det ”slutar”: hur reagerade undersåtarna när kungen kom tillbaka? Gifte han sig och fick barn? Ingen vet, för här finns inga hyllningskörer och ingen prinsessa. Vi får inte ens höra något om vad drottning Ninsun tyckte när hennes tidigare odåga till son återvände som vis man.



Gilgamesh:  
*Ge mig en dröm där Solguden talar!*

Tolkningen förändrades inte bara av att vi fick en ny slagverkare. Som jag uppfattade det förändrades Rasheds tolkning av eposet också efter det att föreställningen var färdig. Vid ett tillfälle, när USA:s ockupation ytterligare hade försämrat läget i Irak, fick han i sin förtvivlan en idé om att göra ytterligare en tolkning av eposet, nu i fältuniform.

Från att ha varit en redovisning av en delad upptäcktsfärd, förändrades föreställningen gradvis till få drag av förkunnelse av det budskap jag tyckte mig hitta i eposet. De förkunnande Orfevsdrag som finns hos Siduri och Utnapishtim kom efterhand att färga av sig på sångarrollen. Detta ledde till ett slags paradox: samtidigt som mitt personliga tyckande kändes mindre väsentligt, blev det viktigare att vara noggrann med hur jag förmedlade de många facetterna i, som jag tyckte, textens livsvisdom. Enkelt uttryckt: vad jag ville göra med eposet var mindre viktigt än vad eposet gjorde med mig. Tanken på denna självförglömmelse återfinns i många filosofier och religioner, liksom i teater, världen över. Den illustreras tydligt i Jesu liknelse om vetekornet, och kommer även till uttryck hos Ricœur: ”Man måste förlora (själv)medvetandet för att finna subjektet.”<sup>65</sup>

Min utveckling under arbetet med eposet kan också relateras till synen på Orfevs som en zon av förvandling, ett Intet som står till förfogande för sången. Textinnehållet är en gåva att ta emot, men detta mottagande förutsätter överlämnandet till och delandet med en mottagare, publiken – Orfevs sjunger inte i ett tomrum. Orfevs förvandlas av texten i nuet – men genom att spela föreställningen många gånger förvandlas sångaren också på ett mera permanent plan. Jag menar att min beredskap att under föreställningen låta mig förvandlas efterhand blivit större. Dessutom har föreställningens tajming efterhand blivit bättre och replikerna mera rytmiskt och melodiskt övertygande.

När det gäller framförandet har jag således alltmer kommit att uppleva mig som att snarare stå till förfogande för texten än att vara dess uttolkare. Denna erfarenhet liknar den jag haft under ett projekt som jag arbetat med parallellt med mitt doktorandprojekt, en kyrkokonsert där den amerikanske tonsättaren Ned Rorems psaltar-tonsättningar *Cycle of Holy Songs* ingick. Psaltarpsalmernas föreställningsvärld ligger inte så långt ifrån den babyloniska: precis som Enkidu och Utnapishtim står i nära och självklar relation till sina gudar, går psaltarpsalmer ofta ut på att en individ i jubel eller vända anropar Gud utan omsvep. Rorems tonsättningar framhäver texten tyd-

ligt, och är dessutom vokalt mycket tacksamma: de tvingar sångaren att ge sitt yttersta samtidigt som de ger vokal och uttrycksmässig möjlighet att göra just detta. Rorem har också lyckats hitta ett tonspråk med växlande taktarter och kärv harmonik som jag uppfattar som både arkaiskt och nutida. Min reaktion på dessa sånger var, som på Gilgamesheposet, att snarare vara en mun som texten kunde sjunga genom än en sångare som uttryckte sin egen åsikt.

Denna attityd till texten hängde samman med att Gilgameshföreställningen blev mera rituell till sin karaktär. Ouvertyren, som också i Myhrs version skapade koncentration, inriktades nu än mer på att skapa andakt och lyssnande, som om vi förberedde närvaron av någonting större än vi själva.

De rituella drag som vuxit fram i föreställningen är emellertid inte baserade på någon särskild religion eller lära. Karim Rashed, Tina Quartey och jag förstår det rituella utifrån våra personliga referensramar: Rashed har erfarenhet av islam och kristendom, Quartey av luthersk kristendom och afrokubansk synkretistisk religion och själv har jag luthersk kristen erfarenhet. Det rituella draget har också förstärkts av de trumrytmer av afrokubanskt religiöst ursprung som Quartey tillfört föreställningen.

De rituella dragen kan även knytas till Orfevs på Argo. Hos Apollonios Rhodios leder Orfevsgestalten olika offerceremonier för att blidka gudarna, som då han lugnar de vettskrämda argonauterna under Apollons framfart.<sup>66</sup> Men han leder även initieringsriter, vilka Apollonios påstår är så hemliga att han inte får berätta något om dem:

Framemot kvällen anlöpte de, på maning av Orfevs,  
Atlasdottern Elektras ö för att där vinna helig  
kunskap och initieras i riter som inte får yppas  
och kunna segla vidare så på det svekfulla havet.  
Inget ämnar jag säga mer om dessa, men hälsar  
ön och de gudamakter som där har sin boning och råder  
över mysteriekulter vi ej har rätt att besjunga.<sup>67</sup>

I efterhand är det tydligt att vår föreställningsform kommit att likna det som Peter Brook kallar "the Holy theatre", den heliga teatern. Denna term anknyter till hans syn på att en av teaterns uppgifter är "göra det osynliga synligt", vilket jag berörde i



kapitlet om Orfevsmyten. Brook menar att människan behöver ritualer och myter för att förstå världen – här är hans uppfattning tydligt konstitutiv i von HENDYS mening – och att både åskådare och agerande bär på en längtan att teatern skall tillhandahålla sådana.

I och med att den moderna världen i regel saknar ritualer för att uttrycka vördnad och förundran, är frestelsen stor att försöka uppfinna egna rituella sceniska uttryck. Det är emellertid inte säkert att scenens folk – exempelvis vi – alltid övertygar i sådana strävanden:

We feel we should have rituals, we should do "something" about getting them and we blame the artists for not "finding" them for us. So the artist sometimes attempts to find new rituals with only his imagination at his source: he imitates the outer forms of ceremonies, pagan or baroque, unfortunately adding his own trappings – the result is rarely convincing.<sup>68</sup>

Vi hoppas naturligtvis att vi inte fallit i denna fälla. Förutom faran med påhittade rituella uttryck lurar risken med att sceniskt allvar snubblande lätt slår över i självhögtidlighet. Vi strävar därför efter att balansera den rituella koncentrationen med en inställning som är mera distanserad och avspänd, något som det finns viss möjlighet till med Enkidus bilplåtslagarsociolekt och en Ishtar som låter som Michael Treschow.

Som vi skall se påverkade arbetet med Gilgamesheposet nästa projekt, vilket i förstone tycks ligga fjärran från Utnapishtims värld, nämligen att tolka Evert Taube. Denne svenske Orfevs har emellertid mer gemensamt med tidigare epokers tankevärldar än man kanske tror.

Där vi i nu, 2010, hamnat med föreställningen tycks det likväl naturligt att den västerländska teatern en gång uppstod ur Dionysosriten. Bildligt sett står altaret kvar på scenen, så som det bokstavligen ännu gör på en del av Greklands antika teatrar.

# **Sven Kristersson**

tolkar

## **EVERT TAUBE**



**Sånger & poesi-  
om San Remo och antiken.  
Roligt, lärt och gripande!**

## 5. Diktaren och Tiden

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!<sup>1</sup>

### ***Evert Taube som Orfevs***

Evert Taube kunde ibland, med glimten i ögat, beskriva sig själv som en Orfevs. I *Ingrid Dardels polska* är det Den Gyldene Freden i Gamla Stan i Stockholm som föreställer underjorden och den unga Ingrid Dardel är hans Eurydike. Taube umgicks, särskilt på 20-talet, i kretsar som hade Freden som sitt stamlokal 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 flera av 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.<sup>2</sup>

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 tioalet – efter sin långa Argentinavistelse – lärde Taube känna författaren och konstnären Albert Engström som i likhet med Thunman var 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 med Horati-

usöversättaren 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.<sup>3</sup>

I likhet med sin mentor Albert Engström närde Taube ett bildningskomplex eller motsägelsefullhet; 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.<sup>4</sup>

Taube samlade emellertid inte bara på sig kunskaper om antiken av allmänt intresse, än mindre för att kvittera ut en examen. Han använde dessa kunskaper direkt i sitt skapande, och detta kunnande slår ibland igenom på ett sätt som kanske är överraskande. När Taube använder historiskt gods nöjer han sig inte med att hämta motivkretsar från antik och renässans – han använder ibland också dessa epokers egna konstnärliga uttrycksmedel, i form av rimflätning eller versmått.

Taube anknyter i högsta grad till min analogiska Orfevgestalt och kan nog kallas ett paradexempel på denna, genom att han i så hög grad överbryggar de polariteter som kännetecknar den. 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.<sup>5</sup> Taubes produktion är också i hög grad även en orfisk 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. Jag har inte sett att Taube själv kommenterat detta, men hans stora hexameterdikter som t.ex. *Orkidéer* är kanske svårsmälta att läsa från bladet, men blir tacksamma att ta till sig om de får höras eftersom deras musikaliska dimensioner då i bästa fall kan göras rättvisa. Även Taubes prosa kan räknas till den muntliga kulturen i lika hög grad som den skriftliga.<sup>6</sup> Taubes klingande röst är i hög grad närvarande i de branta associationerna och i blandningen av det folkligt robusta och högstämt sirliga.

Taubes sätt att förkroppsliga förbindelsen muntligt och skriftligt ligger nära hans sätt att överbrygga den nästan alltför självklara polariteten musik och dikt – i den muntliga traditionen är språkets musikaliska drag alltid påtagligt närvarande. Förutom i sångerna, där han nästan alltid skrivit både text och musik, kommer detta till uttryck i hans dikter, men också i hans sätt att ackompanjera sig själv på sin Levinluta.<sup>7</sup>

Här finns också en koppling till den lilla kretsen och den tomma spelplatsen som jag menar kännetecknar Orfevsfigurens framträdandesituation. Taube började sin bana som hemmusikant, och tränades tidigt att uppträda inför släkt och vänner. Sitt genombrott fick han på mindre kabaréscener, och han tycks ha föredragit att uppträda på små scener, som på Den Gyldene Freden, även om han efterhand sjöng i konserthus och folkparker, liksom, mot slutet av sitt liv, på Gröna Lund.<sup>8</sup>

Taube överbryggade också klyftan mellan artisten och pedagogen. 1920-talets artistiska verksamhet på Den Gyldene Freden präglades av en flytande gräns mellan scen och salong och publikens krav på kultiverad underhållning, något som bådade för att artisterna som uppträdde där utgjorde ”på samma gång folkbildare och underhållare”, något som även skulle karaktärisera Taubes fortsatta framträdanden.<sup>9</sup> Under mitten av trettioåret gjorde han en mindre turné och framförde föreställningen ”En världsomsegling i ord och toner”. Taube föredrog sina sånger, berättade och visade ljusbilder, ett pedagogiskt projekt som nog var minst lika underhållande som upplysande.<sup>10</sup> *Svenska ballader och visor*, en stor antologi som Taube var med och sammanställde, sägs visserligen i förordet ”icke vara till för att undervisa men för att behaga”.<sup>11</sup> Ändå genomsyras hela ansatsen i projektet liksom Taubes förord av en folkbildartanke. I flera av prosaböckerna, kanske framförallt i *Vallfart i Trubadurien och Toscana*, lyser också pedagogen igenom.<sup>12</sup>

Som jag visat i de tidigare kapitlen finns det en tradition där Orfevs också förkroppsligar översättaren, bryggan mellan två språk, och Taube var i högsta grad översättare. Han talade mot slutet av sitt liv utöver sitt modersmål åtminstone fyra främmande språk flytande: engelska, spanska, franska och italienska. 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 starkt 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.<sup>13</sup> Han översatte renässanspoeterna Guido Cavalcanti

och Francisco Petrarca från italienska, och enligt Marianne Greenwood översatte han också en sonett av Michelangelo vilken jag emellertid inte sett publicerad.<sup>14</sup> I sextioårsåldern började han tolka medeltida trubadurdikter, i en del fall med hjälp av Margot Lithander, expert på medeltidsprovencalska. Hans översättande blev, 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 på nytt genom översättningar.<sup>15</sup>

Även den orfiska polariteten underhållare-förkunnare överbryggas stundtals i Taubes gärning. Förutom att Taubes verk och framträdandestil så tydligt kan associeras till underhållning och folkbildning, finns det ibland en underström av förkunnelse, något som inte alltid ligger i öppen dag. Det finns i Taubes *œuvre* inga tydliga 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.”<sup>16</sup> 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 sextonhundredalspsalm 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*. I samma sång är även den klämtande klockan en välkänd anspelning på *For whom the bell tolls*, Ernest Hemingways bok och John Donnes psalm.

Man ser sällan forskare kommentera Taubes religiositet. Kan det vara så att man – med idéhistorikern Ingrid Hammars term – kan tala om en viss ”religionsblindhet” i vår tids forskning och reception?<sup>17</sup> Det går emellertid inte göra Taube till kristen i någon enkel mening. Marianne Greenwood har pekat på panteistiska drag i hans livsyn: ”Evert trodde liksom indianerna att allting har en själ. Så har träden och blomorna ett språk, fiskarna likaså, kanske också myrorna.”<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> Horatius kallas av historikern Carl-Göran Ekerwald ”den romerska statens psalmdiktare”. Ekerwald menar att det skenbart enkla ”carpe diem” som gjort Horatius så känd, har flera bottnar: det innebär inte bara att ”gripa” dagen utan också att ”skörda dagen, som man plockar mogna druvor”.<sup>20</sup> 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 associerar därför till 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.”<sup>21</sup>

Taubes personligt tolkade horatiansk-kristna livsbejakelse går igen på många ställen i hans diktning. Här finns inte plats för skuldbeläggelse, fördömelse och straff, men däremot bejakelsen av livet som gåva och uppenbarelse: ”Låt barnen dansa som 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.<sup>22</sup> Även sexualiteten har sin plats i denna världsbild och får karaktär av sakrament: ”Helig den frid hjärtat hyser/mitt i den virvlande blodstormens larm”, säger poeten i den välkända *Nocturne*. Läger man samman alla de hänvisningar till antika och kristna traditioner man hittar hos Taube menar jag att det finns en sammanhängande om än komplex andlig hållning hos honom. Han nöjer sig inte med att blott referera till diktare ur historien utan tar också steget över till att förkunna ett högst personligt evangelium där antik och kristen livsbejakelse förenas. Kanske finns det hos honom också inslag av den ”livstro” som vände sig både mot den traditionella vetenskapen och religionen, en åskådning som florerade under de första decennierna av förra seklet med företrädare som Ellen Key och Erik Blomberg.<sup>23</sup> Såvitt jag kan se är dessa olika perspektiv dock beroende av och underordnade en mer övergripande inställning till livet där det grundläggande är enkel tacksamhet över att alls finnas till.



## ***Upprinnelse och konception***

När jag våren 2007 fick jag ett erbjudande att skapa ett program kring Evert Taubes sånger hade jag ungefär samma bakgrundskunnande som många andra musiker och sångare. Jag hade åtskilliga gånger spelat och sjungit Taubes sånger både i privata och professionella sammanhang och tyckte om de fina melodierna, de glada men ibland också vemodiga texterna och den dansvänliga pulsen. Många, åtminstone i generationerna födda senast på femtiotalet, kan ofta sångerna någotsånär utantill, varför de är vanliga som allsång. Genom mitt arbete som sång- och teaterpedagog hade jag som de flesta fascinerats av Taubes förmåga att få text och musik att uppgå i en sånglig helhet.

Men jag hade också i min pedagogiska praktik lagt märke till att Taube strukturerade sångtexterna mycket medvetet, något jag aldrig hörde någon tala om. Det var emellertid som om Taubes verk inte kunde vara föremål för intellektuell analys utan var dömd till en tillvaro som dans- allsångs- och lägereldsrepertoar, och jag identifierade själv, i likhet med många andra, Taube som en oförarglig bohem och kvinnokarl som skrev trevliga visor. En annan syn företräddes emellertid av Olle Adolphson:

Mycket kan sägas om Evert Taubes person, men knappast att han skulle vara ointressant eller trivial. Ingen som mötte honom har kunnat undgå att känna den högsänning som omgav honom. Många fann den obehaglig och försvarade sig inför den.

Likaså hör man påståendet att Evert Taube skall sjungas – inte analyseras, inte pratas om, som man säger. Evert var som han var, och hans visor är som de är och så är det bra med det. Det ligger lite vresighet i tonfallet. Låt mig få behålla Evert för mig själv, heter det.<sup>24</sup>

Detta är en syn som på många håll ännu är förhärskande. Ibland är det också som om man är rädd för vad som skulle kunna hända om man börjar se efter både vem Taube var och hur han arbetade med sina verk:

Det hittills mest slående, förefaller det mig, är att bilden av Taube alltid speglar den som har sett honom. Bara detta ensamt gör honom värd ett

studium. Det finns något vagt oroande i hans bild, speglad i hans speglar. Kanhända är det det som gör att många inte vill se hans person i förbindelse med hans verk. Kanhända finns det en känsla av att bilden av Evert skulle kunna förtydliga och fördjupa bilden av dem själva. Något sådant skulle kunna oroa vem som helst.<sup>25</sup>

Ingången i min Taubeföreläsning innebar att försöka göra någonting av det jag tyckte mig ha sett i hans sånger, framförallt i texterna. Att *Så skimrande var aldrig havet* utgörs av en enda mening är ett välkänt exempel på Taubes eleganta sätt att hålla samman en sångs innehåll.<sup>26</sup> Jag hade dock inte sett någonstans i litteraturen 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, varefter kameran zoomar 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 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. Jag noterade också 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 skapa spänning mellan inom- och 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 klarinetmelodi som orkestern just intonerar, något som försätter lyssnaren i omedelbar kontakt med situationen där poeten bjuder upp till dans. Andra strofen inleds med orden ”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 egendomliga här är emellertid också att fönstrena öppnas inte bara mot det bokstavliga landskapet utan mot mytens sommarnatt.

Spelet mellan ute och inne är mycket användbart för hur man berättar sången – är man medveten om detta får man fruktbara ingångar i hur man gestaltar dynamik och nyanser.

Av samma skäl är det givande att vara klar över vem som för ordet: i *Sommarnatt* kan man lägga märke till hur Taube omärkligt låter ordet glida över från den dansande mannen till sångaren som berättare. I sångens tredje strof är det dansören som talar – efter ett litet mellanspel som med sin harmonik laddar upp för sista strofen – den retoriska frågan: ”Vad vore livet, Rose Marie, förutan sång och dans?” Och genom dansens magi knyter Taube 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 rumsligt separata, men binds 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 moatjé att låta sig föras hän till ”drömmars land” där blomdoften och musiken blir ett med det dansande parets gemensamma förhoppningar.<sup>27</sup>

Kanske verkar dessa iakttagelser triviala eller slumpartade. Om man själv skrivit sångtexter och komponerat ser man emellertid snart att Taubes arbetssätt är både omväxlande och konsekvent, och, om det medvetandegörs, också är användbart i tolkningen och gestaltningen av hans sånger. Ett exempel som i hög grad skiljer sig från *Sommarnatt* är *Fritiof i Arkadien*. Sången är också starkt strukturerad, men på ett helt annat sätt. Den arbetar med flera tidsplan, alltifrån antiken, via renässansen till Taubes samtid. Även detta var en iakttagelse som jag inte hört någon annan tala om, och när jag såg närmare på sången förbluffades jag över de många historiska och litterära anspelningar den innehöll.

När jag nu skulle göra ett program kring Taube insåg jag att detta var den sång jag ville bygga föreställningen kring. *Fritiof i Arkadien* sång skulle slå an ett tema som hade med Taubes förankring i antiken och historien att göra, ett tema jag tyckte verkade försummat i de sammanhang där jag tidigare mött Taubes sånger. Av naturliga

skäl hade det inte funnits utrymme att diskutera ämnet i sammanhang då jag själv spelat och sjungit till dans. Temat intresserade mig att utforska, dock utan att alls se detta som ett forskningsprojekt utan för att skapa ett program eller en föreställning utifrån mina egna preferenser. Vad skulle i så fall mer ingå?

På samma sätt som mina medmusiker och jag inför Dowlandprojektet spelat igenom Dowlands samtliga sånger, sjöng jag nu igenom samtliga sånger ur samlingsvolymerna *Hjärtats nyckel heter sång*, *Så länge skutan kan gå* och *Sol och vår*, där nästan alla Taubes publicerade sånger finns samlade.<sup>28</sup> Efterhand märkte jag att sångerna och dikterna med anknytning till Italien väckte störst lust att framföra. Förutom *Fritiof i Arkadien* fastnade jag också för *Serenaden i San Remo* och *Himlajord*. Jag tyckte också att jag som artist blev mera trovärdig i dessa än i sjömanssångerna.

Även om det nu gällde ett program kring Taubes historiska förankring hade jag aldrig haft hans starka intresse för romersk antik och italiensk renässans – det var istället genom att skapa denna föreställning som jag efterhand kommit att sätta mig in mer i dessa epoker. Historien hade för min del främst varit en ram för flyktig förståelse av både det jag ägnat ett professionellt intresse, som teater och musik, men hade också tjänat som bakgrund till det jag fascinerats av i vår tids Italien, som politik och matkultur. Jag hade också själv skrivit ett par sånger som utspelar sig i Italien: *I parken på Monteverde*, som handlar om historia och kärlek i Rom och *Verona*, som berättar om gatamusicerande i denna stad.

En fördel med det italienska temat var också att jag inte skulle behöva ta ställning till om det gick att sjunga de sånger av Taube som har en tydlig regional anknytning på skånska. Att framföra *Calle Schewens vals* på skånska kanske skulle kännas konstigt – vad är nu detta för en skåning som turistar i Roslagen? De sånger som berättar om Ligurien kändes enklare framföras på min dia-/sociolekt eftersom jag nog kunde framstå som lika hemmastadd där som en rospigg.

För sångurvalet skulle det emellertid tillkomma fler kriterier, vilka hade att göra med hur sångerna skulle arrangeras musikaliskt. Trubaduren Mikael Neumann hade påpekat att mina egna sånger fungerade utmärkt när jag framförde dem på egen hand, utan medmusiker. Detta tyckte jag vore något att prova, eftersom en föreställning kring Taubes förhållande till historien skulle kräva något slags berättande. Det vore inte heller så stimulerande för medmusikanterna att tvingas sitta och vänta medan jag pratade mellan sångerna. Om jag skulle ackompanjera mig själv vore pianot det

givna valet eftersom det är det instrument jag behärskar bäst. Jag tyckte emellertid att varken sångernas karaktär eller det publika tilltal de krävde passade med detta instrument. Dessutom ville jag helst stå upp och sjunga. Sammantaget gjorde det att jag valde att ackompanjera mig själv på dragspel. Eftersom jag inte spelar detta instrument på särskilt hög nivå, fick det naturligtvis konsekvenser i form av begränsningar när jag gjorde urvalet. En sång som *Tango i Nizza* föll exempelvis bort för att den speltekniskt var för svår, åtminstone med de ackord jag tyckte var nödvändiga.<sup>29</sup> Omvänt gällde också att vissa sånger kunde få prioritet just för att jag skulle kunna ackompanjera så att de gav en musikalisk inramning som var adekvat både tekniskt och stämningmässigt.

Jag ville också använda sådana dikter av Taube som inte var tonsatta, eftersom jag under mitt arbete med projektet *Genius Loci* hade tyckt mig se nya möjligheter när det gällde att deklamera vers. Under detta projekt hade vi provat att låta mig deklamera dikter av den antike skalden Ovidius utomhus, i olika sorters landskap, inspirerade av att dikter under antiken lästes högt eller sjöngs.<sup>30</sup> Det slog mig då att även Taube kanske avsett att också hans dikter skulle deklameras, även sådana av mera reflekterande karaktär. Att undersöka Taubes dikter på detta sätt skulle ligga i linje med det sätt jag arbetat på i *Gilgameshföreställningen*. Jag skulle då få fyra musikaliska nivåer också i Taubeföreställningen: sång, bunden dikt, fri dikt och berättande.

I de olika antologier jag sökte igenom fann jag exempelvis den märkliga hexameterdikten *Orkidéer* vilket tilldrar sig i Rio de Janeiro, liksom det indirekta självporträttet i *Cervantes*, en av de dikter Taube tillägnat Gunnar Ekelöf. Där fanns också kortare poem som de ömsinta *Och skulle det så vara* och *Unda Marina*, ovanligt nog på fri vers, något Taube tyckte var enklare än att skriva metriskt bundna texter: ”Det är lättare att skriva fri vers – som jag ju också gör – än att skriva ballader och visor som jag huvudsakligen gör.”<sup>31</sup>

Arbetet föregick som två parallella processer som ömsesidigt påverkade varandra; både de kriterier jag ställde upp för urvalet och urvalet självt växte fram samtidigt. Under processens gång växte det fram en möjlighet att ha en stomme i programmet som utgjordes av sånger och dikter med Italienanknytning, vilka både i sig själva innefattade historisk reflektion och som jag kunde reflektera kring inför publiken. Detta skulle också vara ett sätt att fläta samman mitt dubbla intresse för både Taube och Italien. Jag ville också ha med material som på olika sätt speglade Taubes litterära

förebilder eftersom jag trodde att detta skulle intressera publiken. Förutom sångerna med Italienanknytning och historisk reflektion tillkom därför Taubes fyra tolkningar av Shakespearesonetter, *Diktaren och tiden*, vilka jag också tyckte höll ovanligt hög kvalitet för att vara Shakespeareöversättningar. De pekade också, genom sin tematik, på en favorit som Taube och Shakespeare hade gemensam: Horatius.

Jag provade flera gånger att sjunga de översatta sonetterna i Taubes tonsättning, men hur jag än gjorde var det omöjligt att få texterna begripliga. Kanske berodde detta på att alla sonetterna skulle sjungas till samma melodi trots att innehållen krävde helt olika betoningar, frasering och pauseringar. Taubes mästerskap i att låta text och musik bilda en enhet tycktes här för en gångs skull inte fungera – i alla fall inte för mig. Jag utelämnade därför musiken.

Den välkända men sällan framförda dikten *Muren och böckerna* eller *Kinesiska Muren* handlade om händelser för flera tusen år sedan och stämde också den in på temat. Denna dikt och *Fritiof i Arkadien* kunde stå på ömse sidor om det gripande kvinnoporträttet i *Målaren och Maria Pia*. Fritiof möter änkan Maria Pia i samma liguriska berg som de tre gracerna, och det imperialistiska motivet från sången om den olyckliga kvinnan kunde sedan vidareföras i *Muren och böckerna*.

Till slut hade jag hittat ett trettiotal sånger och dikter som uppfyllde mina kriterier, inklusive att de utvalda sångerna var möjliga för mig att ackompanjera på dragspel. Samtliga sånger och dikter väckte också min lust att framföra dem, och passade mig så som jag uppfattar mig själv som artist.

Vad som passar ens artistidentitet är inte alltid så lätt att se själv. Under min sångpedagogiska verksamhet hade jag träffat på många sångare och skådespelare som framfört sånger som de saknade förutsättningar att göra rimlig rättvisa. Inte sällan ratade de istället material som kunde vara nog så intressant och som passat dem bättre. Hade jag valt rätt? Jag bestämde mig för att senare konsultera regissören Sara Erlingsdotter.

Under föreberedelsearbetet 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*. Även om jag inte kom att använda dem i mina muntliga kommentarer till föreställningen, fungerade de som en viktig introduktion till Taubes poetik. .

Vid arbetet med dikterna gick jag tillväga så som jag lärt mig av Ulla Sjöblom, en process jag tidigare beskrivit i avsnittet ”Att tala på vers” i kapitlet om *Jag, jag och bara*

*jag!*. Jag gjorde alltså en noggrann innehållsanalys och lät läsningens musikaliska parametrar ge uttryck för innehållet. Man kan säga att jag på detta sätt, i likhet med Sjöblom, tonsatte dikterna. Den noggranna musikaliska instuderingen av dikterna har jag tidigare berört som förutsättning för att det oväntade skall kunna äga rum och som en förutsättning för *grazia*.

På samma sätt som jag knyter Taubes gärning till Orfevs, kan mitt eget arbete associeras till samma figur: Taubes sånger och dikter var det historiska material som jag skulle bringa till liv i nuet. Allteftersom jag trängde djupare in i Taubes universum såg jag att hans förkunnande drag var lätta att missa, eftersom de ofta är dolda bakom vackra bilder eller medryckande musik. Taubes förkunnande sidor förutsatte och krävde också en opretentiös och underhållande attityd, något som verkade gå i linje med Taubes eget sätt att framträda: en hemlighet bakom varför vi lyssnar till Taube kanske är att han – också på sina inspelningar – aldrig tränger sig på eller hötter med fingret, utan snarare verkar ge oss ett erbjudande som är svårt att motstå. Kanske är det för att Taube aldrig är påträngande didaktisk eller vill ge oss dåligt samvete som det är så svårt att definiera hans förkunnelse?

Eftersom jag inte så ofta hört talas om den historiska bakgrunden till och det litterära hantverket i Taubes verk, kunde jag ana att många andra inte heller var bekanta med detta. Min Taubeföreställning tycktes därför oundvikligen driva mot en syntes av konsert och folkbildning, där sång och dikt skulle varvas med berättande. Min orfiska roll som översättare skulle jag inte behöva axla denna gång – Taube hade redan gjort översättningen när det gällde Shakespeare. Men han hade också gjort ett slags poetiserad översättning av *Kinesiska Muren*, som hade en essä av en av Taubes favoritförfattare, Jorge Luis Borges, som utgångspunkt: *La muralla y los libros*.<sup>32</sup>

## ***Instudering och repetition***

Det finns åtskillig forskning om den svenska litterära visan, liksom flera biografier över visdiktare. I Per-Erik Brolinson: *Utländska inflytanden på den svenska visan*, finns en utmärkt översikt över vad som skrivits på visans område på svensk botten.<sup>33</sup> Själv bortser jag helt från forskning kring genrer som folkmusik, barnvisor och rock, vilka inte är aktuella i detta fall. Jag avstår från att problematisera begrep-

pet ”litterär visa”, då det bara är Taubes produktion som här är aktuell. Min diskussion sker heller inte ur ett genreanalytiskt perspektiv.

När det gäller Taube finns det, för att nämna de senaste decenniernas största bidrag, Olle Edströms musikaliska biografi liksom hans genomgång av alla Taubes melodier, Mikael Timms biografiskt inriktade bok liksom David Anthins bok om Evert Taube på olika scener.<sup>34</sup> Till detta kommer många artiklar i Evert Taubesamfundets årsböcker.

Men det finns inte lika mycket skrivet om hur sångare *tolkar* Taubes visor, och inte heller om hur man gestaltar litterära visor mera generellt – att jämföra med litteraturen om opera och romanser. Det finns heller inte särskilt många rena handböcker om vistolkning. Musikvetaren Frans Mossberg, som är en av de få som gett sig in på detta område, säger i sin avhandling om Olle Adolphsons skapande och gestaltande:

Det finns många orsaker till att flera av de områden som berörs i arbetet visar tomrum i akademisk forskning. Tänkbara exempel är att det upplevs som alltför äventyrligt att ge sig på att beskriva relationer mellan text och musik, då risk för starka tendenser till mer eller mindre subjektiv svada är påtaglig. Svårigheter att styrka resonemang med rimliga krav på vetenskaplig akribi är besläktade hinder. Visan är så nära och så långt borta, att det är svårt att se skogen för alla träd. Det är enkelt och samtidigt svårt. Samtidig som det omedelbara är oerhört viktigt kan sägas att om något av intresse skall utvinnas räcker det inte med att skrapa på ytan, utan det förutsätter att man verkligen kommer under skinnet på materialet.<sup>35</sup>

Dessutom är det, som Mossberg påpekar, svårt att inringa genreområdet: i vilken utsträckning hör exempelvis rocklåtar till visans område?<sup>36</sup> Förutom de skäl Mossberg anför kanske det faktum att så litet finns skrivet också att göra med att det inte finns någon enhetlig norm för hur visor skall sjungas, medan normen för konstmusikalisk sång varit tydligare.

Svårigheterna med visforskning, inte minst när det gäller tolknings- och gestaltningssidan, är således många och visan har ofta fallit mellan de vanliga akademiernas stolar, trots att man använder visan rent praktiskt som undervisningsmaterial vid



musik- och teaterhögskolorna och att det numera också finns en Visakademi med särskilt bemärkta vissångare liksom en visfolkhögskola i Kungälv.

Att det inte skrivits så mycket om visgestaltning, särskilt inte av vissångarna själva, betyder alltså inte att det inte finns kunskap om området.<sup>37</sup> Det handlar istället om ett tydligt exempel på tyst kunskap eller kunnande-i-handling. Och: just för att det *inte* finns några färdiga recept för visdiktning och -tolkning och -gestaltning kanske detta område istället särskilt väl lämpar sig för konstnärlig forskning. Detta berördes även i inledningen: snarare än att försöka skapa formaliserad, generaliserbar kunskap bidrar man på detta område till kunskapsbildningen genom att beskriva, jämföra och argumentera genom erfarenhetsgrundade exempel, en fenomenologisk metod som inte går ut på ”att bevisa, utan på att uppvisa”.<sup>38</sup>

Innan jag går in på att analysera de sånger och dikter som kom att ingå i min föreställning vill jag först klargöra min instuderingsmetodik och på vilka sätt jag är inspirerad av och använder andra vistolkares kunnande. Därför gör jag en genomgång av de artister och de drag hos dem jag använt som konkret inspiration. Detta är således inte en utredning av deras olika sätt att gestalta sånger – det är en redogörelse för hur jag i mitt sammanhang, starkt selektivt, använder min upplevelse av deras arbetssätt.

De som skapar visor kallar jag för enkelhets skull visdiktare, och med denna term avser jag i vid mening singer-songwriters, chansonières och trubadurer av många slag – det är inte produktivt att avgränsa kategorin snävt. I denna genre hänger gestaltningen av sångerna direkt ihop med text och tonsättning i ett organiskt helt där delarna är svåra att skilja från varandra. Cornelis Vreeswijks eller Lisa Ekdahls sånger förknippar man ofta med just dessa artisters eget sätt att framföra dem. Som singer-songwritern och poeten Maria Lindström säger i samtal: ”Att skriva och framföra sånger innebär bruk av flera olika hantverk som sammantagna blir till ett eget, speciellt hantverk. Eller: det blir inte guld förrän man rört ihop de rätta ingredienserna.”

Visdiktarna har många karaktäristika jag tidigare nämnt som typiska för Orfevsfiguren. De härbärgerar vår tids motsättningar mellan underhållaren och förkunnaren, pedagogen och konstnären, musikern och diktaren. De överbryggar också klyftan mellan att skapa och att tolka. Förutom att som regel vara den förste interpreten av sina egna sånger gestaltar visdiktaren ofta andras: Cornelis Vreeswijk sjöng Evert

Taube, Maria Lindström gestaltar Birger Sjöberg.

I detta avsnitt redogör jag först kortfattat för min instuderingsmetodik när det gäller vistolkning och -gestaltning. Därefter försöker jag först ringa in på vilka sätt olika artister påverkat mitt sätt att sjunga Taube: först Taube själv, därefter svenska artister som Olle Adolphson och Monica Zetterlund, och slutligen några utländska artister.

### **En orfisk instuderingsmetodik**

Min orfiska poetik anknuter i hög grad till mitt sätt att studera in sånger. Man skulle kunna tala om en orfisk instuderingsmetodik, eftersom den i så hög grad går ut på att kombinera text och ton, intellektuellt analyserande verksamhet och memorering med scenisk närvaro. Detta förhållningssätt innebär ett specialfall av Rooleys renässansinspirerade Orfevstänkande kring *decoro*, *sprezzatura* och *grazia*.

Innan jag ger mig in på hur jag tolkat och gestaltat de enskilda sångerna och dikterna i *Diktaren och Tiden*, skall jag därför i korthet beröra mitt arbetssätt mera generellt. Låt mig först försvara verksamheten att alls analysera sångtexter. I min pedagogiska och konstnärliga gärning har jag ibland stött på uppfattningen att det är föga givande att göra detta – sångtexter uppfattas ju ändå på ett helt annat sätt när de sjungs än när man läser dem på papper! Dessutom har ju redan tonsättaren angivit läsarten för dikten, så det är väl bara att sjunga på, gärna ”naturligt”, med ”känsla” och ”inlevelse”?

Om man har denna uppfattning har man förmodligen varken arbetat med att skriva eller framföra litterära visor själv – då om inte förr inser man att en sång av denna typ, för att fungera måste ha en text som är intellektuellt genomarbetad, dock utifrån vistextens speciella förutsättningar. Om man menar att sångtexter är ointressanta att analysera har man antagligen heller inte arbetat med teater eller musikteater, som också utgör muntliga konstformer. Eftersom skådespelarna och sångarna gestaltar replikerna med rösten skulle det i så fall vara överflödigt att analysera exempelvis *Richard III* eller *Carmen*.

Denna negativa inställning till analys av sångtexter menar jag är föga produktiv, och motsägs dessutom av verklighetens många exempel. Som vi skall se finns det artister som är kända för sin gripande framställningskonst som i hög grad är analytiska textgestaltare.

Själv är jag alltså övertygad om att en gedigen textanalys är en nödvändig ut-

gångspunkt för gestaltning av litterära visor. Den kunskap man utvinner ur en sådan djupdykning måste emellertid vara lätt buren. Publiken har inte kommit för att åhöra en mödosam litterär analys som lägger sig i vägen för berättandet och den sceniska närvaron. Analysen är tvärtom till för att ge sångaren *större* frihet genom att vidga hans associationsramar och genom att kunnandet skapar spänstigare språngbräda för hans fantasi. Dessutom leder en analys till större trovärdighet och höjer berättarauktoriteten genom att man vet vad man talar om.

När jag studerar in en sång med mig själv eller arbetar med den med en skådespelare eller 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. Vad betyder orden? En så vanlig sång som *Fjäriln vingad* innehåller många svårbegripliga ord för dagens människor, och syntaxen är heller inte alldeles enkel att komma tillrätta med. Vem har skrivit texten eller dikten? Ibland ger tonsättarens eller diktarens liv ledtrådar till hur texten skall förstås. Finns det kanske något uttalat syfte med texten? Den kan vara en födelsedagsgåva eller en minnesruna. Det är också i hög grad fruktbart att fråga sig om texten tillhör någon särskild genre, som ett epigram eller politisk dikt.

Att ställa dessa grundläggande frågor, läsa texten ordentligt, kan ibland göra att man undviker fallgropar – som att, likt en känd svensk artist, lägga Taubes samlags-skildring *Nocturne* först på sin barnskiva, eller att beställa Olle Adolphsons djupt tragiska *Nu har jag fått den jag vill ha* till sitt bröllop.

Detta tangerar frågor som har med litteraturhistorisk kontext att göra. Hur hanterar man som sångare det faktum att inledningen till Birger Sjöbergs *Längtan till Italien* anspelar på Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*? Åter andra svårigheter rör stilvärde. Hur gör man för att tydliggöra Sjöbergs avsiktliga språkfel och medvetna pekoralism i samma sång?

För sångaren blir naturligtvis också en fråga som ”Vem är diktjaget?” viktig. Likaså: ”Var befinner hon eller han sig och varför?”<sup>39</sup> Detta kan ge konsekvenser för hur stort rum man framställer – står poeten och ropar i skogen eller viskar han i den älskades öra?

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.

Förhållandet text och ton ger upphov till en rik flora av problem och möjligheter. Det är ibland både roligt och nödvändigt att ändra toner eller rytm i en visa. Risken är att man gör detta för att undvika svårigheter, och resultatet kan då bli platt, eftersom kanske just denna svårighet utgjorde en nödvändig krydda i sången. Att försöka undvika problem är generellt sett ingen särskilt produktiv väg – det är ofta nödvändiga motstånd som framkallar oanade resurser också hos en vistolckare.

Hur betonar tonsättaren olika ord i den litterära förlagan – är detta den läsart man själv tycker stämmer, eller skall man ändra något av sådana skäl? Motsatt, om det är en textsatt melodi, typ Beppe Wolgers jazzvisetexter – stämmer texten verkligen med melodin så som man själv känner den? Skall man ändra något, och i så fall varför?

Denna typ av frågor, som ofta på ett fascinerande sätt leder till nya, är välbekanta för många sångare, och pedagoger och skådespelare – förfaringssättet har bara inte särskilt ofta artikulats och problematiserats i skrift. Vi som sysslar med området vet också att man oupphörligen måste ställa dessa enkla frågor på nytt, även inför välbekanta texter. Taubes visor tål i högsta grad att undersökas med hjälp av dessa instrument, vilka utgör en oundgänglig del av den orfiska tolknings- och gestaltning-poetik som jag vill artikulera.

Textanalysen är också viktig för memoreringen, eftersom en analys kan peka på tankegångar som inte är omedelbart synliga, strukturer som förutom att begripa, också i hög grad kan hjälpa sångaren att minnas texten. För att se det ur ett mytens perspektiv: Mnemosyne, minnet, skall via Kalliope, den episka poesins musa, ge Orfevs de rätta infallen. I korthet genomför jag detta genom att jag föreställer mig sångtexten som en serie bilder som hjärnan sedan får spela upp för min inre syn. Efterhand knyter jag dessa bilder till kroppens och talorganens rörelser, så att de bilder jag skapar av texten i mitt inre blir fysiskt förankrade. Jag förankrar alltså sångens innehåll i kroppen. Om texten är bildfattig och istället uttrycker viljeytringar eller känslor, skapar jag en viljans och känslans logik i texten som gör att den kan memoreras.

I Taubes fall är texterna ofta synnerligen bildmässiga, vilket gör dem lätta att minnas. En text som trots sin bildriktighet emellertid var svår för mig att memorera var *Så länge skutan kan gå*. Detta beror på att identiska textavsnitt, som exempelvis sångens titel, ”så länge skutan kan gå” återkommer, fast i olika positioner i förhållande till melodin. En annan text som var svår att memorera var *Muren och böckerna*. Snarare

än att ha en handling är denna dikt en tankemässig mosaik, där de olika bitarna speglar varandra. Det finns därför inte någon självklar bildmässig logik mellan de olika delarna av dikten, och ibland inte heller i radövergångarna.

När jag inte hittar en uppenbar logisk övergång mellan olika avsnitt betyder detta att jag får uppfinna en sådan, och ibland ta stöd av bilder som ligger utanför texten. För att ta ett exempel: avsnittet som slutar med raden ”För Kinas folk blev detta en dyr symbol” leder inte självklart till ”Borges har sagt i en märklig skrift...” Därför låter jag ordet ”symbol” associera till ”Borges”, eftersom jag föreställer mig hans prosa som ”symbolisk”.

I dikten finns upprepningar som liknar varandra och därför måste särskiljas. ”Det var Chi Huang-Ti, kung av Tsin” växlar med ”Det var kungen av Tsin, Chi Huang-Ti”, vilket kräver viss övning för att inte blandas ihop. Här använder jag istället ett annat sätt att minnas, och ser dessa olika meningsbyggnader framför mig avbildade som på ett bokuppslag, där den ena börjar med ”Det var kungen” och den andra med ”Det var Chi Huang-Ti”.

Ibland har jag tappat text på ett särskilt ställe i *Målaren och Maria Pia*, nämligen mellan första och andra versen. Detta har berott på att jag slarvat med att skapa logik mellan bilden av den svartklädda Maria Pia i de Liguriska bergen och målarens första replik: ”Den bördan är nog tung, jag tror”. Det är vanligt att man gör textmissar på ställen där man går från en anföringsform till en annan, som här mellan beskrivning och direkt replik. Därför brukar jag vara extra noga med att skapa logik mellan avsnitt som saknar tydlig bildmässig och/eller logisk förbindelse med varandra. Denna typ av brott sker ofta mellan verser, och det är vanligt att sångaren eller skådespelaren tappar energi just i sådana övergångar. Medvetet hanterade kan sådana brott istället tillföra intensitet till gestaltningen

Syftet med analysen av sångtexterna pekar framförallt på framträdandesituationen. Den kunskap som analysen ger är för det första till för att göra mitt sångliga och sceniska framträdande så intresseväckande som möjligt: att utvidga mitt associationsfält, höja min medvetenhet om textens innehåll och därigenom skapa personlig säkerhet och scenisk auktoritet.

För det andra är syftet att underlätta och strukturera det minnestekniska arbetet.

För det tredje bildar analyserna underlag för berättandet, som är en viktig del av metanarrationen. Genom berättandet ger jag sångerna en kanske oväntad belysning

och skapar förutsättningar för ett aktivt lyssnande.

Att sedan analyserna för det fjärde ibland ger litteraturvetenskapliga resultat och även i denna mening i är kunskapsbildande är således en biprodukt av att vilja göra framträdandet så bra som möjligt.

Kunskapsbildning sker emellertid, för det femte, också här genom att jag i denna reflektion visar hur textanalys och gestaltning hänger samman. Den reflekterande Orfevs är i min poetik densamme som den sjungande Orfevs på den tomma spelplatsen.

### **Evert Taube som gestaltungsinspiratör**

Låt mig först notera några drag jag fäst mig vid i Taubes sätt att sjunga sina sånger. Jag har alltså inte gjort någon systematisk undersökning av Taubes gestaltungs-konst – en mera noggrann utforskning av denna hade varit väl värd att genomföra.<sup>40</sup> Inte heller har jag oavbrutet levt med hans repertoar. Tyvärr har jag heller aldrig sett honom agera i verkliga livet utan bara hört honom på ljudupptagningar och någon gång på film. Hans inflytande på mitt sätt att gestalta hans sånger och dikter utgår därför från ett begränsat men avgörande underlag.

Såvitt jag upplever det skapar Taube – utan undantag – i första hand sina gestaltningar utifrån textinnehållet. Detta kan låta som en självklarhet, men med tanke på hur många av hans sånger som sjungs utan att texten ägnas några djupare funderingar, är det värt att understryka att Taube själv på sina inspelningar är mycket noggrann med att textens innehåll kommuniceras. Taube strävar alltid efter att frammana den värld som finns i texten. Första gången jag förstod detta var när jag hörde hans framförande av *I dina drömmar*, som finns på en CD i samlingsboxen *Dessa skivor har jag själv insjungit och godkänt. Evert Taube – samtliga grammofoninspelningar*, (i fortsättningen *ETSG*).<sup>41</sup> Den nästan döve Taube ropar, skanderar fram orden. Taubes sätt att framföra texten borde vara helt inadekvat eftersom hans attityd indikerar ett mycket större oratoriskt rum än den intima situation som dikten gestaltar. För mig fungerar det emellertid strålande. Det finns inte en död stavelse i hans uppläsning. Taube ger varenda ord tydlig färg av sin betydelse: ”Jag är handen som silar/månens ljus i ditt fönster,/strålen du log åt i vaggan, ja, stjärnan i ödslighetens/ tysta lagun,/ som glittrar/ i dina drömmar”. Varje ord taget för sig är i Taubes uppläsning mättat av innebörd, samtidigt som diktens logik tydligt framgår.

Taube har även gjort en märklig gestaltning av *Stockholmsmelodi* där han halv-sjunger till eget ackompanjemang på sin stålsträngade Levinluta.<sup>42</sup> Jag hör här inte en Stockholmare eller en Fritiof som använder den argentinska tangon för att berätta om sin stad, utan en svensk som skapat sig en identitet på det argentinska slättlandet, lärt sig spela gitarr där och som nu sjunger om sitt bekanta Stockholm med främlingens röst.

I sitt sätt att tolka sina visor och dikter ser Taube ofta på tillvaron med vaken distans, som om han såg den för första gången, samtidigt som han ger intryck av att knyta berättandet till sin egen, levda erfarenhet. En beskrivning av hur han tolkar sina visor och dikter liknar ofta en redogörelse också för textens och musikens karaktär – text, musik och framträdande hänger ihop. Det finns en konsekvens i Taubes sätt att skapa, från orden på papperet till sången med musikerna i studion eller på scenen.

Man kan alltså lära sig mycket genom att lyssna till inspelningar, men det är också givande att ta del av till vittnesmål om hur och vad Taube gjorde inför sina framträdanden, liksom att läsa det lilla han själv skrev om visgestaltning.

Man vet att Taube förberedde sig minutiöst när han skulle framträda:

Det finns många vittnesmål om hur nervös Evert var inför konserterna och hur noga han förberedde sig. Av naturliga skäl var det få som fick se honom arbeta med kompositionerna då han var lika noggrann. Varje fras provades många gånger. Sven-Bertil har berättat hur han hörde sin far gång på gång prova olika tonfall: *Rönnerdahl* han skuttar, *Rönnerdahl han* skuttar, *Rönnerdahl han skuttar*..tills resultatet blev som han ville ha det. Många musiker kan vittna om hans extrema noggrannhet och när sångerna återutgavs ändrade han ibland både ord och musik.<sup>43</sup>

Enligt Taube själv släppte dock hans nervositet alltid när han väl stod på scenen. I efterhand tecknar han, tvärt emot vad de noggranna förberedelserna tyder på, en mycket prosaisk hållning till sina framträdanden:

När jag var 19 år hade jag 2000 man ridande under mig. Så där sitter 1000 människor i den där salongen. De skall man väl klara. Det var inte en artistisk synpunkt utan ett sätt att behärska situationen. Saken har egentligen

aldrig intresserat mig. Sen jag slutade teckna och måla är det litteraturen som har intresserat mig.<sup>44</sup>

Detta hindrade inte att han, sitt deklarerade ointresse till trots, hade tydligt artikulerade uppfattningar om vad det innebar att sjunga på scen. I gestaltungsanvisningar till sonen Sven-Bertil och dirigenten Ulf Björlin kunde han skriva att det enda som håller i det långa loppet är

1. Saklighet
2. Tydlighet
3. Känslan av tyglad kärvhet.

Motsatserna som tilltalar de sentimentala bedömarna är Romantisk svävning Bel canto Svulstig artikulation Sockrade känsloutryck.

De verkligt lärde och den verkligt stora publiken håller sig alltid till 1.2.3.<sup>45</sup>

Med både ”saklighet”, ”tydlighet” och ”känslan av tyglad kärvhet” tycks Taube i första hand syfta på hur texten gestaltas. Det låter nästan som om det vore Bertolt Brecht som hade överfört sin episka teater till ett episkt sjungande. Det ”sakliga” i sjungandet hindrar dock inte starka uttryck för känsla och livsglädje – något man hör på inspelningarna. Jag tror att Taube, likhet med Brecht, menar att berättandet skall vara konkret och inte sentimentalt, dvs. befriat från ”romantisk svävning” och ”sockrade känsloutryck”. ”Tydligheten” är en förutsättning för att denna konkretion skall nå fram. ”Känslan av tyglad kärvhet”, slutligen, tolkar jag som att sångaren, fastän han står till berättelsens förfogande, själv inte får bli offer för dess stämning och innehåll; sångaren styr skeendet.

Om sångaren accepterar dessa Taubes tre instruktioner innebär detta intressant nog också att lyssnaren inte överöses med en färdig tolkning utan lämnas ifred med *sitt* skapande. I detta finns en tydlig parallell till Gunnar Ekelöfs berömda yttrande om förhållandet mellan den som skapar konst den som tillgodogör sig den: ”Något av det viktigaste i all konst; att alltid överlåta en anständig del åt läsaren, betraktaren, den medverkande. Det ska finnas en tom plats vid det dukade bordet. Den är hans.”<sup>46</sup>



Värt att lägga märke till är att Taube i sina instruktioner likställer ”de verkligt lärde” och ”den verkligt stora publiken”. I Taubes konstnärliga ideal sammansmälter akademisk lärdom med folklig smak.

Taube prioriterar alltså textinnehållet i gestaltningen av sina egna visor. Ett annat väsentligt drag i är hans sätt att använda puls och rytmik, vilket dock är underordnat berättandet. Många av Taubes kompositioner anknyter till, ja *är* dansmusik, särskilt valser, och i sitt sätt att artikulera är det ofta dansens rytm som Taube prioriterar före att sjunga rent.<sup>47</sup> Detta märks exempelvis i *Vals ombord*, där orkestern också spelar med smittande sväng.<sup>48</sup> Här gör Taube skäl för ännu ett bekant citat av Gunnar Ekelöf, nämligen det där han kallar Taube för ”det besynnerliga svenska folkets körledare och chorag”, där det sista ordet syftar på att han också leder dansen.<sup>49</sup>

Ett legato eller en uthållen slutton är hos Taube aldrig något musikaliskt självändamål, något som mot slutet av hans karriär heller inte var möjligt – Taube blev med åren, som bekant, alltmer vokalt begränsad. Att han genomgående sjöng vokaltekniskt undermåligt är dock inte sant. Visserligen klagar recensenter redan tidigt i Taubes karriär på hans sångliga kvaliteter, men det finns flera exempel på att han också med konventionella mått sjunger sångtekniskt alldeles utmärkt, särskilt på inspelningar från 20- och 30-talen.

Det finns, som många påpekat, ett slags inbyggd distansering i Taubes gestaltningskonst. Taube är på ytan extremt tillgänglig och begriplig, men berättandet sker ofta i lätt förklädnad i form av ett scenjag som heter exempelvis Fritiof. Detta gör att finns en viss kittling i detta att man inte riktigt vet om det är egna erfarenheter eller rena påhitt som Taube i egenskap av Fritiof eller Rönnerdahl berättar om. Detta sätter fart på åhörarnas fantasi.

När jag uppträder som Fritiof måste jag emellertid på något sätt förhålla mig till att publiken genom mig hör och ser Taube, som hela tiden finns närvarande eftersom både publiken och jag har sjungit många av hans sånger och minns hur han lät.

Mitt sätt att tolka hans visor präglas naturligtvis också av hur jag gestaltat andra sånger än Taubes, exempelvis mina egna. Det är ju dessa jag har mest erfarenhet av att framträda med. Förutom att vara inspirerade av brasiliansk tradition är de uttryck för en typiskt svensk stilblandning: ”ett delvis sammanhängande stilistiskt fält som spänner över kabarévisa, folkvisa, schlager och jazz”.<sup>50</sup> Eftersom mina

sånger dessutom är påverkade av Taubes skapande, blir hans inflytande över mitt sätt att sjunga dubbelt: jag har, förutom hans sånger, ju sjungit mina egna, Taubeliknande alster.

Taubes sätt att med samtidig närhet och distans närma sig sina ämnen är förebildliga för mig när jag tolkar hans verk. På samma sätt som Taube gör det obekanta bekant, försöker jag läsa honom som om jag inte hört honom förut och som om jag inte visste något om honom. Ändå bär jag naturligtvis med mig erfarenheten av hans sånger och hans musik, på samma sätt som Taube bär med sig sin svenska bakgrund vad han än diktar om. Min strävan efter en förutsättningslös läsning har i sin tur sin givna parallell i hur jag vill framföra sången. Fastän jag kanske sjungit den hundratals gånger vill jag, som andra artister, få den att födas på nytt, som en skapelse i nuet. För att åter hänvisa till min mytiska modell: Mnemosyne, minnet, talar genom sin dotter Kaliope som ger sin son Orfevs ingivelsen att sjunga och berätta så att tidens hjul stannar.

Sammanfattningsvis är det jag tycker mig ha lärt av Taubes gestaltningskonst konkretion i berättandet, att lämna lyssnarna i fred och att låta texten svänga.

### **Inspiration från Taubes uttolkare**

Av Taubes senare uttolkare har jag i första hand inspirerats av Olle Adolphson. Dennes sätt att tolka Taube har behandlats främst av Frans Mossberg, som understryker Adolphsons förmåga att berätta och det intima tilltalet: ”Genom nyanserat sångsätt och gitarrackompanjemang lyckades Olle Adolphson framhäva världar som gömde sig i visorna som gått förlorade i okänsliga och allsångspräglade framföranden.”<sup>51</sup>

Att Adolphsons gestaltningar är finstiltade även jämförda med Taubes egna kan möjligen också ha att göra med att Taube ursprungligen uppträdde utan mikrofon och fick rätta sig efter lokalens förutsättningar. Adolphson började sina framträdanden på femtiotalet, när mikrofonen gjorde ett intimare tilltal möjligt utan att hörbarheten gick förlorad.<sup>52</sup> Att Taube under sina senare år använde större vokal volym än mikrofonen krävde kanske också hade att göra med hans avtagande hörsel.

Tyvärr begränsar sig min erfarenhet av Adolphson som artist till en enda konsert på Antikmuseum i Stockholm i början av 1990-talet, men denna var avgörande för min syn både på honom och på Taube. Konserten bestod till största delen av visdiktarens egna sånger, men som fjärde extranummer framförde han *Calle Schewens*

*vals*, som jag då många gånger själv hört, spelat och sjungit. Det tempo Adolphson slog an var dock betydligt långsammare än jag var van vid. Vid raderna ”och vas-sarna vagga och nyslaget hö, de doftar emot mig” gjorde han en nästan omärklig paus före ”ibland”, vilket fick mig att lyssna än mer intensivt. Vare sig denna gestaltningsdetalj från Adolphsons sida var uttänkt i förväg eller en stundens inlevelse blev detta ett sätt att fånga lyssnarens uppmärksamhet, och från med detta ögonblick framstod sången som helt ny och renskurad. Vid mellandelens mollparti: ”Då vilar min blommande ö vid din barm, du dunkelblå vindstilla fjärd”, lyckades sångaren i ett slag kommunicera bilden av att fjärden var kvinnan och mannen fastlandet, två människor som infogade i varandras vikar och bukter vilade tillsammans. I den sista strofen fick lyssnaren något som liknade en förklaring till det långsamma tempot; Adolphson lät sången spricka upp i Calle Schewens och Roslagens ros båda leenden när de tillsammans dansade in i soluppgången, nu inte unga längre utan åldrade.

Jag hade före denna konsert varken förstått Taubes storhet som visdiktare eller Adolphsons som interpret. Här framgick detta desto tydligare, trots att – eller kanske just för att – Adolphsons framträdande var mycket återhållsamt. Han uppträdde iförd kostym och läsglasögon, sittande på en pinnstol, medan blicken mest vilade rakt fram, på golvet och på gitarrens greppbräde. Sett ur ”den dubbla scenens” perspektiv var detta ett tydligt exempel på hur det imaginära universum som artisten frammanade överflyglade den scen publiken hade framför sig. Adolphson själv var inte längre viktig – jag såg bara Calle Schewen och hans roslagsmö dansa i soluppgången.

Till skillnad från Taube var Adolphson också musikaliskt skolad. Som många påpekat var hans gitarrackompanjemang utformade med en medveten enkelhet och stort raffinemang. Detta märktes i hög grad vid den nämnda konserten, och hörs inte minst på de inspelningar där Adolphson sjunger Taube. Ackompanjemanget är i sin förfining dock helt underordnat berättandet.

Detta har naturligtvis att göra med att Adolphsons sätt att sjunga, i likhet med Taubes, är koncentrerat på sångens innehåll: handlingen, tankarna och bilderna. Ofta sätter Adolphson an tonerna underifrån, något som gör att man omedelbart känner igen honom om man oförberedd skulle få höra honom i en inspelning av någon av hans sånger. Detta kännetecken blev periodvis stilbildande och kunde ett tag höras förvandlat till manér hos andra vissångare. En ovanlig detalj hos Adolphson är också att han ibland andas mitt i fraser som andra sångare kanske skulle föredragit att hålla

samman. Egendomligt nog fungerar berättandet ändå, eftersom Adolphson genomgående har ett *inre*, tankemässigt legato som håller ihop det textliga och musikaliska innehållet. Detta ger en särskild täthet åt Adolphsons framställningssätt. Huruvida detta inspirerats av teatern – hans far var skådespelaren Edvin Adolphson – är ovisst, men berättandet hos Adolphson den yngre sker på samma sätt som hos en skådespelare. Han arbetar som jag uppfattar det i samma tradition som Ulla Sjöblom som jag tidigare hänvisat till: tydlig utmejsling av enskilda tankar fogas steg för steg samman till en sånglig helhet. Samtidigt är det helheten som styr de enskilda tankarna.

Sammanfattningsvis är Adolphson den som först gjorde mig uppmärksam på Taubes poetiska hantverk, och fick mig att förstå att detta kräver intensivt tolknings- och gestaltningsarbete. Adolphson ansluter i sitt sätt att tolka Taubes sånger till denne själv, genom att vara både ”saklig” och ”kärv”. Jag försöker också använda Adolphsons sätt att tänka legato för att hålla samman en sång. Adolphsons ackompanjemang är både i sin skriftliga utformning och i sitt utförande förebildligt för mig genom att det både ger melodierna oväntad belysning och lyfter fram och fördjupar textens innehåll. Häri liknar Adolphson kompositörer av lieder och romanser. I detta avseende skulle min Taubeföreställning få en svaghet – mina instrumentala begränsningar gjorde det omöjligt att skapa ett så nyanserat ackompanjemang som jag önskat.

En artist som i sitt förhållningssätt liknar Adolphson är Monica Zetterlund, som oftast kallas jazzsångerska, men som också var skådespelare, kuplettsångerska och vistolkare. Hon gjord en hel LP med gestaltningar av Olle Adolphsons sånger, och fanns i likhet med honom under det sena 1950- och det tidiga 1960-talet med i kretsarna kring Beppe Wolgers, författaren Lars Forssell och Ulla Sjöblom. Zetterlund medverkade i flera av Wolgers kabaréer och var den kanske främsta tolkaren av hans vistexter, som ofta skrevs till musik i gränslandet mellan jazz och visa.<sup>53</sup> Jag tänkte ofta på att Zetterlund skilde sig från många jazzsångerskor genom att hon aldrig använde sig av improvisation av typen wailningar eller scatsång. Istället var det hennes textgestaltning som var frapperande, och jag undrade hur hon arbetade, eftersom hon inte säger något om detta i sina memoarer.<sup>54</sup> En av dem hon samverkade med mot slutet av sitt liv, författaren och pianisten Jan Sigurd säger emellertid – och här väljer jag ett långt citat eftersom det är så ovanligt och belyser sångarens viktiga förberedelseprocess:

Sångtexten var aldrig ornament på en jazzlåt i hennes värld. Texten var kärnan i låten, själva berättelsen. Och allt skulle underordnas den. Så hon ändrade och trixade med betoningar och stavelser så att orden fick maximal betydelse, intensitet. Hon band samman orden och fraserna så att de gav mesta möjliga mening åt en text och förstärkte därigenom innehållet, gjorde det begripligt. Aldrig att hon skulle pausera mitt i en mening, mellan två ord som hör samman, även om melodin råkar vara skriven så. Då gjorde hon hellre om melodin så att innebörden i texten inte gick förlorad. Musiken blev aldrig huvudsaken i en sång. Och på det viset visade hon oss som skriver texter en oändlig respekt; historien var det viktiga. Orden var av högsta betydelse. Och det är väl det alla känner som lyssnar på henne.

En av de mest fascinerande erfarenheterna för mig var att följa hennes arbete med text och melodi. Hon var ingen a vista-läsare som slänger ur sig en färdig version av en låt på fem sekunder. Långsamt och metodiskt fyllde hon musiken med textens människor. Befolkade låten med de öden det handlar om. Hon valde uttrycksmedel, noga och eftertänksamt, bestämde nyanser, betoningar.

Inget var bara på ”feeling”, på en höft. Även om Monica var jazzsångerska var hon totalt hängiven hårt arbete i sitt hantverk. Inget var lämnat åt slumpen.<sup>55</sup>

Flera av ovanstående detaljer bekräftas av ytterligare ett kort vittnesmål om hur Zetterlund arbetade som skådespelerska: ”När regissören Ulf Andréé räknar upp hennes förtjänster nämner han närvaro, intuition, tajming. Monica utnyttjar sin musikalitet och är alltid noga med fraseringen.”<sup>56</sup>

Det verkar som om Zetterlund i stor utsträckning arbetade på samma sätt som Adolphson, trots att de rent vokalt låter så olika. Zetterlund är varsam med och utnyttjar de enskilda språkljuden, fonemen, som en del av det musikaliska berättandet. Detta gör att musik och text smälter samman – fraseringen kan vara hämtad från en saxofon eller en trumpet men berättelsen och bilderna finns hela tiden närvarande. Zetterlund skapar ofta en egaliserad klang, fast naturligtvis av ett annat slag än en klassisk sångare. Hennes sätt att utarbeta textinnehåll, musikalisk klang och frasering inom samma gestaltningsram är annars en direkt parallell till hur sångare i en klassisk tradition ar-

betar. Jag försöker använda dessa sätt att tänka, särskilt i de lugnare sångerna.

Det är svårare att peka på Taubetolkare i vår svenska samtid som direkt påverkat mig. Jag kan dock identifiera mig med trubadurer som Maria Lindström och Pär Sörman. De ackompanjerar sig själva och sjunger flärdfritt, med berättandet i centrum. Skådespelaren Per Myrberg och sångaren Mikael Samuelson är också måna om att gestalta textens innehåll. Vid Samuelsons sida finns ofta gitarristen Mats Bergström, som i likhet med Olle Adolphson skapar skenbart enkla men i grunden konstfärdiga ackompanjemang. Per Myrberg har på sin Taubeinspelning stöd av en hel orkester, som med suggestiva arrangemang backar upp honom.<sup>57</sup> I detta liknar han Sven-Bertil Taube, som ackompanjeras av en orkester under Ulf Björlin som också skrivit arrangemang vilka kan leda tankarna till Gustav Mahlers sätt att instrumentera folkviseliknande melodier.<sup>58</sup> Detta kanske inte verkar särskilt ”trubadurmässigt”, men Taube var redan tidigt öppen för att mera oskolade sångröster kunde ackompanjeras av stor orkester, som inför framförandet av hans skådespel *Apollon ombord*:

Om alltså visornas framförande inte kräver sångkonstnärer, så bör däremot det *rent musikaliskt* vackra läggas i en *fyllig orkester*. Det är just *på basen av en rik orkester* som natur-sången kan framföras i pjäsen./.../ Alltså: natur-sångare och konstorkester.<sup>59</sup>

”Konstorkester” är emellertid inget jag haft tillhands, och det finns många andra sätt att tolka Taube som jag inte heller anknyter till.

### **Förebilder från Italien, Frankrike och Brasilien**

I mitt arbete med Taube har även utländska förebilder varit viktiga. Kanske har detta att göra med att Taube i all sin svenskhet också är internationellt orienterad. När jag sjunger de italieninspirerade sångerna känns det inte alls orimligt att ha de tidigare nämnda teatermännen Gigi Proietti och Dario Fo i tankarna. Båda har stark förankring i italiensk folklig teater- och musiktradition, inte minst i *commedia dell'arte*. Trots att Dario Fo under många år utforskat den medeltida gycklartraditionen är både hans och Proiettis sätt att förhålla sig till historien inte på något sätt snävt rekonstruerande. De använder istället traditionen för att berätta om och ställa frågor kring vår samtid. Proietti är mera musikaliskt inriktad än Dario Fo och anknyter tydligt till

italiensk kabaré- och revytradition, liksom till amerikanska evergreens. Fo är å andra sidan mera diversifierad som författare och teaterman. Båda är, i likhet med de svenska artisterna ovan, noggranna med att texten skall höras och vara begriplig från första till sista stavelsen, och man får intrycket att båda finns på scenen för åskådarens skull; deras sätt att på scenen vara tillgängliga för och likställda med publiken kan också i vid mening ses som ett uttryck för deras etik, kopplad till en vänsterinriktad politisk hållning. Allvaret står hos dem inte i motsättning till humorn, som emellertid inte får bli ett självändamål: ”Jag arbetar aldrig med löjet för löjets skull. Det finns alltid allvar bakom. Det är så teater måste fungera, dubbelbottnat och alltid med syftet att först och främst underhålla.”<sup>60</sup> Fos uttalande ligger i linje med mitt sätt att förhålla mig till Taube, och det ligger kanske inte heller så långt ifrån Evert Taubes egen poetik. Både i Fos och Proiettis fall handlar det för min del inte om att inspireras av sångtekniska detaljer, utan mer om en generell attityd till att uppträda på scenen.

I den franska chansontraditionen kan det, som hos Taube, finnas tvära kast mellan humor och vemod, något jag medvetet anknyter till. I Sverige är sångdiktaren Jacques Brel kanske mest känd för sånger som den vädjande melankoliska *Ne me quitte pas*, men ser man till hans samlade repertoar är han lika ofta humoristisk, sarkastisk och rapp, något som kan verka lättviktigt, men som enligt en av hans medmusikanter oftast innebär motsatsen:

Snabba sånger är svårare att göra än långsamma. Och roliga sånger är svårare än sorgliga. Roliga sånger är jättesvåra – det är lättare att få folk att gråta än att skratta. Och på scenen lyckades han med bådadera!<sup>61</sup>

Något som skiljer Brel från Taube är emellertid den frätande ironin, vilken Taube nästan aldrig använder sig av. Medan Brel är sångdiktare är en artist som Yves Montand den skådespelande uttolkaren. Denne är för mig förebildlig när det gäller att låta sig förvandlas av en text utan att fördenskull uppslukas av den.<sup>62</sup>

I min inventering av utländska influenser kommer jag oundvikligen till den brasilianska traditionen, och liksom när det gäller Italien och Frankrike är det den starka polariteten mellan humor och allvar, livsglädje och vemod – ibland samtidigt! – som jag också försöker ta fasta på. Av de brasilianska sångarna har jag påverkats mest av Chico Buarque, som jag ett par gånger upplevt i verkligheten. Liksom hos Olle

Adolphson finns till Buarque länkar från den franska chansontraditionen. Under sin exil bodde Buarque i Frankrike, och en del av hans sånger har fått fransk text. Fastän hans musik skiljer sig mycket från Olle Adolphsons är hans sätt att framföra sina sånger snarlikt. Buarque, som nästan uteslutande framför sånger han skrivit själv eller tillsammans med någon kollega, ställer sig framför mikrofonen, blickar stint framåt och flyttar sig inte ur fläcken. Det kan verka som om allting ligger i hur sången och texten levereras, men om man ser efter litet noggrannare märker man att Buarque låter ansiktet förvandlas beroende på vad han berättar om. Detta sker dock subtielt – han skulle aldrig använda sig av de stora uttryck som exempelvis Brel använder, eller spela så mycket teater som Montand tillåter sig. Buarque har dessutom nästan alltid sin gitarr på magen. I hans fall kan man åter citera Fischer-Dieskau: ”Handlungsschauplatz ist das Gesicht des Sängers” – det är sångarens ansikte som är scenen där handlingen utspelar sig.<sup>63</sup> Det Buarque – i likhet med Adolphson och Zetterlund – visar är att man inte behöver göra stora åthävor för att kommunicera innehållet i en sång.

Jag har också påverkats av Buarques äldre vänner, pianisten och arrangören Antonio Carlos Jobim och diplomaten, kompositören och författaren Vinicius de Morães. Dessa var knappast sångare, men de kommunicerade text bättre än många som i konventionell mening kallas så. Dessa tre brasilianare kände varandra väl och skrev ibland sånger tillsammans. Deras verk har en stark förankring i europeiska, afrikanska och brasilianska traditioner, samtidigt som både poesi och musik representerar en nytolkning och omgestaltning av dessa. Texterna levereras med stillsam humor och distans när detta är påkallat, och när smärtan skymtar fram är den uppriktig men återhållen. Allt hörs i rösterna, som är varma och fria från sentimentalitet. Deras sätt att sjunga, vilket hänger ihop med deras sätt att dikta och komponera, ger mig upplevelsen av att livserfarenhet och fantasi i deras konst ingår en märklig förening med poetiskt och musikaliskt kunnande. De förkroppsligar i högsta grad kunnande i handling, och utgör naturligtvis, precis som Taube, verkliga typfall av Orfevs.



## ***Den färdiga föreställningen***

Efter ett par månaders arbete fick den färdiga föreställningen följande utseende (dikterna är kursiverade)

### **Fritiof Anderssons paradmarsch**

Berättande + *Diktaren och tiden I*

### **Damen i svart med violer**

Berättande + *Diktaren och tiden II*

### **Serenaden i San Remo**

Berättande + *Poeten vandrar till fjälls*

### **Fritiof i Arkadien**

Berättande

### **Målaren och Maria-Pia (a cappella)**

Berättande

### *Kinesiska muren*

Berättande + *Diktaren och tiden IV*

### **Så länge skutan kan gå**

Extranummer: **Den lycklige nudisten (Nudistpolka)**

När jag sammanställt föreställningen bad jag regissören Sara Erlingsdotter om hjälp att lyssna och komma med synpunkter på uppläggning och framförande. Erlingsdotter har stor kännedom om Taubes sånger och är en erfaren vissångerska. Under en eftermiddag spelade jag upp föreställningen för henne. Hon menade att jag skulle stryka *Här är den sköna sommar*, som då ännu fanns kvar, eftersom den föll ur den ram som skapats kring antiken och renässansen.

Erlingsdotter betonade att jag inte skulle fixera mig vid dragspelet och mina speltekniska brister. Hon ansåg att folk omedelbart ändå skulle förstå att jag inte var en sjungande dragspelare utan en sångare som trakterade dragspel. Hon betonade också att min styrka i förhållande till materialet låg i min texttolkning och -gestaltning och att jag inte heller skulle lägga för stor vikt vid sjungandets tekniskt-musikaliska aspekter, utan koncentrera mig på att berätta om Taube på mitt eget sätt och på att förmedla sångernas textinnehåll i gestaltningen. Hennes instruktioner var både be-



friande och upplyftande, och föreställningen hade premiär på S:t Gertrud i Malmö den 7 juli 2007.

Det är denna färdiga föreställning som jag nu skall gå igenom i syfte att artikulera min orfiska tolknings- och gestaltungs-poetik.

Jag kommer nästan uteslutande att uppehålla mig vid texterna – musiken har uttömmande analyserats av Olle Edström.<sup>64</sup> Jag tillåter mig att på faktamässig grund föreslå tolkningar i avsikt att vidga diskussionen kring Taubes skapande och poetik. I många fall kommer jag inte med något nytt, och då blir avsnitten korta. I en del andra fall, som när det gäller *Fritiof Anderssons paradmarsch*, *Damen i svart med violer* eller *Fritiof i Arkadien* menar jag mig ha kommit vissa saker på spåren som Taubeforskningen, vad jag kan se, hittills inte behandlat. Det är också frågor av detta slag som jag menar kan ge intressanta forskningsresultat om de ställs direkt i en praktisk, tolkande kontext.

Sångtekniska frågor berör jag nästan inte alls, då jag inte tycker de är speciellt viktiga i sammanhanget. Däremot berör jag kortfattat mitt ackompanjemang och tankarna bekom detta. Jag jämför, utifrån mina egna upplevelser, mina gestaltningar med sådana som gjorts av Taube själv, Olle Adolphson, Pär Sörman, Sven-Bertil Taube, Per Myrberg, samt duon Mikael Samuelson och gitarristen Mats Bergström.<sup>65</sup> Deras gestaltningar är både tillräckligt lika och olika mina egna för att en jämförelse skall vara givande. Min framställning är inte systematisk på så vis att alla inspelningar av en viss sång jämförs. Jag försöker istället hitta signifikant olika eller likartade inspelningar som tillför kunskap om olika gestaltungs-perspektiv.

De analyser jag gör är, som jag tidigare påpekat, hela tiden inriktade på att komma det sceniska framförandet tillgodo, för det första genom att göra mig mera medveten om textinnehållet, vilket jag menar ger mig större artistisk auktoritet och trovärdighet, för det andra genom att underlätta memoreringen av texterna, och för det tredje genom att analyserna som underlag för det som översättningsforskaren Johan Franzon kallar *metanarration* eller *metapresentationell kommentar*. Franzon använder i likhet med Anthin även den etablerade termen *mellansnack* för detta slags sammanbindande kommentar. I mitt fall tycker jag att termen är missvisande, då *mellansnack* antyder att det är något substanslöst och ovidkommande som pågår i väntan på sångerna. I min föreställning är den metapresentationella kommentaren helt central, varför jag i samband med *Diktaren och Tiden* kallar den del som inte är

Taubes dikter för *berättande*. Denna term är egentligen också inadekvat, eftersom berättande ofta är knuten till något slags story, medan jag använder mina och andras forskningsresultat som underlag. Man hade kunnat tänka sig *mundlig reflektion*, men jag använder redan benämningen reflektion för min skriftliga framställning, och då blir detta också oklart. Ordet *kommentar* tycker jag antyder ett distanserat, icke-gestaltande perspektiv, och detta stämmer inte heller. Jag kan bara konstatera att det betecknande nog inte finns någon riktigt bra term för den muntliga framställning som sker mellan sånger på en konsert- eller teaterscen, något som pekar på att detta slags metanarration blivit styvmoderligt behandlad.

Berättandet har flera funktioner: dels är det kontaktskapande eftersom publiken förutom sångaren får möta en talande artist. Men det är framförallt avsett att, precis som i Dowlandföreställningen, ge publiken en förförståelse i nuet. Eftersom många av de sånger jag framför är välkända, har berättandet också funktionen att knyta publikens tidigare erfarenheter av Taubes sånger till ny kunskap om dessa. Ytterst syftar alltså analyserna till att sätta igång publikens egna, inre bildskapande.

I min föreställning har även Taubes dikter och Shakespeareöversättningar, tillsammans med den muntliga reflektionen, en metanarrativ funktion. Bortsett från den långa *Kinesiska muren* fungerar dikterna som introduktioner till och anger en möjlig läsart för efterföljande sånger. Dikterna styr, precis som den muntliga reflektionen, lyssnarens bildskapande, och öppnar därmed för hennes fantasi i en riktning jag tycker passar som associativ ingång till sångerna.

Det finns på så sätt i *Diktaren och Tiden* vissa likheter med *Jag, jag och bara jag!*, där det inte är jag utan ”Dowland” som reflekterar kring musikaliskt och litterärt skapande. Som metanarration har ”Dowlands” installationsföreläsning samma funktion som min muntliga reflektion och Taubes dikter gemensamt har här.

Mellan min analys av sångerna presenteras metanarrationen, alltså mitt berättande plus Taubes dikter, i skissform. Den muntliga reflektionen är i föreställningen strukturerad och planerad men inte manusbunden. Den står i kursiv och är avsiktligt talspråksaktig, ungefärligen nedtecknad efter vad jag brukar säga.

## *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.<sup>66</sup> 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 efter 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*.<sup>67</sup> 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 höglandets 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 nypptäckt av den hettitiska kulturen, som har mångtusenåriga rötter. Man fann då i den hettitiska huvudstaden Hattusa – som 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.<sup>68</sup> 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 II ledde striderna från en guldtron i sitt tält. Ramses II lät också skriva ned en skildring av detta slag och lät uppföra åtskilliga monument till sin ära.<sup>69</sup> Slaget stod dessutom mot just hettiterna, som ett sekel senare försvann från den historiska scenen och uppgick i andra folkslag.

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 II lät skriva ner sin berättelse. Cadiz räknas av många som Europas äldsta stad. Här gör Taube dock en kronologisk avvikelse: ”Kung Alfonsius” syftar på den författande Alfons X som under 1200-talet e.Kr., alltså drygt tvåtusen år senare, främjade konst och kultur i sitt rike.<sup>70</sup>

”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 Birka och Borås? Detta är också vad Taube gör på sin inspelning från 1933.<sup>71</sup> 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, *Éléonore d'Aquitaine*, tonsatt av Gunnar Hahn, på prosa i *Valfart 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.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup>

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 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 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 är storsvensk i denna våldets mening, sin oscarianska orientering till trots.<sup>74</sup> 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 for  
i en svart kaross med flordraperat 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.

### *Gestaltning*

Det som styr uppläggningsen av min gestaltning är den textanalys jag gjort kring hur man förflyttar sig från öst till väst. Detta är dessutom ytterst gynnsamt som ren minnesteknik – om jag efter Stockholmsinledningen sedan börjar i Turkiet vet jag att nästa anhalt är Egypten, därefter Cadiz. Minnestekniskt navigerar jag efter kartan och berättar om de olika bilder jag ser i respektive land. Det fungerar ungefär som Google Earth: man zoomar in ett särskilt land, lyfter sedan igen och far vidare till nästa anhalt, vilken åter zoomas in på detaljnivå. Eftersom jag vet att exempelvis bur-nus och baldakin syftar på olika sorters tyger och kläder kan jag visualisera detta för min inre blick, och publiken ser och känner att jag vet vad jag talar om. Att jag har ett kunskapsmässigt förhållande till sångens uppläggning och detaljer menar jag att publiken märker. Om inte annat gör det mig säkrare i mitt berättande.

Paradmarschen går i 6/8-delstakt. På en inspelning från 1933 sjunger Taube an-norlunda än sången står noterad i senare källor.<sup>75</sup> Han sjunger exempelvis inte två jämna punkterade fjärdedelar i ”bröder”, snarare en fjärdedel plus åttondel, vilket ger en ton av skotsk eller engelsk marsch. Olle Adolphson gör samma indelning.<sup>76</sup> Taube ändrar texten ”Ställ er här på sidorna” till: ”ställ er runtomkring på sidorna”, en fras som bildar fyra kvartoler mot tre åttondelar, vilket ger energi åt texten, något Adolphson emellertid inte använder sig av.

Jag använder genomgående Taubes indelning eftersom jag tycker att detta svänger bättre än den noterade versionen. Adolphson börjar i ett ganska lugnt tempo, men ökar efterhand, medan jag försöker hålla samma puls hela vägen.



Det ackompanjemang jag spelar på dragspelet liknar snarare italiensk tarantella än marsch. Detta tyckte jag passade med den övriga italienanknutna repertoaren. Jag inleder marschen med ett litet förspel som jag visslar, något som jag senare upptäckte att även Taube gör på den inspelning jag nämnde. Jag gör förspelet olika långt beroende på lokal och andra omständigheter, som huruvida någon presenterat mig i förväg eller ej. I förspelet och i den första strofen spelar dragspelets högerhand unisont med melodin.

Första strofen är välkänd för publiken, och jag sjunger den vilande och avspänt för att publiken skall hinna vänja sig vid mig – jaha, han spelar dragspel och sjunger på skånska och han har blå skjorta och stråhatt. Den välkända sången etablerar en överenskommelse med publiken kring vad som kommer att hända. Dessutom är det tacksamt att börja med att säga: ”Här kommer Fritiof Andersson”, eftersom det gör presentationen av mig inbyggd i sången och blir ett sätt ta sig ur den besvärliga situationen att behöva förhålla mig till både Taube och Fritiof.

I ackompanjemanget låter jag vänsterhanden sången igenom spela baston och ackord. I högerhanden används tre olika slags ackompanjemang. Efter melodipresentationen i första strofen låter jag en kontrapunkterande motstämma tillkomma. I fjärde strofen har ackompanjemanget liggande toner, anspelade på ”där stannar vi en tid”. Jag höjer gradvis tempot igen under: ”så går vi några mil igen”. Kung Alfonsius får sjunga med svensk latinobrytning i ”Hej om ni vill, säga bara till, så går vi hem till Söder”, och jag gör break på ettorna i takten. Vid ”och bugen barceloner” tar jag upp tempot igen, och behåller detta till strofens slut. Den femte strofen, ”Där går en här” framför jag svagt men intensivt, och höjer sedan volymen på ”och bugen er i bylingar”. Vid ”trumpet och valthorn blås” gör jag en liten fanfar i ackompanjemanget. Den sista strofen ackompanjerar jag som vers två och tre, alltså med en kontrapunkterande motstämma i högerhanden, och jag låter sången kulminera på ”buga dig du brusande Biscaya” och sjunger sången stort och öppet ända till slutet.

Genomgående lyfter jag fram Taubes roliga allitterationer: i burnus och baldakin, buga dig du brusande Biscaya, liksom naturligtvis rimmen. Jag håller dock ner volym och artikulation en aning. Sången får inte bli för storvulen eftersom det då inte finns möjlighet att expandera uttrycksmässigt senare. Jag vill att inledningen skall vara avspänt svängig och inbjudande och slå an en varm ton för hela föreställningen.

## ***Berättande och Diktaren och Tiden I***

*Min första egna upplevelse av Taube var när jag hörde Nudistpolka på min farmors 78-varvsgrammofon. Så började min relation till Taube, och nästan alla som bor i Sverige en längre tid får efter hand ett eget förhållande till honom.*

*På senare tid har jag kommit att intressera mig för hans förhållande till sina litterära förebilder. [Här berättar jag något ur den följande analysen av *Damen i svart med violer*. Jag slutar med att relatera Dafnemyten. Källnymfen Dafnes försvinnande föregrips och förtydligas genom att sången föregås av den Shakespearesonett som slutar:]*

När jag har sett hur tingen växlar så,  
sett ting bli ingenting på en minut,  
då följer tanken mig vart jag må gå  
att Tiden tar min älskade till slut.  
Den tanken liknar själva dödens kval:  
den väcker fruktan men ger intet val.<sup>77</sup>

### ***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. Än mindre tänker man på 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.<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup> När jag vid ett seminarium på Jonsereds herrgård hösten 2009 fick möjlighet att tala med Margot Lithanders son 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, något jag skall återkomma till.

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 på Freden. 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. Dessa sammanfattade ofta på sista raden sångens kärna. Dafne var 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.<sup>80</sup>

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 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 just *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.<sup>81</sup> Min bedömning är att den beläste Taube var bekant med dessa referenser.<sup>82</sup> Nu menar jag dock inte att det var trohet och blygsamhet Taube var ute efter att gestalta. Inte heller verkar det troligt att Taube bara allmänt refererar till den i hans samtid ganska vanliga seden att män uppvaktade kvinnor med bröstbuketter. Inte heller är det rimligt att Taube enbart hänvisar till kända bilder på berömdheter, som faktiskt bar bröstbuketter på porträtt i veckotidningar.<sup>83</sup> Istället är min hypotes att Taube refererar till en dam i svart med 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 begravningsutstyrelse 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 trum-pen.. På bröstet, där det kunnat sitta ett smycke, bär hon en bukett violer. Det finns 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 violbuketten, 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.<sup>84</sup>

Denna beskrivning är som en mera utarbetad version av inledningsstrofen:

Damen i svart med violer i barmen,  
skimrande marmorvit skuldra och hals,  
nacken med guldbruna lockar och armen  
svävande vinglätt i yrande vals.<sup>85</sup>

Damen på Manets porträtt föreställer konstnärens nära vän och svägerska Berthe Morisot. Hon och Manet hade inte någon kärleksrelation, men deras vänskap var 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 uttryck.<sup>86</sup>

Min 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.<sup>87</sup> I Taubes fall var det på sätt och vis det omvända som gällde: han ville verkligen inleda en förbindelse med Margot Lithander, men hon avvisade honom med en god portion humor och distans.<sup>88</sup>

I andra strofen frågar sig poeten fortsättningsvis om han sett denna källnymf ”i drömmen”, på sin ”vandring runt jorden”, eller ”i Arkadiens land”. Därmed har poeten i tre korta fraser täckt in hela den mänskliga tillvaron: förutom drömmens värld även diktens – det pastorala Arkadien – 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 drömmer i salen” utan dansar förbi honom rodnande i någon annans famn.

Den bitterljuva slutraden ”Damen som dansar är Dafne som flyr” sammanfattar sångens innehåll. Även här finns det likheter med *Dansen på Sunnanö*; Rönnerdahl drömmer 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 inläggande text till CD:n *Olle Adolphson sjunger Taube*.<sup>89</sup> I *Den 17:e Balladen*, den enda sång där Taube i rollen som poet öppet kritiserar sin publik och sina välgörare – en sång 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 han hänvisar till, i en tydlig anspelning på antikens mytologi.<sup>90</sup>

*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. Jag ser min spekulation som ett uppslag på ett vidare fält, där man mera generellt skulle kunna undersöka Taubes förhållande till bildkonst, skulptur, och arkitektur.

## *Gestaltning*

Återigen är det analysen som helt färgar och bestämmer min gestaltning. Taubes sätt att referera till ett känt konstverk förstärker den smärtsamma ton som ligger under den dansanta musiken; damen i svart är inte verklig, levande, hon är en *bild*, en illusion. Det visar sig ju också att det är den undflyende Dafne som sångaren jagar.<sup>91</sup>

Taube har på sin inspelning givit sången en allvarligt gravitetisk karaktär genom att välja ett långsamt tempo.<sup>92</sup> Detta tycker jag gör sången något tung. Jag har för gestaltningen av Dafnes flyktighet valt ett lättare tempo, något jag har gemensamt med Olle Adolphson, Mikael Samuelson och Sven-Bertil Taube.<sup>93</sup> Detta gör dock att man måste andas snabbt mellan fraserna, så att inte tempot bryts sönder av flåsighet. Sången är byggd i formen A-A-B-A, och den första A-delen ger jag denna lätta, presenterande karaktär utan att melankolin blir föruttagen.

Den andra A-delens frågor får en mörkare karaktär genom djupa, liggande understämmor i dragspelets högerhand. Jag låter B-delens mollkaraktär färga röstklängen, men inte mörkare som man möjligen kunde vänta sig, utan ljusare. Inte heller sänker jag tempot i molldelen, som en del uttolkare gör. Jag menar att den gestaltningssväg jag valt vinner på ett bibehållet tempo, då detta gör att mollfärgen tillför en suggestiv oro – mollklängen gör att sångaren tycker sig minnas damen i svart: ”Hör i moll går nu musiken, ack nu ser jag vem hon är!”

Poeten, eller ”sångaren”, har under hela skildringen pendlat mellan att berätta om damen i tredje person och att tilltala henne med ”du”, och mitt i molldelen går han återigen över till andra person: ”Minns du stormen juninatten etc.” Jag ger försiktigt sången tydligare karaktär av direkt tilltal när Taube använder du-formen, som är förknippad med letandet i minnet, medan beskrivningen av damen i tredje person är förbunden med nuet på dansgolvet.

I den sista A-delen talar sångaren åter om Damen i svart i tredje person, iakttagande. Han förstår nu gradvis att han alls icke har mött henne förr – och sammanfattar till sist insikten att hon är en produkt av hans fantasi och åtrå, en mytisk Dafne. Även om sången är tragisk stryker jag inte under melankolin. Jag menar att det fungerar bättre att istället låta sorgsenheten framträda mera sakligt i kontrast till valsens lätthet och den livsbejakande rodnaden hos den dansande damen, som nu brinner för en annan. Det finns ju också ett drag av njutning i att bli sviken, en upplevelse jag tror att man också skall öppna för hos publiken.

Ackompanjemanget har jag även i denna sång givit tre karaktärer i högerhanden. Under den första A-delen spelar jag melodin, under den andra en långsam motstämma med underliggande ackordtoner. I molldelen använder jag ett figurerat ackompanjement i högerhanden, utom vid ”tog violer till din famn” där jag går över till ackord för att låta B-delen kulminera i detta avsnitt. I den sista A-delen återgår jag till att som i den första A-delen spela melodin. I sångens sista takter använder jag, för att skapa en avrundande karaktär, den andra A-delens ackordmässiga ackompanjement.

## ***Berättande och Diktaren och Tiden II***

*Taube älskade liksom Shakespeare Italien. Och Taube älskade Shakespeare. De hade också gemensamma litterära förebilder, som den romerske skalden Horatius och renessansdiktaren Petrarca. Om Shakespeare någonsin var i Italien vet man inte, men Taube vistades mycket vid Medelhavet, och det italienska San Remo var den plats han kom till först – han anlände från Paris tillsammans med Astri Bergman. De förlovade sig där. Men förlovningen slogs upp eftersom Astris pappa tyckte att Taube var en slarver. De skulle gifta sig först flera år senare. Medan Taube kände sig sviken skrev han Serenaden i San Remo, med italiensk inspiration, både i melodi och text. Hos renässanspoeten Petrarca – som även Shakespeare beundrade – är vinden viktig. Laura betyder både ”vinden” och ”lagerträd”, och det var också namnet på hans älskade, som han besjög i otaliga dikter – och om han nu inte fick henne i verkligheten, fanns hon hos honom i dikten, som en vind: [sonetten läses i sin helhet och slutar:]*

*/.../*

*Vem hejdar Tidens anlopp, hindrar att  
han dödar Skönheten som jag har kär?*

*Ack ingen – om det undret ej, min vän,  
att i min sång din skönhet blommar än.*

## *Serenaden i San Remo*

Taube träffar under det tidiga 1920-talet Astri Bergman i Paris, och de reser tillsammans till San Remo. Hans frieri avslås dock inledningsvis, eftersom Astris far först inte accepterar Taube som måg. Serenaden i San Remo lär vara skriven utifrån Taubes besvikelse, och den publiceras också separat redan 1923, innan han åter träffar Astri och gifter sig med henne. Sången har klara drag av italiensk musik, kanske både sådan Taube mött på Pampas genom sin rumskamrat och lärare Vittorio Porrini d'Angelo och musik han lyssnat till under det tidiga tjugotalet på plats i Italien.<sup>94</sup>

### *Gestaltning*

Med sin vokala långlinjighet tycker jag att sången lämpar sig utmärkt för att sjunga med mera klassisk sångteknik. Serenaden är melodiskt mycket elegant byggd med två tydliga kulminationer, som i första strofen inträffar vid texten ”den ensammes stunder” och ”lekande vind”. I noterna står ingen repris noterad, men Taube gör på sin inspelning en sådan från den andra kulminationen, och denna har jag övertagit. Sången är italiensk också till sin text. Trånaden och den lekande vinden möter man redan hos Petrarca. Laura är den älskade, och vinden heter l’aura, något som förekommer överallt i Petrarcas *Canzoniere*.<sup>95</sup>

Sången har fyra strofer, men jag använder bara de två första. Tredje och fjärde stroferna menar jag är både kryptiska (”här där du log åt den lustiga sången/om en förlorad mantilj”) och kanske över gränsen till pekoralet (”flydde bland rosor min spejande blick,/flydde min famn,/ ropande likväl mitt namn”).

Jag tror därför inte man skall pressa denna text för hårt på olika betydelser. Den skiljer sig från de flesta andra sångerna i min föreställning, som jag menar har texter som är mera mångbottnade. Här är det snarare den långa legatolinjen och den vackra melodin som bär upp helheten, något jag betonar i min gestaltning, som varken liknar Taubes eller Mikael Samuelsons.<sup>96</sup> Taube använder ett parlandoartat, nästan rubaterat föredrag, och Samuelson sjunger mycket avspänt, andas ofta men behåller ett tankens legato som liknar Olle Adolphsons även om hans sångstil också har klassiska drag, med egaliserade vokaler. Jag väljer att sjunga mera legatomässigt, ”italienskt”, ungefär som *O sole mio* brukar framföras.

Dragspelet har ett enkelt ackompanjement i basen, som jag associerar till ku-



bansk bolero. I högerhanden har jag lagt en stillsam motstämman som ibland görs fylligare genom ackordtoner. Till skillnad från både Taube och Samuelson strävar jag efter att hålla pulsen, även om jag ibland ritarderar i frassluten. Sången får inte bli alltför konstmusikaliskt hållen, eftersom den då skulle riskera att falla ur ramen för föreställningen. Jag håller här en allvarlig grundton – som dock inte får bli knuten – och etablerar scenen genom att känna den ”lekande” vinden mot pannan. Vinden erbjuder ju en lättnad, det är inte *den* som är sorgsen utan mitt inre. När andra halvan av sången inleds låter jag blicken se ”stjärnorna tändas”. Om *Fritiof Anderssons paradmarsch* ger mig visst utrymme för humoristiskt utspel gör jag *Serenaden* snarare som ett rent konsertnummer. Andra strofen håller jag inledningsvis ner i nyans i dragspelet eftersom vokalen ”o” i ”rosor och liljor med kalkarna slutna” annars inte går fram tydligt. I båda stroforna repriserar jag de sista åtta takterna, eftersom det skapar utrymme för variation i nyans och frasering. Jag tycker också att det förstärker sångens italienska viskaraktär. Det finns flera textversioner av *Serenaden i San Remo*, och i den andra strofen sjunger jag istället för ”kom om du vill” två gånger ”gå om du vill” andra gången, något som Taube hade i en tidig version.<sup>97</sup>

### ***Berättande och En poet vandrar till fjälls***

[Här parallellför jag en snabbversion av *Fritiof i Arkadien* med huvuddragen i den analys som följer. Efter denna presentation, som jag håller i högt tempo för att rycka upp publiken ur serenadslummern, framför jag dikten *En poet vandrar till fjälls* (som Taube ibland kallar *Poeten vandrar till fjälls*) som upptakt till sången.<sup>98</sup> Poeten, som här väl är Taube snarare än Fritiof, förbereder en vandring upp i bergen ovanför San Remo genom inköp av lämplig utrustning och klädsel, en procedur lika njutningsfull som den bukoliska utflykten i sig själv:]

*För femtio öre köper han en hatt  
stor som en parasoll och lätt som fjäder  
han byter sina skor av läder  
mot blåa tofflor utan canvasduk  
Strax blir hans huvud svalt och gången mjuk.  
/.../*

[Hela dikten läses]

## *Fritiof i Arkadien*

Jag ville, som påpekats inledningsvis, låta programmet kretsa kring *Fritiof i Arkadien* eftersom jag tyckte det verkade intressant att sången innehöll så många litterära och historiska skikt. Samtidigt är sången en reflektion över en hel litterär och konstnärlig genre, nämligen *pastoralen*. Taubes förhållande till denna har behandlats både av David Anthin och av Henrik Gustafsson.<sup>99</sup> Poetens medvetna anknytning till genren innebär att han står i dialog med en rad andra diktare från olika tider – sången kan ses som en replik i det pastorala samtal som förts genom seklerna.

Redan sångens titel antyder detta; även om Fritiof var ett vanligt namn på Taubes tid anspelar namnet möjligen på Tegnér's *Frithiofs saga*. Arkadien är Vergilius, liksom Thekritos pastorala litterära landskap, namngivet efter det – i verkligheten betydligt kärvare – Arkadien i antikens Hellas. Hos Vergilius sker hela tiden ett slags dubbel exponering av diktens landskap och verklighetens. I hans idyller är man än på Sicilien, än i Norditalien, dock hela tiden med referens till det grekiska Arkadien. Detta är en teknik som 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.

Under utvecklingen av *pastoralen* alltsedan antiken har Arkadien också, förutom att vara ett fiktivt landskap, också fått representera en idealtillvaro, närmast ett Utopia, något jag skall återkomma till.<sup>100</sup> 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.<sup>101</sup>

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.<sup>102</sup> I andra strofen gör så Fritiof entré som en ”glad och naken” ”pilgrim”. Det är vår eller försommar, *pastoralens* årstid – kaprifolen blommar och näktergalen sjunger. 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. I den pastoraldiktning som växte fram från renässansen och fram till romantiken är det vanligt att knyta pastorala motiv inom både 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 själv sjöng Bellman valde han ofta just denna eller någon annan av föregångarens pastoraler, som *Opp Amaryllis* eller *Ulla min Ulla*.<sup>103</sup>

Fritiof känner sig som ”fågeln släppt ur buren”, och även fågelburen utgör etablerad rekvisita i den pastorala genren.<sup>104</sup> I denna tradition finns det en erotisk implikation; fågeln är i detta sammanhang en etablerad symbol för det manliga könsorganet.<sup>105</sup> 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*, *Byspågämmen*, 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 Rousseaucitatet 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 – eller ”diskurs” i Foucaults mening – han kommenterar och ingår i.<sup>106</sup> 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.<sup>107</sup>

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 Botticelli, i hans berömda *La Primavera, Våren*, en målning 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 dansar hos Botticelli. På målningen är de också klädda i lätta vita slöjor, varför det är rimligt att anta att det är denna målning Taube främst anspelar på, dels för så många detaljer stämmer, dels för att målningen är så känd.

De tre gracerna, eller *chariterna* finns omnämnda som mytologiska väsen allt sedan Hesiodos *Teogoni* från 600-talet f.Kr.<sup>108</sup> En av de tidigast kända bilderna av de tre gracerna är en fresk i Pompeji.<sup>109</sup> Taubes favoritpoet Horatius använder för övrigt motivet med de tre gracerna i sitt ode 4.7.<sup>110</sup>

De dansar även hos renässansskalden Edmund Spenser i hans *The Faerie Queene*:

Those were the Graces, daughters of delight,  
Handmaidens of Venus, which are wont to haunt  
Uppon this hill, and daunce there day and night:  
Those three to men all gifts of grace do graunt /.../<sup>111</sup>

Här finns även poetens alter ego, Colin Clout, med som en flöjtspelande Panfigur. Har Taube läst eller känt till Spensers *Faerie Queene*? Kanske. Men jag tror snarare att Spenser påverkat en annan svensk diktare, som Taube i sin tur använt som förebild.

Har detta möjligen med versmåttet att göra? Om man nu hittar så många historiska anspelningar i textens innehåll, har diktens formspråk kanske också historisk anknytning. Taube använder här en form av *ottava rima* eller i plural *ottave rime*, en versform med ursprungligen åtta tiostaviga verser (rader). Versmåttet är ursprungligen provensalsk-italienskt, men får tidigt en avläggare hos Ariosto i hans versberättelse *Orlando Furioso*, enligt mönstret **ababccdd**.<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup>

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

Via *ottave rime* och de tre gracerna hos Spenser närmar oss nu den indirekta påverkan jag tidigare förutskickade. Jag menar att Taube hämtat Spensers versmått från en poet som lånat och modifierat spenserstansen, nämligen Esaias Tegnér. I hans *Vid Svenska akademiens femtiåra minneshögtid* 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.<sup>114</sup>

Tegnér har modifierat spenserstansen till schemat **ababcdcdd**, vilket också är det som 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. Sammanfattningsvis anknyter Taubes text verstekniskt alltså *både* till italiensk senmedeltid, engelsk renässans och svensk tradition.

Tegnér's dikt handlar också, precis som Taubes, om 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, ännu viktigare: i Tegnér's jubileumsdikt framträder Carl Michael Bellman, omgiven av nymfer. Att Tegnér var viktig för Taube förstår man om man återigen, precis som när man läser sångens titel, erinrar sig att namnet *Fritiof* är 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?

Här bekräftas således i högsta grad titeln till en essä av Anders Palm, "Bellman sjunger i Taube".<sup>115</sup> Palm formulerar också på vilket sätt detta går till:

På olika sätt gjorde han Bellman närvarande i sina egna visor med en konst som varken var pastisch eller parodi i gängse mening, utan ett slags mellan-  
ting av samtidigt imiterande och distanserade poesi.<sup>116</sup>

*Fritiof i Arkadien* är alltså ett exempel på hur Taube brukar använda sig av förlagor som han varken kopierar eller parodierar, men: "Samtidigt lämnar han kvar ledtrådar, som på ett djupare plan leder tillbaka till just dessa förlagor".<sup>117</sup>

När vi nu följt dessa ledtrådar kommer man till en imaginär scen mitt emellan Arkadien och verkligheten, där man kan höra minst tre gestalter sjunga unisont, en fiktiv och två historiska: Bellman – både i egenskap av pastoraldiktare och som han uppträder hos Tegnér, Taubes Fritiof och naturligtvis Taube själv. Tegnér och hans Fritiof sjunger också med i bakgrunden. Att dessa sångare också är Orfevsgestalter behöver kanske inte påpekas.

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 i Taubes visa ingår det en sång, nämligen *Happy days are here again*, vilken jag strax skall återkomma till.

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, just nedanför *Colla Bella*. I den pastorala tra-

ditionen, såsom den utvecklades genom seklerna, är motsättningen mellan stad och landsbygd 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 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 historiskt 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 Amerika har ”friska vanor” medan man i Europa är ”mer mondän”?

San Fransisco har historiskt ansetts som en frigjord stad, inte minst för kvinnor, och USA sågs inte minst under 1920-talet allmänt som ett framtidsland.<sup>118</sup> Det liberala ligger också i sången *Happy Days are Here Again*, som var presidentkandidaten Franklin D. Roosevelts kampanjmelodi när han vann presidentvalet 1932.<sup>119</sup>

Att gracerna är amerikanskor kan emellertid ha fler förklaringar, vilka återigen anknyter till Taubes historiska intresse och hans 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.<sup>120</sup> Denne har av den amerikanske kulturhistorikern Leo Marx kallats ”den amerikanska idyllens profet”.<sup>121</sup> 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.<sup>122</sup>

Hos honom finner man en utopi om att USA, genom att upprätta ett samhälle i balans mellan pastoral idyll och urban civilisation, skulle bli ett nytt Arkadien. Det är denna utopi som 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.<sup>123</sup>

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

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.<sup>124</sup>

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 samhälle där städernas roll minimeras, där konsten uppenbarar naturens rikedom, och där arbetaren, demokraten och den troende tillsammans skapar 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.<sup>125</sup>



Emerson skissar alltså här på sin utopi, och Taube avrundar sin när han återanknyter till den inledande 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, det amerikanska *Arcadia* samt Taubes samtid. Taube sammanväver emellertid inte bara tidsskikten för att berätta en historia. Han använder också strukturerande element ur historien för att gestalta denna. 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 stroforna utspelar sig på landet, de sista två i staden. Versmåttet är hämtat från Tegnér men har rötter i renässansen, och blir en skenbart konstlös visa.

### *Gestaltning*

När det gäller framförandet kan man undra över sångens puls och rytmik. På den inspelning som finns med Taube spelar orkestern inte vals utan snarast ett menuettartat ackompanjement.<sup>126</sup> Det menuettliknande anslaget finns även hos Olle Adolphson, medan Per Myrberg ackompanjeras av gitarr i ett berättande tonläge som inte anknyter till dans utan kanske snarare till sirligheten hos Birger Sjöberg.<sup>127</sup>

Själv fastnade jag för ett ackompanjement som liknar en seguidilla.<sup>128</sup> Jag dock inte låta bli att höra något under melodin som liknar en norditaliensk eller fransk mazurka.<sup>129</sup>

Mitt tempo är rörligare än både Per Myrbergs och Olle Adolphsons, och pulsen alltså mer dansant. På dragspelet följer högerhanden under den första strofen melodin. Även om jag spelar en dansrytm låter jag de första stroforna vara idylliska och lugna, som om Fritiof bara vore på en alldeles vanlig vandring, men befriad ”från strandens kvalm och loja vattubryn”, som det heter i *En poet vandrar till fjälls*. Under en känsla av utandning läggs den ena konkreta detaljen i landskapet till nästa. Under

de andra och tredje stroforna har jag lagt en kontrapunkterande, självständig motstämman, som är rörligare än sångmelodin och snarast har karaktär av svensk polska. Denna ljuder under sången fram till slutet på tredje strofen, ”då fick jag plötsligt se en naken flicka”. Jag försöker få flickan att dyka upp som en överraskning, dock utan att sångens bukoliska karaktär slår över i komik. Under fjärde strofen ackompanjerar jag inledningsvis enbart med vänsterhanden, för att jag skall kunna gestalta Fritiofs förundran i svagare nyans. På ”De skrattade och jazzade på ången” kommer åter den livliga motstämman tillbaka. Om det faller sig så – beroende på stämningen i publiken – använder jag den kontrapunkterande polskestämman som ett mellanspel som leder över från stad till land, från fjärde till femte strofen I motsats till Taube låter jag flickans röst höras genom Fritiofs när hon säger: ”I’m leaving on an early train”.

Till den sista strofen spelar jag återigen den rörliga motstämman, och låter flickan sjunga med amerikansk brytning. Detta gör varken Taube eller Olle Adolphson, antagligen för att de tycker detta skulle vara att hemfalla åt publikfrieri. Att med fjäsk vinna ett och annat fniss kan här som annars ske till priset av att sången faller sönder i dålig teater. Detta är en risk jag tar.

## **Berättande**

*Taube skrev sällan eller aldrig politiska dikter. Men han kunde skildra enskilda öden så att det fick en politisk innebörd. På trettioalet hade Mussolini kommit till makten i Italien. Han drömde om att återupprätta romarrikets väldiga imperium. För att göra detta övade han sig på det försvarslösa Abessinien, ungefär vår tids Etiopien, alltså i Östafrika, medan världen såg på. Mussolini gjorde också gemensam saka med Hitler, och stödde Franco i det spanska inbördeskriget. Vid Santander stod ett fruktansvärt slag där många unga män fick sätta livet till.*

*I samma berg som han träffat de tre gracerna möter nu Taube, eller om det är Fritiof förklädd till målare, en kvinna som på långt håll – och samtidigt mycket nära – fått erfara vad Mussolinis imperiedrömmar fört med sig.*

## **Målaren och Maria Pia**

I *Målaren och Maria Pia* ur *Himlajord* från 1938 möter Taubes alter ego, ”målaren” en

ensam kvinna som han träffat förr, kanske tjugo år tidigare. Här är det nästan helt och hållet kvinnan som för ordet, och hon ger en skakande skildring av hur hon förlorat både man och två söner i Mussolinis meningslösa erövringskrig. Inför hennes öde låter Taube sig själv framstå som maktlös och närmast fånig med sitt staffli och sin palett.

Sången är sinnrikt konstruerad. Taube låter den först utspelas i två tidskikt, som under visans gång fogas samman växelvis. Dels berättas det om när de två tidigare träffats och umgåtts familjevis tjugo år tidigare, dels får vi följa kvinnans berättelse om vad som hänt den senaste tiden, som i tredje strofen:

Umberto sen, min äldste son som älskade er fru  
när han var liten, som ni minns, ja han är borta nu.  
Han gick till trupperna i fjol, han blev en bersaljär,  
han slogs i Abessiens berg och han har stupat där.

När Maria Pia berättat om hur hon samma dag läst i tidningen att hennes yngste son stupat låter Taube henne säga: ”Jag har ej flera barn att ge åt kejsardömet Rom.”

Sången igenom har åhörarens referenspunkt legat i målarens och Maria Pias möte tjugo år tidigare. På sista raden drar Taube överraskande undan denna tidsridå, och plötsligt stirrar åhöraren ner i historiens väldiga schakt ända ner till antiken och bortom denna. Taube blyxtbelyser hur Maria Pias och tusentals andra kvinnors och barns liv fördärvats och gått till spillo genom meningslös manlig erövringslusta. Här anspelar Taube även på Mussolinis sätt att, likt en modern Caesar, anknyta till det romerska imperiets storhetstid.

### **Gestaltning**

*Målaren och Maria Pia* är en av de två sånger som regelbundet sjungs vilka Taube aldrig spelade in – den andra är den satiriska *Sjuttonde balladen*. Det finns därför ingen Taubegestaltning att förhålla sig till. Sången erbjuder intressanta problem. Hur skall man undvika sentimentalitet utan att framstå som kylig? Adolphson, som hyste samma motvilja mot ”romantisk svävning” som Taube, sjunger mycket stramt.<sup>130</sup> Pär Sörman, som också ackompanjerar sig på gitarr, går längre i att gestalta texten med underliggande värme.<sup>131</sup> Sörman har helt tagit bort de noterade melismerna som finns i upptakten till flera av fraserna, och sjunger alla upptakter som fjärdedelar. Mikael

Samuelson och Mats Bergström går en djärv väg – som jag upplever det helt motsatt Olle Adolphsons – genom att redan från början låta sången vara mycket sorglig.<sup>132</sup> De har också valt ett långsamt tempo, vilket möjligen är orsaken till att Samuelson andas ofta. Deras uppläggning av sången utgör en stegring fram till Maria Pias: ”O herre gud i himmelen”, som gestaltas nästan med vrede. Samuelson har då också expressivt modifierat melodin under de sista stroforna. Både hans och Sörmans ändringar av den noterade melodiversionen visar att det går alldeles utmärkt att en sångare skapar variation i en annars ganska enhanda melodi.<sup>133</sup>

Jag valde att sjunga sången a cappella, både för omväxling skull och för att berättelsen på så sätt blir mera naken. I mitt berättande försöker jag i hög grad låta texten vara ifred och tala genom mig istället för att jag själv gör för mycket. Jag sjunger de första två stroforna ljust, och låter Maria Pia stiga ner från himlen – det finns ju ingen anledning att låta målaren vara sorgsen innan han vet varför Maria Pia är så bedrövad. Han är ju på väg ut för att måla och blir först både glad, eftersom han inte sett Maria Pia på många år – och bekymrad, eftersom hon ser sorgsen ut. I Maria Pias berättelse talar hennes röst genom min utan att jag gör för stor affär av detta. Hon styr sin sorg eftersom en människa i sorg också kan vara hövlig mot någon hon inte sett på många år.

I likhet med Sörman går jag en medelväg mellan Adolphson och Samuelson och försöker balansera medkänsla och konkret beskrivning. Avslutningen gör jag motsatt Samuelson – jag låter berättandet färgas av Maria Pias trötthet och tomhet snarare än av hennes ilska. Samtidigt måste ”kejsardömet Rom” levereras med viss tyngd för att vidden av den sista radens mening skall framgå.

## ***Berättande***

*Imperiedrömmarna var alltså högaktuella på Taubes tid, liksom i vår. Vad händer nu med Kina, som har tummen i ögat på USA och håller på att erövra Afrika, inte med vapen men genom handel och pengar. Det kinesiska ledarskapet slår ner inre oroligheter, men har också fått en ny och mäktig roll i världen. Har ingenting förändrats?*

## ***Muren och böckerna***

Taubes dikt *Muren och böckerna*, även kallad *Kinesiska muren*, är mest känd genom den inspelning där Taube rytmiskt talar till musik av Ulf Björilin, som också dirigerar orkestern.<sup>134</sup> Det är ett slags föregångare till rapen, vilket många påpekat. Var Taube fick idén ifrån till denna originella gestaltning av sin dikt har jag inte sett beskrivet.

Poeten hade tydligen ursprungligen tänkt sig ett enklare ackompanjemang. Efter texten står det, inom parentes: ”(Man föreställer sig obligat kinesisk luta och ett postludium poco a poco morendo.)” Någon sorts gitarr finns med på inspelningen, och Taubes idé med det stilla utdöendet, morendot, är bibehållet på orkesterinspelningen.

En av anledningarna till att jag ville framföra dikten var att jag i likhet med Taube fascinerades av ämnet. Mitt intryck var också att många åhörare antingen inte förstått vad dikten handlar om, eller inte mindes det, eftersom *Muren och böckerna* inte sänds särskilt ofta i medierna. Det kunde därför vara en intressant utmaning att försöka kommunicera dess motsättningsfyllda innehåll.

Taubes dikt är en omgestaltning av José Luis Borges drygt tre boksidor korta essä med samma titel, *La muralla e los libros*.<sup>135</sup> Man kan förstå Taubes fascination inför denna text. Borges utgångspunkt är den kinesiske kejsarens Chi-Huang-Tis gigantiska och våldsamma omorganisering av det kinesiska samhället ett par hundra år före vår tideräkning. År 213 f.Kr lät han bränna alla böcker i landet för att historien skulle börja på år noll med honom själv och hans dynasti. Samtidigt lät han bygga den väldiga muren för att skydda mot fiender. ”Att inhägna en trädgård eller en park är vanligt”, säger Borges, ”däremot inte ett imperium”.<sup>136</sup> Författaren konstaterar att detta ”tillfredställer mig på ett oförklarligt sätt, samtidigt som det stör mig. Att undersöka orsakerna till denna känsla är syftet med dessa anteckningar”.<sup>137</sup>

Tre sidor informationstät prosatext är givetvis svår att i detalj överföra till en glest skriven dikt som skall kunna deklameras. Den muntliga formen ropar på en annan uppläggning än den skriftliga essän, varför Taube på olika sätt modifierar Borges text. Taube redogör exempelvis inte för Borges inledande kluvenhet inför den kinesiske kejsarens bedrifter. Med andra ord är ett sätt att modifiera texten helt enkelt att stryka. Däremot använder Taube i fortsättningen huvuddragen i Borges resonemang.

Ett annat sätt att göra texten mera begriplig i framförandesituationen är att knyta

åhörarens erfarenhets- och kunskapsvärld till framställningen. Taube inleder därför med att, utanför Borges text göra ett tillägg: ”Detta hände på Hannibals tid, innan Jesus var född”. Taube inför också ett par egna strofer om ”den kinesiska hostan” kanske för att göra bokbränningen mera åskådlig.

Vissa tankar väljer Taube emellertid att förskjuta i betydelse. I spekulationerna kring varför Chi-Huang-Ti bränner alla böcker och arkiv undrar Borges om han gör detta ”för att utplåna ett enda minne: sin moders vanära”.<sup>138</sup> Taube låter detta bli: ”för att därmed döda minnet av sin moder”, vilket är något annat.

Ibland följer han å andra sidan förlagan nästan ordagrant. Den mening som hos Taube följer efter den föregående: ”(För att dräpa en enda Messias lät Herodes döda alla judebarn)” står i ursprungstexten också inom parentes: ”(No de otra suerte un rey, en Judea hizo matar a todos los niños matar a uno.)”.

Andra resonemang som Taube väljer att stryka är sådana som hänvisar till andra författare, bland dem Alexander Pope och Benedetto Croce. Detta är naturligt eftersom en dikt, avsedd att framföras muntligt, inte kan ha fotnoter. Taube nöjer sig med att ha med Borges själv som fotnot genom att referera till denne i texten, något som redan i sig är originellt: ”Borges har sagt i en märklig skrift...”

Både Borges essä och Taubes dikt är uppbyggda så att de först redogör för historiska omständigheter och efterhand övergår till resonemang ”... eller ska man tro om Chi-Huang-Ti att det var evigt liv han önskade i Kina?” Dessa leder, både hos Taube och hos Borges fram till att det hos den kinesiske kejsarens ohyggliga dåd fanns en sorts estetisk strävan, att i enorm skala samtidigt både bygga upp och rasera. Borges låter däremot sitt resonemang mynna ut i att hänvisa till teorier, bl.a hos Benedetto Croce, om att alla konstformer strävar åt att bli som musik, där form och innehåll smälter samman i en enhet bortom orden:

Musiken, olika lyckotillstånd, mytologin, ansikten fårade av tiden, vissa skymningar och vissa platser vill berätta något för oss, eller har sagt oss något som vi inte borde tappa bort, eller är på väg att säga oss något; denna hotande närhet av en uppenbarelse som egentligen inte existerar är, kanske, den estetiska upplevelsen.<sup>139</sup>

Taube tolkar snarare kejsarens estetiska maktberusning som en akt av självförhär-

ligande: "...och istället bygga upp en mur kring Intet/och innanför den muren göra Något/som hette Chi-Huang-Ti, kung av Tsin, Chi-Huang-Ti, kung av Tsin.../

Slutligen ändrar Taube alltså den retoriska formen så att den skall fungera i ett framförandesammanhang. Det exotiska namnet Chi-Huang-Ti används musikaliskt och rytmiskt för att rama in hans gestaltning, som mot slutet väljer att betona vissa drag i Borges tankevindlingar, snarare än att helt följa dem.

Man kan här alltså direkt följa hur Taube förvandlar Borges reflektion till en dikt som blir underlag för muntlig recitation. När man från början läser Borges essä verkar det nästan som om Taube bara gjort en översättning och satt den på vers. Men så är det alltså inte. Sammanfattningsvis är de transformationer Taube gör *strykningar* av abstrakta resonemang och hänvisningar liksom av Borges hänvisningar till sig själv, *tillägg* för att skapa referensramar för åhöraren, *förskjutningar* av betydelser och slutligen *retoriska, formmässiga* ändringar för att dikten skall bli begriplig för åhöraren i nuet.

Som många har påpekat kan det verka märkligt att Taube, en efterföljare till Karlfeldt och Fröding, läser Borges redan innan modernisterna på allvar upptäcker honom. I Sverige är det ironiskt nog Artur Lundkvist, som tidigare varit huvudföremål för Taubes angrepp på modernisterna, som introducerar Borges.<sup>140</sup> Under fyrtioalet publiceras en del översättningar av den argentinske författaren, men det är nästan ingen annan som skriver något om honom innan Taube kommer med *Muren och böckerna* i sin diktsamling *Septentrion* 1958.<sup>141</sup> Hans Borgesintresse kan därför verka underligt:

Men dels var Taube inte speciellt konsekvent i sin smak, hans estetik utgick mer från uppnådda resultat än från teorier; dels kan man fundera över om han inte så att säga backade in i modernismen via sitt historieintresse (därvid liknar han Ezra Pound som han också talar uppskattande om).<sup>142</sup>

Med den för sin tid djärva rapdikten ställer Taube in sig i en lång tradition av reflektion i versform, i linje med *Ars Poetica* och *Satirer* av Taubes läromästare, Horatius.

### **Gestaltning**

I min gestaltning hade jag från början föreställt mig något slags instrumentalt ackompanjemang, men övergav detta för att istället göra versen a cappella. Då kändes det

emellertid konstruerat att hålla en genomgående puls, och jag läser därför dikten, visserligen rytmiskt, men i ett mera böljande tempo och med stora dynamiska variationer. Särskilt viktiga ställen tycker jag för det första är när dikten byter karaktär från vara berättande till resonerande, alltså avsnittet som börjar: ”Det kan tänkas att Chi-Huang-Ti ville plåna ut ur minnet allt förgånget, för att därmed döda minnet av sin moder.” Likaså är slutet, från och med ”Borges har sagt i en märklig skrift ” inte helt självklart, eftersom det gäller att både hålla samman de långa meningarna och ändå göra dem begripliga genom pauseringar. Det är kanske här som en inneboende spänning i Taubes dikt blir som allra tydligast; krocken mellan å ena sidan Borges vindlande, skriftspråkliga resonemang och å den andra den muntliga tradition, där begripligheten i åhörarens nu är central.

### ***Berättande och Diktaren och Tiden IV***

*Kan man stänga ute döden utan att samtidigt stänga ute livet? Det finns de som drömer om detta. Taube visste att livet var kort och att det gällde att göra något av den korta tid vi vandrar här – ja det låter som en psalm, och det är det visst också. När man en gång bad Taube att skriva en psalm, sa han: ”Men det har jag ju gjort”. Han menade förstås en sång som just handlar om att ta vara på livet vi fått till skänks. Han om någon visste att Tiden nafsar oss i hämlarna.*

[Sonetten läses i sin helhet och slutar:]

*/.../*

Hur ungdom fort skall skövlas. Tiden vet,  
var skönhets panna fåras i hans spår.  
Självt närd av livets största hemlighet  
han skördar allt tills intet återstår.

Och likväl skall min sång i sekler än,  
trots Tiden grymhet, prisa Skapelsen.



## *Så länge skutan kan gå*

Denna sång, ”Taubes psalm” eller Taubes motsvarighet till *Jag vill tacka livet* är flitigt kommenterad, och jag har här inte något att tillägga.<sup>143</sup> Skeppet som en bild av människolivet är urgammal och för Taube naturligtvis självklar. Ett litterärt exempel som Taube säkert kände till och som omedelbart inställer sig är annars Shakespeares *Julius Cæsar*: ”There is a tide in the affairs of men/which taken at the flood leads on to fortune...”<sup>144</sup> Taube har gjort metaforen mera tillgänglig genom att istället för det litet högtidliga ”skeppet” säga ”skutan”.

### *Gestaltning*

När det gäller framförandet tror jag att både melankolin och livsglädjen, som så ofta hos Taube, i stor utsträckning klarar sig bra på egen hand. En för stark betoning av känslolägena fungerar inte eftersom de redan finns gestaltade i texten och musiken, och man berövar publiken möjligheten att gå in i sången med sin egen fantasi. Men det är ändå viktigt att vila i en bild, en tanke i taget. Bara för att sången är känd får man inte hamna i ett slags allsångstillstånd, så att koncentrationen pyser ur föreställningen. I början av föreställningsperioden bjöd jag in publiken till allsång, men jag har slutat med detta, då det riskerar att bli en halvmesyr – istället för att vilja sjunga med är publiken oftast mer intresserad av att lyssna till Taubes visa i det nya perspektiv som den ges av Shakespearedikten och den mera historiskt-litterära kontexten.

Jag ackompanjerar sången mycket enkelt, och gör likadant under sångens båda verser. Inledningsvis spelar jag melodin, och går över till ett figurerat ackompanjement med brutna treklanger vid : ”Och vem har sagt att just du kom till världen”, respektive andra versens ”Så tag med glädje ditt jobb fast du lider”. I durdelen spelar jag en understämning i terser. I den avslutande lilla codan, som är sångens inledning fast i subdominanttonarten, spelar jag men lägger till vissa ackordtoner.

Per Myrbergs version har ett orkesterackompanjement i arrangemang av Martin Östergren som jag uppfattar som särskilt intressant – med sin karaktär av filmmusik knyter det på ett originellt sätt samman Taubes tid med vår.<sup>145</sup>

Taubes egen gestaltning från början av sextioalet, också den i ett stort upplagt arrangemang, är betydligt raskare, rakt berättad och går utmärkt att dansa till.<sup>146</sup> In-

spelningens glättiga körarrangemang känns mycket tidsbundna. De unga rösterna används på ett sätt som känns föråldrat, vilket står i kontrast till den åldrade Taubes erfarenhetsmättade stämma, som leder dansen och framstår som helt aktuell och vital. Denna insjungning är en viktig påminnelse för mig att inte ha för långsamt tempo, och att inte via detta bli sentimental – Taubes psalm måste svänga, kränga som det skepp livet är.

### ***Extranummer: Den lycklige nudisten eller Nudistpolka***

Ibland känns föreställningen avrundad efter *Så länge skutan kan gå*, andra gånger blir slutet väl allvarligt och filosofiskt. Då framför jag ofta, för att återknyta till inledningens muntliga reflektion, *Nudistpolka*. Enligt en välkänd anekdot skall sången ha inspirerats av sonen Sven-Bertil, som när pappan varit på väg ut på balkongen helt naken lär ha sagt: ”Pappa, du har väl inte gått och blivit nudist!”<sup>147</sup> Denna lovsång till polkan och nakenheten anknyter också till föreställningens centrum, *Fritiof i Arkadien*.

#### ***Gestaltning***

Tempot får inte bli för högt, inte minst för att man måste hinna säga: ”Går i dur, går i ur, går i skur, är kultur” utan att sluddra. Det är dessutom lätt att tappa gunget i polka om det går för fort. Mitt tempo är dock betydligt raskare än Per Myrbergs.<sup>148</sup> Olle Adolphson spelar underligt nog inte polka på gitarren utan använder ett mera marschliknande ackompanjemang med raka fjärdedelar.

Taubes insjungning har ett friskt tempo och sångdiktaren verkar vara på strålande humör.<sup>149</sup> Som inför så många av hans inspelningar får jag en obetvinglig danslust. Är det någonstans jag i min gestaltning vill anknyta till Taubes egen, så är det här.

### ***Sammanfattande diskussion***

Som i fallet med de övriga uppsättningarna gör jag här en sammanfattande diskussion av *Diktaren och Tiden* utifrån Paul Ricœurs tänkande – främst då det gäller tolkning som en växelverkan mellan förklaring och förståelse. Jag sammanfattar också de aspekter av Orfevsmyten som jag knutit både till Taubes sånger och dikter och till min gestaltning av dessa.

## Konception

Under arbetet med *Diktaren och Tiden* var erfarenheterna från och reflektionen kring mina tidigare produktioner avgörande för mitt sätt att förstå och gestalta Taubes sånger och dikter. Erfarenheterna från arbetet med Gilgamesheposet och projektet *Genius Loci* gjorde att jag närmade mig Taube utifrån en syn på hans diktning som skiktad i fyra olika textmusikaliska nivåer: berättande, fri vers, bunden vers och sång. Jag läste Taubes reflektion på vers som muntlig framställningskonst, inte skriftlig. Detta liknade mitt arbete med blankversen i *Jag, jag och bara jag!*

Precis som inför Dowlandföreställningen gjorde jag först ett urval sånger, som angav inriktningen för vilken sida av Taubes skapande som skulle betonas i *Diktaren och Tiden*. Jag läste också förklarande litteratur som ökade min förståelse ”bakom” sångernas och dikternas texter, alltså sådant som gällde historiska sammanhang och Taubes konstnärliga avsikter.

Som vi har sett bär många sånger på åtskilliga historiska, litterära och konstnärliga anspelningar. Man skulle kunna tro att detta bara är ett slags retorisk dekoration eller uttryck för Taubes bildningskomplex. Många har ju påpekat att Taubes förhållande till bildning är 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 hans egen omedelbarhet i diktandet. Jag tror att Taubes värnande om denna omedelbarhet i den skapande impulsen har en motsvarighet på andra sidan konceptionen, nämligen i Taubes strävan att sången skall vara omedelbart begriplig i nuet för att fungera i ett sceniskt sammanhang.

Publiken är inte alltid medveten om Taubes lärda referenser. Det innebär inte att de är betydelselösa för hur man uppfattar hans sånger och dikter. Tvärtom gissar jag att de utgör ett rikt, associativt fundament för Taubes fantasi, och att lyssnaren uppfattar denna mångfald omedvetet. Därför kan man lyssna till en spränglörd sång som *Fritiof i Arkadien* med sina otaliga anspelningar på den pastorala traditionen utan att ha en aning om detta och ändå ha stort utbyte av sången. Den är ju både rolig, stämningfull och oförutsägbar. För den som är mera påläst ger den också möjlighet till igenkännande småleenden och ahaupplevelser.

Taube skriver sina sånger och dikter inte främst för att bli läst utan för att bli hörd, något som präglar hans konstnärliga metod. För att kommunicera textens – ofta mångskiktade – innehåll använder han sig av uttrycksmedel som har visat sig

ha hög historisk hållfasthet. Musiken är danser som vals och tango, marscher och folkvisor, medan texterna ofta är skrivna på versmått som använts i århundraden: *ottave rime*, blankvers.

## **Repetition**

Den grund jag lagt i reflektion över texternas betydelse kom mig tillgodo när jag nu skulle memorera och gestalta dikter och sånger, liksom att utarbeta min muntliga reflektion.

Monica Zetterlunds förberedande arbetsmetod, som den beskrevs av Jan Sigurd ovan, liknar i hög grad min. Detta arbetssätt kan beskrivas med Paul Ricœurs syn på tolkning som ett resultat av en växelverkan mellan förklaring och förståelse. Zetterlund arbetar i sitt utprovande praktiskt och intellektuellt, först med att förstå, och sedan genom sin gestaltning, förklara sången. Gestaltningen, alltså den realiserade tolkningen, bär således med sig resultatet av ett medvetet pendlande mellan förklaring och förståelse. Jag gick alltså tillväga på samma sätt, något jag utförligt beskrivit ovan. I mitt fall hade arbetet med texterna, förutom att ge konstnärligt frihet och säkerhet, även syftena att utgöra grund för muntlig och skriftlig reflektion, alltså för att i Ricœurs mening förklara sångerna.

Jag arbetade noggrant med dikterna, som var ganska heterogena. Shakespeares dikter ligger ganska långt ifrån *Muren och böckerna*. Båda sorterna ställer höga krav på uppläsningen. Man måste ha en glasklar uppfattning om innehållet i Shakespeares dikter, och om hur denna uppfattning skall manifesteras i diktens musikaliska gestaltning. Annars kantraras dikterna i obegripligt lyriskt låtande. *Muren och böckerna* måste på grund av sin mosaikkaraktär hållas samman över de logiska sprången annars blir den oförståelig. Inte minst slutet av dikten måste berättarmässigt disponeras mycket logiskt och tydligt.

Orfevs lyra motsvarades i *Diktaren och Tiden* av mitt dragspel. Mina tekniska begränsningar på instrumentet bestämde delvis sångurvalet. Jag försökte hitta enkla med effektiva sätt att ackompanjera, där kontrapunkterande stämmor i högerhanden var ett viktigt inslag. Alla stämmor är noterade, varför det som jag spelar under föreställningen nästan inte innehåller någon improvisation alls. Det tog mycket tid att få detta på plats, och jag tror att jag övade dragspel nästan lika mycket som jag memorerade och arbetade med texterna.

Arbetet med Taube blev en helt organisk fortsättning av andra projekt: *Gilgamesh-han som vägrade dö*, kyrkokonserterna med Ned Rorems *Cycle of Holy Songs*, liksom projektet *Genius Loci*. Att avsluta repetitionsarbetet med att möta regissören Sara Erlingsdotter var både positivt och nödvändigt.

### Föreställning

Jag har nu, i februari 2010, framfört föreställningen ett tiotal gånger i sin helhet. Gensvaret har genomgående varit positivt. Överlag har publiken reagerat med förvåning över Taubes stora beläsenhet, hans anknytning till antik och renässans och över hans konstruktiva raffinemang. Många – även musiker – verkar tro att Taube skrivit på ”känsla och intuition”. Detta kanske delvis är sant, men att Taube framförallt arbetat 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.

Tolkningen och gestaltningen på den tomma spelplatsen är, som jag tidigare påpekat, också detta frukten av en växelverkan mellan förklaring och förståelse. När jag gestaltar exempelvis *Fritiof i Arkadien* är detta, som varje framförande, ett slags förklaring i Paul Ricœurs mening, men det är också frukten av den förståelse jag tillägnat mig genom att läsa om dess bakgrund. Dessutom får sången ytterligare förklaring genom min kommentar, men också genom att sången föregås av en dikt vilken ger sången en särskild ingång och läsart. Förhoppningsvis leder dessa förklaringar till vidgad förståelse hos lyssnaren.

När jag fortsätter att fortlöpande framföra sången eller dikten kan detta också leda till ny självförståelse genom att jag drar slutsatser av min erfarenhet. Detta är vad jag gör när jag skriftligen reflekterar kring min tolkning och gestaltning; denna är för det första ett medel för självförståelse, men det är också ett exempel på förklaring – jag berättar vilka val som gjordes, och jag kan peka på av vilka orsaker jag gjorde detta. Jag kan dessutom ännu stå i dialog med mina läsare, och på så sätt svara på frågor som ställs till mig om denna gestaltning. Tolkningen börjar, som Ricœur säger, först när dialogen slutar.<sup>150</sup> När jag en gång är borta återstår det därför att försöka tolka både min text och mina gestaltade tolkningar utifrån samma pendlande mellan förklaring och förståelse som jag själv tillåtit mig att göra.



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 nya frågor om var Taube – utöver från Margot Lithander – hämtat sin inspiration till sångens Dafne. Att min undersökning av *Fritiof Anderssons paradmarsch* skulle visa på kulturens vandring från öst till väst var också för mig helt oväntat.

Också i samband med Taube vill jag anknyta till ”tolkning och gestaltning som självförvandling” som en del av min orfiska poetik. Sångarrollen förvandlas också mera permanent genom den text och den musik sångaren gör sig till tolk för. I fallet med Taube liknar denna förändring den jag tyckte mig genomgå under och efter arbetet med Gilgamesheposet. Det är framförallt det förkunnande draget jag tycker har förstärkts i min sångarroll, kanske beroende på att jag redan på urvalsstadiet, omedvetet, valt ett material som betonar Taubes mera förkunnande sidor: i *Fritiof Anderssons paradmarsch* ser man ett bejakande av skriftkonstens och poesins kulturskapande kraft, och att ”svenskheten” bejakas samtidigt som Taube decentrerar denna nationalism genom att påpeka att man i västerlandet har orienten att tacka för sin kultur. I Shakespearetolkningarna, liksom i *Så länge skutan kan gå* sker ett trotsigt lovprisande av skapelsen trots Tidens framfart. Kvinnans roll i historien och den meningslösa imperialismen belyses i *Målaren och Maria Pia* utifrån en närmast pacifistisk hållning.

Inte bara min uppfattning av Taube som interpret av sina sånger har förändrats, utan också min syn på hans sånger och dikter. Det är förbluffande hur väl dessa fungerar publikt. Taube är för det första mycket roligare än jag föreställt mig. Folk skrattar ofta gott åt exempelvis *Fritiof i Arkadien* eller *Nudistpolka*. Alliterationerna i *Fritiof Anderssons paradmarsch*: ”beduiner i burnus och baldakin”, ”barceloner i baret och bardisan” går också hem även om alla inte förstår varje enskilt ord. Det hindrar inte att en del i publiken också blir gripna och förvånade över porträttet i *Målaren och Maria Pia*. Enligt en del publikreaktioner hör man även *Så länge skutan kan gå* på ett nytt sätt när man gått den historiska vägen och begrundat Tidens anlopp.

Det är inte orimligt att fråga sig vad det är som gör Taubes sånger och dikter så slitstarka. En av anledningarna är enligt min uppfattning att de är påtagligt fria från jargong och navelskådande. Jag har intrycket att många i publiken upplever 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.<sup>151</sup>

Jag menar också att Taube ofta ger uttryck för mångskiftande, livsbejakande förkun- nelse, där kristendom, Horatianska ideal och föreställningar om en besjälad natur blandas. Denna ligger dock inte alltid på ytan i sångerna, utan blir ibland synlig först när man skärskådar texterna närmare.

Denna förkun- nelse av att skörda dagen och att vila i nuet har också konsekvenser för mitt arbete under föreställningen. Jag beskrev i förra kapitlet hur arbetet med Gil- gamesheposet innebar en ”delad upptäcktsfärd” snarare än att jag ville tolka eposet utifrån en särskild läsart. Denna arbetsprocess har jag nu lyft in på den tomma spel- platsen, genom att jag under föreställningen går på delad upptäcktsfärd med publi- ken, snarare än att jag väldigt kontrollerat gestaltar Taube på mitt eget personliga vis. Detta är paradoxalt, eftersom jag ju gjort ett ingående förberedelsearbete. Jag menar emellertid att jag just genom detta grundliga arbete med *decoro* och *sprezzatura* kan tillåta mig att låta sången bli ett subjekt som under föreställningen på den tomma spelplatsen avslöjar oväntade aspekter av sig själv – och därmed också av min sång- arroll. Detta blir för mig en tydlig illustration av hur noggrant förberedelsearbete, kanske under visst motstånd, ger ökad konstnärlig frihet som resultat.

Det är inte längre bara Orfevsfiguren jag i min strävan efter självförståelse relate- rar till. Det är Evert Taube som i sitt släkttycke glider upp i jämnhöjd med Orfevs som ytterligare en analog gestalt. Nästan allt det jag eftersträvar i min egen poetik tycker jag mig hitta hos honom; han sjunger, skriver och spelar, vidöppen mot traditionen – mycket av det han skriver är vidaredikning, tolkning, omskrivning. Han skapar översättningar och reflektioner på vers och prosa. Överallt finner vi ett omutligt krav på att vara begriplig – den orfiska förförelsen används för att skapa förståelse.

Det fåtal som lärde känna Taube närmare vittnar om att han långt ifrån alltid ville utgöra centrum för omgivningens uppmärksamhet. Istället valde han ofta ensamhet- en.<sup>152</sup> Från denna outsiderposition där han koncentrerar sig helt på skapandet söker han ofta sig till gemenskapen, och i en kombination av lyssnande och berättande överbryggas han klyftan mellan historien och nuet. När 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.<sup>153</sup>

*Framtiden finns i det närvarande. Är det närvarande  
undflyende, vagt, saknas det grundläggande för framtiden.  
Vi lever alltid i avgörande tid.*

Birgit Åkesson, koreograf och dansforskare

## **6. Sångaren på den tomma spelplatsen**

## **Resultat**

I inledningen angav jag som ett huvudsyfte att artikulera en poetik för den typ av föreställningar jag skapat inom ramen för projektet. Jag har genom att använda Orfevs som en analog gestalt tecknat konturerna av den sångarroll som denna poetik är kopplad till. Istället för att sammanfatta poetiken punktvis har jag låtit den framgå av min essäistiska – alltså Montaigneskt självprövande – framställning som helhet. Jag har gjort detta genom att beskriva och diskutera hur mina medarbetare och jag gått tillväga och genom att jag har jämfört vårt arbete med hur andra artister arbetat. Jag har också refererat till teaterarbetare som Peter Brook och Bertolt Brecht, liksom till tänkare som Paul Ricœur och Marcia Sá Cavalcante Schuback. Framförallt har jag relaterat dessa tänkare, mina och andras föreställningar, liksom denna reflektion till Orfevsmyten. Den samlade reflektionen är den poetik som vaskats fram ur erfarenheterna av projektet, och denna poetik är i sig ett resultat av min undersökning.

Andra resultat som mitt doktorandprojekt åstadkommit är föreställningarna själva. Tillsammans med denna reflektion innebär de ett synliggörande av en sångarroll på ett område som ligger mellan litterär, scenisk och musikalisk gestaltning.

För det tredje beskriver jag och problematiserar ett kunskapsområde som ligger i spänningsfältet mellan musik, teater och litteratur, och en framställning kring detta har vad jag vet inte tidigare gjorts.

För det fjärde innebär jämförelsen mellan *Jag, jag och bara jag!* och andra föreställningar en kartläggning och diskussion av en strömning inom förnyelsen av svensk solosångstradition. Jämförelsen mellan mitt och François Abou Salems sätt att utvidga våra artistroller, liksom vår och el-Hakawatis version av Gilgamesheposet, tillför kunskap om hur arabiska och europeiska traditioner kombineras och används på ett internationellt plan, i en samtida kontext. Min instuderingspoetik för litterära visor och jämförelsen av olika taubetolknings tillför ny kunskap om vistolkning och visgestaltning.

Undersökningen i *Diktaren och Tiden* har även generat litteraturvetenskapliga forskningsresultat av mer traditionellt slag. Dessa visor bl.a. att Evert Taube i högre grad än man kanske tror inte bara anspelar på författare ur det förgångna – han använder också deras konstnärliga teknik i sina sånger.

Slutligen menar jag att mitt sätt att använda Orfevsmyten tydligt belyst den utvidgade sångarroll som är vanlig på det fält där jag är verksam. På detta sätt har jag skapat en länk mellan två sätt att tänka kring kunskap, som vad jag vet inte tidigare förenats: praktikbaserad forskning och mytologi tolkad som förkroppsligat kunnande.

Min undersökning *bevisar* alltså ingenting, den *uppvisar*. Den är alltså ett *exempel* på hur man som sjungande, diktande, översättande och komponerande praktiker bidrar till konstnärlig kunskapsbildning. Mitt exempel innefattar emellertid konkreta resultat som är möjliga att använda för andra forskare och artister.

## ***Mot en orfisk poetik***

### **Konception**

Redan i konceptionsfasen pekar min poetik mot ett särskilt centrum: sångaren i framträdandeögonblicket på den tomma spelplatsen. Min poetik artikuleras visserligen i reflektion, men har inte det skriftliga resultatet som mål – framträdandet är istället den punkt där poetiken börjar och slutar. Också denna skriftliga reflektion pekar därför framåt, öppnar sig mot nya framträdanden på scenen.

Det sceniska nuet är därför närvarande redan i valet av det skriftliga material som skall tolkas – Orfevs som en länk mellan muntligt och skriftligt blir därför tydlig när processen sätts igång. Det måste således redan i det material som jag tar mig an finnas något som jag vill göra mig tillgänglig för – även Orfevs som en tänkt zon för förändring, ett Intet, är närvarande redan här. Det måste också finnas något i materialet som gör att jag vill dela det med andra. Om förlagan inte tänder min lust att skapa något som skall spelas för en publik kan arbetet inte påbörjas. Här finns den Orfevs som förkroppsligar och överbryggar motsättningarna mellan pedagogen och läraren, liksom mellan förkunnaren och underhållaren närvarande. Flera av de av Orfevs egenskaper jag nämnde ovan finns alltså närvarande redan i föreställningens konceptionsfas, inte bara i den färdiga föreställningen, ja han närvarar i alla faser av föreställningarnas tillkomstprocess.

Min poetik uppstår alltså ur tolkning och gestaltning av ett historiskt material. De förhållningssätt med vilka jag sedan gripit mig an detta står i sin tur i ett starkt förhållande till historien. Därför räds min poetik inte förebilder och tradition, utan

förutsätter detta – Evert Taubes förhållningssätt, där omdiktning, översättning och förvaltande av poetiska traditioner är stommen, ligger inte långt borta. Detta innebär inte kopiering och efterbildning. Tvärtom förutsätter en sådan poetik ett starkt inslag av fantasi, och som erinrar om den imaginativa hermeneutik som skisseras av Cavalcante Schuback:

Mötet med det förflutna, det redan sagda, det bekanta, traditionen, minnet – innefattar ett påtagligt improvisatoriskt moment, där ett nytt tänkande, ett nytt ord, uppstår. Detta är vad en imaginativ hermeneutik handlar om, en hermeneutik som tar förståelsen på allvar och betraktar inflytande, inspiration, improvisation som fundamentala moment i förståelsen. Därmed upptäcker vi att förståelse också är skapande.<sup>1</sup>

Min orfiska poetik utgör i sig inte en hermeneutik, men innefattar med nödvändighet en sådan, som gott kan kallas imaginativ: den bärs av tolkning som i hög grad mobiliserar fantasins resurser. Min poetik skulle som helhet betraktad snarare kunna kallas en hermeneutik-i-handling, ett förhållningssätt som inte bara bekräftas av utan också bekräftar exempelvis Ricœurs och Cavalcantes hermeneutiska projekt. Jag vill dock betona att deras tänkande bara kan bidra till att förstå och förklara mitt projekt i begränsad omfattning – konstnärers förhållningssätt kastar också bara ljus över vissa delar av hermeneutisk och fenomenologisk filosofi. Till filosofins begränsningar hör exempelvis att den oftast inte uttalar sig om det konstnärliga hantverket, även om en filosof som Cavalcante Schuback kommer mycket nära, då hennes filosofi tagit starka intryck av frågor som rör exempelvis översättning. Hon är själv även översättare och har förstahandskännedom om denna praktik.

När jag letat efter material att tolka och gestalta har jag i detta projekt aldrig haft för avsikt att behandla exempelvis något specifikt samhällsproblem. Inte heller har jag börjat i en ”forskningsfråga” för att t.ex. undersöka blankvers. Istället har mitt val av material haft att göra med tillfällen som visat sig, möjligheter att ta tillvara. Detta innebär inte att jag valt slumpvis. Det finns mönster i de material jag valt att gestalta, utan att jag först var medveten om detta, som exempelvis anknytningen till Orfevsfiguren.

## Repetition

Även repetitionsfasen har sin poetik. Den Orfevs man kan knyta till denna fas är den som Rooley talar om i sin renässanspedagogik, nämligen när man arbetar med *decoro* och *sprezzatura* – för att sedan den inre Orfevs under föreställningen skall framträda som en frukt av *grazia*. Annars är det svårt att knyta Orfevsfiguren till denna fas i processen – i litteraturen får man aldrig höra Orfevs repetera eller se hur han förbereder sig. Inte heller har han några konstnärliga medarbetare.

Den orfiska poetik jag artikulerar har däremot medarbetarna som en förutsättning. Det är ju inte bara ett visst historiskt material eller formmässiga utmaningar som lockat mig till just de produktioner som ingår i detta projekt – vi som skapat föreställningarna har genomgående valt varandra. Därför har regissörer som Karin Parrot, Karim Rashed och Sara Erlingsdotter liksom de musiker jag valt att samarbeta med, delat ett förhållningssätt till både konceptions- och repetitionsfas, som varit öppet och dialogiskt. Regissörerna har också varit dramaturger, och har bearbetat både mina tolkningar och min diktning, något som visar hur repetitions- och konceptionsfas steglöst gått över i varandra. Musikerna har också med sina skilda personligheter präglat produktionsprocesserna och därmed poetiken.

## Föreställning

I föreställningarna har den sångarroll som formats under repetitions- och konceptionsfaserna tydliggjorts. I mitt fall uppstår denna genom att jag upplåter mig för berättelsen och musiken snarare än att jag står till förfogande för en skriven roll. I Dowlandföreställningen är det visserligen ”Dowland” jag spelar, men den rollgestaltning jag gör sker utifrån berättande och sjungande: rollen växte under repetitionsarbetet – och växer när jag spelar – snarare fram ur blankversen och sångerna än tvärtom. I Gilgameshföreställningen konstruerades en berättarroll utifrån både arabiska och västerländska traditioner. Denna hade ett starkt fysiskt förhållningssätt och berättandet präglades av olika musikaliska nivåer. I princip är det dock fortfarande vis- eller romanssångaren som står på scenen, även om denna sångare i Gilgameshföreställningen spelar många olika roller. I Taubeprogrammet är jag hela tiden förankrad i mitt eget scenjag, även om jag tar på mig den tillfälliga rollen som Fritiof på besök i Arkadien, eller i rollen som diktjaget i *Målaren och Maria Pia*.

I min sceniska sångarroll ingår även att berätta och recitera. Bakom varje roll i en Dowlandsång eller i en Taubevisa skymtar berättaren eller sångaren. Min sångarroll liknar ibland den som en skådespelare som läser noveller i radio spelar: även om hon talar i indirekt anföring, hörs berättarens röst bakom rollens. Detta innebär inte en distanserad hållning. Det innebär istället att jag hela tiden strävar efter att vara tillgänglig för diktens, berättelsens eller sångens innehåll och att jag i denna tillgänglighet är öppen åt fler håll samtidigt.<sup>2</sup> För min inre syn skapar jag de landskap och figurer jag sjunger om, och det är här det orfiska ögonblicket av förvandling äger rum: jag spelar inte fullt ut en figur eller en roll, men som berättare kan jag gå in i en figur och genom denna levandegöra de bilder, figurer, tankar och viljeinriktningar som finns i sången. På så vis är den orfiska sångarroll jag skisserar en musiker-, berättar- eller poetroll.

Denna öppenhet åt flera håll samtidigt gör att det finns en underliggande hållning av samtal mellan scenen och åhörarna, något som berördes i anslutning till Dowlandföreställningen med referens till den sjungande poeten Vladimir Vysotskij. Det innebär att jag konstant *lyssnar* till publiken, eftersom den är en del av den bildliga resonanslåda som sången, dikten eller berättelsen klingar i. Den franske skådespelaren Louis Jouvet säger: ”Lyssna till publiken, och lyssna till det intryck scenen gör. Viktigt för skådespelaren: att känna publikens närvaro.”<sup>3</sup> Utan detta lyssnande till publiken går det mycket snabbt utför, och så slutar också publiken mycket snart att lyssna. Lyssnandet till publiken kan dock, kanske när det skänker som mest tillfredsställelse, göra att föreställningen tar en vändning som Dario Fo varnar för:

Om den som uppträder inte kan njuta av den bubblande känsla som åskådarna kan ge en, den delaktighet som uppstår när skrattet sprider sig, då är det ingen idé att fundera på att bli skådespelare. Det är människorna som anger rytmen, tempot och klangen, som får en att förstå om man ska ta bort en replik eller om det inte tjänar något till att utveckla en situation.

Publiken har alltid varit mitt lackmuspapper, i varje ögonblick. Om man klarar av att lyssna till salongen, kan den leda en som en stor dirigent. Men man får se upp med att låta sig smickras och överväldigas. Publiken kan också bli den galna häst som kastar av en.<sup>4</sup>

För mig är även lyssnandet till medmusikanterna essentiellt: om lyssnandet mellan



dem som framträder bryts, leder också detta till att publiken slutar lyssna. Därför måste alla tre riktningarna hållas öppna i ett stort lyssnande: inåt mot textens och musikens världar, gentemot musikanterna och i förhållande till publiken. Ingen av riktningarna går att ställa mot eller före någon annan eftersom de är helt sammankopplade och varandras förutsättningar. Detta har av Jovet uttryckts som aktörens ”tillgänglighet”:

Låt oss uttrycka det genom ett ord som vi kommer att använda till ytterlighet: det viktiga är att vara *tillgänglig*. Det viktiga ligger i detta tomrum inom oss, denna ledighet, detta inre speluppehåll, denna förvånade passivitet, denna besynnerliga stagnation, som förenar alla deltagare i ett gemensamt förhållningssätt, ett enda läge, en enda överenskommen och frivillig disposition: *att vara tillgänglig*.

Vi måste vara disponibla.<sup>5</sup>

Denna tillgänglighet är viktig redan i konceptionsfasen – sångarens nu finns närvarande redan i översättningsarbetet. Även den tomma spelplatsen är närvarande från början – förlagan skapas med denna i åtanke, vilket ställer särskilda krav på framställningen.

Den tomma spelplatsens estetik präglas i hög grad av hörseln eftersom ögat får vila när den visuella stimulansen begränsas, något som gör att åskådarens fantasi istället tas i anspråk. Man skulle därför också kunna tala om åhörarens medvetande som en tom spelplats, ett Intet, den orfiska scen som åhöraren upplåter åt den egna fantasin. Samtliga produktioner – kanske även Gilgameshföreställningen – skulle därför kanske kunna göras som radioteater – också i denna form skapas ju bilderna helt i lyssnarens medvetande och involverar i hög grad lyssnaren som medskapande.<sup>6</sup> Radioteater är till sin form intim och är förvisso mycket nära en tom spelplats. Mina föreställningar skulle därför också kunna göras som ljudbok och distribueras som en CD.

Jag har emellertid inte åstadkommit en poetik för radioteater – min fysiska närvaro är helt grundläggande för mitt förhållningssätt. Dessutom är de bilder som jag i Gilgameshföreställningen fysiskt gestaltar med min kropp också bilder som publiken får använda som utgångspunkt för sin fantasi. Min sceniska aktion är ju inte fullständig, utan antyder ofta bara ett händelseförlopp, som i slagsmålscenerna eller som då Gilgamesh irrar omkring i ödemarken.

De få visuella faktorer som finns på den tomma spelplatsen får desto större tyngd: i Dowlandföreställningen är det kostymen, musikernas instrument, bordet med blommorna och frukten. I denna föreställning är även ljussättningen viktig. I Gilgameshföreställningen är det likaledes den sparsamma rekvisitan i form av en stav och en matta, liksom kostymen som får stor visuell betydelse. Dessutom finns det ett rikt och vackert slagverksinstrumentarium som fungerar som fond och blickfång. I Taubeföreställningen ligger det visuella enbart i min klädsel och i dragspelet, även om det händer att jag också tar med eget scenljus. Jag bär en blå- och svartrutig skjorta vars blåa går i färg med dragspelet, och det svarta stämmer med mina svarta byxor. Om rummet har rätt karaktär använder jag också en italiensk stråhatt av elegantare typ som jag tycker passar särskilt bra just till detta urval av Taubes sånger och dikter.

Ett sceniskt element som jag inte tidigare nämnt är tio små lyktor som jag, om det passar i rummet, placerar ut i en halvcirkel för att avgränsa scenen. Dessa ljuskällor kan användas i samtliga föreställningar. Värmeljusen som brinner bakom lyktornas glas sprider ett sken som skapar lugn och öppnar för lyssnande.

## Reflektion

*Mimesis III* innebär hos Ricœur åhörarens medskapande och hennes sätt att genom sin konstnärliga upplevelse relatera sig på ett nytt sätt till verkligheten. I min poetik innebär *Mimesis III* också reflektion, och i den jag genomfört här har jag använt Orfevsmyten för att tydliggöra den sångarroll som kommer till uttryck i mitt projekt. Orfevs har i Ricœurs mening fungerat som en *förklaring* när jag använt honom som analogisk gestalt till min sångarroll och dess förvandling. Det är i detta avseende Orfevs i Apollonios Rhodios *Argonautika* som jag ofta hänvisat till. Han har då fått förkroppsliga olika typer av konstnärligt kunnande, kallat kunnande-i-handling: att sjunga, översätta, komponera. Denne Orfevs är visserligen grundad i en historisk läsning, men är min egen konstruktion utifrån det ”betydelseöverskott” som mytiska berättelser besitter.

De historiska aspekterna av Orfevs har jag istället lyft fram när jag i Ricœurs mening sökt *förståelse* av sångarrollen genom denna myt. Detta har inneburit att det analogiska eller strukturella perspektivet inte stått i motsättning till det historiska. Istället har de förstärkt och kompletterat de varandra. Min bild av den Orfevs som

förkroppsligar kunnande-i-handling är grundad i en Orfevsberättelse som skrevs flera hundra år före vår tideräkning, och de historiska perspektiven visar Orfevsfiguren som en gestalt som bär på motsättningar av de slag jag velat lyfta fram. Min reflektion har inneburit tolkning i flera led: min tolkning av myten har använts för att tolka mitt projekt och precisera min poetik.

Genom att sammanföra min Orfevs med de tre sidor hos Ricœur som jag genomgående betonat: livet som gåva och uppgift, tolkning som en växelverkan mellan förklaring och förståelse och Ricœurs myttolkning – menar jag att jag blåst liv i myten genom att avmystifiera och avmytifiera den. Detta har jag gjort genom att, som Ricœur säger, ta tillvara dess betydelseöverskott, särskilt hos Orfevs på Argo. Därmed har jag kunnat precisera min sångarroll utan att beröva myten dess poetiska kraft. Detta har emellertid inte skett utan den tolkningarnas konflikt som Ricœur talar om: gång på gång har jag genom reflektionen misstänksamt granskat en myttolkning som kunnat innebära sentimentalitet, nostalgi eller en överdriven tilltro till något slags hemlighetsfull kunskap. Tvärtom har jag genom mina beskrivningar i görligaste mån försökt precisera hur jag arbetat för att på så sätt avmystifiera konstnärsrollen. En sak har jag emellertid inte kommit åt, och den har med *grazia* att göra – det går inte att helt förklara hur idéer föds.

Min reflektion har inneburit en fortsättning av en tradition där Orfevs associeras med konst, reflektion och kunskap snarare än med melankoli, döden och Eurydice. Jag har bland senare tiders litteraturvetare och klassicister inte funnit någon utöver Elizabeth Sewell som diskuterar Orfevs på Argo ur ett kunskapsperspektiv, utom i någon mån hennes lärjunge Robert McGahey. Den senaste tänkare Sewell citerar som i sin tur refererar till Orfevs som forskare och historiker är Novalis. Kanske har senare tiders poeter och filosofer inte sett vad en kunskapsförmedlande Orfevs skulle kunna användas till – i *Argonautika* innehas huvudrollerna av Iason och Medea, varför birollsinnhavaren Orfevs hamnat i skymundan. Jag har på sätt och vis använt Sewells tankar på Orfevs som en länk mellan konst och vetenskap, men antagligen inte på ett sätt hon vare sig godkänt eller tyckt om. Jag har ju inte skrivit poesi om kunnande-i-handling, försökt hitta ett nytt sätt att göra poesi i sig till kunskap, eller strävat efter att finna ytterligare sätt att förena naturvetenskap och poesi. Kanske hade hon inte ens accepterat utgångspunkten för min reflektion – att artikulera och synliggöra konstnärligt kunnande. Icke desto mindre hade min

framställning blivit mycket fattigare utan hennes djärva sätt att se myten som både ”påstående, fråga och metod”.<sup>7</sup>

Vad jag vet är det ingen som på senare tid intresserat sig för hur Orfevs så tydligt förkroppsligar de typer av kunnande-i-handling som ingår i sångarrollen. Att lyfta fram och aktualisera detta synsätt menar jag är mitt mest originella bidrag till en undersökningsmetodik som möjligen skulle kunna användas av andra inom konstnärlig forskning. Jag menar också att hela Orfevs mytologiska familjesamband, alltså det faktum att han är son till idé- och kunskapsgiverskan Kaliope och barnbarn till minnet, Mnemosyne, kan läsas som en kunskapsteori där antropomorfa gestalter förkroppsligar kunnande-i-handling, alltså olika typer av kunskap och kunnande. Detta är ett spår som torde kunna följas upp av ytterligare forskning.

### ***Den komplicerade vägen till enkelhet***

Ett gemensamt drag hos alla föreställningarna är att den text som förmedlas, vare sig den är sjungen, deklamerad eller berättad skall vara begriplig i åhörarens nu. I vid mening har min poetik ett underhållande syfte i den mening Bertolt Brecht avsåg, och vill alltså ligga till grund för föreställningar som är såväl roande som gripande och tankeväckande, gärna med tvära brott mellan avsnitt av olika slag. Detta utesluter inte mångtydighet – komplikationen måste emellertid genomlysas för att bli synlig, gåtan artikuleras för att dess komplexitet skall framträda. Det betyder alltså att man redan från konceptionen måste arbeta med sikte på precision, hur improvisatoriskt eller lekfullt man än *också* arbetar.

Min poetik har därför en enkelhet i uttrycket som mål, och den har genomgående tagit färg av det material och de gestalter jag arbetat med: Dowland skapar extrem spänning med enkla och transparenta medel, där *In Darkness let me Dwell* kanske är det tydligaste exemplet. I min blankverstext avser jag att i denna anda att på ett begripligt sätt diskutera komplexa sammanhang. Gilgamesheposet är en skenbart enkel berättelse som man oupphörligen kan återvända till för att roas, tröstas och förvånas. Den komplicerade filosofi som man kan ana under den enkla berättelsen har jag i min bearbetning försökt ge en språklig och musikalisk utformning som skall vara fullt möjlig att ta till sig vid ett första åhörande. Det innebär inte att eposets alla bottnar omedelbart ger sig tillkänna – jag tror att man kan se vår uppsättning många

gångar innan man kommit till botten av de betydelseskikt som finns med också i vår gestaltning av denna mäktiga text.

Enkelhetens estetik kan emellertid vara bedräglig. Peter Brook menar att man inte skall låta sig luras att tro att förlagan själv gör hela arbetet:

If you just let a play speak, it may not make a sound. If what you want is for the play to be heard, then you must conjure its sound from it. This demands many deliberate actions and the result may have great simplicity. However, setting out to "be simple" can be quite negative, an easy evasion of the exacting steps to the simple answer.<sup>8</sup>

Även Taubes verk genomsyras av skenbar enkelhet: i viss mening öppnar sig hans sånger för en omedelbar förståelse, men man kan återvända till dem om och om igen och förundras över hur olika tankar de väcker både hos den som framför dem och hos dem som lyssnar, beroende på sinnesstämning och sammanhang. Mellan raderna i sina raffinerat enkla verser förkunnar Taube nästan omärkligt sin Horatianska livsfilosofi. Även Shakespeareöversättningarna präglas av en enkelhet där Taube får med mycket av originalets tankar.

Det är först sedan jag arbetat aktivt med Taube som jag sett hur mycket i hans poetik som går igen i min egen. Samtliga mina föreställningar använder text på flera musikaliska nivåer: sjungen, deklamerad och/eller berättad, och föreställningarna bygger, som jag flera gånger berört, på att texten skapar bilder hos åhöraren. Texterna förekommer ofta i verstekniskt bunden form: i Dowlandföreställningen är det blankvers, i Gilgamesheposet används olika slags rimmad vers och i *Diktaren och Tiden* är det Taube som står för både egna bundna verser, sonettolkning och fri vers. Själv menar jag i likhet med Taube – liksom exempelvis Joseph Brodsky och Wystan Hugh Auden – att den bundna versen tvingar fram klarhet i uttryck och tanke på ett sätt som fri vers inte alltid gör. Att det förhåller sig så är naturligtvis också avhängigt den som skriver: det finns åtskillig bunden vers som är rörig och mycket fri vers som är klargörande. Vitsen med den musikaliskt bundna formen är att utifrån en självpåtagen begränsning – eller ett erbjudande man ger sig själv – skulptera fram tydlighet i uttrycket. Ett annat sätt att formulera samma sak är att säga att man genom ett självvalt motstånd i processen hoppas undfå substans och flöde i det färdiga konstverket.

## *Hantverket, gåvan och epifanin*

Förfarandet som genomsyrar föreställningsprojekten är att arbeta noggrant med och sammanfoga konstnärligt skapande som kan beskrivas som *hantverk*: litterär gestaltning, bearbetning och översättning, musikalisk komposition, tolkning och instudering liksom texttolkning och sceniskt arbete. Hela detta arbete är inriktat på att skapa en maximal närvaro i nuet, en *epifani* som, om och när den infaller snarare upplevs som en gåva sångaren – och publiken – får gratis på grund av *grazia*, nåd, snarare än på grund av prestation.

Den eventuella manifestationen av detta slags skapande av förhöjd närvaro är tydligast på scenen, under föreställningen, men egentligen kan *varje* fas i arbetet sägas vara inriktad mot epifani: konceptionen har sin genom att också översättningen tillkommer genom idogt arbete som glimtvis lysas upp av idéer eller aha-upplevelser. Även repetitionsfasen har sina stunder av uppenbarelse, som när man under lång tid gemensamt har repeterat ett avsnitt och plötsligt får den sceniska lösningen som till skänks. Det kan också vara som i fallet med våra repetitioner av Gilgameshföreställningen: först genom arbetet på golvet tyckte vi oss få en glimtvis förståelse av vissa textavsnitt. Även den skrivna reflektionen har haft sina blixtrika genombrott av självförståelse, vilka aldrig skulle tillkommit utan den distanserade beskrivningen och resonemangen kring föreställningarna. Filosofer som Cavalcante Schuback och Ricœur har också bidragit till starka aha-upplevelser, liksom naturligtvis Brook och Rooley.

Först när jag nu summerar förstår jag också en viktig anledning till varför just Peter Brook och Anthony Rooley utövat sådan dragningskraft på mig. Bådas verksamhet går ut på att förbinda något slags andlig verklighet och åskådning med teatralt och musikaliskt hantverk. Vad beträffar de andliga sidorna hos dessa konstnärer har jag nästan inte berört dem alls. Detta beror på att jag, i de fall då jag träffat på dem, antingen inte förstått dem eller funnit dem relativt ointressanta. Det är också väl mycket begärt att de, utöver att vara framstående konstnärer, skall ha religion och filosofi som ytterligare specialiteter. Vad som fascinerat mig är istället *att* de velat utforska olika sätt att beskriva och gestalta förbindelser mellan ett mytiskt-religiöst skikt hos människan och det konkreta sceniska, litterära och musikaliska uttrycket. I efterhand ser jag att även jag i någon mån gjort detta, trots att projektet inte haft ett sådant syfte.

Därför ser jag nu att mitt sätt att läsa Gilgamesheposet och Taubes sånger också är uttryck för mitt personliga sökande efter hållbara existentiella förhållningssätt. Det finns ett tema som klingar genom alla tre produktionerna, något jag först inte blev varse. Det handlar om den hållning som kommer i dagen såväl i Gilgamesheposet som i "Dowlands" lutherska reflektioner i *Jag, jag och bara jag!*, liksom hos Evert Taube. Denna tanke eller tankefigur har gensomsyrat hela min framställning: livet som gåva att förvalta och uppgift att utföra. Gudinnan och ölbryggerskan Siduris budskap till Gilgamesh är: "Ät, drick och var glad, ta på dig rena kläder, och tvätta ditt smutsiga hår." Utnapishtim säger detsamma: "Varför förlänger du dina plågor, jagar runt i världen och springer dig trött? Du kan inte undvika döden i längden". Ingen kan prestera sig till evigt liv – enda sättet att erhålla detta är som gåva av gudarna. Intressant nog har ju Gilgamesh redan fått en sådan gåva, nämligen sitt eget liv. I linje med detta följer att man bara kan bli sig själv genom att glömma sig själv, genom självutgivelse. Gilgamesh får – inte i eposet, men i berättelsen *Gilgameshs död* – evigt liv som en oväntad gåva först när han inser sin dödlighet. Tanken, som är välkänd i Bibeln, kommer också till uttryck hos Paul Ricoeur i ett citat jag tidigare hänvisat till, men som jag gärna använder igen: "man måste förlora (själv)medvetandet för att finna subjektet".<sup>9</sup>

Också "Dowland" – rollfiguren alltså – får ge uttryck för liknande tankar, när han känner det som en befrielse att inte räkna sig sina storverk tillgodo – utan Guds gåvor hade ingen musik och poesi varit möjlig. "Dowland" blir genom sina funderingar fri från statusjakt, prestationstänkande och även fri från sin önskan om odödlighet.

Också Evert Taubes tankar ligger i linje med dessa. *Så länge skutan kan gå* är kanske det tydligaste exemplet på tanken om livet som – oförtjänt – gåva: "Vem har sagt att just du skall ha hörsel och syn, höra vågornas brus och kunna sjunga?" Medvetenheten om att dödslockan klämtar hindrar heller "inte alls att man är glad och ger hals, så kläm nu i med en verkligt sjujungande vals".

Motsvarande tanke finner man även hos Taubes favoritskald Horatius, i ett ode till en dam han kallar Leuconoe, som betyder "glad, lysande":

Du Leuconoe, försök inte att ta reda på vilket slut  
som gudarna skall ge mig eller dig,  
pröva inga babyloniska kalkyler.

Att veta sådant är icke möjligt. Bättre *bejaka vad än händer*. (Horatius kurs.)

/.../

Medan vi talar har den missunnsamma livstiden flytt.

Skörda dagen

och tro minimalt på en fortsättning.<sup>10</sup>

Ändå trodde Horatius på evigt liv, nämligen ett sådant man kunde få i belöning om man dött för fäderneslandet, offrat sig för det gemensamma goda. Konsekvensen var emellertid för Horatius att man skulle leva så omsorgsfullt och trösterikt som om var dag vore ens sista. ”Man kan hävda att detta klara, nyktra dödsmedvetande är det som gör Horatius till den gladaste, vänligaste och frommaste av poeter”, som Ekerwald säger.<sup>11</sup>

Att livet måste förvaltas som en gåva kommer också till uttryck i det traditionella arabisk-islamska talesätt Karim Rashed hänvisade till: ”Om du inte vet vad du skall göra av det liv du fått, vad skall du då med evigt liv?”

Hållningen finns i själva verket som ett tankestråk alltsedan det gamla Babylonien och återfinns inom judendom och kristendom. Förutom hos Jesus från Naset finner man den hos kyrkofadern Irenæus på 300-talet. Dennes kristendomstolkning betonar – mycket grovt sett – läkedom och skapelse istället för skuld och lidande, kroppens bejakelse istället för askes och Jesus mänskliga svaghet istället för Jesus som avskild från det mänskliga.<sup>12</sup> Efter Luther finner man hållningen hos dansken Nikolaj Frederik Severin Grundtvig, vars kanske mest berömda sentens var: ”Människa först och kristen sedan”. Med detta ville han säga att en kristen inte är något *särskilt* från andra en från andra människor eftersom alla först och främst fått livet som gåva – först i andra hand har man tagit emot Kristus. Genom sin läsning av Irenæus inspirerade Grundtvig en hel rad danska teologer. En av de senaste i denna tradition är fängelseprästen Johannes Møllehave, som i sina livsbejakande predikningar ofta återkommer till tron och livet som gåva och vilka konsekvenser detta får för våra liv.<sup>13</sup> I svensk kyrkotradition återfinns denna linje under den andra halvan av nittonhundratalet i lundabiskopen Gustaf Wingrens grundtvigskt inspirerade skapelseteologi.<sup>14</sup> Denna används av Kristensson Ugglå i ett fascinerande slutkapitel för att koppla ihop Ricœurs filosofiska perspektiv med den teologiska diskussionen.<sup>15</sup>

Både Ricœurs och Wingrens betoning av världen som pågående skapelseprocess



och människans delaktighet i innebär emellertid inte omedvetenhet om mänskligt lidande:

Tydningen av världen som en nu pågående skapelseprocess, vilken är bärare av ett överflöd av liv och ett överskott av mening, är därför inte ett uttryck för en omedelbarhetsfilosofi eller en romantisk och allmänt positiv livstolkning. Ricœur och Wingren förenas nämligen inte endast i sin gemensamma utgångspunkt i skapelsetankens livsförståelse, utan också av att de samtidigt är två tänkande som i uppseendeväckande grad intresserat sig för det onda och människors mörka livserfarenheter. Detta understryker ytterligare varför skapelseperspektivet inte låter sig förenas med en teologisk närvarometafysik som korrelerar stegrad livskänsla med ökad gudsnärvaro.<sup>16</sup>

Detta kan vara värt att hålla i minnet också när det gäller en annan viktig del av min gestaltningpoetik. Den poetik jag skisserat omfattar flera hantverk, men de har alla det gemensamt att de öppnar för en oförutsedd nåd, som jag – inspirerad av bl. a. Lars Gyllensten och Anthony Rooley – beskrivit som en idé, närvaro, aha-upplevelse, epifani. Denna nåd anknyter till *grazia*, men det innebär, som jag tolkar denna företeelse, *inte* att sångaren eller översättaren på detta vis erövrar gudomlig kunskap eller är speciellt utvald eller helig. Tvärtom menar jag att detta visar på vårt *beroende*, både av vår egen historia, traditioner och medarbetare. Inom den arbetsmässiga hållning som Rooley skisserar – men som jag menar att även Ulla Sjöblom företrädde – finns det visserligen utrymme för att en idé eller ett lyckat infall oväntat uppenbarar sig och manifesterar sig som en form av förhöjd närvaro, men detta sker i regel efter långt och kanske mödosamt hantverksmässigt arbete, präglad av kunnande-i-handling. Denna nåd eller *grazia* kan betraktas som ett uttryck för en rent psykologisk process, någonting som sker inom medvetandet självt. Själv är jag dock öppen för att denna gåva kan komma någon helt annanstans ifrån. Hur det ”egentligen” förhåller sig med den saken är inte så viktig för mig. Det väsentliga är att jag ibland *upplever* infallet eller aha-upplevelsen som en gåva från någon eller något annat som inte är mitt eget begränsade psyke, vilket är befriande.

## ***Orfevs och Intet***

Jouvet talar i avsnittet ovan – under rubriken ”Föreställning” – om ”ett tomrum”, och frågan är om inte också detta tomrum kan ligga ganska nära det Intet som är den tänkta plats där förvandling äger rum och där nåden manifesteras.<sup>17</sup> Denna imaginära plats identifieras hos Cavalcante Schuback med Orfevs och Intet. Det är den tänkta plats där mening och epifani uppstår såväl för skådespelaren, sångaren som för översättaren – och, vill jag tillägga: även för den som reflekterar.

Anders Olsson visar i sina *läsningar av INTET* hur även detta kan förstås i en religiös tradition som inte är Ricœurs och Wingrens skapelseteologiska. I synnerhet kan Intet kopplas till en s.k. apofatisk gudsbild, dvs. tanken att Gud är obeskrivbar, och varje mänskligt begrepp om honom är otillräcklig.<sup>18</sup> Vägen till gudsförståelse blir då att göra sig tom, för att på så vis kunna bli tillgänglig för Guds nåd – mänskliga föreställningar om Honom ligger bara i vägen för sann förståelse. Detta tänkesätt finns inom flera religioner, men inom kristendomen anses tankar av detta slag ha sitt upphov hos Dionysius Areopagiten som var verksam på 500-talet, liksom hos medeltidsmystikern Mäster Eckhart. Den senare går enligt Olsson längre i sitt tänkande kring Intet än någon före honom:

Särtecknet på Eckharts mystik är inte att han kan säga att ”Gud är ett intet”, ”Gud är namnlös”, en ”icke-Gud” eller en ”icke-person”. Allt detta hör till den negativa teologins tradition, alltifrån Dionysios Areopagiten, som han förvisso fullföljer. Det kännetecknande för Eckharts mystik är snarare att han, för det första applicerar gudsfödelsen på människans själ. Fadern föder sin Son i varje människas inre. För det andra gör han den osägbara, apofatiska guden till något bortom den traditionella kristna Guden och treenighetsläran.<sup>19</sup>

En förutsättning för att människan skall kunna ta emot Sonen är också att man erkänner sig vara ovetande, eftersom ”gud föddes i Intet”:

Denna intighet bestämmer Eckhart på många ställen som ett ickevetande, *Unwizzen*, som är förknippat med det krav som ligger i begreppet *Gelassenheit*. Människan måste lämna allt eget, och dit hör också hennes vetskaper

och trosföreställningar. Detta aktiva lämnande får dock inte förknippas med ren och skär ovisshet. Ickevetandet är beskrivet som en kraft, som /.../ är utomordentligt verksam i gudserfarenheten.<sup>20</sup>

Det finns tydliga likheter mellan detta sätt att göra sig mottaglig för gudomen och Jouvets tankar kring att vara ”tillgänglig” och ”disponibel”, men nu inte för Gud utan för rollen och texten. Likheterna med Rooleys renässansinspirerade metodik för scenisk närvaro, liksom Sjöbloms sätt att arbeta är också tydliga. Man kan även associera till Brechts tal om ”lätthet”, som jag citerade i slutet av Dowlandkapitlet, en lätthet som uppnås genom träget arbete med att övervinna svårigheter. Det finns dock en viktig skillnad mellan mystikerns sätt att närma sig gudomen och sångarens metod att gestalta en text: för sångaren gäller det att öva och analysera, prova och repetera, *innan* det finns förutsättningar för berättelsen, dikten och musiken skall kunna ta plats i det tomrum som sångaren ställer till dess disposition. Samtidigt finns det likheter mellan sångarens sätt att stå till förfogande och författarens eller översättarens beredskap att göra sig tillgänglig för en berättelse eller en dikt. Även då jag komponerar eller improviserar öppnar jag upp mitt inre för att musiken skall kunna födas och ta form – men det måste finnas något slags hantverksmässigt kunnande eller övningsförberedelse för att detta framfödande skall kunna realiseras. Utan form och kunnande bara oartikulerad formlöshet. Utan fantasi och förutsättningslöshet bara benig formalism. Utan den yttre konstruktionen finns det ingenstans för de oväntade, inre impulserna att få ett meningsfullt utlopp.

### ***Konstnärlig forskning – envoi***

Varje gång som jag talar om epifani eller närvaro reser sig en man i den inre publiken och hötter med fingret: hur kan du bevisa detta? Å andra sidan hör jag, när jag i skrift talar om hel- och halvtonsskalan, en annan röst som ropar: musik i form av prickar på ett papper måste sjungas och spelas – du kan inte förklara detta utan att levandegöra det genom sjunga och spela piano.

Denna reflektion har inneburit en balansgång mellan att förklara inre processer så konkret som möjligt och att beskriva yttre, mera handfasta realiteter som uttryck för en inre föreställningsvärld. Teaterns värld utspelar sig, menar Peter Brook, mel-

lan ett osynligt skikt som har med bävan och förundran att göra, och de konkreta, hantverksmässiga detaljer som leder oss dit:

Theatre is always both a search for meaning and a way of making this meaning meaningful for others. This is the mystery.

A recognition of mystery is very important. When man loses his sense of awe, life loses its meaning and it is not for nothing that in its origins the theatre was a "mystery". However, the craft of the Theatre cannot remain mysterious. If the hand that wields the hammer is imprecise in its movement, it will hit the thumb and not the nail. The ancient function of theatre must always be respected, but without the sort of respect that sends one to sleep. There is always a ladder to be climbed, leading from one level of quality to another. But where is this ladder to be found? Its rungs are details, the smallest of details, moment by moment. Details are the craft that leads to the heart of the mystery.<sup>21</sup>

Om man på scenen vill gjuta samman den talande konkreta detaljen med svårgripbara inre processer, vad får detta för konsekvenser för vårt sätt att forska kring detta? Kan vi inom konstnärlig forskning acceptera reflekterande tolkningsmodeller där en högst materiell syn på verkligheten samsas med ett betraktelsesätt som lämnar utrymme för associativa språng och ögonblick av oväntad förundran? Om vi ingenstans lämnar plats för det gåtfulla och svårgripbara blir konstnärlig forskning doftlös och steril. Om vi å andra sidan inte tillåter oss att vara metodiska när detta krävs för att tydliggöra konstnärlig kunskap hamnar vi i obskurantism och rent tyckande.

Inledningsvis bekände jag mig till Henk Borgdorffs syn på konstnärlig forskning. I ett citat i avsnittet "Att artikulera och tillgängliggöra konstnärligt kunnande" menar han att man inom konstnärlig forskning bör använda *experimentella och hermeneutiska metoder som förmår uppenbara och artikulera den tysta kunskap som är situerad och förkroppsligad i särskilda konstverk och i konstnärliga processer*. Självtillade jag för tydlighets skull att denna kunskap också skulle tillgängliggöras. När nu min undersökning är avslutad menar jag att detta är vad jag gjort. Men de kunskaper jag artikulerat har användning på ett begränsat område och är omöjliga att generalisera och

formalisera. Dessutom är de i stor utsträckning uttryck för den tid jag lever i. För den som intresserar sig för sångaren på den tomma spelplatsen kanske de är föråldrade redan om några år, eller är det redan idag.

Men det kanske är begränsningarna i våra anspråk vi skall ta fasta på istället för att eftersträva det generaliserbara och heltäckande? Den italienske filosofen Gianni Vattimo menar i likhet med Hans-Georg Gadamer och Cavalcante Schuback att filosofin i sin helhet, inte bara hermeneutiken, har mycket att lära av konsten, och att människans villkor som helhet är tolkningsbetingade, inte bara när det gäller tolkning av just konst: ”The human condition is [thus] definable as the ’hermeneutic situation’, and it is not only aesthetic experience but every search for truth that stands under the sign of interpretation.”<sup>22</sup> Vi är hos Vattimo således framme vid en hermeneutik som inbegriper hela livet: allt är tolkning. För att inte hamna i en total relativism har Vattimo lanserat något som han kallar ”svagt tänkande”, *pensiero debole*. Genom att skruva ner kraven på att formulera eviga sanningar och samtidigt betona det etiska personliga ansvaret för tolkning, vill han motverka de ”våldsamma” filosofiska och vetenskapliga hållningar där man har mera universella sanningsanspråk. Vattimo menar att man i västerlandet alltför mycket betonat sådana enhetliga kunskapsteorier, något som på ett intrikat sätt är en avspegling av imperialism och politisk totalitarism. Konsten, menar Vattimo, artikulerar kunskap på ett sätt som just är icke-totalitärt och icke-våldsamt, och att filosofin därför kan lära av konsten i detta avseende: ”philosophy has to come down to the level of description of experience.”<sup>23</sup> En sådan filosofisk framställning, som torde ha inslag av fenomenologi och hermeneutik, skulle möjligen förete vissa likheter med denna: jag har ju här i hög grad *beskrivit erfarenheter* och satt dem i ett sammanhang. Vattimo menar också, som Gadamer, att konsten måste tolkas genom bred och varierad filosofisk och estetisk reflektion för att dess sanning eller kunskap skall synliggöras. Hos Vattimo tillkommer – genom att hans hermeneutiska perspektiv innebär att man måste ta *ansvar* för sin tolkning av världen – en politisk hållning, något som avspeglas i hans politiska engagemang inom den Europeiska Unionen.

Jag finner Vattimos bejakande av tolkningens begränsade räckvidd som ett av flera möjliga förtecken för nytt skapande och ny reflektion. Jag hoppas att min kommande verksamhet manifesterar Vattimos uppfordrande tanke att man också i handling skall ta konkret ansvar för sin tolkning av verkligheten. Med ett sådant synsätt återkom-

mer man till Bertolt Brechts och Hanns Eislers tankar kring konsten som politisk handling.

Här sätter jag punkt, eller rättare sagt semikolon; jag fortsätter min verksamhet i självförändringens tecken. Men låt mig avrunda med att återkomma till en egen-  
skap jag kanske försummat hos min mytiska huvudfigur: även Orfevs tar ansvar. Mot slutet av sin färd landstiger argonauterna i Libyen, den då kända världens sydligaste utpost. Redan under antiken var detta ökentrukt, och männen håller på att gå under av törst. Då ingriper Orfevs genom att stämma upp en bön till de hesperiska jungfrurna – inte helt olika Taubes gracer – och dessa låter strax svalkande träd växa upp ur öknen och visar vägen till en flödande källa. Besättningen överlever, och Argo kan tack vare sångarens ingripande segla vidare mot hemmet i Iolkos. Det är således Orfevs, som med sitt ansvarsfulla initiativ och – för att använda ett modernt uttryck – sin sociala kompetens, som till sist gör det möjligt för skeppet att åter styra kosan mot den strand det en gång lämnade, gäckande siarens olycksbådande spådom.

Efter att ha börjat sin väldiga resa med att färdas norrut, nalkas argonauterna nu sin hembygd söderifrån. Resans sista etapp går från ön Aigina, och fartyget passerar en mängd öar, städer och sund som poeten besjunger i sin sång, vilken precis som många andra epos inte bara besjunger hjältarna utan även handlar om sig själv:

Hjältar, ni saliga gudars barn, låt nådigt med åren  
denna min sång bli alltmera ljuv för människor att sjunga.  
Ty jag har hunnit till slutet på alla de mödor  
som ni har utstått så ärorikt; inga prövningar tvangs ni  
genomgå mer sen ni for från Aiginas ö, inga hårda  
stormar har spärrat er väg. Helt lugnt och tryggt fick ni styra  
Argo längs Kekrops land, såg Aulis och Euboiás  
västra sida förbi de opuntiska lokrernas städer,  
nådde med lyckliga hjärtan till slut Pagasai och er hemjord.<sup>24</sup>







◆ **Summary**

**The Singer in the Empty Space – a Poetics**

*Performing the Gilgamesh Epic and Songs of John Dowland and Evert Taube*

## ***Introduction***

On the contemporary performance scene, an increasing number of artists combine different art forms. Little research has been done about this, and investigations undertaken by the artists themselves are even more scarce. The general purpose of my doctoral project, *The Singer in the Empty Space – A Poetics*, is to explore the expanded role of the singer in an artistic field situated between poetry, translation, theatre, music and reflection. How can this role be described, explained and understood?

“The empty space” refers to the British director Peter Brook’s concept, with its roots in Shakespearean tradition. As in the storyteller’s square or in the concert hall, in the empty space decoration is sparse. The visual elements of the performance are instead created by the images in the poetry of the text, thus making the spectator realize the visual elements of the story in her own fantasy.

By “poetics” I do not refer to the normative poetics of Aristotle, but rather to my ways of using different traditions and competences for creating my performances. “Poetics describe how something is done”, says the Swedish writer Gunnar D. Hansson, and it is in this sense that I use the word.

As means of investigation, my project consists of three parts:

**Firstly, three performances**, “performed interpretations” of songs and poetry: (a) *Me, Me and None but Me!*, a blank-verse fantasy using the Elizabethan/Jacobean songs of John Dowland, (b) *Gilgamesh – The Man Who Refused to Die*, a musical storytelling version of the Babylonian *Gilgamesh Epic*, and (c) *The Poet and Time*, interpretations of a selection of songs and poems by the Swedish author and chansonnier Evert Taube.

**Secondly, a DVD** by the documentary film-maker Lars Westman. The DVD contains (a) excerpts from the performances, (b) my reflections on the performances in interviews conducted by Lars Westman, and (c), interviews with me from a scholarly and critical viewpoint, conducted by the Norwegian singer and researcher Astrid Kvalbein.

**Thirdly, a thesis**, where I describe the working process of the performances as a continuous series of problem-solving. I also compare my own performances to similar works by contemporary artists. In the thesis, I use a third method of inquiry which is an investigation using the Orpheus myth as a means of understanding the

expanded role of the singer. This method is linked with different aspects of the thinking of Paul Ricoeur.

I divide my working process into four *phases*, to which I refer throughout the thesis, applying this pattern sequence to all three performances:

- a) *conception*, which may include composing, translation, and writing poetry,
- b) *rehearsal*, which is done individually but also in cooperation with the director and co-musicians,
- c) *performing*,
- d) *reflection*.

The three first phases in this process are governed by the usual artistic aims of entertaining and absorbing an audience. The performances are the preliminary answers to an artistic research question: *how do my co-workers and I communicate historical song and poetry to a contemporary audience?*

Each performance also has the purpose of being an account of different experimenting and investigating processes that I use as a basis for reflection. Since I have found no account of the working process of this particular field, the reflective part has the aim of answering reflective research questions, such as: what artistic choices were made during conception and rehearsal?

What are the consequences of using blank verse as a means of letting a fictitious John Dowland tell the audience about his life and work? How does my way of translating songs relate to the methods of other translators of songs?

Each completed performance is discussed separately: What type of dramaturgy was used? How does the performance relate to history and to the work of contemporary artists? How did the performance change during the performing period?

The expanded role of the singer has much in common with Orpheus as he appears in the *Argonautika* from 200 B.C. by Apollonius Rhodius of Alexandria – my reflection actually starts with the scene when the Argonauts leave their town in northern Greece on the ship *Argo*. Therefore, another aim is to investigate how my functions in all four phases of the working process relate to the Orpheus myth.

To frame my purpose and aims, I briefly describe the emerging field of Swedish artistic research in a historical and international context. For my study the works and writings of the British theatre director Peter Brook are of vital importance, since I consistently relate to his *The Empty Space*, *The Shifting Point* and *There Are No Secrets*.

The claims of the singer and sociologist John Potter in *Vocal Authority* are also foundational: he asserts that singing style changes depending on the needs to find new ways of communicating the verbal content of the songs.

Is the creation of an artistic artefact in itself research? My answer is no. Using the thoughts of the Dutch professor of aesthetics Henk Borgdorff as a point of departure, I describe what I mean by artistic research and how it differs from other types of research. To define my process I follow Borgdorff's advice that the artistic researcher should use "experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes".

Borgdorff says that the type of knowledge which is articulated is "tacit". This kind of practical knowledge was coined by the theorist Michael Polanyi and further investigated by Donald Schön. They asserted that a lot of valuable knowledge is embodied and practically transferred, such as weaving, pottery or playing a musical instrument. It is not impossible to speak about this kind of knowledge, however. It only means that historically, traditional scholarship and sciences have paid little attention to it. Another characteristic of tacit knowledge, or knowing-in-action, as I call it referring to Schön, is that a discourse on tacit knowledge cannot be completed – since knowing-in-action changes and adapts to new circumstances, there is always something to add to the description of it. Schön has described an artistic learning process through his "ladder of reflection", which actually describes the dialogue between a teacher and a student. It can also be used as a means of describing my project as (1) Action, which is what I am doing in the different phases of my production process, (2) Description of action, which is the basic level in my written thesis, (3) Reflection on description of action, which is a way of discussing different perspectives on the performances and (4) Reflection on reflection on description of action, which is this methodical discussion.

To create a wider philosophical framework for understanding my project, I use three perspectives from the thinking of Paul Ricœur: firstly, life as a gift (*don, Gabe*) and a task (*tâche, Aufgabe*). This is a way of thinking which is deeply rooted in Judeo-Christian tradition, and also in other religions. Secondly, Ricœur regards interpretation as a dialectic between explaining and understanding. Ricœur changed the former philosophical dichotomy of the verbs "to explain" and "to understand". In philosophical discourse during the first half of the twentieth century, explaining a fact or a process meant applying the physical sciences of cause and effect to the ob-

ject studied. Understanding was exclusively used for interpretative acts within the cultural sciences and theology. Ricœur, however, claimed that it would be possible to explain cultural phenomena too: Firstly, if the author was still alive and could participate in a dialogue about his text. Secondly, if the author was no longer alive, there would still be possibilities to study objective structures within a text, which makes it possible, at least to a certain degree, to explain it. Explanation, however, is just a means for deepened understanding – but to make our understanding more profound we have to make a detour via distanciation, via language and method.

Applied to my reflecting on the performances, this implies that I can actually “explain” what I was doing in the different phases of the production of my performances, since my knowledge is first-hand. In the phase of conception, however, I was very much involved in an interpretative process of both understanding and explaining, for instance the world of John Dowland and the Gilgamesh epic. The singer’s interpretative bringing to life of the songs and the poetry in the performance includes both explaining – in communicating the material to the audience – and, understanding – in listening as if it were the first time to the historical material. Finally, the reflective phase means explaining the process to the reader, but also, in retrospect, understanding my and my collaborators’ earlier artistic decisions and actions.

Thirdly, I refer to Ricœur’s way of interpreting myth as a bearer of a “surplus of meaning”. Ricœur suggests that a myth – or a poem – analysed two hundred years ago has not revealed its content once and for all. Instead, beneath the literal level of a myth, there is a surplus of meaning which is activated differently during different epochs. Thus, the Orpheus myth means something different today than three thousand years ago. In reading the myth “in front of the text”, as Ricœur says, I link the Orpheus myth with the present time. This means that I view the Orpheus of the *Argo* as an embodiment of skills and professions that today are regarded as opposites, such as teaching and performing, preaching and entertaining. In my interpretation of the myth, Orpheus embodies these skills, which all have to do with knowing-in-action.

Reading the myth in front of the text also means demythifying it, removing petrified meanings from the myth. In my view, Orpheus has been used for too long as a shallow emblem of music. He has also been interpreted as a personification of melancholy, love and death. In my use of the myth I intend to restore and to emphasize the creative, interpretative and epistemological side of the Orpheus tradition.

## 2. *The Orpheus Myth as a Tool for Self-understanding*

In the second chapter, which is an expanded methodical chapter, I define my way of using the Orpheus myth as a tool for reflection. To show how this has been done earlier, I give examples of how authors and literary scholars have used the Orpheus myth for similar purposes.

The chapter starts with a survey of the use of the word “myth” within a scholarly context.

I use the American scholar Andrew von Hendy’s *The Modern Construction of Myth* to define different concepts, or constructions, of myth. He discerns an original “romantic and transcendentalist” tradition, rooted in late-eighteenth- and early-nineteenth-century England and Germany. This tradition is characterized by the view that “myth is the vehicle of insight into a timeless realm of transcendental values.” As a reaction to his tradition, a “suspicious” tradition, “myth as a lie” is born through Karl Marx and Friedrich Nietzsche. A third kind of mythical tradition is closely connected with the suspicious tradition, a construction “being at once necessary and fictive”, which von Hendy calls “constitutive”. This type grows out of the “romantic” myth, and emphasizes cultural identity but “dispenses radically with the transcendental sanction”. The fourth and last type of Hendy’s mythical constructions appears at the end of the nineteenth century: an “anthropological” concept expressed in European studies of so-called “primitive” cultures. This means that all the three latter types of mythical construction derive from their romantic-transcendentalist base.

In the following part I discuss the mythical thinking of the religious scholar Karen Armstrong and theatre director Peter Brook, using von Hendy’s terminology. Armstrong and Hendy have influenced my views, especially of the Gilgamesh epic, and they are both clearly romanticist and constitutive in their views. Armstrong, who calls herself “a free-lance monotheist”, calls myth an “art form” and she believes that myth points beyond our everyday lives, towards something timeless in our existence. Brook has used many mythical tales for scenic purposes, such as the Indian epic *Mahabharata*. He believes that all “techniques of art and craft have to serve what the English poet Ted Hughes calls a ‘negotiation’ between our ordinary level and the hidden level of myth.”

Having discussed myth in general, in the following part I give an outline of the

Orpheus tradition and the many orphic narratives. Many opera patrons are well acquainted with the myth of Orpheus, the Thracian poet who so moved the rulers of the kingdom of Death with his singing that he was allowed to bring his Eurydice back to earthly life again. Orpheus had to satisfy one stern condition, though: he was not allowed to meet her glance while ascending to the realm of the living. However, Orpheus could not resist her prayers for him to look at her, and so she was transported back to Hades. Crushed with grief, Orpheus let himself be torn apart by the furious maenads. His limbs were then thrown into a river and carried out into the Aegean Sea, where his head was still singing its mournful songs. This is, in brief, the story as it is told by Ovid and Virgil, the principal sources used by opera composers from the Renaissance onwards.

Historically, Orpheus is more than that. According to the classicist W. K. C. Guthrie, in the centuries B.C. he was regarded as a religious reformer of Dionysiac cult and as a bridge between Dionysus and Apollo. He has also been compared to King David of the Jewish tradition and – since he was often surrounded by animals, spellbound by his song – he was used by early Christian missionaries as an analogue to the Good Shepherd.

The Orpheus myth has also been used as a tool of knowledge. I briefly sketch the history of this usage, starting with Plato, who, when logical discourse fails, uses myths to explain phenomena such as “free will” or “heavenly justice”, and refers to Orpheus as “one of the sons of God”. In ancient times, Orpheus also was regarded as a link between oral and literary tradition. Marcel Détiéne has observed that on a fourth-century Etruscan mirror “Orpheus is seen to be singing amid a throng of animals. At his feet a round box overflowing with papyrus scrolls: Orpheus the writer surrounded by spellbound animals.”

During the Renaissance, the English philosopher Francis Bacon asserted that “Orpheus may pass as an easy metaphor for philosophy personified”, and the early-eighteenth-century Neapolitan philosopher Giambattista Vico claimed that Orpheus founded Greek civilization. Vico thus chose the chord of the Orphic lyre as a symbol of organized society. Novalis, the German poet, urged the philosopher to be an Orpheus so that his inquiries may fall in place as “true branches of science”.

For my views of Orpheus as a means of self-understanding, one of the most important sources is *The Orphic Voice* by the American literary scholar Elizabeth Sewell.

She inquires into the possibilities of incorporating science into poetry, thus heightening art's claims of being able to express truth. Sewell sets out to investigate the power of language, exploring how a scientific approach to natural history can be unified with a poetic perspective. She suggests that the Orpheus myth could be used for this purpose, but that it is not an easy task: "The myth of Orpheus is statement, question, and method, at one and the same time. This is true of every myth."

Having referred to the Swedish literary scholar Ingemar Algulin's use of the term *The Orphic Retreat*, to describe how poets after the romantic era have gradually descended from their prophetic tribunes to more modest positions, I turn to the Swedish author Lars Gyllensten, who interprets artistic creation in terms of ritual practice. Gyllensten uses Orpheus as a role-model, investigating modern life in an "infinite inquiry", an expression he borrows from the American philosopher C. S. Peirce. Gyllensten also wants his art to induce a heightened experience of reality within his readers. With a Joycean expression, he calls this "epiphany".

In the part "Översättaren som Orfevs" – "The translator as Orpheus", I connect Gyllensten's epiphany with another trace in the epistemological Orphic tradition, where Orpheus is regarded as an imaginary zone of change. This is suggested in a philosophical work by the Brazilian-Swedish philosopher Maria de Sá Cavalcante Schuback: *In Praise of Nothingness*. An example of this zone of transformation, which Cavalcante Schuback associates with "nothingness", is the process of interpretation and translation between two languages. Cavalcante Schuback regards the translator as an Orpheus, a view which she shares with the American literary scholar Nancy Mardas. To obtain identity as a translator one has to give up one's personal identity; Orpheus becomes himself only in singing. Therefore, the translation process not only transforms one language into another, it also changes the interpreter herself; Cavalcante Schuback thus speaks of *hermeneutics as self-change*.

Therefore, there are compelling similarities between different kinds of artistic interpreters – in the part on the translator as an Orpheus, I also refer to the Swedish translator Lars Kleberg, who makes a comparison between the translator and the actor. As a parallel to the function of the actor in a play, Kleberg suggests that the voice of the translator – not as a person but as a function – should be heard in a translation. When for instance translating Shakespeare into Swedish, Kleberg proposes that the Swedish ought to be "shakespearized" instead of trying to make Shakespeare sound



as if he were a contemporary Swede. In Kleberg's view, the latter rather shows an adulteration of Shakespeare than a translation of him.

Historically, Orpheus has also been used as a means of explaining a certain artistic method, which is described and discussed in *Performance – Revealing the Orpheus Within* by the English lute-player Anthony Rooley. He uses Orpheus, as was done during the Renaissance, as a symbol of the inner creative powers of the musical performer. Relating to Baldassare Castiglione's *Il Cortegiano*, "The Book of the Courtier", Rooley first explains the term *decoro*, which refers to rules, limitations and practice. *Decoro* also has to do with "care in preparation and an ever-refining sense of what is appropriate". The second principle which must be observed by a true student of Orphic matters is *sprezzatura*. This is explained as "a love of improvisation, a kind of calculated carelessness ... a sort of buffoonery that has wisdom". *Sprezzatura* also represents "the ability to embrace the unknown". These two ways of relating to music have to balance each other: *decoro* alone results in a conventional, dull performance, using only *sprezzatura* would lead to poor discipline and negligence.

There is one more principle, though, which *decoro* and *sprezzatura* have to "bow down to in submission". This is *grazia*, which "is not quite the same as the Christian concept of Grace; it is that, but with a touch of pagan magic about it as well." *Grazia* cannot be attained by effort and struggle, but has to be received, as a gift. Without the preparatory stages of *decoro* and *sprezzatura*, however, the musician will not be prepared to receive it.

Of course these different principles or states of mind can never be proven scientifically. Neither can they be explained, merely understood: one has to experience the Orphic presence, either as a performer or as a listener, to get a glimpse of what it means.

The progression suggested by Castiglione and Rooley is in fact quite similar to the way many artists work: firstly, an artist has to possess a certain craft and technical skill, secondly, she has to be able to use her fantasy, and thirdly, she has to be open to the unexpected.

To give a theatrical analogue, in the following part I give a couple of practical examples of from my encounters with the Swedish actress Ulla Sjöblom (1927–1989). Sjöblom was famous, not only as an actress of the Royal Dramatic Theatre, but also as a performer of French *chansons*, translated into Swedish by the poet Lars Forssell.

In a short part I describe how she worked intensely with each syllable of each line of her script, as a composer preparing a musical score, making self-invented musical notations in her manuscripts. This meticulous working process she regarded as a prerequisite for artistic freedom and presence on stage. I also relate a situation where she worked with me, when I was interpreting a fairytale.

At the end of the second chapter, I unite the Orpheus myth with the three perspectives of Paul Ricoeur mentioned in the introduction. Firstly, Anthony Rooley's method is combined with the Ricoeurian perspective of life as a gift and a task – with the talents and the life conditions that you have been given, you work with the task of *decoro* and *sprezzatura*. *Grazia*, however, cannot be achieved through personal efforts, it has to be received – but one has to bear in mind that *grazia* will not appear without *decoro* and *sprezzatura*.

Secondly, Ricoeur's way of using explaining and understanding is also joined with the Orpheus myth. From a historical, diachronic point of view, I use the myth as a means of *understanding* my project. From a structural, synchronic viewpoint I use the myth as a way of *explaining* the work with my performances.

Thirdly, I refer to my Ricoeurian way of reading the myth “in front of” the text, as described at the end of the first chapter. Proceeding from the Orpheus of Apollonius Rhodius, I construe Orpheus as an embodiment of what today are regarded as opposites: Orpheus is *both* a teacher and an artist, both an entertainer and a preacher. I thus regard Orpheus as an embodiment of knowing-in-action.

At the ending of chapter 2, I present a chart showing how the different production phases relate to the reflection ladder of Donald Schön, to the different Ricoeurian perspectives, and to the Orpheus myth.

### **General features of chapters 3, 4 and 5**

The three chapters which discuss my performances (3,4 and 5) have a similar structure: I first describe the connection of the material to the Orpheus myth. I then discuss the conception, the rehearsal process and the form of the final performance. I then compare my performing to performances or interpretations of a similar kind: *Me, Me and None but Me!* is compared to five other performances that aim at communicating songs in the *lieder* tradition using theatrical means. *Gilgamesh – the Man Who Refused to Die* is compared to a Palestinian performance of the epic, and in *The*

*Poet and Time*, my interpretations of the songs of Evert Taube are compared to those of other artists. In chapters 3 and 4, I also discuss reviews of the performances. Each chapter ends with a concluding discussion of the result, where I use the three Ricoeurian aspects (described in chapters 1 and 2) and the Orpheus myth.

### **3. *Me, Me and None but Me!***

The third chapter is dedicated to the first of my performances. Like the later Henry Purcell, the composer and lute-player John Dowland was recognized as an Orpheus by his colleagues and his audience alike. Our performance, which also uses means that can be connected to Orpheus, consists of a selection of Dowland songs, connected by a blank-verse monologue.

I first describe how the selection of songs was made by me and my two co-musicians, the guitarist Börje Sandquist and the clarinet-player Dan Gisen Malmquist. We chose songs by the criteria that they should be well-known (*Come Againe*), of particular musical and historical interest (*In Darknesse Let Me Dwelle*) or songs that simply suited our shared taste and way of performing (*Disdain Me Still*). Sandquist was best acquainted with Elizabethan musical practice, while Malmquist and I approached Dowland's music from our own particular musical fields of experience: Malmquist is a folk and jazz musician while I have more experience from the field of *chanson* and from the classical romantic *lieder* repertoire.

To give an image of our point of departure, I describe the life and times of John Dowland, emphasizing the subject of melancholy. In the consecutive parts I discuss translation of songs from historical and poetical viewpoints. In my poetics, the audibility of the text is of primary importance. Referring to, among others, the musical composer Stephen Sondheim, I discuss the audibility of the text in relation to operatic singing and translation. I also relate my way of translating songs to the Swedish singer-songwriter Mikael Wiehe's reflections on his translations of songs by Bob Dylan.

In a short comparative part, my translation of *Come Againe* is compared to a translation of the same song made by my doctoral colleague, the singer Katarina A. Karlsson. In this part I particularly focus on the differences between translations made for different purposes. If the translation is made to fit a story, as in the case of Karlsson, it differs considerably from a translation focussing on the poetry of the song itself.

In a final part I conclude that singing translation is a highly complex activity, and that it implies an interpretation using both explaining and understanding in the Ricœurian sense. Song translation means *listening* in three directions: to the text and its historical context, to the theatrical context, i.e. to the director and the fellow performers, and also to the audience – a translation is inevitably created in relation to *Zeitgeist*.

I also relate singing translation to the triad *decoro, sprezzatura, grazia*. Poetical and musical craft is joined in an effort which, by some translators, is compared to the solving of a crossword puzzle. When and if a satisfying solution is reached, this can result in an experience of *grazia*, epiphany.

After the discussion of song translation, I describe the rehearsal process, which in this case is continuous with and in a dialectic with conception. I also discuss our intention to address a small audience, proceeding from the fact that Dowland composed his songs for a small audience and few performers.

I give a short description of how we listened to several performers to get inspiration, but found few with which we could identify; our impression was that many singers sang in a very “classical” manner which meant that the interpretation of the text seemed of minor importance. At this time, Sting was also preparing his versions of Dowland’s songs. If I had heard his interpretations, maybe I would have performed Dowland’s songs differently.

In the following parts, I describe how I decided to impersonate Dowland myself, how I created the blank-verse text, and how it was fitted with the songs. The fictitious location of the performance is the castle of Greenwich outside London, where I let “Dowland” – in the following I use quote-marks when I mean the fictitious Dowland – make an inauguration speech as he finally, at the age of fifty, takes up his duties as a composer and lutenist at the royal court. And the learned aristocracy, played by the audience, has assembled, since the aristocracy of that time participated practically in cultural life. Dowland could expect the audience to understand him when he was talking about “the wisdom of the ear” and “the knowledge of the hand”. I actually made Dowland reflect on what in this thesis is called knowing-in-action.

The rehearsal process was characterized by experimenting and rewriting – thus, the literary conception was made in a constant dialogue with the director Karin Parrot.

The reciting of blank verse is discussed in connection with the “musical” method I

had learned from Ulla Sjöblom (as described in chapter 2). Her method has a certain similarity to the way *The Daylight Theatre* of London uses to perform Shakespeare: each verbal phrase is clearly musically articulated, but never gets caught in musicality as a means in itself – every syllable expresses the meaning of the phrase, ideally mirroring the meaning of the entire performance.

I then give a short description of the stage set, conceived by Christel Hansson. The space is empty enough to qualify as an empty space: a blue, checked piece of silk is hung as a ceiling over a chair and a table on which there is a bowl of fruit and a small vase with tulips. The chair and the table allow me to sit down and listen when the musicians play – thus, the audience also listens to the music through Dowland's ears.

The performance was reviewed in some newspapers, and the reviews are discussed in a short section. Many of the reviews were positive. One of them, however, considered the performance “nice” (“trevlig”), which was not exactly what we had intended the performance to be. I suggest that this might have been my fault – it is enough to go on stage as “oneself”; when I play “Dowland”, I have to imagine him as something larger and more unpredictable than myself, otherwise the play will not be interesting.

In a part about the festival “*Sista skriket!*”, the performance is compared to five other performances of a similar kind. This comparison makes it clear that our performance is part of a larger movement within solo song and *lieder* performing in Sweden, where singers and musicians wish to communicate songs in new ways, using theatrical means for communicating *lieder*. This implies an expanded role of the singer: in several performances the singers had translated songs from foreign languages or written stories to link the songs together. In some of the performances, a director had been consulted, and there was one very clear tendency: the more theatrical elements used, the longer and the more specified was the list of participants in the programme leaflet. It was also clear that the performances indicated both a break and a continuation with the solo song recital (“romansafton”). Since this form has been regarded as somewhat obsolete and solemn, several of the performances had humorous titles, thus indicating a break with this tradition. The songs presented, however, were mostly from the golden era of *lieder*, the nineteenth century. This means that newer solo songs were not presented in this type of storytelling concert, and I allow myself a preliminary conclusion: many sing-

ers today feel that it is the core of the traditional *lieder* repertoire that needs to be presented with theatrical means. On the contemporary music scene, it seems as if songs, also when the lyrics are impossible to perceive, are still supposed to speak for themselves.

Having performed the songs on stage, the musicians and I wanted to make a recording of the songs and of some instrumental pieces. The CD which was the result is discussed in the following part. It is well known that the musical requirements of a CD are very different from those of a stage, but in spite of my being aware of this, I was surprised at how differently I had to sing in front of a microphone. Dynamics had to be performed on a much finer scale, and vocal expressions had to be more subtle. As a result, some of the songs that I had translated, but which were not included in the play, turned out very well on the recording. Songs that had functioned very well on stage were not included on the CD, since I could not find a way to perform them to my satisfaction in this new context. I arrive at the conclusion that it might have been an advantage to use video or other types of recording techniques earlier in the process.

In the concluding discussion, I state that the selection of songs in itself is a way of explaining Dowland to our audience in the Ricœurian sense. My translation of the songs was performed using both understanding – listening to the original intentions “behind” the text – and explanation – using the musical structural elements to emphasize the meaning of the text.

Furthermore, my blank verse was used as an explanation of Dowland’s life and songs. During the writing of the verse I noted that this self-induced resistance forced me to articulate my thoughts in clearer and more concentrated form than when writing in prose. The verse blended in an interesting way with the songs – in the performance, text therefore was used on two musical levels, both as lyrics of songs and as verse.

The rehearsal process was characterized by both understanding and explanation: from the point of understanding, we listened to the intentions of the original text and music. Then we explained our reactions to each other. This explanation was made on the basis of listening to the meaning “behind” the text, but it was also articulated from reflection on structural elements in the music. Our choice to include a bass-clarinet in the performing of the songs was an expression of our understanding of Dowland’s

life and songs, and this expression was in turn an explanation of our understanding.

As I interpret Cavalcante Schuback, her “hermeneutic thinking as self-change”, includes interpretation, creation and performing. In the Dowland performance, my role as a singer was expanded in three ways: as a translator, as an author and as an actor. What changed me most, however, was writing verse and performing it in connection with playing the role as “Dowland”. When writing the script, all three levels had to be taken into account simultaneously – already when conceiving the monologue, I had to hear it through “Dowland’s” and my own voice.

I finish the chapter by concluding that the performance on most occasions turned out well. The rehearsal process could have been improved by using video to a greater extent. In terms of quality, the CD was reasonable, though I think that my singing could have been more varied. What worked less satisfactory, in certain performances, was my acting, which sometimes reduced “Dowland” to myself. When playing one has to be at disposal for something larger than oneself – Orpheus gets his identity when he sings.

#### ***4. Gilgamesh – The Man Who Refused to Die***

In the fourth chapter, I describe the working process of the performance *Gilgamesh – The Man Who Refused to Die*. The basis of the performance was a new Swedish translation of *The Gilgamesh Epic* which was written around 1300 B.C. The epic, though, has its roots further back in Sumerian times, some thousand years earlier. Sumer and Babylonia were located in the region which today is Iraq, and the performance was conceived in cooperation with the

Iraqi director Karim Rashed and the Swedish drummer Fredrik Myhr. Rashed and I had chosen to work with and to explore the epic for artistic reasons, but we also found it urgent to work with something which East and West had in common: the Gilgamesh epic is a source for both the Bible and the Koran, both for the works of Homer and for *One Thousand and One Nights*.

After a brief introduction, where the wise Utnapishtim and Gilgamesh are related to Orpheus, I describe how I initially searched for other versions of the epic until I realized that I had to make a special version for our context. In order to make the epic usable as a story on stage, I therefore rewrote the new Swedish translation com-

pletely. The translator Lennart Warring had no objections; on the contrary he helped us immensely. The result was a story in verse which, without music, had a duration of about two and a half hours, which was far too long.

In the following part I describe how, after having cut down the script, I set my text to music together with the percussionist, Myhr. Since there is no traditional work process for co-composing as a singer and a drummer, we invented a way to proceed: I wrote the melody and chose the metre, and Myhr composed the percussion part. We used different modes of expression: rhythmical speech, inspired by different poetical and musical traditions such as rap music, Arnold Schönberg's *Sprechgesang*, jazz and Turkish music. We wrote parts that were more recitative-like, and other sections that were more melodic. The different characters of the epic were given different scale types and metres: Gilgamesh thus sang in a "Byzantine" mode and in 7/8, while Enkidu sang his part in a whole-half-tone scale in 4/4, but with accompaniment in 3/4.

The characters used different dialects and sociolects: Enkidu was characterized with a south Swedish working-class accent, while Ishtar was given an upper-class idiom from the same region.

I then describe the rehearsal process, which had certain similarities to the Dowland performance: conception was continuously revised in accordance with experiences acquired during rehearsals. Karim Rashed also changed my role as a singer and storyteller. I was used to letting the audience see my eyes, but Rashed urged me to tell the story becoming the different characters, and this did not allow me to look consistently at the public. When I was performing dialogues, Rashed sometimes wanted me to use a stick as one of the characters. This was completely new to me. Except for the stick, the only thing on stage was a red carpet which was also used for different purposes; now it was a river, now the castle of Gilgamesh. Apart from the set of percussion and the drummer, the scenic space was entirely empty.

In the following part on interpretation, I describe how my attitude towards the epic gradually changed. In the beginning of the working process, I wanted to understand what the epic was really about, so that I could make some kind of conscious interpretation of it, finding an angle from which I could tell the audience something about our own times. After a while I found this impossible. The epic was like the Bible, with lots of ambiguities, traps and opaque parts. After a while I turned to looking upon the process more like a voyage of discovery.



Karim Rashed, having been brought up with the epic, had a much clearer interpretation, though. He wanted to show the process of how Gilgamesh, from having been a violent oppressor, gradually became more of a philosopher. To Rashed, the Gilgamesh epic was not only an epic about wisdom, but also a comment on the ongoing American aggression in Iraq.

I then describe the interpretation/rehearsal process as a constant discussion between the translator Lennart Warring, Rashed, Myhr and myself. Warring supplied us with his interpretation of the historical facts and intentions “behind” the text, while Rashed related the text both to the contemporary situation in Iraq and to Arabic tradition. My contribution was to relate the epic to certain parts of the Old Testament.

In a short part, I make a “side-reflection” on the role of water in the epic. In Sumerian times it was a holy act to wash oneself, and the characters wash on many occasions; the Mother Goddess washes her hands before creating Enkidu, and Enkidu and Gilgamesh wash after having slain the Heavenly Bull. They wash together in the holy river Euphrates, and this river also plays an important role in the epic as a path of communication and as a fertilizer of the dry lands. In the second part of the epic, Gilgamesh crosses the vast Waters of Death to reach the land of Utnapishtim, and he also dives into the profound Sea of Wisdom which contains all knowledge in the world.

I then give an example in text and music of how my text relates to Warring’s translation, how the drums accompany the text, and how different musical levels are used.

Since we started with a surplus of text and music, I also discuss how different parts were crossed out and why. I also describe how the meeting with a young test-audience gave us valuable feedback: they told me not to be embarrassed when I called “the harlot” Shamhat a harlot, and they also forced me to be more accurate in my view of myself as a storyteller: “Of course we understand that you both tell the story and play different parts, but who are *you*?”

There have been many different reactions to the performance, and in the following section I discuss newspaper reviews and other written reflections on the play. Among these were two reviews in Arabic, one from London and one from Beirut. These reviewers understood the performance in quite a different way from their Swedish colleagues. The Lebanese reviewer emphasized Karim Rashed’s interpretation of the play as a comment on the situation in the Middle East.

I also note reactions from teenage school pupils and from one performance with elderly people.

I then compare our performance to a Palestinian performance of the epic, which also uses two participants on stage. This comparison was made possible through a cultural exchange between Sweden and Palestine, which meant that we performed our Gilgamesh in Palestine and the famous Al-Hakawati theatre came to Sweden. The performances, though dealing with the same material, are very different: the Palestinian performance uses the epic as a means of telling the story about the friendship between the two participating actors, and this story, in its turn, mirrors the epic. The epic is presented as puppet theatre, managed by the two actors who now and then are transformed into puppeteers. In my comparison of the dramaturgy of the two plays, I note that the Palestinian performance uses an older translation of the epic than we do, that it leaves out the confrontation between Gilgamesh and Ishtar and her Heavenly Bull, and that the ending of the performance uses poetry written today by an Arab writer. Unlike our performance, the Palestinian does not use an empty stage, but takes place in a puppeteer's workshop. The stage set and the puppets are skilfully and beautifully made out of garbage (!), using subtle lighting.

In 2008, we made a change of percussionist. Tina Quartey, a specialist in Afro-Cuban percussion, replaced Myhr. I describe how the character of the performance was transformed through this change: Quartey participates more in the scenic action, and the ritualistic features of the performance have become more emphasized.

An English translation of the play, made by Alan Crozier, was used when we took the performance to the CEPA conference in Valencia in November 2008. I discuss the difficulties of performing in a foreign language. Since so much of the language was conceived from Swedish dialects, there was a certain difficulty in finding English analogues that I could use with some credibility. Instead of trying to imitate a particular dialect in the English language, I solved this problem by using certain characteristic phonemes: Enkidu spoke with tremulating *r*'s and instead of an open vowel in for instance "bird" I used a pronunciation which was more like "behrd".

As in the case of the Dowland performance, in the concluding discussion I use the three selected thoughts from Ricœur and my construction of the Orpheus myth to extract the most significant results of the performance and its production process. The conception was founded in Lennart Warring's historical understanding of the

epic and in Karim Rashed's interpretation of the epic in an Arabian traditional context and also in his reading "in front of" the text. Thus, they explained their views of the epic to me. My manuscript was therefore, even in its earliest versions, characterized by a dialectic between explaining and understanding.

One of the features of Orpheus is being a link between oral and written tradition. This Orpheus is present already during conception, since traces of oral tradition characterize the original epic. These traces have in their turn inspired my script, and orality was therefore revived in the performance.

The rehearsals meant that my understanding of the epic deepened. It was during rehearsals, in practice, that I understood that Utnapishtim and his wife were given eternal life because Utnapishtim had saved the gods, and thereby the entire universe. Earlier on I thought that Utnapishtim was rewarded by the gods because he was a good-hearted man who took care of his fellow citizens. In fact he also was this – but the point, as I see it, is that by taking care of his neighbours, he saved the universe.

Performing did not imply a continuous repetition of a performance which was ready once and for all. There was a development of the performance which I had not predicted. This development was connected, not to how I was interpreting the text, but to what the text was doing to me. Virtually, this meant that instead of telling the story of Gilgamesh, I started to preach the gospel of Utnapishtim and Siduri. This development was furthered with the participation of Tina Quartey. She introduced a more ritualistic way of presenting the play, which underlined Siduri's message of life as a gift that has to be taken care of: "put on clean clothes, wash your dirty hair". This means taking care of life's details, but it also implies forgetting oneself to become oneself.

## ***5. The Poet and Time***

The last of my performances is based on a selection of songs and poems by Evert Taube (1890–1976), a Swedish author, drawer and troubadour, with a profound and lasting popularity among Swedes of all generations. His songs are still widely sung at social gatherings and used as dance music, especially his waltzes.

As in previous chapters, I first connect the subject, in this case Taube, with Orpheus. In his songs, he sometimes wittingly identifies himself with the mythological

figure. This was due to the tastes and influence of his artistic friends and mentors, who sometimes excelled in a Latinized jargon. After having been at sea and working in Argentina, Taube became closely acquainted with one of Sweden's most famous writers of the age, Albert Engström, who had a profound interest in literary history, not the least in classical antiquity. Later in his life Taube maintained friendships with two of Scandinavia's most distinguished classicists, the translator Nils Östberg and the essayist and poet Emil Zilliacus.

Like Orpheus, Taube was clearly an *oral* artist, even if his songs were written down and published in books and as sheet music. It has been suggested that his prose books also should be read aloud, their character also being indissolubly linked to oral performance. Besides his prose and his songs, the oral character of his output is obvious in his many poems in hexameter and blank verse, of which few are known to the wider public. Some of them have a clearly historical and reflective character, which puts them in the tradition of Hesiod and Orpheus.

Taube is also linked to Orpheus through his way of performing, being known to create an extremely strong presence around his scenic persona. He also played a "lute", which was actually a guitar with bass-strings, manufactured by the Swedish instrument maker Levin. This visually striking instrument created an impression of Taube being connected to a glorious past; the "lute" connected him, not only indirectly to Orpheus, but to Carl Michael Bellman, the late-eighteenth-century Swedish lute-player, singer and poet.<sup>1</sup> Both in his own eyes and in the public view, Taube was a follower of this unique artist, displaying similar kinds of multifaceted versatility, or knowing-in-action.

After this introduction, where I also stress Taube's interest in Antiquity, I proceed to how my performance was conceived. Working as a singing coach and voice teacher at theatres and at universities, I had found that the lyrics of Taube's songs were often surprisingly well-structured. "Surprisingly", since Taube's enormous popularity and the singability of his songs have often overshadowed his poetical craftsmanship and his relation to literary tradition. Even if Taube's literary references are recognized and well-known among scholars of today, this is a side of Taube which is still largely unknown to his wider public.

When I was offered to do a concert with Taube's songs, it was therefore his poetical craftsmanship and Taube's links to literary models and predecessors that I wanted to

explore and to present. I also realized that I could use Taube's own way of presenting my findings, by telling the audience about them in a "seemingly improvised" manner. This would be a way of combining the educative and entertaining aspects of Orpheus as Taube often did himself.<sup>2</sup>

I chose the song *Fritiof in Arcadia* and my analysis of it as the hub of my programme. The song is a pastoral of which the lyrics are constructed in several time-layers. I had never heard anybody speak of this, so I thought this would be an interesting point of departure.

I also decided that I would do the programme alone, accompanying my singing on the accordion. This gave me a direction when searching for more material. It also gave me certain technical limitations, since I am not a virtuoso accordion-player, and some songs were simply too difficult to me. I played and sang through nearly all of Taube's roughly 150 published songs. There were Taube songs from Italy that were not frequently performed that would suit my particular abilities well. In *The Serenade at San Remo – Serenaden i San Remo* I would be able to use my classical way of singing and phrasing. The seldom performed *The Painter and Maria Pia, Målaren och Maria Pia*, Taube's only political (or quasi-political) song, could be performed as an a cappella story, as a contrast to the songs with accordion. I also read nearly all of Taube's published poems that were not set to music. One of them, *The Poet Goes To the Mountains*, was about the poet's preparing of a walk in the Ligurian hills, I used it as a "prelude" to *Fritiof in Arcadia*.

Although I found several of Taube's shorter poems in free verse very attractive, there was poetry that I found converged even better with my ideas: Taube's translations of four of Shakespeare's sonnets (64, 65, 30 and 60). Taube does not use Shakespeare's order of the sonnets, nor does he translate the poems word for word. Instead, Taube keeps the central imagery in the sonnets and puts them together into a new artistic entity, which he called *The Poet and Time, Diktaren och Tiden*, which I eventually chose as the title of my entire performance.

One of Taube's most original creations is a historical reflection written in rap-like verse, *The Great Wall of China – Kinesiska muren*. This has been given an orchestral accompaniment, but since this would not be possible to perform, I decided to read it rhythmically, a cappella. As an introduction to the programme I wanted something cheerful, and *Fritiof Andersson's Parade March – Fritiof Anderssons Paradmarsch*,

with its tarantella rhythm seemed the proper choice. As a small encore, I chose *The Nudist's Polka – Nudistpolka*, a Bohemian polka treating one of the same subjects as *Fritiof in Arcadia*: nudity and innocence.

I also wanted to perform a very well-known song of Taube's, *As long as the ship sails – Så länge skutan kan gå*. I considered Taube's displaying of The Ship as a Homeric archetype could be given a new illumination in the mythical-historical context of the programme, the song being a good example of Taube's universalistic, Horatian-Christian credo:

You're terribly lucky my friend, that you are alive,  
And that you may be waltzing along in Havana.  
If you are short of money, go at sea once again,  
With the Caribbean trade wind caressing your forehead.

Since the interpretation of Taube's songs is rarely discussed, before presenting the analysis of the entire performance, I introduce a method for interpreting songs in the Swedish and European *chanson* tradition. These songs often have elaborate, reflective lyrics, as have the songs of Jacques Brel, Vladimir Vysotsky and Wolf Biermann. I suggest that, in order to perform these songs adequately, one has to make a thorough analysis of the lyrics. As in the case of Taube, many of the songs in this tradition are just performed, "with feeling" but without any deep awareness of what the lyrics are about. I therefore sketch some important questions, familiar to actors or literary scholars, to pose to the text: Who sings? Why? To whom? Is the text of a particular genre? What is the meaning and the nuances of the words? Are there allusions to earlier literary and other artistic works in the text?

Having introduced these questions, I present several artists that have been of importance to my interpretations of Taube's songs. First and foremost, Taube's own recordings have influenced me – I strive to use his way of emphasizing the meaning and the content of the text, present in every syllable, in conjunction with using the dance rhythm of the songs. I also try to avoid what Taube shunned: "candied sentimentality". I also present two other singers whose meticulously elaborated song interpretations have influenced my performing of Taube's songs: the Swedish artistes Olle Adolphson and Monica Zetterlund. I also describe how I have used certain Italian, French and Brazilian singers as models for my performing. This may seem a bit

far-fetched, but Taube actually brought Latin music to Sweden, and his songs often reveal influences from this cultural sphere.

After these notes on my preconditions for interpreting Taube, I describe my short rehearsal with the director Sara Erlingsdotter. She emphasized that I should concentrate on the interpretation of the texts and on the reflective parts, making the accordion part as simple as possible. In a way my accordion playing came to work in the same way as Taube's "guitar-lute" playing: rudimentary but effective enough. After three hours of rehearsal during one single afternoon, the order of the programme could be confirmed:

### ***The Poet and Time – Diktaren och Tiden***

#### **Fritiof Andersson's Parade March– Fritiof Anderssons paradmarsch**

*The Poet and Time I – Diktaren och tiden I*

#### **The Lady In Black With Violets – Damen i svart med violer**

*The Poet and Time II – Diktaren och tiden II*

#### **The Serenade in San Remo – Serenaden i San Remo**

*The Poet Goes to the Mountains – Poeten vandrar till fjälls*

#### **Fritiof in Arcadia – Fritiof i Arkadien**

#### **The Painter and Maria Pia – Målaren och Maria-Pia**

*The Great Wall of China – Kinesiska muren*

*The Poet and Time IV – Diktaren och tiden IV*

#### **As Long as Your Ship Sails – Så länge skutan kan gå**

#### **Encore: The Nudist's Polka – Nudistpolka**

I premiered the programme on June 7th, 2007 at St Gertrud, Malmö.

Then follows the analytical core of the Taube chapter. I state that I use the analysis for certain purposes. Firstly, I simply believe that I perform better if I know what the lyrics are about, and that awareness of the text stimulates the singer's fantasy. Secondly, discovering the structure of the content of the song also helps memorizing. Thirdly, I was able to use my findings in the analysis when presenting the songs to the audience. Fourthly, posing a singing practitioner's questions to the text resulted in new knowledge as a contribution to literary scholarship. This was not my inten-

tion when I started conceiving my performance, but it was an unexpected outcome of my efforts.

In the longest part of the chapter about *The Poet and Time*, I then analyse the performance of the songs on my programme. In this summary, however, I will just touch on the songs where I make some contribution to literary scholarship. In the thesis, I also describe my interpretations and discuss them in relation to those of other Swedish artists, which I will not do here.

The performance starts with *Fritiof Andersson's paradmarsch – Fritiof Andersson's Parade March*. This is very well known to the Swedish audience. On the surface, the song is about the sailor and musician Fritiof Andersson who marches through the world, asking people to bow down to him and his musicians. This sounds imperialistic, but I think the song should be interpreted differently. I suggest that the lyrics actually speak of how writing and poetry came to Europe, travelling from the Hittites, 3000 B.C., in present-day Turkey “by the bend of the Red River”, via Egypt – Ramses II, and then with the Phœnicians to Cadiz in Spain. From there, in the original version, Fritiof went to Bordeaux, which was the home of Alienor d'Aquitaine, the famous queen who encouraged troubadour writing. In this older version, the song ends in Sweden, in “Birka and Borås”, which seems logical in one way, since Bordeaux is on the way to Sweden if you go by ship, as Taube states in the song. On the other hand this is strange, since these two Swedish cities never existed simultaneously – but Taube is not pedantic about chronology in this song. In the later version, however, Taube ends in Bordeaux, maybe because this has been sung in the refrain.

In the waltz *Damen i svart med violer – The Lady in Black with Violets*, Taube uses mythology to discuss our feelings and thoughts, a technique he has in common with Bellman. In the last line of the song, Taube concludes the content of the song in the manner of the Occitanian troubadour tradition: “The lady who dances is the fleeing Daphne”. This is hard to perceive – there are probably not many listeners that immediately realize that the poet here is evoking the myth of the water-nymph Daphne who fled from the love-stricken Apollo and called on her father Zeus for help and thus was transformed into a laurel. Taube uses myth to tell us about the poet's perturbed and melancholy predicament: unhappy love.

It is well-known that Taube dedicated *The Lady in Black with Violets* to a lady with



whom he was in love, Margot Lithander, who was an expert in medieval Provençal. Lithander, however, wittily and with great tact rejected Taube's amorous efforts. In my analysis I suggest that Taube was inspired, not only by Lithander, but by Edouard Manet's portrait of Berthe Morisot, *Lady in Black with Violets*. The lady of the portrait was Manet's close friend and sister-in-law. They were not lovers, but they had a strong and passionate friendship with erotic overtones, based on mutual admiration. It is highly probable that Taube was acquainted with this famous portrait and that he knew of Manet's and Morisot's sexually unfulfilled relationship. (According to some sources, Morisot wanted to marry Manet, but this was impossible, since he was already married.)

*The Lady in Black with Violets* may, at first sight, seem a trifle. When scrutinized, though, it becomes obvious that it draws on several mythological symbolic, literary and artistic traditions. Taube's roots in classical literary tradition are by no means solely referential – he also uses metric and compositional structures from his admired forerunners to an extent which may surprise us. Taube uses history and mythology as a means of constructing his songs, to make his artistic case. When Taube uses history in this way, it is done without bells and whistles; the average listener may not even notice the mythological, literary and artistic references.

I claim that this is an important side of Taube's poetics which has often been overlooked. This way of construing a text becomes very obvious in one of Taube's masterpieces, *Fritiof i Arkadien*, Fritiof in Arcadia, the centre of the performance.

On the hill of *Colla Bella*, which actually exists outside of San Remo in Liguria, Italy, the poet comes walking in the nude. Sitting down in the grass to have some wine he is suddenly taken by surprise when three nude young women appear, dancing and singing. They disappear, however, singing *Happy Days Are Here Again*. In the evening, the poet meets them again. Now they are wearing white dresses, and they walk together with the poet, talking and singing. The song ends with one of the graces claiming that Americans are more healthy and not as "mundane" as Europeans. She also states that that does not matter since "we are all of the same descent, oh darling, happy days are here again!"

The song belongs to a certain genre, the pastoral, and therefore draws on the tradition of Virgil and Theocritus and the garden of Eden. Taube also alludes to the pastoral of Rousseau.

I am convinced that Taube in his portrait of the three naked American ladies refers, not only to the tradition of the three graces in general, but to the three graces in *La Primavera* of Botticelli in particular. What makes it highly probable that Taube has Botticelli in mind, is that the three graces, when he later meets them “in town”, wear white dresses; in Botticelli’s painting the three graces are veiled in white. The three graces are from California, but I suggest that Taube not only draws on the traditionally liberal California, I claim that Taube also alludes to *Arcadia*, Thomas Jefferson’s Utopia. Jefferson was inspired by Virgil, and used to recite the pastorals of Theocritus in ancient Greek to his friends. One of Taube’s constant followers was Ralph Waldo Emerson, who had similar ideas.

I then comment on the verse. What may be even more surprising – and to my knowledge has never been commented on – is that Taube has borrowed the verse-measure from the Swedish nineteenth-century poet Esaias Tegnér, who in his turn had borrowed it from the English poet Edmund Spenser. The measure is a modified *ottave rime*, called “Spenser stanza”. A famous poem of Tegnér’s is one written in this measure to commemorate the fiftieth anniversary of the Swedish Academy. In this poem, which makes many comparisons between Italy and Sweden, Carl Michael Bellman suddenly appears, surrounded by “nymphs”. Thus, Taube portrays himself, or his *alter ego* Fritiof, as his model Bellman.

The poem *Muren och böckerna* is a reinterpretation of an essay by Jorge Luis Borges, *La muralla y los libros*, written in the early nineteen-fifties. I discuss how Taube has modified the essay to make it fit his purpose, to recite it, like a rap-like poem. I have not seen this discussion carried on elsewhere.

In my conclusion, I state that the experience of performing the *Gilgamesh* epic opened my mind to sides of Taube’s oeuvre that I had not been aware of earlier. I suggest that an important theme in Taube is his somewhat hidden enunciation of a highly personal Horatian-Christian creed with pantheistic overtones, where life as a gift is emphasized. This becomes very clear in *Så länge skutan kan gå – As Long As Your Ship Sails*, which Taube himself has called his “hymn”. This said, it is not possible to make Taube an ordinary Christian believer.

I also conclude that many singers prepare their interpretation and performance in a dialectic between explanation and understanding. Performing the song, which is a way of explaining it to the audience, also implies presenting one’s understanding of it.

When I use the results of my research in the performance, this of course also means explaining the songs to the audience.

I close the reflection on *The Poet and Time* by commenting on the way the Taube performance in itself has changed and how it has changed me. When I started to perform *The Poet and Time*, for instance I quite often played the first song, *Fritiof Andersson's Parade March*, rather energetically. Nowadays, I play it in a slightly softer way, letting the audience get accustomed to me. I also need to be able to increase the dynamics later in the performance. In the last song, I no longer urge the audience to sing along, because they have not sung along earlier in the programme, and being asked to sing along seems to make the audience lose their concentration.

Interpreting the songs and poems by Taube has changed me as an interpreting subject, which I connect to Cavalcante Schuback's "hermeneutics as self-change". I also note that I have *accepted* change as an artistic and interpretative parameter: as a singer I am not the same as I was yesterday, and even less so than ten years ago. Performing Taube also will continue to change me; taken seriously, singing and reciting poetry inevitably does something to you, which may be unpredictable. The perception of the singer being "at the song's disposal" is a highly challenging way of thinking. When a singer experiences a song as the subject, and himself as the object, this may open the path to artistic change. This points in the direction of the singer being a listening-receiving medium and performer of a message, rather than a vehicle for his own self-assertion.

## ***6. The Singer in the Empty Space***

In the final chapter, I summarize my investigation. The results of my practice-based research are firstly manifest in the artistic artefacts, the performances themselves.

Secondly, the written descriptions of the working process within my artistic field articulates a synthesis of musical, theatrical and literary knowledge which, to my knowledge, has not previously been collected in one publication.

Thirdly, the comparison of the John Dowland performance with the performances of several other Swedish artists constitutes a mapping of the development of new forms of presenting *lieder* on a national level.

Fourthly, the comparison and cultural exchange with the Palestinian Gilgamesh

performance gives new knowledge about how Western theatrical traditions are combined with the Arabian storytelling tradition in a contemporary context.

Fifthly, my poetics for interpretation of Swedish “litterära visor”, *chansons*, together with my comparison of different ways of performing Taube’s songs, contribute to artistic knowledge in a neglected field of research.

Sixthly, the reflection on my performance *Diktaren och Tiden* implies new results in the literary scholarship about Taube’s affiliation with Renaissance and Romantic literary tradition.

Finally, the inquiries into the use of the Orpheus myth as a means of understanding the expanded role of the singer show that the mythic figure of Orpheus can be regarded as an embodiment of “knowing-in-action”. Thus, my thesis links practice-based knowing and research with mythology as embodied knowledge, which means a unification of two epistemologies that, as far as I know, have not previously been seen in connection with each other.

I then sketch my poetics in a part where I summarize the different ways in which I have used the Orpheus myth. I also state that my poetics are directed towards the performing situation. Even my thesis is directed towards this element, to make performance better. This makes my thesis different from a thesis in literary scholarship or musicology, and it implies that the performing situation is present even during the phases of conception, rehearsal and reflection.

My poetics also imply that interpretative acts such as translation and rewriting are *creative*, and linked to fantasy. An important part of my poetics is also the way my collaborators and I have worked together – none of us has had a preconceived vision that he or she has tried to impose upon the others.

I also emphasize the relation to the audience and the importance of listening to it, but also to be careful not to be seduced by its attention.

In a special part I describe “the complicated way to simplicity”. Since I want my performances to be understandable in the moment, they have a certain simplicity. In this my poetics are related to Taube’s: even if the road to making an understandable and interesting translation is long and winding, this should not be apparent in the text. Even if it takes efforts to perform, the performance should seem effortless.

I also stress that in my poetics, originality is by no means a goal. I am not afraid of revealing who has influenced me; on the contrary I confess it openly. My Orphic poet-

ics implies self-change, but I choose by whom and by what I want to be transformed.

This also has to do with *receiving* rather than with achievements, and in a short part I connect my poetics to the thought of life as a gift – a thought which is as old as Sumer, and that can be followed via the Old Testament to Martin Luther, and further on to theologians like the N. F. S. Grundtvig in nineteenth-century Denmark. As I stated earlier, traces of this thought also can be found in the work of such different personalities as Ricœur and Evert Taube.

After a short part on Orpheus and Nothingness in relation to apophysis Christianity, I open up my investigation by sketching possible productive attitudes in further artistic research.

I relate the approach of the Italian hermeneutic thinker Gianni Vattimo, who suggests that research should try to avoid earlier “hegemonic” and universalist approaches to research. Instead, Vattimo introduces a way of thinking on interpretation which is inspired by art. He says that artists often are much more aware of the limitations of the validity of their statements, and that philosophy has a lot to learn from this attitude. Linking interpretation to existential questions, Vattimo also emphasizes that interpretation implies *responsibility*. Thereby, Vattimo takes us from philosophy and art to lived experience – we should face the practical consequences of our interpretations. To me, this means taking art out of the academy and back into the lives of people outside it. I will bring it back to the academy when further reflection is required – I do believe in a dialectic between creation and reflection.

I finish my thesis by stating that Orpheus also takes responsibility: at the end of the voyage of *Argo*, it is his cautious initiative that saves the crew from dying of thirst in the Libyan desert. Thus, the Argonauts may embark on the last part of their voyage, towards their harbour and home in northern Greece.

## ◆ Appendix 1



# På väg till Cederskogen

Text: Sven Kristersson/Lennart Warring

Musik: Sven Kristersson/Fredrik Myhr

♩ = 100

De bör-ja - de gå ge-nom o - län-dig skog, och

5

kor - sa - de flo - der och sjö - ar. De gick ge-nom san - ka kärr, och drog

9

fram ö - ver mos-sar och ö - ar. Fram-åt, fram-åt,

13

fram-åt mot Ce - der - sko-gen. När de gått tret-tio mil var det

Copyright ©Kristersson/Myhr 2005

17

dags att ta rast, de vi - la - de, åt li - te bröd i all hast, ef - ter fyr - tio mil till slog de

21

lä - ger för nat - ten, de gräv - de en brunn och hit - ta - de vat - ten!

25

Den förs - ta da - gen av re - san var slut, Gil - ga - mesh gick upp på ett

29

berg och spred ut! mjöl för att skyd - da om nat - ten mot on - da de -

33

mo - ner och and - ra hot. Sen ro - pa - de han till berg och da - lar:



37  $\text{♩} = 60$

"Ge mig en dröm där Sol-gu-den ta- lar!" Då bygg-de En-ki-du, av

41

star - ka gre-nar, en dröm-hyd-da in - nebland någ - ra ste-nar. Gil - ga-mesh gick in och

45

sat - te sig där med pan-nan mot knä-na och när han som - nat hör - des

49

in - te ett ljud. Gil - ga - mesh för - des, av Söm - nens gud i - väg på en un - der - lig,

53

främ-man-de färd, en märk - lig re-sa i dröm-mens värld.

*Improviserat, chimes, ca 10 sek.*

57

*Fritt*

Men mitt i nat-ten tog dröm-men slut. Gil-ga-mesh vak-na-de,

61

*Recitativiskt*  
**Gilgamesh:**

och såg ut: "En-ki-du, ro-pa-de du på mig?

65

 $\text{♩} = 116$ 

Var det en gud som rör-de sig? Jag

Toms

69

ha-de en kons-tig dröm, min vän, det är som om jag knappt har vak-nat än.

73

Jag drab-ba-des av en fruk-tans-värd syn:

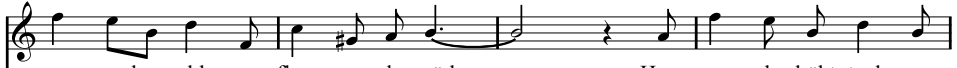
77



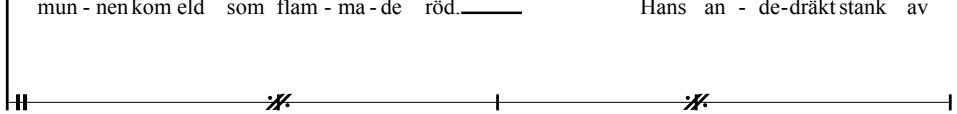
en jät - te - lik åsk - få - gel såg jag i skyn. Ur



81



mun - nen kom eld som flam - ma - de röd. — Hans an - de - dräkt stank av




85



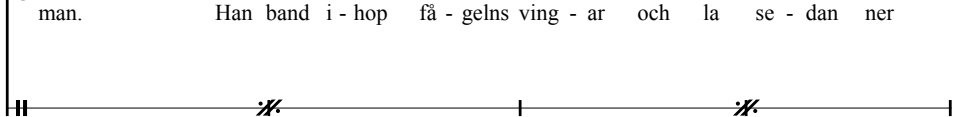
lik och av död. Då kom det plöts - ligt en un - der - lig




89



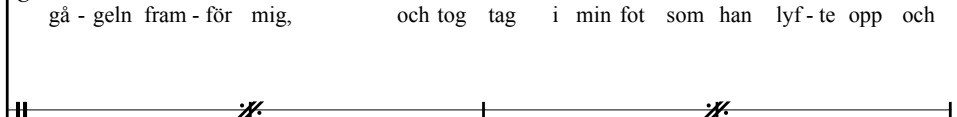
man. Han band i - hop få - gelns ving - ar och la se - dan ner



93



gå - geln fram - för mig, och tog tag i min fot som han lyf - te opp och



97

*Recitativiskt*

sat - te min fot på få - gelns kropp. En -

101

ki - du, du som är född på stäp - pen, du får för - kla - ra min dröm för mig

105

**Enkidu:**

nu!" "Det var en vär - de - full dröm,

Swing simile

109

min vän, och nu ska jag sä - ga dig me - ning - en. Hum -

113

ba - ba\_ själv\_ var få - geln du såg.\_ Det var han som vak -

117

tar sko - gen som låg — bun - den och sla - gen, med fjäl - lig — hud, —

121

be - se - grad med hjälp av — so - lens — gud. — Men

125

till hans skog är det än - nu en bit, — och Sol - gu - den vi - sar

129

♩. = 100

oss vä - gen — dit." — De fort - sat - te gå ge - nom

133

o - län - dig skog och kor - sa - de flo - der och sjö - ar. De gick ge - nom san - ka

137

kärr, och drog fram ö - ver mos - sa och ö - ar. Fra - måt,  
*cresc.* . . . . .

141

fra - måt, fra - måt, och kom till slut till  
 . . . . . **rit.** . . . . .

145

Ce - der - sko - gen...  
 . . . . .

## ◆ Appendix 2

SIDA  
Svenska Institutet  
Kulturrådet  
Konstnärsnämnden

### *Rapport om turné i Palestina med Gilgamesh – han som vägrade dö*

11–16 april 2007. Utbyte mellan SOS Musikteater/Gränslösa Teatern, Malmö och Al-Hakawati Theatre, Palestina



Vi ankom till Tel-Avivs flygplats sent på kvällen **onsdagen den 11 april**.

Fredrik Myhr och Sven Kristersson kom lätt igenom passkontrollen, men Karim Rasheed kvarhölls länge för utfrågning om sitt ärende i Palestina, eftersom han kommer från Irak men har svenskt pass. Först sent på natten kunde vi lämna flygplatsen, med en chaufför som Al-Hakawati skickat. Vi bodde på Hotel Golden Walls i Östra Jerusalem.

Det hade varit dyrt att transportera slagverksutrustning från Sverige, så nästa dag hyrde vi ett utmärkt trumset av en musikaffär som var kontaktad i förväg. Redan nu var det en stor fördel att Karim, som ju har arabiska som modersmål, var med. Förutom att han kunde kommunicera obehindrat med palestinierna, väckte det även

stor sympati att han kom från Irak, ett land som man från Palestinsk sida också betraktade som ockuperat.

Första föreställningen var i Ramallah samma dag, **den 12 april**, på Alkasabah-teatern. Teatern är den största i staden. Medlemmar från Al Hakawati-teatern var inte där före föreställningen, men personalen var vänlig och vi riggade upp. Det kom ca sextio personer. Många som kanske annars kommit deltog i andra festligheter, som just då pågick i Ramallah.



### *Utanför Al-Kasaba-teatern*

**Fredagen den 13** var ledig, och vi ägnade den åt att besöka Betlehem. Vi spelade alltså inte där, men av våra upplevelser av staden kan vara värd att återberätta.

Vid middagstid satt Betlehems manliga befolkning på torget. Atmosfären var tung av missmod, hat och sorg. Från moskén dånade dagens antiisraeliska predikan. När vi gick in på en restaurang i närheten för att äta lunch fick vi genom Karim kontakt med ägaren. Porträttet på ägarens son, som skjutits av israelerna, hängde på väggen. Andra lunchgäster blandade sig i konversationen. Även de hade barn och andra släktingar som fallit offer för konflikten, somliga för att de själva slagits med vapen i hand, andra hade dödats trots att de kanske varit oskyldiga. Det var plågsamt att ta del av dessa berättelser. Vi funderade mycket över vilken roll en liten föreställning som vår kunde spela i den djupgående konflikten mellan Israeler och Palestinier.





*Restaurang i Betlehem. På väggarna hänger bilder av dödade släktingar.*

**Lördagen den 14** var det föreställning i Jerusalem, på YWCA. Denna institution, ligger i de judiska stadsdelarna i Jerusalem, och man hade inte marknadsfört evenemanget speciellt väl. En del av personalen på YWCA undrade litet konfunderade vad vi gjorde där. De hade inte hört talas om att vi skulle komma dit och spela. Inget var ordnat i förväg.



*Den hyrda utrustningen fungerade bra...*

Så småningom dök det dock upp publik, bl.a. en rad ungdomar som var där på kulturellt utbyte, liksom en hel del personal från svenska SIDA, som hört talas om föreställningen (bland dem teaterpersonligheten Ninni Rydsjö). Föreställningen fungerade bra trots den något påvra scenen. Publiken blev inalles femtio personer.



*...men krävde särskilt omhändertagande i det trafiktäta Jerusalem.*

**Söndagen den 15** var det dags för den sista föreställningen, som skulle gå av stapeln på Stadsteatern i Jeriko. Vi visste på förhand att ljuset på teatern var trasigt, så vi skulle ta med oss ljus från Jerusalem, nämligen det vi använt på YWCA. Att vi själva skulle hämta ljuset fick vi dock inte veta förrän på söndagsmorgonen. När vi ett par timmar senare kom fram till YWCA för att hämta ljuset var där stängt, trots Al Haka-watis försäkringar om att "där alltid var öppet". Vi fick alltså åka iväg utan ljus.

När vi kom fram till teatern i Jeriko blev vi väl mottagna av borgmästarens ombud, som hade lunch och dryck med sig. Det visade det sig dock mycket riktigt att ljuset var i det närmaste obefintligt. Två lampor av tolv fungerade, och samtliga strålkastare hängde fastskruvade utan säkringsvagnar, så att de närsomhelst kunde falla ner på publiken eller artisterna. Vi letade då efter en alternativ spelplats, eventuellt utomhus, men kultursektreteraren i staden förklarade att vi var tvungna att spela på teatern eftersom föreställningen var utannonserad att äga rum där. Nu visade det sig

också att Al-Hakawati glömt att lägga ner adaptern till datorn i packningen. Datorn hade ström kvar i batteriet blott för en halvtimme men föreställningen skulle vara dryga timman. Vi kunde alltså inte projicera den arabiska översättningen på väggarna (detta har vid de tidigare föreställningarna fungerat utmärkt). Karim började då skriva av texterna från den flimrande datorn så att han skulle kunna läsa upp dem på arabiska, men klockan blev plötsligt tio över sex, och föreställningen skulle börja sex och Jerikos kulturella elit, ca fyrtiofem personer, med borgmästarens fru i spetsen, var på plats. Vi fick improvisera.



*Jeriko är en annan värld än Jerusalem.*

Karim höll ett inledningsanförande som följdes av den sedvanliga slagverksouvertyren. Därefter började Karim extemporera Gilgamesheposet på arabisk vers, ett stycke i taget. Fredrik och jag spelade därefter det han gestaltat på svenska. På så vis spelades föreställningen på arabiska och svenska omväxlande. Det blev turnéns bästa föreställning, och vi fick plötsligt en vision av hur man faktiskt kan spela teater på två språk och få det att fungera. Nöden är uppfinningarnas moder.



*Ljusutrustningen i Jeriko var i dåligt skick och livsfarligt monterad.*

Efter föreställningen bjöds vi på middag i närvaro av borgmästaren. Vi gjorde i samband med middagen en videointervju med Aisha, en kvinna som är chef för arbetsförmedlingen i Jeriko. Skälet till vårt intresse var att hon efter föreställningen kommit fram och gjort en ovanlig analys av föreställningen. Kanske blev männen kring matbordet en smula sura över att det var en kvinna som blev intervjuad och inte de själva, men Aisha var en person med ovanlig intellektuell och mänsklig resning.

Både Aisha och borgmästaren rörde sig med stor svårighet på grund av skottskador de erhållit i strider med israelerna. Hur stor bitterheten över ockupationen är hos Palestinierna framgick också av borgmästarens slutord: ”Tack för att ni kom. Det är i alla fall bättre att utplånas medan man har roligt.”



*Karim Rashed fick extemporera Gilgamesheposet på arabisk vers*

## **Sammanfattning**

Vad som **fungerade** med resan var

a) att vår föreställning av Gilgamesheposet blev den länk mellan palestinierna och oss som vi hoppats på. Många insåg att vi ville lyfta fram arabers, judars och kristnas gemensamma historia i motsats till dem som framhäver det som skiljer oss åt. Förutom publikens reaktioner, som tyvärr inte finns dokumenterade har vi Aishas filmade vittnesmål (som dock inte finns med på DVD:n) liksom den bifogade recension vi fick i en libanesisk(!) tidning.

b) att Karim Rashed genom sin förening av konstnärligt kunnande, sin irakiska härkomst och att sitt arabiska modersmål öppnade många dörrar till arabisk och palestinsk kultur som annars varit stängda. Detta visar att man skall engagera arabisktalande svenskar i utbyten av den här typen. Hade vi bara kommit som engelsktalande svenskar hade vi inte fått ut hälften, nej inte ens en tredjedel så mycket av vår vistelse.

c) att vi etablerade kontakt med Al-Hakawati Theatre, som är en av arabvärldens intressantaste teatrar

d) att vi som reste från Sverige fick mycket starka upplevelser som gällde arabisk och palestinsk kultur, den israelisk-palestinska konflikten och slutligen den judiska, kristna och muslimska religiösa historien. Att dessa tre komplexa ämnesområden är inflätade i varandra behöver kanske inte påpekas. Att ett utbyte av denna typ befördrar viktiga insikter skall inte underskattas. Vi kommer alltid att bära med oss dessa in vår konstnärliga och pedagogiska verksamhet på teatrar och i konsertsalar, på skolor och universitet.

e) transporter. Vi hade en buss med chaufför som al-Hakawati ordnat, och bussen kom alltid på utsatt tid och chauffören var oss behjälplig på alla sätt.

Vad som **fungerade mindre bra** var

a) marknadsföringen av vår föreställning. Detta berodde troligen på att Al-Hakawati-teaterns medarbetare var osäkra på om vår föreställning var bra, att de hade begränsade personella resurser och att de inte kände oss personligen.

b) vissa typer av samordning. Från Al-Hakawatis sida var man inte så noga med att komma i tid och att kolla upp tekniska detaljer. Detta skapade en del irritationsmoment som kändes onödiga. Samtidigt har vi nu lärt oss att kulturellt bistånd har

mångbottnade aspekter. Å ena sidan tycker man på palestinsk sida att det är roligt att Sverige bryr sig och att man får en föreställning gratis. Å andra sidan är palestinierna osäkra på grund av att man inte vet vad det är man får, och att man inte själv kontrollerar vad som erbjuds. Al-Hakawati sätter ju sitt goda namn och rykte i pant när de säljer vår föreställning. Till detta kommer att de lever under små ekonomiska omständigheter och inte kan bjuda oss på de middagar och den uppmärksamhet de kanske skulle vilja, vilket gör att de känner sig obekväma och kanske litet ogenerösa.



*François Abou-Salem, ledare för Al Hakawati Theatre*

Från palestinsk sida är man också van vid bistånd, vilket gör att man vet att en del kulturella biståndsarbetare deltar i utbyten för att knipa politiska och karriärmässiga poäng på hemmaplan. Detta gör att palestinierna ibland är litet avvaktande. Kanske har också det långvariga biståndet till palestinierna lett till en viss passivisering: biståndsgivaren förutsätts ordna och betala allt.

Med dessa funderingar i åtanke tyckte vi ändå sammantaget att turnén utgjorde väl använd tid och väl tillvaratagna resurser. Nu sammanställer vi ansökan om den avslutande delen av utbytet: al-Hakawatis besök i Sverige.

Malmö i september 2007

Sven Kristersson   Karim Rashed   Fredrik Myhr



*Tolvhundra år före Luther fanns det en mångfald kristna kyrkor i Jerusalem.*

### **Dokumentation och bilagor**

Inga förhandsartiklar skrevs om oss. Det fanns dock ett par annonser införda i tidningar i Jerusalem och Ramallah. En recension skrevs, av den libanesiske(!) journalisten Najwan Darwish, vilken bifogas. Den är översatt av Karim Rashed och Sven Kristersson (att översätta från arabiska är inte lätt, därav det något kantiga och övertydliga språket).

## ◆ Appendix 3

### *Gilgamesh – irakisk sårad själ bakom ett svenskt ansikte*

*Najwan Darwish*

Visst har man alltid lust att se Gilgamesh på scenen, men frågan är återigen: vad krävs för att göra ett gammalt epos till en teaterföreställning som berör vår nuvarande verklighet?

De skandinaviska SOS musikteater och Gränslösa Teatern har spelat tre föreställningar av sin uppsättning i Jerusalem, Ramallah and Jeriko. Det rör sig om ett monodrama efter en svensk översättning av det akkadiska Gilgamesheposet. Den musikaliska föreställningen, som regisserats av den irakisk-svenske regissören Karim Rashed framförs av sångaren och skådespelaren Sven Kristersson och musikern Fredrik Myhr som spelar trummor och andra rytminstrument. Rashed är därmed en av få ursprungligen arabiska regissörer som fått sina uppsättningar framförda i det ockuperade Palestina. Det har alltid varit ett mycket begränsat antal gästspel här av arabiska regissörer. Istället har det varit regissörer med europeiskt medborgarskap som kommit hit.

Palestina har alltså varit isolerat ifrån den arabiska teaterproduktionen. Efter Osloavtalet har ett litet antal teatermän slussats till Palestina (t.ex. den marockanske regissören Al-Tayeb Al-Sidiqi). En underhållningsbetonad teatergrupp från Jordanien gästspelade också här med en kabaréföreställning, men den rönkte folkligt motstånd både från Palestina och Jordanien eftersom man även spelat på israeliska scener. Samtidigt har palestinsk medverkan vid arabiska teaterfestivaler varit problematisk, särskilt för teatergrupper från den ockuperade sidan av Palestina, den så kallade 1948-territoriet. Att en till hälften arabisk uppsättning ges här är således en händelse!

Karim Rashed kommer alltså hit med sin svenska grupp och spelar Gilgamesh på svenska med arabisk tolkning, och med en irakisk utstrålning som det svenska språket inte kan undanskymma.

Sven Kristerssons skådespel och sång var strålande, och han bar upp den mångfacetterade och mycket varierade föreställningen. Det hela framfördes i en enkel scenografi och eposets händelser framgick utmärkt. Musiken blandade olika genrer





från olika håll i världen, även pop och rock, vilket passade bra till regissörens vision, som förmedlade en folklig irakisk inställning blandad med något man upplevde som svenskt. Det är kanske denna nya blandning som regissören satsat på i sin tolkning av eposet, vilket blir ett återberättande av en saga ”som påverkat på hela vår gemensamma historia”, som det står i föreställningens program.

Bakom regissörens ställningstaganden upplever man också en utmaning från en sårad irakisk själ. En själ som hittar ett gammalt epos för att lindra en nuvarande splittrad, krossad och plågsam verklighet.

Föreställningen väcker också viktiga existentiella frågor, som alltid finns hos människan. Eposet är lika aktuellt som en ny text. Men: man kan inte alltid vara säker på att dessa egenskaper hos eposet räcker som förevändning för att framföra det på scenen.

Den här föreställningen är slutligen ett exempel för den splittrade irakiska teaterverksamheten i hela världen, och utgör en irakisk regissörs försök för att komma in i en ny, svensk omgivning och vara kreativ i den. Detta är något som är högst aktuellt både för teaterarbetare och för dem som är verksamma inom de visuella konstarterna eller litteraturen.

Alakbaar 214

Tisdag 24 april 2007

## ◆ Appendix 4

### *Kommentar av Lars Westman*

Film är som opera, som teater eller en målning. En undersökning av livet vi lever.  
HUR GICK DET TILL? VARFÖR DET? VAD SKA DETTA ANVÄNDAS TILL?  
Eller som Werner Aspenström skriver:

#### **Språk**

Inte bara klassikern, skridande på versfötter,  
inte bara den modernaste språkbråkmakaren...

Även havets nerver, även vågorna skriver dikter.  
Elegiskt eller i full storm beskriver de den kust  
de har i sikte och mot vilken de skall krossas.

Visst finns det berättelser utanför språket.  
Kiselstenar som klappar fram ord.  
Skum som fraserar.

Den första filmningen gjordes 2004. Filmen är ett resultat av en lång vänskap, en vänskap som tillåtit mej vara med i skapelseprocessen för ett antal projekt som Sven Kristersson har genomfört genom åren. Tiden verkar, tiden är filmens störste vän. Filmen fryser tid och återuppväcker den. Och vi har kunnat se återigen på det som vi då inte förstod. Vi delar den kritiska hållningen till det vi skapar och till varandras skapande. Därför har det varit möjligt att göra den här filmen. Jag har lärt mej mycket under det här filmarbetet. Inte minst för att Sven provar olika genrer och olika uttryck för sin konst. Och vi delar insikten om nödvändigheten att inte ge sej, och att tillstå nödvändigheten och vikten av misstagen genom arbetsprocessen. Och att historien alltid är närvarande.

Jag har gjort flera filmer om konstskapande. Om kalligrafi och tuschmåleri i Kina, om konkretisten Lennart Rodhes liv och skapande. Också om Gustav Courbets måleri, även om det var omöjligt att vara närvarande i hans processer... Om nomaders musik i den stränga naturen de lever i: Sahara. Också om Griotens utveckling i Afrika från historieberättare till estradartist och underhållare på elektroniska estrader.

Jag har gjort det med ett öga på klassmotsättningarna i de samhällen alla dessa konstnärer verkat i: vad dessa motsättningar innebar för konstverken.

Och nu alltså om konst som forskning. Det intressanta i det här arbetet har varit den diskussion vi haft om var ideer kommer ifrån. Som Mao Tse Tung sa: ideer ramlar inte ner från himlen, de kommer genom det samhälleliga varat. D v s att allt konstnärligt skapande kräver mycket arbete och stor förberedelse för att man sedan med stor kunskap ska våga improvisera. Att inte vara rädd för att pröva nya former i totalt olika genrer. Och att sedan våga förkasta ideer även om idogt arbete lagts ner på dom. Att det är möjligt att se konstnärligt arbete som forskning. Det har jag genom Svens arbete fått lära mej.

Lars Westman

Werner Aspenströms dikt hämtad från *Dikter i Urval*. Stockholm 1994.

### 1. Inledning

- 1 Apollonios Rhodios: *Argonautika*, övers. Ingemar Björkeson, Stockholm 2005, s. 50f. Observera att det är Björkesons stavning av Orfevs med ”v” istället för ”u” som jag kommer att använda.
- 2 *ibid.* s. 52
- 3 En rad författare har reflekterat kring just detta ögonblick: Lars Gyllensten i sin *Diarium Spirituale*, Stockholm 1974, Joseph Brodsky i essän ”Brev till Horatius”, i *Sorg och förnuft*, Stockholm 1997, övers. Bengt Jangfeldt, s. 219–265, vilken kommenterar en Rilkedikt och Maurice Blanchot i essän ”Orfevs blick”, övers. Leif Janson, *BLM* nr. 5 1989, s. 61–68.
- 4 Marcel Detienne: *The Writing of Orpheus. Greek Myth in Cultural Context*, Baltimore och London 2003, s. 133ff. Tidigare version publicerad som *L'Écriture d'Orphée I*, 1989.
- 5 W.K.C. Guthrie: *Orpheus and Greek Religion*, Princeton 1993, 1:a utg. London 1952, s. 47.
- 6 Se Robert McGahey: *The Orphic Moment – From Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche and Mallarmé*, Albany 1994 s. 3–6, Maria Sá Cavalcante Schuback: ”Översättning in nuce” i *Lovtal till intet*, Göteborg 2006, s. 36, Nancy Mardas: *On Language as the Thranlation Of Being, or Translation as the Language of Being*, [www.holycross.edu/diotima/n1v2/nancy.htm](http://www.holycross.edu/diotima/n1v2/nancy.htm), 2009, s. 1f.
- 7 Cavalcante Schuback: titelessän i *Lovtal till intet*, Göteborg 2006, s. 155–161. [2009-09-15]
- 8 *ibid.* s. 172.
- 9 Se exempelvis Eva Sæther: *The Oral University*, doktorsavhandling, Malmö 2003.
- 10 London 1990 (1968).
- 11 Lars Lönnroth: *Den dubbla scenen*, Stockholm 1978.
- 12 På svenska: *Om diktkonsten*. Övers. Jan Stolpe, Uddevalla 1994.
- 13 ”The more recent definition by the Prague Linguistic school considers ‘poetics’ as the study of the *differentia specifica* of verbal behavior. In other words, ‘poetics’ is the study of the structural mechanism of a given text which possesses a self-focusing quality and a capacity for releasing effects of ambiguity and polysemy”. *The Middle Ages of James Joyce. The Aesthetics of Chaosmos*, London 1989, s. 1, övers. fr. italienska Ellen Esrock, orig. titel: *Le poetiche di Joyce*, 1962.
- 14 Essän *Var slutar texten?*, [www.ordfabriken.org/autor/autoreter/varslutartexten/IV1.htm](http://www.ordfabriken.org/autor/autoreter/varslutartexten/IV1.htm) [2010-02-02].
- 15 Michel de Montaigne: ”Kapitel 50. Om Demokritos och Herakleitos”, ur *Essäer, Band 1*, Stockholm 1996, övers. Jan Stolpe, orig. titel *Essais* (1580).
- 16 Allan Janik: ”Montaigne: Dialog som inre teater” i Magnus Florin och Bo Göranson (red.): *Den inre teatern. Filosofiska dialoger 1986-1996*, Stockholm 1996, s. 24.
- 17 [www.mikaelwiehe.se](http://www.mikaelwiehe.se) [2009-09-15].
- 18 Idéhistorikern och författaren Michael Azar i programmet På spaning efter Europa i SR P1, 3/8 2009.
- 19 Cavalcante Schuback, s. 25.
- 20 Termen lånad från översättningsforskaren Johan Franzons avhandling: *My Fair Lady på skandinaviska. En studie i funktionell sångöversättning*, Helsingfors Universitet, 2009, s. 18.
- 21 Peter Brook har reflekterat över anledningarna till varför han i en viss situation beslutar sig för att välja en

- viss pjäs att arbeta med: "Not for the first time in my life, I was aware that all the factors needed for a decision were already prepared in the unconscious part of the mind, without the conscious mind having any part in the deliberations. This is why it is hard to answer the first question that is often asked – "How do you choose a play?" Is it accident or choice? Is it frivolous or the result of deep thought? Rather, I think, we prepare ourselves by the options we reject until the true solution, which was already there, suddenly comes into the open. One lives within a pattern: to ignore this is to take too many false directions, but the moment the hidden movement is respected, it becomes the guide, and in retrospect one can trace a clear pattern that continues to unfold." Peter Brook: *The Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, London 1993, s. 102f.
- 22 Hans-Georg Gadamer: *Lesen ist wie übersetzen GW* / Tübingen 1960, cit. efter Hans-Georg Gadamer: *Sanning och metod i urval*, övers. Arne Melberg, orig. titel *Wahrheit und Methode*, Göteborg 2002, s.11.
- 23 Peter Brook: *The Shifting Point*, London 1989 s. 76f.
- 24 "The sea in ancient Babylonian myths signifies more than the expanse of water that can be seen from the shore. And a sunrise in a poem by Wordsworth signifies more than a simple meteorological phenomenon. /.../ Only for an interpretation are there two levels of signification since it is the recognition of the literal meaning that allows us to see that a symbol still contains more meaning. This surplus of meaning is the residue of the literal interpretation." *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth, 1976, s. 55.
- 25 "The sense of a text is not behind the text, but in front of it. It is not something hidden, but something disclosed." *ibid.* s. 87.
- 26 "Behövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst?" i *ArtMonitor* 1, 2007, s. 67.
- 27 *ibid.* s. 66.
- 28 Pia Tafdrup: *Över vattnet går jag*, orig. titel *Over vandet går jeg*, övers. Anders Palm, Viborg 2002, s. 10f.
- 29 Övers. Disa Törngren, Göteborg 1991, s. 36f, orig. titel: *Poétique musicale* och *Poetics of music* (1942).
- 30 Se även avsnitten "Upptakt" och "Reflekterande metoder" i detta kapitel, liksom hela kapitel 2.
- 31 Detta klagör jag i avsnittet "Donald Schöns reflektionsstege – en väg till självförvandling" nedan.
- 32 dB Productions 2003.
- 33 MMH CD 2008.
- 34 *Gilgamesheposet*, övers. Lennart Warring och Taina Kantola, Uddevalla 2001.
- 35 Sven Kristersson: "En vinterresa – arbetet med en musikteaterföreställning", C/D-uppsats, Musikhögskolan, Göteborgs Universitet 2001.
- 36 MMH CD 2006.
- 37 Se exempelvis [www.lumenarts.com](http://www.lumenarts.com). [2009-08-19]
- 38 [www.galderberattar.com](http://www.galderberattar.com). [2009-08-19]
- 39 Brook 1989, s. 106.
- 40 *ibid.*, s. 105.
- 41 Utgivningen är rikhaltig. Förutom tidskriften *Dialoger*, som utkommit under en följd av år, är en viktig skrift Bo Göransson, Maria Hammarén och Richard Ennals: *Dialogue, Skill & Tacit Knowledge*, Chichester, 2006.
- 42 Sundberg: Stockholm 2006, Sjöström: Stockholm 2007.
- 43 Doctoral diss., Helsinki 2008. Även om Rynell huvudsakligen är verksam i Malmö är avhandlingen publicerad i Helsingfors.
- 44 Hedemora 2003.

- 45 Göteborg 2000. I detta sammanhang skall också nämnas några exempel på teatervetenskapliga verk, som Sverker Eks *Spelplatsens magi – om Alf Sjöbergs regikonst*, Stockholm 1988 eller verk om särskilda uppsättningar: litteraturvetaren Kurt Aspelins *Timon från Atén*, Staffanstorps 1971, kring en uppsättning av Ralf Långbacka, Tomas Forsers *Jorden rör sig*, Göteborg 1983, som behandlar Peter Oskarsons version av Brechts pjäs om Galileo Galilei och Birgitta Smidings *Den stora mekanismen*, Lund 2006 vilken diskuterar en uppsättning gjord av Staffan Valdemar-Holm. Det sistnämnda verket är ovanligt såtillvida att det är en avhandling skriven av en skådespelare, som dock inte medverkar i produktionen i denna egenskap. Det är naturligtvis inte bara på teaterns område man intresserat sig för skapandeprocesser. För att bara påminna om två exempel: Ragnar Josephsons *Konstverkets födelse* som behandlar bildkonstnärers och skulptörers skapande kom 1940 och 1974 utgav Carl Fehrman sin *Diktaren och de skapande ögonblicken*, vilken undersöker poeters och författares ingivelser. Inte heller i dessa sammanhang är det dock konstnärerna respektive poeterna själva som reflekterat kring skapandet.
- 46 Stockholm 2009.
- 47 Cambridge 2006, första utg. 1998, s. xii.
- 48 Se exempelvis *Romaria ECM New Series 1970 Care-charming sleep ECM New Series 1803*. ”The Dowland Project began as an artistic collaboration between John Potter and ECM’s Manfred Eicher, and was an attempt to re-discover the essence of renaissance song from the point of view of a modern performer. John suggested Dowland and Manfred Eicher proposed augmenting the obligatory early music players with jazz musicians.” [www.john-potter.co.uk/dowland.php](http://www.john-potter.co.uk/dowland.php) [2009-08-19].
- 49 Worcester 1990.
- 50 Se n. 20.
- 51 Se n. 34.
- 52 Stockholm 1998.
- 53 Lund 2007.
- 54 *Evert Taubes musik – en musikvetenskaplig studie*, Göteborg, 2007, Evert Taube. *Sånger och musikalisk värld*, Stockholm 2008 och *Att spela Taube – en musikvetenskaplig essä om ett konstnärligt-kreativt projekt*, Göteborg 2009.
- 55 Leif Bergman: ”Eko och återkomst” ur *Eko av Taube. Evert Taube-sällskapet. Årsskrift 1992*.
- 56 Stockholm 2009.
- 57 För mer litteratur om konstnärlig forskning, se exempelvis: Mika Hannula – Juha Suoranta – Tere Vadén: *Artistic Research – theories, methods and practices*, Esbo 2005, där sidorna 110-118 samt 151-168 i viss utsträckning inspirerat detta inledningskapitel. Hannula har även givit ut *Allt eller inget – Kritisk teori, samtidskonst och visuell kultur*, Esbo 2005. Se även Henrik Carlssons *Handslog, famntag, klapp eller kyss? – konstnärlig forskarutbildning i Sverige*, Stockholm 2002.
- 58 Se exempelvis organisten Svein Erik Tandbergs: *Imagination, Form, Movement and Sound: Studies in Musical Improvisation*, 2008, och flöjtisten Maria Bantias *Sweetenings and Babylonian Gabble*, 2008, musikteoretikern Anders Tykessons: *Musik som handling*, 2009 och Harald Stenström: *Free Ensemble Improvisation*, 2009.
- 59 Oslo 2010.
- 60 Höganäs 1989.
- 61 Gadamer 2002, s. 32.

- 62 Stravinsky, s. 91.
- 63 Michel Foucault: *Diskursens ordning*, Stockholm/Stehag 1993, orig. titel: *L'ordre du discours*, 1971, s. 16f.
- 64 Lars Kleberg: "Parodin och det tvåstämmiga ordet" i *Översättaren som skådespelare*, Stockholm 2001, s. 80.
- 65 Michail Bachtin: "Slovo o romane" i *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975, s. 106 eller i förf:s "Discourse in the novel" i *The Dialogic Imagination*, transl. by Carol Emerson and Michael Holquist, Austin 1981, s. 293, cit . efter Kleberg 2001, s. 82.
- 66 Henk Borgdorff: "The debate on research in the arts", i *Tijdschrift voor muziektheorie*, 2007, PDF, s. 10
- 67 Mika Hannula: *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*, Helsingfors och Göteborg 2005, s. 40
- 68 Borgdorff, s.18.
- 69 Hannula s. 23–34.
- 70 Se Lagerström s.51ff.
- 71 Molander s. 43.
- 72 Se exempelvis Molander, s. 140: "Man kan fundera på eller tänka på vad man gör när man gör något, och man kan reflektera efteråt. Handlandets öppenhet gör att det inte finns någon anledning att göra en skarp åtskillnad dem emellan". Även Lagerström diskuterar tyst kunnande, s. 42-59.
- 73 I förlängningen får detta också konsekvenser för vilken kunskapssyn man menar skall prioriteras i utbildningsväsendet som helhet: kunskap och kunnande blir i detta perspektiv ingen stapelvara som enkelt låter sig kvantifieras.
- 74 Borgdorff s. 9. Han citerar en definition från RAE, Research Assessment Exercise, ett europeiskt forskningsorgan.
- 75 Utgiven i fyra delar, Stockhom 1984–2005.
- 76 New York 2001, första utg. 1621, passim.
- 77 Søren Kierkegaard, "Journalen JJ:167" (1843) *Søren Kierkegaards Skrifter*, Søren Kierkegaard Research Center, Copenhagen 1997 vol. 18 s. 306. [www.sk.ku.dk 2010-03-13]
- 78 Leif Sundberg: *Teaterspråk: en teaterpraktika – ord och begrepp i det praktiska arbetet*, Stockholm 2006, s. 12.
- 79 Robert Sokolowski: *Introduction to Phenomenology*, Cambridge 2000, s. 2, cit. efter Ola Sigurdson: *Himmelska kroppar*, Göteborg 2006, s. 25.
- 80 Jan Bengtsson: "Det högsta praktiska goda och det etiska kravet. Några utvecklingslinjer i fenomenologisk etik.", s. 75–106, i *Philosophia* nr 1/2 1990, s. 76 efter Bengt Kristensson Ugglå: Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricœurs projekt, Stockholm/Stehag 1999, s. 110.
- 81 San Fransisco, London 1988
- 82 *ibid.* s. 114–117, se även Molander s. 144f.
- 83 Cavalcante Schuback, s. 158.
- 84 *ibid.* s. 156.
- 85 Bengt Kristensson Ugglå: *Slaget om verkligheten*, Stockholm/Stehag 2002, s. 334. För ytterligare definitioner av hermeneutik, se Kristensson Ugglå 1999, s. 175ff, Cavalcante Schuback s. 23ff.
- 86 Stockholm/Stehag 2002.
- 87 Kristensson Ugglå 1999, s. 74
- 88 *ibid.* s. 73.
- 89 *ibid.* s. 83. Ricœurcitaten efter *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*. Paris 1947, s. 205.



- 90 ibid. s. 85. Ricœurs uttryck om att ”vara på väg” är hämtat från hans *Gabriel Marcel et Karl Jaspers, philosophie de mystère et philosophie du paradoxe*, Paris 1948, s. 178. Detta uttryck är i sin tur inspirerat av Jaspers tanke på sin ”Världsorientering” som ”en process utan slut” eller ”en öppen undersökning”, ibid. s. 68.
- 91 ”The cogito can be recovered only by the detour of the decipherment of the documents of its life”. *The Conflict of Interpretations*, London 2004.
- 92 Ricœur 1976, s. 19.
- 93 Aristoteles, s. 25ff.
- 94 Om *Mimesis*: se Kristensson Uggla 1999, s. 416ff.
- 95 Anders Tykesson: *Musik som handling. Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d’Archi*, doktorsavhandling, Göteborg 2009, s. 205.
- 96 Jag för ingen vidare diskussion om detta begreppspar generella relevans – här är medvetenheten om dess historia nödvändig för att förstå Ricœurs tänkande kring tolkning, vilket i sin tur bidrar till att förstå mitt projekt.
- 97 Kristensson Uggla 1999, s. 292f.
- 98 Paul Ricœur: *Från text till handling*, Stockholm/Stehag 1993, s. 68.
- 99 ibid. s. 338.
- 100 Kristensson Uggla 1999, s. 96ff.
- 101 Ricœur 1976, s. 32.
- 102 se exempelvis ibid. s.16: ”The instance of discourse is the instance of dialogue”.
- 103 ”Une chose est d’expliquer en racontant”, *Temps est récit*, I, s. 247, cit efter Kristensson Uggla 1999, not s. 424.
- 104 Se också ovan under ”Konstnärliga intentioner”.
- 105 Paul Ricœur: ”Structure and Hermeneutics” i *The Conflict of Interpretations*, s. 27–60, London 2004, s. 45.
- 106 Ricœur i intervju med Richard Kearney: ”II. Myth as the bearer of possible worlds”, s. 36–44, i *Dialogues with contemporary Continental thinkers*, Manchester/Dover, N.H., 1986, s. 40.
- 107 ibid. s. 44.
- 108 Kristensson Uggla, 1999, s. 192 ff, visar hur Ricœur i en läsning av teologen Rudolf Bultmann vänder sig både mot en stelbent, entydig fundamentalistisk läsning av bibliska myter och mot att helt avskrika värdet av mytens fantasiskapande kraft.

## 2. Orfevsmyten som självförståelse

- 1 *Mytologier*, övers. Karin Frisendahl m. fl, Lund 2007, orig. titel *Mythologies* (1957).
- 2 Andrew von Hendy: *The Modern Construction of Myth*, Bloomington 2002, s. 2f.
- 3 G.S. Kirk: *Myth: its Meaning and function in Ancient & Other Cultures*, Berkeley and Los Angeles 1970, s. 253 ff.
- 4 *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, London, Berkeley och Los Angeles, 1979. Trots att Burkert egentligen bara talar om grekiska myter, presenterar han inledningsvis en översikt över myttolkningsområdet. Han presenterar här också ett sätt att tolka myter som faller utanför von Hendys, nämligen ett biologiskt (eller om man så vill: biologistiskt) synsätt, där myten som faktor för fortplantning och överlevnad diskuteras.
- 5 *Arbeit an Mythos*, Frankfurt am Main, 1979.
- 6 *Theorizing about myth*, Cambridge, Mass. 1999.

- 7 *Four Theories of Myth in the Twentieth-Century History*, London m.fl. 1987. Strenski understryker mytbegreppets subjektivitet och mångtydighet: "Thus, instead of there being a real thing, myth, there is a thriving industry, manufacturing what is called 'myth.'" (s.1) Som analys exempel på "verksamma i mytindustrin" tar han Ernst Cassirer, Mircea Eliade, Claude Lévi Strauss och Bronislaw Malinowski.
- 8 Von Hendy: *The Modern Construction of Myth*, Bloomington, 2002. Sammanfattningen av von Hendys syn på myten är gjord utifrån förordet och de två första kapitlen i hans bok.
- 9 Se Kristensson Ugglå 1999 s. 264 f, om varför dessa tänkare är intressanta för Ricœur: "Deras tankebanor konvergerar nämligen kring föreställningen om medvetandet som lögn, det vill säga att medvetandet främst är ett falskt medvetenande."
- 10 Von Hendy, s. 71.
- 11 Von Hendy, s. 178ff.
- 12 Karen Armstrong: *Myternas historia*, övers. Inger Johansson, Falun 2005 s. 15.
- 13 ibid. s.12.
- 14 ibid. s. 15.
- 15 Brook 1990 s. 47f.
- 16 ibid. s. 63.
- 17 Brook 1989, s. 41.
- 18 ibid. s.12 /Kan vara feltryck: det står "myten", men detta verkar ologiskt.
- 19 ibid. s.12 f.
- 20 Brook 1989, s. 235.
- 21 Brook 1993, s. 86.
- 22 Se kapitel 1, n. 105.
- 23 Horace Engdahl: Titelessän i *Det eviga som traditionsbrott*, Red. Johan Stenström, Lund 2006, s. 12f.
- 24 Kirk, Strenski och von Hendy är särskilt kritiska till Mircea Eliade och Joseph Campbell, som båda anses göra alltför grova generaliseringar utifrån begränsat underlag.
- 25 Se not Inledning, s. 3.
- 26 *Den orfiska reträtten – studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Kristianstad 1977, s. 8.
- 27 ibid. s.8.
- 28 Jesper Svenbro: "Sylosons mantel och andra grekiska myter" i *Försokratikern Sapfo och andra studier i antikt tänkande*, Göteborg 2007, s. 138.
- 29 ibid. s. 140 Svenbro citerar sin egen och Scheids *Le métier de Zeus. Mythe du tissage dans le monde gréco-romain*, Paris 1994, s. 9–10, eng. övers. *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*, Cambridge; Mass. och London 1996, s. 2–3.
- 30 ibid. s. 143ff.
- 31 Marcel Détienne: "Orpheus Rewrites the City Gods" ur *The Writing of Orpheus*, Baltimore, 2003, s. 154. Détienne hänvisar inte till någon särskilt verk av Platon, utan förutsätter att man vet var detta står.
- 32 Denna summariska skildring av Orfevs liv har alltså ingen litterär motsvarighet, utan är konstruerad av flera olika berättelser. Jag har tagit hjälp av Algulin, s. 7 f., McGahey s. 17f, samt Jane Harrison: *Prolegomena To the Study of Greek Religion*, Princeton 1991, 1:a utg. Cambridge 1903, och W.K.C. Guthrie: *Orpheus and Greek Religion*, Princeton 1993, 1:a utg. London 1952, s. 27ff. I dessa böcker finns vidare källhänvisningar till antik litteratur.

- 33 Guthrie s.47.
- 34 *ibid.* s. 41f.
- 35 Om Orfevs i judisk och kristen tradition, se Guthrie, s. 261–271.
- 36 John Block Friedman: *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Mass. 1970, s.13 f.
- 37 Martin Bernal: *Svart Athena*, övers. Annika Persson, Stockholm/Stehag 1997, s. 474, orig. titel *Black Athena* (1987).
- 38 Se särskilt de tecknade avbildningarna av antika konstverk hos Guthrie, fig. 18a-c och 19.
- 39 Se exempelvis Guthrie s. 56 f.
- 40 Harrison, s. 469, 471. Som Harrison själv antyder kan hon inte visa några konkreta belegg för sin övertygelse, utan yttrar sig intuitivt utifrån att under många år sysslat med Orfevs och orficismen.
- 41 Guthrie, s. 239.
- 42 Guthrie s. 244.
- 43 ur *De Sapientia Veterum*, övers. James Spedding, cit. efter Elizabeth Sewell, *The Orphic Voice: Poetry and Natural History*, New York 1960.
- 44 Giambattista Vico, *New Science*, övers. David Marsh, London 1999, s. 273. orig. titel *Principii di una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni* (1744).
- 45 Sewell. s. 202.
- 46 ss.
- 47 Sewell, s. 4.
- 48 *ibid.* s.19.
- 49 Se exempelvis Kjell S. Johannessen: ”Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge: An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as Regards tacit Knowing”, s. 269–294 i Göranson, Hammarén och Ennals. Johannessen jämför med hjälp av bl.a. Wittgenstein olika kunskaps- och förståelseformer med varandra.
- 50 Sewell s. 20.
- 51 *ibid.* s. 114.
- 52 *ibid.* s. 17.
- 53 *ibid.* s. 204.
- 54 *ibid.* s. 222 f.
- 55 ur dikten ”Posteringen” i samlingen *Mörkerseende*, cit. ur *Samlade dikter 1954-1996*, Stockholm 2003.
- 56 *ibid.* s. 4.
- 57 *ibid.* s. 8.
- 58 Ernst Cassirer: *Language and Myth*, New York 1953, *The Logic of the Cultural Sciences*, Yale 2000
- 59 Exempelvis Cassier 2000, s. 55, 69.
- 60 Sewell, s. 16f. Hennes sätt att närma sig myten som tankeredskap har visst släktskap med det Claude Lévi-Strauss beskriver i *Det vilda tänkandet*. Se kap 3, n. 4.
- 61 Cassirer grundar sin historiska uppfattning om hur myten och språket föds samtidigt på artonhudratalsforskaren Georg Usener, vars teorier om mytens uppkomst sedan länge visat sig vara felaktiga eller obevisbara. Cassirer skiljer också mycket tydligt mellan myt och berättelse, vilka han menar utgör olika symboliska former. Detta skiljer sig också från uppfattningen hos flera nutida forskare, bland dem G.S. Kirk. Det hindrar inte att Cassirers tänkande, med sin ofta passionerade underton, kan vara fantasieggande.

- 62 Kirk, s. 267.
- 63 Algulin s. 10.
- 64 *ibid.*, s. 13.
- 65 *ibid.* s. 9.
- 66 *ibid.* s.10.
- 67 *ibid.* s. 7.
- 68 Saga Oscarson: *Gyllensten som Orfevs*, Stockholm 1992, s. 24.
- 69 *ibid.* s. 134.
- 70 Lars Gyllensten: *Diarium spirituale*, Stockholm 1968, s. 75.
- 71 Anteckningar efter *Diarium Spirituale*, 24/6 -68-29/9 -68, s. 19, Oscarson, bilaga.
- 72 Wallace Stevens: *Opus Posthumous*, s. 163. Cit. efter von Hendy. s. 306.
- 73 *ibid.* Kapitlet från vilket jag hämtat Stevenscitaten har rubriken: "Myth as necessary fiction".
- 74 Oscarson s.36 "Infinite inquiry" syftar på detta begrepp hos filosofen C.S. Peirce, som Gyllensten regelbundet läste. Jfr: "Orfevs sång har inget slut" i förra citatets inledning.
- 75 Se citat av Brook under rubriken "Myten hos Karen Armstrong och Peter Brook" i detta kapitel.
- 76 Oscarson s. 32f.
- 77 Brev från Gyllensten till Hans-Erik Johannesson 2/5 1973. Cit. efter Oscarson s. 34.
- 78 Lars Gyllensten: Arbetsanteckningar Ur "stora manusboken" märkt "1968-1972". Oscarson, bilaga, s. 5.
- 79 Leif Zern: "Besvärjelser, bön – istället för beskrivning". Intervju med Lars Gyllensten, *Allt om böcker 1985:1*. Cit. efter Oscarson, s. 17.
- 80 Lars Gyllensten 1968, s. 170.
- 81 Oscarson, s. 141. Kjell Espmark har också behandlat detta område i "Gyllenstens uppenbarelser", s. 111-130 i *Dialoger*, Stockholm 1985 och i "Gyllenstens epifanier", s. 204-236 i *Joyce i Sverige*, Stockholm 1986.
- 82 "The poet is thus the one who, in a moment of grace, discovers the profound soul of things, and he is the one who makes them exist solely through the poetic word. Epiphany is thus a way of discovering reality and, a way of defining reality through discourse." Eco, s. 24.
- 83 "In 'A Portrait' the epiphany is no longer an emotional moment that the artistic word helps to recall but an operative moment of art. It founds and institutes, not a way to perceive but a way to produce life. At this point Joyce abandons the word 'epiphany' for suggests a moment of vision in which something shows itself; what now interests him is the act of the artist who shows something by a strategic elaboration of an image." Eco, s. 25f.
- 84 Hubert L. Dreyfus: "Could anything be more intelligible than everyday intelligibility? Reinterpreting division I of Being and Time in the light of division II" i *Appropriating Heidegger*, Cambridge 2000, s. 163f.
- 85 Mardas, s. 6
- 86 Cavalcante Schuback s. 31
- 87 *ibid.* s. 155f.
- 88 *ibid.* s. 36. Sonetten har nummer II:29 och citatet är hämtat från Lars Gustafssons översättning i *Sonetterna till Orfevs*, Stockholm 1987. Cavalcante Schuback har valt att omformulera Gustafssons "Vilken var ditt livs mest smärtetunga läxa?" men jag låter Gustafssons översättning stå, eftersom jag bedömer den som helt rimlig och dessutom är metriskt-rytmiskt adekvat.
- 89 Nancy Mardas: *On Language as the Translation Of Being, or Translation as the Language of Being*, [www.holycross.edu/diotima/n1v2/nancy.htm](http://www.holycross.edu/diotima/n1v2/nancy.htm), s.1. [2010-02-23].

- 90 Förmodligen ur Heideggers *Varat och Tiden*, min översättning, Mardas har ingen källhänvisning.
- 91 Se även Koral Ward: *In the Blink of an Eye. An Investigation Into the 'Decisive Moment' (Augenblick) as Found in Nineteenth and Twentieth Century Philosophy*, BA Honours, Murdoch University 2001 (PDF).
- 92 Rooley s. 65ff.
- 93 ”Director or actor alike, however much he opens himself, he can't jump out of his skin. What he can do, however, is to recognize that theatre work demands of actor and of director that he face several directions at the same time.” Brook 1989, s. 6.
- 94 Jiří Levý: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Tysk övers. av Walter Schamschula, Frankfurt am Main 1969, s. 66, cit efter Kleberg, s. 124.
- 95 ”Förvandlas – om skådespelari” i Daniel Birnbaum och Lef Zern (red.), *Försök om teater*, Stockholm 1998, s. 25. Cit efter Kleberg s. 125.
- 96 ”Den osynliga översättningen”, Kleberg, s. 141.
- 97 Kleberg, titelessän s. 126.
- 98 Kleberg s. 135.
- 99 Kleberg. s. 131.
- 100 Kleberg s. 18.
- 101 Worcester 1990.
- 102 *ibid* s. 9.
- 103 *ibid* s. 11.
- 104 *ibid*. s. 13.
- 105 *ibid*. s. 88.
- 106 SR P1, 10 september 2009 kl. 14.03.
- 107 Bäck hänvisade till Søren Kierkegaard, men jag har inte hittat uttrycket hos denne.
- 108 Se exempelvis M. Csikszentmihaly: *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm 1992.
- 109 Begreppet används av Kent Sjöström i hans *Skådespelaren i handling*, Stockholm 2007, och han har i sin tur lånat det från Stephen M. North, som använder det i sin *The Making of Knowledge in Composition. Portrait of an Emerging Field*. Portsmouth 1987.
- 110 *Orfevs og Eurydike*, 51 linoleumsnitt, 1959.
- 111 Om dessa skall berättas i kommande kapitel.
- 112 Se exempelvis Schön, Molander, Johannessen, Lagerström, Sjöström.
- 113 Molander sammanfattar olika kunskapstraditioner som har med kroppen, handlingen och gemenskapen att göra på s. 45-52.
- 114 Se avsnitt ”Orfevsmyten som konstnärligt kunskapsverktyg” i detta kapitel.
- 115 Apollonios s. 183.
- 116 Apollonios, s. 94.
- 117 Claude Lévi-Strauss: ”The Structural Study of Myth”, i *Sebeok*, s. 81–106. Originalutgåva: *Biographical and Special Series of the America Folklores Society*. Cit efter von Hendy, s. 236.
- 118 Apropå konstruktion av sådana symmetrier eller motsatspar skriver von Hendy syrligt: ”Their recognition and application demand both a special facility, which Lévi-Strauss plainly has, and familiarity as deep and complete as possible with the folkways of the culture concerned. This is the aspect of his argumentation most often criticized as hard to follow, far-fetched, or arbitrary”. s. 238.

- 119 "The sense of a text is not behind the text, but in front of it. It is not something hidden, but something disclosed. What has to be understood is not the initial situation of discourse, but what points towards a possible world, thanks to the non-ostensive reference of the text", Ricœur 1976, s. 87.
- 120 Anders Järleby: *Inlevelse och distans. Bertolt Brecht – om dramaturgi och skådespeleri*, Skara 2009, s. 75.
- 121 Détienne, s. 133ff.
- 122 McGahey s. 9. McGahey hänvisar här till att orficismen var både ett återupplivande av en gammal religiös praktik och religiös reformation.
- 123 Se exempelvis "Verkstadens gudomligheter" i Svenbro, s. 260 f.
- 124 *ibid.* s. 22, 160.
- 125 Cavalcante Schuback, s. 25.
- 126 Cassirer 1953, s. 33, cit. efter McGahey, s. 3.
- 127 McGahey, s. 2.
- 128 Se ovan, detta kapitel avsnitt "Orfevs: förkroppsligat kunnande-i-handling".
- 129 Se kap. 1, n. 102.

### 3. Jag, jag och bara jag!

- 1 Thomas Campion: "Ad Io. Dolandum", latinsk dikt ur samlingen *Poemata*, London 1595. Tolkning från latin till engelska: Benjamin Farrington. Efter Diana Poulton: *John Dowland*, Berkeley och Los Angeles 1982, s. 46. Poultons bok är källan till ovanstående avsnitt, liksom den huvudsakliga källan till biografiska uppgifter för mitt föreställningsmanus.
- 2 Rooley, s. 65f. Rooley hänvisar bl. a. till italienaren Marsilio Ficino.
- 3 Dowlands tre *Bookes of Songs or Ayres* utgavs för första gången 1597, 1600 respektive 1603 (*The third and last booke of songs or ayres*). De kom därefter i flera nyutgåvor. Vi använde *The First Booke of Songs or Ayres (FBSA)*, Berlin 1997, *The Second Booke of Songs or Ayres*, Berlin 1997 och *The Third and Last Booke of Songs or Ayres, (TBSA)* London 1923. *A Pilgrim 's Solace (PS)* utkom första gången 1611, vi använde noter utgivna i London 1924. John Dowland: *Three Songs from a Musically Banquet (TSMB)*, första utg. 1610, vi använde utg. London, 1923.
- 4 Claude Lévi-Strauss: *Det vilda tänkandet*, Stockholm 1971, övers. Jan Stolpe, s. 28 orig. titel: *La pensée sauvage*, (1962).
- 5 Jacques Derrida: "Structure, sign and play" i *Writing and difference*, London och New York 2006, orig. utg. 1967, s. 360. Jag har lagt till "in" i incoherence inom klammer, för jag misstänker tryckfel.
- 6 Sting: *Songs From the Labyrinth*, Deutsche Grammophon, B000HXDESU.
- 7 Kristersson 2001, s. 32f.
- 8 John Dowland: *FBSA XVII*.
- 9 *Flow My Teares, SBSA II, Now, oh Now I Needes Must Part, FBSA VI*.
- 10 *FBSA XX*.
- 11 *TSMB*.
- 12 *PS I*
- 13 Se även avsnittet "CD" nedan.

- 14 John Dowland: *Lachrimæ*, 1604, vår version transkriberad av Börje Sandquist ur flera olika källor tryckta under 1900-talet.
- 15 Henry Peacham, *The Compleat Gentleman*, London 1622, efter Poulton s. 44.
- 16 Cit. efter Poulton, s.50.
- 17 Efter Poulton, s. 39.
- 18 ”So haue I againe found strange entertainment since my returne; especially by the opposition of two sorts of people thet shroude themselues vnder the title of Musitians. The first are some simple Cantors, or vocall singers, who though they seeme excellent in their blinde Diuision-making, are merely ignorant/.../The second are young-men, professors of the Lute who vaunt themselues, to the disparagement of such as haue beene before their time, (wherein I myself am a party) thet there neuer was the like of them.” Efter Poulton s. 290.
- 19 Falun 1998.
- 20 Oxford 1986.
- 21 [www.pythagorean.org](http://www.pythagorean.org) [2010-02-18].
- 22 Stockholm 2001.
- 23 New York 2001, första utgåva 1621.
- 24 Poulton s. 78.
- 25 Nationalencyklopedin, ”Melankoli”.
- 26 Första utg. 1604.
- 27 Burton i, s. 292.
- 28 *ibid.* ii, s. 116.
- 29 Se Karin Johannisson: *Melankoliska rum*, Stockholm 2009, s. 34f, *passim*. Hade vi haft tillgång till denna bok är det möjligt att vi i än högre grad försökt koppla den elisabetanska melankolin till vår egen tid.
- 30 G.B. Harrison i Nicholas Breton: *Melancholike Humours 1600*, London 1929.
- 31 Poulton s. 59.
- 32 *TBSA, IX*, s. 31.
- 33 Kleberg, s. 155f.
- 34 Det finns en likhet mellan mitt Brookinspirerade tänkande och den tjeckiske teaterteoretikern Osolsboes modell för scenisk kommunikation, vilken Franzon hänvisar till. Osolsboe urskiljer grovt sett tre dimensioner i den sceniska kommunikationen: ”en textförbunden, dramaturgisk dimension, en skådespelarförbunden scenisk dimension och helhetsförbunden, presentationell nivå.”
- 35 Detta är en uppfattning jag hört uttryckas som ett slags ”lore” i teatersammanhang, men finns även på annat håll: ”För riksspråken beräknas en omsättning på cirka trettio år vara ett riktmärke då en ny översättning bör prövas. Så var det i till exempel Norge som förra året fick en ny översättning av Nya testamentet, den förra kom 1975. Och för vår del dröjer det inte så länge förrän den då mycket efterlängtade NT-81 fyller 30 år.” Krister Andersson, [www.bibelsallskapet.se/veckobrev/index.php?/20060410](http://www.bibelsallskapet.se/veckobrev/index.php?/20060410), [2010-02-23].
- 36 Min gestaltning av eposet kommer att diskuteras i ett följande kapitel.
- 37 Warring-Kantola s. 260f.
- 38 ”Horace, in fact, thought of himself as a translator, and considered his true distinction to have been a ’gift for turning Greek verse into Latin, an ability to adapt old ways to new times.” J.D. McClatchy i förordet till *Horace: Odes*, <http://press.princeton.edu/chapters/i7336.html> Citatet är ur bok II:16, min svenska översättning.

- 39 Petúr Knútsson: *Intimations of the Third Text. An enquiry into intimate translation and tertiary textuality*. PhD dissertation. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2004, s. 98f.
- 40 Martin Luther: *Sendbrief vom Dolmetschen* WA 30:2 627–646, 637, cit. efter Birgit Stolt: *Luther själv. Hjärtats och glädjens teolog*, Skellefteå 2004, s. 32. Stolt fortsätter: ”Vilken lärde man på Luthers tid såg något som helst värde i enkla kvinnors och barns sätt att uttrycka sig? Det skulle dröja 500 år, tills Noam Chomsky skulle inse den infödda ’native speaker’s’ språkkompetens i sitt modersmål och använda den som norm (”native informant”) för att avgöra vad som var korrekt och begripligt språk.”
- 41 Potter s. 44–66, och Klingfors, Gunno: *Nytt om gammal sång: tyskt och italienskt sångsätt under 1600- och 1700-talet*, Stockholm 1990 passim.
- 42 Exempel på inspelning: Stockholms Filharmoniska kör o orkester, dir. Carl Rune Larsson, Caprice 1978.
- 43 I två uppsättningar på svenska under senare tid, Stockholmsoperans (2005) och Göteborgsoperans (2008) har man sjungit på ryska och använt textmaskin.
- 44 Inspe­ling exempelvis Elisabeth Söderström, Prophone 1999. Till svårigheten med att uppfatta texten kommer att man måste förstå den situation det berättas om.
- 45 Bo Wallner: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, Stockholm 1991, del 2, särskilt s.75ff och s.230ff.
- 46 Detta tycks vara sant än idag, även när operan framförs utanför Ryssland: ”Even today when *Eugene Onegin* is put on (in Russian) at a theatre like the Royal Opera House, English singers are amazed at the total involvement of the Russians in the show. Copies of Pushkin stick out of their back pockets, they quote the poem all the way through the rehearsals, and they discuss Pushkin in the coffee breaks. They appear to know him off by heart. And Tchaikovsky, writing for fellow Russians, expected his audience to know the *Onegin* story off by heart as well. Fortunately it is very simple.” Sarah Lenton, English National Opera, programblad 2004. Hela diskussionen om texters begriplighet är naturligtvis inte relevant för verk där textförståelse i vanlig mening inte är aktuell, som i György Ligetis *Aventures* eller i Virgil Thomsons ”kubistiska” opera *Fyra Helgon i tre akter*. De verk jag talar om avser sådana som bygger på texter med mera traditionellt dialogiskt och lyriskt-berättande semantiskt innehåll.
- 47 *Los Muertes de la Placa*, tolkning av Francisco J. Uriz och Artur Lundkvist, publ. med partitur, Gehrmans 1974.
- 48 Det finns en belysande illustration av detta i Jerome K Jeromes *Tre män i en båt*: En tysk klassisk sångare skall vid en musikalisk salong i England sjunga en allvarlig, dramatisk sång. Ett par studenter lyckas i förväg få publiken att tro att den är komisk. Eftersom publiken inte förstår tyska men vill framstå som bildad skrattar den mer och mer ju längre sången lider. Sångaren blir alltmer arg och förvirrad, vilket gör det hela än mer komiskt, och det hela slutar i katastrof.
- 49 Mikael Wiehe: *Att översätta Bob Dylan*, [www.mikaelwiehe.se](http://www.mikaelwiehe.se), s.4, [2010-02-18].
- 50 *ibid.* s. 3.
- 51 Stephen Sondheim: ”Teatersångtexter” ur: *Musikmakarnas handbok*, utg. George Martin, övers. Björn Linné, Stockholm 1985, s. 74f.
- 52 Detta gäller egentligen sedan jag började skriva visor på sjuttio­talet, men även för exempelvis mina översättningar.
- 53 Naturligtvis hade man också kunnat använda Dowlands sånger på andra sätt än vi gjorde. Det hade exempelvis kunnat vara intressant att ha dem som utgångspunkt för textlig och musikalisk improvisation, kanske med jazzförtecken, ungefär som när saxofonisten Jan Garbarek improviserar över körmusik från 1500-talet.



Man hade också kunnat tänka sig något slags bearbetning med liveelektronik. Detta hade emellertid krävt en helt annan ingång i materialet och kanske andra medarbetare. Jag har också sysslat alltför litet med dessa arbetsätt för att det skulle vara möjligt för mig att göra något konstnärligt intressant av dem.

54 Cit. efter Poulton s. 210

55 Se exempelvis: Hanns Eisler: *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, Leipzig 1973.

56 [www.mikaelwiehe.se/att\\_overstta\\_dylan.htm](http://www.mikaelwiehe.se/att_overstta_dylan.htm)s., [2009-09-11].

57 Detta är ett subjektivt intryck som jag inte har något annat underlag för än erfarenhet. För en diskussion av översättningen av Franz Schuberts sångcykel *Winterreise* se Kristersson 2001, s. 34–39.

58 *Don Giovanni – Don Juan. Om översättning av musikaliskt bunden text*, Stockholm 1999 diss.

59 Johan Franzon, se not 34. För en vidare översikt av området internationellt hänvisas till Franzon och Tråvén, där Franzon, eftersom hans avhandling är av senare datum, är mest aktuell.

60 Tråvén, s. 58–66. De operaöversättare vars principer och metoder hon sammanfattar och refererar till är bl.a. H.S. Drinker, H.F. Peyser, E.A. Nida och Per-Erik Öhrn.

61 Detta är min sammanfattning av de sammanfattningar Tråvén i sin tur gör på s. 58–66 under rubriken ”Dokumenterade arbetsmetoder”.

62 Tråvén s. 37.

63 Se exempelvis den tidigare nämnda Mozarts *Trollflöjten*, där Papageno talar grovt och bondskt, medan Tamino har en mera aristokratisk språklig framtoning.

64 *Carmen* blir exempelvis obegriplig om man inte vet att novellen som operan bygger på skrevs i syfte att hindra franska soldater utomlands från att umgås med det ockuperade landets ensamma mödrar, särskilt om dessa var både arbetarklass och prostituerade, rökte och drack vin och hade tvivelaktig etnisk – alltså romsk – bakgrund. Carmenfiguren är återigen ett exempel på vad musiken förmår göra med ett tunt semantiskt innehåll: Bizets skapar genom sin musik en fascinerande kvinnogestalt av en tom propagandakonstruktion.

65 Den tidigare nämnde Osolsobe.

66 Poulton s. 237.

67 Osolsobes modell för teaterkommunikation finns behandlad hos Franzon s.14f.

68 *ibid* s. 18.

69 Franzon, s. 244. Franzon har lånat tankarna om approximation – att föreställa sig måltextern som ett ”närmevärde” till måltextern snarare än ”ekvivalens” – från den tyske lingvisten RRK Hartmann, se *ibid* s. 214.

70 För att definiera olika sätt att översätta vänder sig Franzon till den engelske 1600-talspoeten John Dryden. Att välja att översätta ord för ord, som jag gjort genom att välja ”Kom tillbaka!” kallas med denna terminologi *metaphrase*, metafras: ”...turning an author word by word, and line by line, from one language to another”, *ibid* s. 216. Terminologin är dock betydligt äldre. Se Knútsson, n. 39 ovan.

71 Franzon kallar med Dryden denna metod *paraphrase*, parafraas : ”...where the author is kept in view [...] but his words are not so strictly followed as his sense; and that too is admitted to be amplified, but not altered”, alltså att inte översätta ordagrant men välja andra ord i målspråket för att ett uttrycka samma innebörd som källtexten. *ibid* s. 186f.

72 För denna typ av relation mellan text och musik, där musiken gestaltar innebörden i texten eller där text och musik på annat sätt belyser varandra inbördes används i musikvetenskapen termen *melopoetisk integration*, en företeelse som hos Dowland förekommer i rikt mått. För vidare hänvisning och diskussion se *ibid* s. 62f.

- 73 Denna tolkning ligger nära vad Franzon med Dryden skulle kalla *imitation*, alltså fri omskrivning, ”...where the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original”. Cit. efter *ibid* s. 216.
- 74 Det var vanligt att man skrev text till redan existerande musik, se Poulton s. 255
- 75 *ibid* s. 237
- 76 Wiehe, s. 3.
- 77 ”Rim och reson – att översätta opera”, *Tidig Musik* 3/2007, s. 28.
- 78 Sondheim s. 75.
- 79 Wiehe, s. 1.
- 80 Se Potter s. 38.
- 81 *Authenticities*, Ithaca 1995.
- 82 Jurij Andrejev (red.): *Vladimir Vysotskij – människa, poet, aktör* övers. Ola Palmær, Sovjetunionen 1991, s. 134f.
- 83 ECM records 2000.
- 84 Sting, se not 6, Wadling och Samuelson finns på *Flow my Teares: Songs by John Dowland*, med The Forge Players, Elektra/WEA, 1999.
- 85 *FBSA, VI*, s. 16.
- 86 *SBSA, XII*, s. 26.
- 87 Se exempelvis *NE*, ”blankvers”.
- 88 Den senaste översättning jag funnit av hymnerna är Apostolos Athanassakis: *Orphic Hymns*, vilken finns på Internet: [www.geocities.com/orphic\\_hymns/index.html](http://www.geocities.com/orphic_hymns/index.html). [2010-02-18].
- 89 Brook 1989, s. 58.
- 90 Joseph Brodsky: ”Hur en bok bör läsas” i *Sorg och förnuft*, s. 80f.
- 91 Lund 1979, s. 12.
- 92 Cit. efter försättsbladet till Joseph Brodsky: *Sorg och förnuft*, Stockholm 1997, övers. Bengt Jangfelt.
- 93 I fyra delar, Stockholm 1984, 1985, 1987, 2005.
- 94 Ullén, s. 69.
- 95 Ullén, ss.
- 96 Valerius Flacchus.
- 97 Francis Poulenc: *Mélodies*, MMH CD 2006, texthäfte.
- 98 [www.elizabethi.org](http://www.elizabethi.org) [2010-03-13].
- 99 Anders Piltz: *Det gråtande djuret – Människans mångtydighet i europeisk tradition*, Skellefteå 1998.
- 100 Sven Kristersson: *Jag, jag och bara jag!*, manus.
- 101 [www.springfield.k12.il.us](http://www.springfield.k12.il.us), [www.jesus-is-lord.com](http://www.jesus-is-lord.com), [www.seatofmars.com](http://www.seatofmars.com), [www.schools.ash.org.au](http://www.schools.ash.org.au) [2009-10-03].
- 102 Tafdrup s. 17.
- 103 Se exempelvis Bengt Holmqvists förord till Francesco Petrarca: *Kärleksdikter* övers. Ingvar Björkeson, Stockholm 2002, s. 20 eller Evert Taubes *Vallfart till Trubadurien och Toscana*, Stockholm 1957, s. 10.
- 104 Taube 1957, s. 63.

- 105 *PS II.*
- 106 *TBSA XII.*
- 107 *FBSA XIV.*
- 108 *TBSA V.*
- 109 Sveriges Radio, juli 2006.
- 110 Henric Holmberg, *En sorts skådespelare*, Stockholm 2000, s. 115ff.
- 111 Brook 1989, s. 85.
- 112 Erland Josephson har en rolig och talande skildring av hur han instrueras i blankversdeklamation av Sir John Gielgud i *Föreställningar*, Stockholm 1991, s. 5f.
- 113 Brook 1989, s. 180.
- 114 Lars Lönnroths träffande beskrivning. Se även Inledning.
- 115 Apollonios, s. 94.
- 116 Ulf Persson: ”Det här borde även engelsmännen få se”, *Skånska Dagbladet* 24/2 2004.
- 117 Carlhåkan Larsén: ”Rolig lutmästare med stort ego”, *Sydsvenskan* 23/2 2004
- 118 Ingela Brovik, ”Den nyskapande teatern den allra bästa”, *Smålandsposten* 10/3 2004.
- 119 Matti Edén: ”En trevlig eftermiddag med John Dowland”, *Kvällsposten* 23/2 2004.
- 120 Brook 1989 s. 26.
- 121 *ibid.* s. 233.
- 122 Bertolt Brecht: *Lätthet* ur ”Dikter ur Mässingsköpet”, Brecht 1966, s. 112.
- 123 Programhäfte *Sista skriket*, s. 6. (Häftet ej paginerat.)
- 124 *ibid.* s. 11.
- 125 *ibid.* ss.
- 126 Se ”Inledning”, avsnittet ”Donald Schöns reflektionsstege, en väg till självförvandling.”
- 127 ”So viele Stücke das Programm eines Liederabends enthält, so viele Rollen sind zu verkörpern, und jede von ihnen hat ihren eigenen Farbcharakter. /.../ Gestalten etwa der Harfner, Ganymed, Prometheus, der Müller, Symbolfiguren des Totengräbers, Wanderer aller Gemütsschattierungen, Memnon, Atlas, Philoktet, Orest, Fieschergestalten jeden Alters, Barden und Sängergestalten gegenüberstehen, die unverwechselbar und darum persöhnlich sein müssen.” Dietrich Fischer-Dieskau: *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Interpretation des Gesangs*, Stuttgart-München 1985, s. 467.
- 128 En rad verk alltsedan radiooperan *Mannen på slutningen*, 1991 till operatrillern *Sömnkliniken*, 2009.
- 129 Se exempelvis Carl Fehrman: *Diktaren och de skapande ögonblicken*, Stockholm, 1974, s. 56.
- 130 Potter, s.xiii.
- 131 Se kap 1, n. 102.

#### 4. *Gilgamesh – han som vägrade dö*

- 1 *Gilgamesh – han som vägrade dö*, Sven Kristersson, manus efter Gilgamesheposet, övers. Lennart Warring och Taina Kantola, Stockholm 2001.
- 2 *Gilgamesheposet*, s. 251 Uppgifterna i detta avsnitt är, förutom när det särskilt angivits, hämtat ur denna bok s. 248–310.

- 3 Détienne s. 133 ff, Se även kapitel 2, n. 133.
- 4 Exempelvis engelske tonsättaren William Waltons verk *Façade*, där poeten Edith Sitwells texter läses rytmiskt till ackompanjemang av en liten orkester och Rudolf Blümmners ordkonstverk *Angolaina*, en ljuddikt liknande Kurt Schwitters mera bekanta *Ursonate*, men med ett starkt inslag av ljudkombinationer som i hög grad för tanken till afrikanska språk. Arnold Schönbergs *En överlevande från Warszawa*, där tonsättaren i partituret anger recitatörens rytm och ungefärliga tonhöjd, vilket ger recitatören ganska stor frihet, ingick också i mina erfarenheter.
- 5 Genom mitt arbete på Musikhögskolan i Malmö hade jag tagit del av ett kulturellt utbyte med Gambia, ett land där korospelare ännu idag utgör vandrande bibliotek. En *jali* förmår sjungande och berättande gestalta hela nationers historia till ackompanjemang av stränginstrumentet *kora*. Se även Inledning, n.8 och Sæther 2003. En annan recitator jag tagit intryck av är poeten Jan-Erik Vold, vars suggestiva halvsjungande och reciterande av sina dikter får färg av musiken, och man får en stark känsla av att musikerna också lyssnar till honom. Se exempelvis skivan *Trikken brinner*, som jag dock inte hittar i några förteckningar.
- 6 Walter Ong: *Muntlig och skriftlig kultur*, Göteborg 1990.
- 7 Detta var, förstod jag senare, Lords och Parrys berömda arbete. Se M. Parry: *The making of Homeric verse: The collected works of Milman Parry*, Oxford 1987 och A. Lord: *The Singer of Tales*, Harvard 1981.
- 8 George Derwent Thomson: översatt stencil, Lund Universitet 1971 som jag inte kunnat spåra. Citatet kan vara hämtat från någon skrift som senare kommit att ingå i *The Basket that Was: the Story of a Deserted Village*, Dublin 1982, en bok som jag inte kunnat få tag i då den är utgången från förlaget. Thomson, som senare blev professor i grekiska, tillbringade under 1920-talet flera år på Blasketöarna utanför Irlands västkust, där befolkningen var helt irisktalande och hade behållit gamla sedvänjor.
- 9 Potter s. 9.
- 10 Tord Olsson: "Gilgamesh – kunglig värsting söker vishetens väg", *Karavan* nr 3 2003, s. 60–68.
- 11 Underlaget för detta stycke är en intervju som gjordes i 25/1 2008. Det gör att Karim Rashed i efterhand kan ha förändrat sin syn på varför han ville arbeta med eposet. Som jag minns det överensstämmer svaret dock med hur vi talade om våra motiveringar redan då vi inledde vårt samarbete.
- 12 Se exempelvis *Orientalism*, övers. Hans O. Sjöström (observera även Sigrid Kahles förord), Stockholm 2002, och *Kultur och imperialism*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm 1995.
- 13 Exempelvis Karen Armstrong: *Historien om Jerusalem*, övers. Inger Johansson, Stockholm 1998, som visar hur kristen, judisk och muslimsk kultur kämpat om herraväldet över Den Heliga Staden genom historien. Samma författares *Kampen för Gud*, övers. Inger Johansson, Stockholm 2000, förutsade kusligt initierat det tidiga 2000-talets våldsamma urladdningar mellan USA och arabvärlden. Göran Rosenberg: *Det förlorade landet*, Stockholm 1996, skildrar författarens sökande efter en egen judisk identitet, vilket paradoxalt leder honom till insikt om palestiniernas tragedi.
- 14 Brook 1998, s. 3.
- 15 Stravinsky s. 37.
- 16 *Gilgames-eposet*, översatt och förklarad av Knut Tallqvist, Helsingfors 1945.
- 17 Stockholm 1946.
- 18 Enligt Axel Helmer: *Ture Rangström*, Stockholm 1999 s. 24 Verket ej publicerat.
- 19 Helmer s. 24-28. Ebbe Linde kände sig åsidosatt eftersom Rangström på eget bevåg hela tiden ändrade i texten.

- 20 Warring-Kantola s. 295-302
- 21 Se även sammanfattningen hos Warring-Kantola s. 239-247. Där framgår det tydligt hur mina vändpunkter och vitala moment relaterar till eposets olika tavlor.
- 22 Se exempelvis Aristoteles *Om diktkonsten*. Naturligtvis finns det ingen objektiv logik som fast-ställer vad som man ”måste” berätta. Mitt val av dessa punkter berodde helt på vad jag intuitivt kände var en historia som skulle fungera. Säkert skulle man med hjälp av narrativ teori kunna reflektera kring detta, men jag har här valt bort detta perspektiv, då det skulle medföra en alltför stor utvikning.
- 23 På Internet finns det en mängd olika sidor där skalan beskrivs, bland dem [www.talkbass.com/forum/archive/index.php/t-82101.html](http://www.talkbass.com/forum/archive/index.php/t-82101.html) och [www.all-guitar-chords.com/guitar\\_scales](http://www.all-guitar-chords.com/guitar_scales) [2010-02-02]
- 24 Exempelvis jazzmusikern Tolga Tüzün och klarinettisten Oguz Büyükerberber.
- 25 Brook 1993, s. 33.
- 26 Brook 1989, s. 180. Se även kap. 3.
- 27 Intervju 25/1 2008.
- 28 Se Inledning, avsnittet ”Upptakt”.
- 29 ”Sångarens ansikte utgör scenen”, Fischer-Dieskau: s. 467.
- 30 Brook 1989, s. 79.
- 31 Intervju 25/1 2008.
- 32 Återigen kan man jämföra med Warring-Kantolas sammanfattning s. 239–247.
- 33 Lennart Warring: Manus till bok om Mesopotamien och den grekiska antiken, s. 28 (trycks 2010?).
- 34 Gustaf Wingren menar att naturrätten står inskriven redan i Mose dekalog: ”De tio buden befäller sådant som är befallt i alla folk och förbjuder sådant som överallt i världen är förbjudet. Det enda som är specifikt israeliskt i dekalogen är budens yttre form.” Gustaf Wingren: *Människa först och kristen sen – en bok om Irenéus*, Skellefteå 1997.
- 35 Samtal med Lennart Warring.
- 36 Warring: Manus, s. 26.
- 37 *ibid.* s. 29.
- 38 Mircea Eliade: *The Sacred and the Profane*, New York 1961, s. 25.
- 39 Lennart Warring: Manus, s. 60.
- 40 *Gilgamesheposet*, s. 288f. Warring tillägger i en kommentar efter att ha läst denna text: ”Ninsun var ursprungligen en separat gudinna, men när eposet skrevs betraktades hon som en manifestation av Ishtar som modergudinna. I babyloniska texter står det att Siduri är Ishtar som Vishetsgudinna.”
- 41 ”Job in fact receives no explanation of the meaning of his suffering. His faith is simply removed from every moral vision of the world. In return, the only thing shown to him is the grandeur of the whole, without the finite viewpoint of his own desire receiving a meaning directly from it. A path is thus opened: that of a non-narcissistic reconciliation. I renounce my viewpoint; I love the whole as it is.” Paul Ricoeur: *The Conflict of Interpretations*, s. 348f.
- 42 För diskussion av esoterisk tolkning, se Warring s. 296–302.
- 43 *ibid.* s. 124.
- 44 Intervju 25/1 2008.

- 45 *Gilgameshs död*, sumerisk berättelse, manus s. 22, översättning Lennart Warring.
- 46 *ibid.* s. 3.
- 47 Mircea Eliade har en universell syn på vattnets betydelse, som kan vara värd att citera även om man inte skall vara alltför säker på att hans påståenden verkligen stämmer – han har kritiserats för att vara mera konstnär än religionshistoriker: ”The waters symbolize the universal sum of virtualities; they are fons et origo, ’spring and origin’, the reservoir of all the possibilities of existence; they precede and support every creation./.../ In whatever religious complex we find them, the waters invariably retain their function; they disintegrate, abolish forms, ’wash away sins’; they are at once purifying and regenerating.” Eliade, s. 130f.
- 48 *Gilgamesheposet*, s. 249f.
- 49 Se Potter, s.155ff.
- 50 *The Gilgamesh Epic*, London 2003, s. 35.
- 51 Narrativa perspektiv framgår bara indirekt av denna reflektion. Två klassiker – som ser helt olika på ämnet – är Vladimir Propps *Morphology of the folktale* – (Undersagens morfologi) övers. Laurence Scott Bloomington, 1958 (1927) där han analyserar hur ryska sagor är konstruerade utifrån figurer och handling, och Claude Levi-Strauss ”The Structural Study of Myth” ur *Structural anthropology* 1963 där han redogör för sitt strukturalistiska sätt att tänka i oppositioner; i en berättelse han finner motsatta företeelser vilka inte har med det kronologiska berättandet att göra men som säger något grundläggande om mytens eller sagans betydelse.
- 52 Ett par exempel: I Björn Ulvaeus och Benny Anderssons *Kristina från Duvemåla* gjordes omfattande strykningar sent inför premiären 7 oktober 1995 i Malmö. På ett förberedande generalrepetition som jag bevistade var första akten över två timmar lång. Enligt musikalens dramaturg, Jan Mark, strök man ner denna akt med bortåt tjugo minuter före premiären. I Peter Brooks berömda uppsättning av *Carmen* på Bouffes du Nord 1981 ströks många välkända ensemblenummer.
- 53 Accordionisten Lars Holm har nära femtio års erfarenhet av musikaliskt ensemblespel på hög nivå. Vid en repetition med vår brasilianska konstellation som gjorde skivan *Chamber Samba* gav han uttryck för en sådan tanke: ”Jaha, arrangemanget är klart nu. Det betyder att vi kan börja stryka.”
- 54 Stephen Kings *Att skriva*, Malmö 2001, skulle med fördel kunna heta *Att stryka*. King menar att man efter en första version av en bok nästan alltid kan stryka en tredjedel. Strykandet kan ske på olika nivåer ända ner till satsnivå, där King menar att de flesta adverbial kan uteslutas eftersom de enligt honom mest är i vägen för läsarens fantasi.
- 55 Se Helmer s. 436f, bl. a. 9 takter ur klaverutdrag.
- 56 För en mera utförlig analys av tänkandet kring kön och åldrande under sumerisk och babylonisk tid, se Rivkah Harris: *Gender and Aging in Mesopotamia*, Norman 2000.
- 57 Ulf Persson: ”Livfull och engagerande introduktion” *Skånska Dagbladet* 16/12 2004
- 58 Bengt Knutsson: ”Gilgamesheposet som sångteater”, *Vetenskaps societeten*, Lunds Universitet 2005 s. 52f.
- 59 Chaleb Alshahbandar, *Azzaman*, London 20050204, översättning Rashed och jag.
- 60 Ung man som sett föreställningen i Ljungby och ville beställa den till en irakisk kulturförening.
- 61 Najwan Darwish: ”Gilgamesh: Irakisk sårad själ bakom svenskt ansikte” *Al-Akbar* 24/4 2007. Hela recensionen finns i appendix 3.
- 62 Appendix 2.
- 63 Det är denna svenska översättning, gjord av Katarina Kantola och Lennart Warring, som jag här använder

som jämförelsematerial.

- 64 El-Hakawatis text återges i Katarina Kantolas översättning från den palestinska gruppens franska manus, varför texten som tidigare påpekats skiljer sig både från Lennart Warrings och vår.
- 65 *Le Conflit des Intérprétations*, s. 172, cit. efter Kristensson Ugglå 1999, s. 278.
- 66 Se kap. 2, s. 35
- 67 Apollonios, s. 62
- 68 Brook 1990, s. 51.

## 5. Diktaren och Tiden

- 1 Evert Taube: ur *Ingrid Dardels polska*, ur Taube 1963, ursprungligen publ. i *I dina drömmar*, 1953.
- 2 Leif Bergman: ”Eko och återkomst”, *Evert Taube-sällskapet, Årsskrift 1992*. Det följande stycket använder Bergman som källa.
- 3 Se Mikael Timm, s. 374-375. Även hos Lönnroth understryks Taubes högborgerliga bildningsbakgrund, s. 266f.
- 4 Taube citerad ur radioserien *Inte bara visor*, Bergman s.14.
- 5 Anthin, 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.
- 6 Se även Georg Svensson: *Evert Taube – poet, musikanter, artist*, Stockholm 1977, s. 74f.
- 7 Ett instrument av instrumenttillverkaren Levin, stämt som en gitarr fast med bassträngar och pärenformad instrumentkropp.
- 8 Anthin, s. 180 , 211. Boken utgör, bland mycket annat, en detaljerad genomgång och diskussion av de olika sceniska sammanhang i vilka Taube framträdde.
- 9 Anthin. s. 166f. Citatet är efter Anthin, hämtat ur Leif Bergman: ”Bellman, Taube och den Gyldene Freden”, *ETSÅ 1998*, s.13–71.
- 10 Anthin s. 210.
- 11 Köping 1976, första utg. 1948.
- 12 Stockholm, 1957.
- 13 ”Diktaren och tiden” har använts flera gånger som titel på program kring Taube. Sommaren 2009 framförde Mikael Samuelson och gitarristen Mats Bergström ett program under denna rubrik.
- 14 Marianne Greenwood: *Evert Taube. Ett personligt porträtt 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.
- 15 Anthin, s. 333.
- 16 Georg Svensson: *Ett sätt att vara. Minnen av Evert Taube*. Stockholm 1977, s. 84.
- 17 Inger Hammar: *Emancipation och religion*, Stockholm 1999. Hammar menar 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 inorporerade kvinnorna i offentligheten”, s. 35. Kan det vara

- så att man i vår sekulariserade tid bortser från Taubes religiösa influenser därför att vi inte längre ser dem?
- 18 Greenwood, s. 60.
- 19 Anteckning, cit. efter Timm, s. 366.
- 20 Carl-Göran Ekerwald: *Horatius. Liv och tänkesätt*. Stockholm 2006, s. 156.
- 21 ibid. s. 157.
- 22 *Himlajord* ur sångsamlingen med samma namn, 1938.
- 23 Palm-Stenström talar i sin kommentar till *Så länge skutan kan gå*, s. 59, om ”livstro”, dock utan att precisera vad de menar med denna term, vilket naturligtvis skulle falla utanför syftet med deras sångbok. För en översikt av vilka drag i Taubes livsåskådning man möjligen skulle kunna diskutera utifrån livstron, se Inga Sanner: *Den segrande Eros. Kärleksföreställningar från Emanuel Swedenborg till Poul Bjerre*. Nora 2003, kap 7, ”Den nya livskänslan”, ss. 144–166.
- 24 Olle Adolphson: ”Bilaga 4”, *ETSÅ 1984*, s. 335.
- 25 ibid, ss.
- 26 *Röda visboken*, red. Git Magnusson, Stockholm 1975, s. 70.
- 27 Britta Holm har gjort en betydligt mer detaljerad analys i ”Kom i min famn. En studie av texten, musiken och dansen i en Taube-vals”, *ETSÅ 1999–2000*, där hon lyfter fram andra aspekter av sången. Jag presenterar mina iakttagelser främst för att visa hur jag kom att fascineras av Taubes poetiska hantverk.
- 28 Stockholm 1960, 1963, 1978. Det fattas dock en del sånger: *Sjuttonde balladen* finns exempelvis inte med.
- 29 Det finns en numera en litet enklare version i Anders Palm och Johan Stenström (red.): *Evert Taube. Sångboken*, Stockholm 2009. Hade denna varit utgiven då jag började skapa min föreställning är det möjligt att jag valt bokens version.
- 30 ”Ancient Greeks made no distinction between poetry and song. All poems had easily perceived rhythms; listeners could – and sometimes did – tap their feet or clap hands in time with the poet.” David Mulroy: *Early Greek Lyric Poetry*, Ann Arbor 1992, s. 9. Se även Sven Kristersson: ”Från Salamis via Himlabacken till Långholmen” i *Genius Loci Landskap Spelplats Närvaro*, Stockholm 2009.
- 31 Anteckning från 1950-talet, efter Timm s. 428.
- 32 I *Borges. Sus Mejores páginas*, London, Sydney m.fl. 1970, ss. 157–159, essän daterad 1950.
- 33 Musikvetenskapliga publikationer, Stockholms universitet, Stockholm 2007, s. 9 ff.
- 34 För utgivningsdetaljer se Inledning, n. 53.
- 35 Frans Mossberg: *Visans kontinuum. Ord, röst och musik. Studier i Olle Adolphsons musik och framförandekonst*, Lund 2002, s. 10.
- 36 Musikforskaren Lars Lilliestam menar att det finns ”gott fog för påståendet att det går en rak linje från den svenska vistraditionen till delar av modern svensk rockmusik. Det är högst rimligt att se Ulf Lundell, Peter LeMarc, Plura Jonsson och Marie Fredriksson som nutida arvtagare till Bellman, Taube, Adolphson och Vreeswijk.” *Svensk rock. Musik – lyrik – historik*. Göteborg 1998, s. 197, cit. efter Brolinson 2007, s. 101.
- 37 Den erfarna singer-songwritern Eva Hillered har skrivit en praktisk handledning för blivande kolleger i *Lathund för låtskrivare*, Stockholm 2009, som är ett utmärkt exempel på hur man redovisar kunskap som annars bara funnits som en ”lore” bland utövare av viskonsten.
- 38 Jan Bengtsson, ”Det högsta goda och det praktiska etiska kravet, Några utvecklingslinjer i fenomenologisk etik”, s. 75 – 106 i *Philosophia* nr 1 –2/1990, cit. efter Kristensson Ugglå 1999, s. 110.



- 39 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.
- 40 Anthins omfattande undersökning utreder i första hand Taubes sceniska sammanhang och generella sångar- och recitatörsattityd snarare än hans konkreta musikaliska och skådespelarmässiga tillvägagångssätt.
- 41 EMI Music Sweden AB, 2006, CD nr 8, spår 8.
- 42 ETSG, CD nr 2, spår 27.
- 43 Timm 1998, s. 574.
- 44 Ur intervju med Svensson 1977, s. 93.
- 45 Brev 20/6 1962. Cit. efter Edström 2008, s. 386.
- 46 Gunnar Ekelöf: "Tankesamling", *Skrifter*, del 8, Stockholm 1993, s. 137.
- 47 Brolinson påpekar att Taubes samlade visproduktion innehåller runt 50 valser.
- 48 ETSG, CD nr 3, spår 20.
- 49 Förord till samlingen *Så länge skutan kan gå*, Stockholm 1963.
- 50 Brolinson 2007, s. 87, apropå bl.a. Monica Zetterlund, men beskrivningen stämmer in på de visor jag skrivit.
- 51 Frans Mossberg: *Taube efter Taube: Olle Adolphson* PDF, utdrag ur och bearbetning av *Visans kontinuum*. s. 5.
- 52 Frans Mossberg nalkar sig Adolphsons tolkningskonst framför allt genom en givande jämförelse av hur Adolphson och Cornelis Vreeswijk tolkar Taubes *Dansen på Sunnanö*. Mossberg använder elektroniska spektrogram för att tydliggöra skillnaderna mellan artisterna.
- 53 Brolinson, s. 45ff, 87
- 54 Monica Zetterlund: *Hågkomster ur ett dåligt minne*, Stockholm 1992.
- 55 Jan Sigurd: "Sista dansen med Monica" i *Under mitt Paraply*, Malmö 2009, s.183f.
- 56 Klas Gustafson: *Enkel vacker öm. Boken om Monica Zetterlund*, Stockholm 2009, s. 294.
- 57 CD:n *Sommarnatt*, MMCD020.
- 58 Exempelvis: *Sven-Bertil Taube: Ett samlingsalbum 1959-2001*, EMI Sweden 2004.
- 59 Brev från Evert Taube till Ranfts teaterbolag 9.2.1926, Evert Taubes arkiv, H 198:230, efter Anthin s. 143.
- 60 Dario Fo och Franc Rame: *Gycklarens teater*, baksidestext, övers.Carlo och Anna Barsotti, Smedjebacken 1997.
- 61 Gerard Jouannest, pianist, kompositör och Brels medarbetare intervjuad i Peter Mosskin: *Brel och Brassens*, Höganäs 1989, s. 157.
- 62 Se exempelvis hans tolkning av *Les feuilles mortes*, [www.youtube.com/watch?v=kLIBOmDpn1s](http://www.youtube.com/watch?v=kLIBOmDpn1s) [2010-02-11].
- 63 Se kap. 4, n. 35.
- 64 Edström 2007.
- 65 Per Myrbergs tolkningar är samtliga hämtade från CD:n *Sommarnatt*, MMCD020. Pär Sörmans exempel kommer från *Pär Sörman tolkar Evert Taube*, inget katalognummer. I övrigt hänvisar jag separat till olika inspelningar.
- 66 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.
- 67 Bengtssons dikt publicerades i *Tärningskast*, Stockholm 1923. Kommentarer ang. den möjliga anknytningen till Bengtsson finns hos Lönnroth s.280 och hos Brolinson s. 116f.

- 68 NE, ”hettiter”.
- 69 Se exempelvis *Egypten. Faraonernas värld*, red. Regine Schultz och Matthias Seidel, Köln 1999, s. 368f.
- 70 NE, ”Alfons”.
- 71 ETSG, CD nr 3, spår 1.
- 72 Ursprungligen symboliserade färgerna rött och blått Paris, medan vitt stod för det legitima kungahuset.
- 73 Georg Svensson: *Evert Taube. Poet Musikant Artist*, Stockholm 1976, s. 33.
- 74 Se Lönnroth s. 280.
- 75 ETSG. CD nr 3, spår 1. Noterat i *Hjärtats nyckel heter sång* och *Taube: Sångboken*.
- 76 *Diamanter* 3, spår 16, EMI Music Sweden, 2004.
- 77 William Shakespeare: *Sonett nr 64* (enl. Timm s. 399), övers. Evert Taube, i ”Diktaren och Tiden”, *Så länge skutan kan gå*, Stockholm 1963, s. 177, ursprungligen publ. i *Svärmerier*, 1946.
- 78 Edvard Matz: ”Damen i svart...Taubes sångmö i Provence, på Särö och Hornö” i *ETSÅ 2001*.
- 79 Pia Graaf de Schmidt: ur kommande arbete.
- 80 Petrarca: *Kärleksdikter*, exempelvis nr 22 och 228.
- 81 Se exempelvis Leonardo da Vincis *Madonna Benois* och *Madonna och barn med blommor* eller Giovanni Paolos *Ödmjukhetens madonna*. [www.arthistory.suite101.com/article.cfm/flower\\_symbols\\_in\\_christian\\_art#ixzz0FV4BaURN&B](http://www.arthistory.suite101.com/article.cfm/flower_symbols_in_christian_art#ixzz0FV4BaURN&B) [2009-10-27].
- 82 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 i suttonårsåldern träffat sin mentor Olof Thunman som undervisade honom i konsthistoria. Timm. s. 48.
- 83 Det finns bilder på de berömda filmstjärnorna Gracie Allen och Gail Patrick där de båda har praktfulla bröstbuketter av violer på [www.life.com](http://www.life.com). [2010-03-13]. 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” i *ETSÅ 1992*, s. 134.
- 84 ”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 châtain, en désordre, pleins de mèches rebelles, s'échappent du chapeau, la bouche aux lèvres charnues ébauche une petite moue, mi-câlène, 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. [www.zazieweb.fr/site/6068-Berthe-Morisot-Le-secret-de-la-femme-en-noir](http://www.zazieweb.fr/site/6068-Berthe-Morisot-Le-secret-de-la-femme-en-noir). [2010-02-11].
- 85 Evert Taube: *Damen i svart med violer*, ur *Himlajord* Stockholm 1938.
- 86 Paul Valéry: förord till utställningen vid 100-årsjubileet vid Musée de l'Orangerie. Citat från Jeffrey Meyers: *Morisot & Manet*, [www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-1075021\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-1075021_ITM) [2010-02-11]
- 87 *ibid.*

- 88 Detta framgår på av Edvard Matz tidigare nämnda artikel och av Schmidt de Graafs pågående arbete.
- 89 Swedish society DISCOFIL SCD 3007.
- 90 Här menar Bergman att det är Apollons röst som Taube hör, vilket jag inte håller med om. Det är istället muserna, Apollons döttrar, som inger oss våra infall och idéer. Taube säger ju också rentut att det är ”sångmön” – alltså musan – han skålar med.
- 91 Jämför avsnittet om myt i kapitel 2.
- 92 ETSG, CD nr 4 spår 21.
- 93 Adolphson: *Diamanter* 3, spår 38, Samuelson: *Personligt samtal*, Stockholm Polydor 1994, spår 3, Sven-Bertil Taube: *Ett samlingsalbum 1959-2001* EMI Sweden 2004, CD nr 2 spår 14.
- 94 Om Porrini d'Angelo, se Timm s. 111, som citerar brev från Taube till föräldrarna. Timm skriver också om italienaren i häftet till den stora samlingsutgåvan av Taubes inspelningar 2006: ”Av Vittorio Annibal Porrini d'Angelo hade han lärt sig spela italienska folkmelodier, innerligt vackra och romantiska”. Som Edström (2007, s. 126f) påpekat finns det tydliga likheter med *Sandhamnsballaden* som utkommer nästan samtidigt (1924).
- 95 Detta framgår av naturliga skäl inte av den svenska översättningen, men är desto tydligare på italienska: [www.italica.it/canzoniere.html](http://www.italica.it/canzoniere.html). [2010-03-13].
- 96 ETSG, CD nr 2 spår 26, Samuelson: *Taube i Ligurien*, Joglar 2009, CD103, spår 8.
- 97 Se Edström 2007, s. 126 f.
- 98 Den publicerades den inte förrän 1964, i *Vid tiden för Astri och Apollon*, en bok som utgör en återblick på tiden från 1914 fram till sent tjugotal genom tidigare inte publicerade texter. För mer kring denna bok se Timm 1998, s. 566f.
- 99 David Anthin har i sin uppslagsrika ”Bohuslän som litterär mötesplats” i *Samlaren* 2001, ss. 114–136, läst Taubes *Invitation till Bohuslän* som ”det fysiska landskapets omvandling till ett litterärt” Detta är precis den process som föregår även i *Fritiof i Arkadien*. Henrik Gustafsson har också läst *Fritiof i Arkadien* som en pastoral i ”Tradition och nyskapelse. Evert Taube som modern pastoraldiktare.” i *ETSÅ 1999 – 2000*, s. 148–161. Gustafsson pekar på pastorals rötter hos Theokritos och Vergilius, och använder en analysmodell inspirerad av den engelske litteraturkritikern och poeten William Empson och den amerikanske litteraturforskaren Paul Alper. Modellen går för det första ut på att bestämma ”talarens styrka i förhållande till sin skildrade värld”. Gustafsson kommer utifrån denna fråga fram till att ”[d]iktjaget ensamt visar en pastoral styrkebalans i Alpers mening”. En annan aspekt i denna modell rör ”kontrasttemat, där en förment pastoral idyll eller ideologi avslöjas som svår att uppnå och trovärdigt uppehålla”. Vad jag kan se lämnar Gustafsson i fallet *Fritiof i Arkadien* denna fråga öppen. (Han analyserar i sin artikel även *Sjösala vals* och *Sommar*.) Den tredje aspekten av denna analysmodell rör ”pastorala markörer”. Här pekar Gustafsson på getterna, fåren och den gröna oasen. Gustafssons analysmodell lyfter fram andra aspekter av sången än min genomgång, som mera tar fasta på de författare och litterära former med vilka Taube står i dialog. Bengt Lewan har också sammanfattat olika perspektiv på pastoralen i *Arkadien. Om herdar och herdinnor i svensk dikt*, Stockholm 2001, särskilt s. 237ff.
- 100 För en detaljerad diskussion av den pastorala genren se även Paul Alpers: *What is Pastoral?*, Chicago 1996, s. 186.
- 101 Se exempelvis Alpers kommentarer till Milton s. 240f.
- 102 *Ur Francesco Petrarca brev. med en inledning: Petrarca och Schopenhauer av Vilhelm Ekelund*, Stockholm 1915.

- 103 Enligt Leif Bergman i samtal, 22 april 2009.
- 104 Ungefär som korgen med bröd och vin finns fågelburen hos målare som Nicholas Lancret och François Boucher. Se även följande not.
- 105 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.
- 106 Se inledningens avsnitt "Konstskapande som kunskapsbildning".
- 107 Timm s. 428.
- 108 Anders Palm och Johan Stenström nämner också traditionen med de tre gracerna i sin kommentar till *Fritiof i Arkadien* i *Evert Taube. Sångboken*. Brolinson (2007, s. 40) associerar gracerna till Odyssevs uppvaknande på stranden, då Kirke och hennes pigor kommer med kött, bröd och vin till Odyssevs och hans män.
- 109 [www.theoi.com/Gallery/F21.1.html](http://www.theoi.com/Gallery/F21.1.html) [2009-10-27].
- 110 [www.merriampark.com/horcarm47.htm](http://www.merriampark.com/horcarm47.htm) [2009-10-27].
- 111 Edmund Spenser: *The Sixte Booke of the Faire Queene*, Canto X  
[www.poetryconnection.net/poets/Edmund\\_Spenser/18258](http://www.poetryconnection.net/poets/Edmund_Spenser/18258) [2009-10-27].
- 112 Se exempelvis Catherine Addison: *Ottava Rima and Novelistic Discourse*,  
[www.emich.edu/english/jnt/Addisonessay.pdf](http://www.emich.edu/english/jnt/Addisonessay.pdf), [2009-11-05].
- 113 Man kan se och höra nutidens italienska ottave rimeimprovisatörer på Youtube:  
[www.youtube.com/watch?v=IU8K52Tw2\\_k&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=IU8K52Tw2_k&feature=related), [2009-11-05].
- 114 [www.tebordet.com/bps\\_4\\_dec.html](http://www.tebordet.com/bps_4_dec.html) [2010-03-13].
- 115 *ETSÅ 1987*, s. 13–43.
- 116 Palm 1988 s. 18
- 117 Anthin 2001, s. 131.
- 118 Detta påpekades av Lars Lönnroth vid denna avhandlings slutseminarium.
- 119 Palm–Stenström, s. 210.
- 120 Taube talar om detta i ett brev till sin son Per-Evert. Timm s. 466.
- 121 Leo Marx: *The Machine In the Garden*, New York 1979 (1964), s. 229.
- 122 *ibid.* s. 126.
- 123 Kaz Dziamka: "Jefferson's Arcadian Dream" in *Nordlit* Number 5, Universitetet i Tromsø, okänt år,  
[www.hum.uit.no/nordlit/5/dziamka.html](http://www.hum.uit.no/nordlit/5/dziamka.html). [2010-03-13].
- 124 Marx, s. 229f.
- 125 [www.emersoncentral.com/youngam.htm](http://www.emersoncentral.com/youngam.htm) [2010-02-11].
- 126 *ETSG*, CD nr 3, spår 25.
- 127 Adolphson *Diamanter* 3, spår 41, Myrberg: *Sommarnatt*: spår 3.
- 128 Man kan höra en folklig seguidilla, vars ackompanjemang skulle passa utmärkt till *Fritiof i Arkadien* på  
[www.youtube.com/watch?v=Sfy-0ZUDtEE](http://www.youtube.com/watch?v=Sfy-0ZUDtEE). [2010-02-11].
- 129 Två mazurkor som har den karaktär jag avser finns på [www.youtube.com/watch?v=n-LNmOUL3B0](http://www.youtube.com/watch?v=n-LNmOUL3B0)  
eller [www.youtube.com/watch?v=Alqt645JlY](http://www.youtube.com/watch?v=Alqt645JlY) [2010-02-11].
- 130 *Diamanter* 2, EMI Music Sweden 2004, spår 34.

- 131 *Pär Sörman tolkar Evert Taube*, spår 7.
- 132 *Taube i Ligurien*, spår 6.
- 133 Sången är ganska lik *Kärleken och vinden* ur *Ballader i Bohuslän* från 1943. Sångerna har nästan samma rytmiska indelning, har likartade ters- och stegvisa rörelser och kadenserar likartat. Detta faktum är möjligen något att tillföra den lista över likartade Taubemelodier som Edström (2007) presenterar under rubriken ”Intratextuella lån”, s. 677.
- 134 *ETSG*, CD nr 8, spår 11.
- 135 Se not nr 31.
- 136 Borges, s. 157, ”Cercar un huerto o un jardín es común; no, cercar un imperio.”
- 137 ”..inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. Indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota.” Borges, s. 157.
- 138 ”..para abolir un solo recuerdo: la infamia de su madre”. Borges, s. 158.
- 139 ”La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo direjon que no hubiéramos debido perder, o están på decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quiza, el hecho estético.” Borges, s. 159f.
- 140 ”Sju spansk-amerikanska poeter”, *Horisont* 1944 (Våren): 56-62. [Om Borges: 61]. Om Taubes angrepp på Lundkvist och modernismen se Karl-Ivar Hildeman: ”Taube och Karlfeldt” i *ETSÅ* 1988, s. 14f. Hildeman citerar Taubes födelsedagsdikt till Hanna Pauli på 70-årsdagen, avfattad på sorgeskvadets versmått, elegiskt distikon: ”Andra må gärna få sjunga om rännstenars grumliga flöden,/dikta om sopor och strunt, asfalt betong och cement,/sådant är nymodigt nu och förläggarna måste ju trycka/allt som är nytt för en stund, sensationellt och modernt.”
- 141 Se exempelvis Anna Svenssons bibliografi, som finns att ladda ner från internet från Göterborgs universitetsbibliotek: [gupea\\_2077\\_10436\\_7.pdf](http://gupea_2077_10436_7.pdf).
- 142 Mikael Timm: ”Eftertext”. *ETSÅ* 1999-2000, s. 235.
- 143 För en bra sammanfattning se Palm-Stenström s. 59.
- 144 Sir John Gielgud reciterar några rader på [www.youtube.com/watch?v=mwoTxa-M4NM](http://www.youtube.com/watch?v=mwoTxa-M4NM) [2010-02-11]
- 145 *Sommarnatt*, spår 2.
- 146 *ETSG*, CD nr 8, spår 13.
- 147 Den återges hos Palm-Stenström på s. 224.
- 148 *Sommarnatt*, spår 4.
- 149 *ETSG*, CD nr 5, spår 8.
- 150 Se Inledning, n. 82.
- 151 Ur *Invitation till Bohuslän*, cit. efter Timm, s. 380.
- 152 Se exempelvis Adolphsons text till den tidigare nämnda CD:n *Adolphson sjunger Taube*, där Adolphson först beskriver Taubes intensiva lyssnande i samtal och diskussion, och sedan hur Taube hastigt bryter upp: ”Och så det plötsliga uppbrottet, försvinnandet ut i korridoren, stegen, dörren som stängdes. Alltid kvarlämnande samma stämning av avskildhet och enslighet.” Hans förläggare Georg Svensson säger: ”Bland alla de författare jag haft att göra med var han den tillgängligaste, öppnaste, vänligaste och lustigaste, men samtidigt den oåtkomligaste.” Svensson 1977, s. 77.

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

## 6. Sångaren på den tomma spelplatsen

- 1 Cavalcante Schuback s. 172.
- 2 Detta diskuteras i kap 2, avsnittet ”Sångöversättaren som Orfevs”.
- 3 Louis Jouvét: *Tankar om skådespelaren*, övers. Leif Sundberg och Karin Tidström, Stockholm 2009, s. 99.
- 4 Dario Fo: *Fladdermössens by*, Stockholm 2005, s. 82.
- 5 Jouvét, s. 52.
- 6 *En vinterresa* sändes direkt i radions P2.
- 7 Se kap. 2: ”Orfevsmyten som konstnärligt kunskapsverktyg”.
- 8 Brook 1990, s. 43.
- 9 *Le Conflit des Intérprétations*, s. 172, cit. efter Kristensson Ugglå 1999, s. 278.
- 10 Efter Ekerwald 2006, s. 156. Jag har ändrat det berömda *carpe diem*, ”ta fast dagen” till ”skörda dagen” i enlighet med vad Ekerwald föreslår. Översättningen är Ekerwalds men kursiveringen enligt honom Horatius’ egen.
- 11 *ibid.* s. 166ff.
- 12 Wingren s. 22f, 27, 40.
- 13 Exempelvis *Där kärleken bor. Predikningar*. Lund 1999, Övers. Margareta Brandby-Cöster.
- 14 Se åter Wingren, *passim*.
- 15 Kristensson Ugglå 1999, särskilt s. 527–542.
- 16 *ibid.* s. 535.
- 17 Jouvets citat, n. 4.
- 18 Här följer min utläggning Anders Olsson: *läsningar av INTET* (förf:s lilla begynnelsebokstav i ”läsningar”), Stockholm, s. 63–102 (kapitlet ”Mäster Eckhart”)
- 19 Olsson, s. 82.
- 20 *ibid.* s. 84. Olsson skriver av någon anledning just i ”gud föddes i Intet”, gud med litet G och Intet med stort.
- 21 Brook 1993, s. 76.
- 22 Gianni Vattimo: *Art’s Claim to Truth*, New York 2008, orig. titel: *Poesia e ontologia* (1985).
- 23 *ibid.* s. 28.
- 24 Apollonios s. 200.

## ◆ Källförteckning

### *Skriftliga källor*

- Adolphson, Olle**, ”Bilaga 4” ur *Evert Taubesamfundet. Årsbok 1984*
- Algulin, Ingemar**, *Den orfiska reträtten – studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Kristianstad 1977
- Alpers, Paul**, *What is Pastoral?*, Chicago 1996
- Alshahbandar, Chaleb**, ”Gilgamesh i Sverige, den nakna scenen och den mångsidiga kroppen” *Azzaman*, London, 4/2 2005
- Andrejev, Jurij** (red.), *Vladimir Vysotskij – människa, poet, aktör* Sovjetunionen 1991, övers. Ola Palmær
- Anthin, David**, ”Bohuslän som litterär mötesplats” i *Sammlaren* 2001 s. 114–136  
—, *Evert Taubes scener. Från Cabaret Läderlappen till Gröna Lund*, Lund 2007
- Aristoteles**, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Göteborg 1994,
- Armstrong, Karen**, *Historien om Jerusalem*, övers. Inger Johansson, Stockholm 1998
- , *Kampen för Gud – om fundamentalism inom kristendom, judendom och islam*, övers. Inger Johansson, Stockholm 2000
- , *Myternas historia*, övers. Inger Johansson, Falun 2005, orig. titel, *A Short History of Myth*
- Apollonios Rhodios**, *Argonautika*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm 2005,
- Barthes, Roland**, *Mytologier*, övers. Karin Frisendahl, Elin Clason och David Lindberg, Lund 2007, orig. titel *Mythologies* (1957)
- Bengtsson, Frans G**, ”Den franske kungens spelmän” i *Tärningskast*, Stockholm 1923
- Bergman, Leif**, ”Eko och återkomst” ur *Eko av Taube. Evert Taube-sällskapet. Årsskrift* 1992
- Bernal, Martin**, *Svart Athena*, övers. Annika Persson, Stockholm/Stehag 1997, orig. titel *Black Athena* (1987)
- Blanchot, Maurice**, ”Orfevs blick”, övers. Leif Janzon, *BLM* nr. 5 1989, s. 61-68
- Block Friedman, John**, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Mass. 1970
- Bourdieu, Pierre**, *Homo Academicus*, övers. Lars Eberhard Nyman, Johan Stierna, Mats Rosengren m.fl., Stockholm/Stehag 1996

- Borges, Jorge Luis**, ”La muralla y los libros” i *Borges. Sus Mejores páginas*, London, Sydney m.fl. 1970, s.157–159, essän publ. i *La Nación* 1950
- Brandby-Cöster, Margareta**, *Att uppfatta allt mänskligt. Underströmmar av luthersk livsförståelse i Selma Lagerlöfs författarskap*, doktorsavhandling, Karlstad 2001
- Brecht, Bertolt**, *Lätthet* ur ”Dikter ur Mässingsköpet”, ur *Liten hjälpreda för teatern*, övers. och urval Herbert Grevenius, Stockholm 1966
- Brodsky, Joseph**, *Sorg och förnuft*, övers. Bengt Jangfeldt, Stockholm 1997
- Brook, Peter**, *The Empty Space*, London 1990 (1968)
- , *The Shifting Point*, London 1989
- , *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, London 1993
- , *Evoking (and forgetting) Shakespeare*, London 2007
- Brovik, Ingela**: ”Den nyskapande teatern den allra bästa”, *Smålandsposten* 10/3 2004
- Burkert, Walter**, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, London, Berkeley och Los Angeles, 1979
- Burton, Robert**, *The Anatomy of Melancholy*, New York 2001, (1621)
- Carlsson, Henrik**, *Handslag, famntag, klapp eller kyss? – konstnärlig forskarutbildning i Sverige*, Stockholm 2002.
- Cassirer, Ernst**, *The Logic of the Cultural Sciences*, Yale 2000 (1942)
- , *Language and Myth*, New York 1953 (1946)
- Cavalcante Schuback, Marcia Sá**, *Lovtal till intet*, Göteborg 2006
- Darwish, Najwan**, ”Gilgamesh, irakisk sårad själ bakom svenskt ansikte” *Al-Akhbar*, Beirut 24/4 2007
- Derrida, Jacques**, ”Structure, sign and play” i *Writing and difference*, London och New York, 2006
- Détienne, Marcel**, *The Writing of Orpheus. Greek Myth in Cultural Context*, Baltimore och London 2003, tidigare version publicerad som *L'Écriture d'Orphée I* (1989)
- Dreyfus, Hubert L.**, ”Could anything be more intelligible than everyday intelligibility? Reinterpreting division I of *Being and Time* in the light of division II” i *Appropriating Heidegger*, Cambridge 2000
- Eco, Umberto**, *The Middle Ages of James Joyce. The Æsthetics of Chaosmos*, övers. fr. italienska Ellen Esrock, London 1989, orig. titel, *Le poetiche di Joyce* (1962).
- Edén, Matti**, ”En trevlig eftermiddag med John Dowland”, *Kvällsposten* 23/2 2004



- Edström, Bengt**, *Evert Taubes musik – en musikvetenskaplig studie*, Göteborg 2007
- , *Evert Taube. Sångare och musikalisk värld*, Stockholm 2008
- Eisler, Hanns**, *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, Leipzig 1973
- Ekelöf, Gunnar**, förord till *Så länge skutan kan gå*, Stockholm 1963
- , ”Tankesamling”, *Skrifter*, del 8, Stockholm 1993
- Ekerwald, Carl-Göran**, *Shakespeare, tid och tänkesätt*, Falun 1998
- , *Horatius. Liv och tänkesätt*. Stockholm 2006
- Eliade, Mircea**, *The Sacred and the Profane*, New York 1961
- Engdahl, Horace**, Titelessän i *Det eviga som traditionsbrott*, Red. Johan Stenström, Lund 2006
- Espmark, Kjell**, ”Gyllenstens uppenbarelser”, s. 111-130 i *Dialoger*, Stockholm 1985
- Fehrman, Carl**, *Diktaren och de skapande ögonblicken*, Stockholm 1974
- Fischer-Dieskau, Dietrich**, *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Interpretation des Gesangs*, Stuttgart-München 1985
- Fo, Dario**, *Fladdermössens by*, Stockholm 2005
- Fo, Dario och Rame, Franca**, *Gycklarens teater*, övers. Carlo och Anna Barsotti, Smedjebacken 1997
- Foucault, Michel**, *Diskursens ordning*, övers. Mats Rosengren, Stockholm/Stehag 1993, orig. titel, *L'ordre du discours* (1971)
- Franzon, Johan**, *My Fair Lady på skandinaviska. En studie i funktionell sångöversättning*, Helsingfors Universitet, doktorsavhandling, Helsingfors 2009
- Gadamer, Hans-Georg**, *Sanning och metod i urval*, övers. Arne Melberg, Göteborg 2002, orig. titel *Wahrheit und Methode* (1960)
- Gilgames-eposet**, övers. och förklaring Knut Tallqvist, Helsingfors 1945
- Gilgamesh Epic, The** övers. Andrew George, London 2003
- Gilgamesheposet**, övers. Lennart Warring och Taina Kantola, Uddevalla 2001
- Gilgameshs död**, sumerisk berättelse, manus, översättning Lennart Warring
- Greenwood, Marianne**, *Evert Taube. Ett personligt porträtt av Marianne Greenwood*, Höganäs 1984
- Gustafsson, Henrik**, ”Tradition och nyskapelse. Evert Taube som modern pastoraldiktare” i *Evert Taubesamfundet. Årsbok 1999 – 2000*, s. 148–161.
- Gustafson, Klas**, *Enkel vacker öm. Boken om Monica Zetterlund*, Stockholm 2009
- Guthrie, W.K.C.**, *Orpheus and Greek Religion*, Princeton 1993, (1952)

- Gyllensten, Lars**, *Diarium Spirituale*, Stockholm 1974
- Göranzon, Bo, Hammarén, Maria och Ennals, Richard**, *Dialogue, Skill & Tacit Knowledge*, Chichester, 2006
- Göranzon, Bo**, *Bildning och teknologi, Rapport 2007, 57R*, Högskoleverket 2007
- Hammar, Inger**, *Emancipation och religion*, Stockholm 1999
- Hannula, Mika**, *Allt eller inget – Kritisk teori, samtidskonst och visuell kultur*, Esbo 2005
- Hannula, Mika, m.fl.**, *Artistic Research – theories, methods and practices*, Göteborg och Helsingfors 2005
- Hansson, Gunnar D**, "Behövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst?" i *ArtMonitor* 1, 2007
- Harrison, Jane**, *Prolegomena to the study of Greek Religion*, Princeton 1991 (1903)
- Helmer, Axel**, *Ture Rangström*, Stockholm 1999
- von Hendy, Andrew**, *The Modern Construction of Myth*, Bloomington 2002
- Holm, Britta**, "Kom i min famn. En studie av texten, musiken och dansen i en Taube-vals", *Evert Taubesällskapet. Årsskrift 1999–2000*
- Holmberg, Henric**, *En sorts skådespelare*, Stockholm 2000
- Hildeman, Karl-Ivar**, "Taube och Karlfeldt" i *Evert Taubesällskapet. Årsskrift 1988*
- Hillared, Eva**, *Lathund för låtskrivare*, Stockholm 2009
- Janik, Alan**, "Montaigne: dialog som inre teater", övers. Jan Stolpe, i Florin, Magnus och Göranzon, Bo (red.), *Den inre teatern. Filosofiska dialoger 1986-1996*, s. 9–29, Stockholm 1996
- Johannessen, Kjell S.**, "Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge, An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as Regards Tacit Knowing", s. 269–294 i Göranzon, Hammarén och Ennals, *Dialogue, Skill and Tacit Knowledge*, se ovan.
- Johannisson, Karin**, *Melankoliska rum*, Stockholm 2009
- Jouvet, Louis**, *Tankar om skådespelaren*, övers. Leif Sundberg och Karin Tidström, Stockholm 2009
- Josephson, Erland**, *Föreställningar*, Stockholm 1991
- Järleby, Anders**, *Inlevelse och distans*, Skara 2009

- Kapuscinski, Ryszard**, *På resa med Herodotos*, övers. Anders Bodegård, Stockholm 2007, orig. titel *Podroze z Herodotem* (2004)
- Kearney, Richard**, "II. Myth as the bearer of possible worlds" i *Dialogues with contemporary Continental thinkers. The phenomenological heritage*. Manchester och Dover, N.H. USA, 1986.
- Kierkegaard, Søren**, "Journalen JJ,167" (1843) *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 18, Köpenhamn 1997
- King, Stephen**, *Att skriva. En hantverkares memoarer*, övers. Tore Borglund Jansson, Malmö 2001, orig. titel *On Writing – A Memoir of the Craft* (2000)
- Kirk, G.S.**, *Myth, its Meaning and Function in Ancient & Other Cultures*, Berkeley och Los Angeles 1970
- Kivey, Peter**, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca 1995
- Kleberg, Lars**, *Översättaren som skådespelare*, Åkersberga 2001
- Klingfors, Gunno**, *Nytt om gammal sång. Tyskt och italienskt sångsätt under 1600- och 1700-talet*, Stockholm 1990
- Knútsson, Petúr**, *Intimations of the Third Text. An enquiry into intimate translation and tertiary textuality*. PhD dissertation. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2004
- Knutsson, Bengt**, "Gilgamesheposet som sångteater", *Vetenskaps societeten*, Lunds Universitet 2005
- Kristensson Uggla, Bengt**, *Kommunikation på bristningsgränsen*, Eslöv 1999
- , *Slaget om verkligheten. Filosofi. Omvärldsanalys. Tolkning*, Stockholm/Stehag 2002
- Kristersson, Sven**, "Sturm och musiken" ur Jan Mark (red.), *Nell i stormen. En ung svenska mitt i den moderna konstens genombrott*. Landskrona 1999
- , "En vinterresa – arbetet med en musikteaterföreställning", C/D-uppsats, Musikhögskolan, Göteborgs Universitet 2001
- , *Jag, jag och bara jag! – sextonhundratalsmusikern John Dowland sjunger och kverulerar*, Manus 2002
- , *Gilgamesh – han som vägrade dö*, Manus 2004 efter *Gilgamesheposet*, övers. Lennart Warring och Taina Kantola, Stockholm 2001

- , "Från Salamis via Himlabacken till Långholmen" i *Genius Loci Landskap Spelplats Närvaro*, Stockholm 2009
- Lagerkrantz–Ohlin, Agnetha**, "Frågar och svarar gör jag själv" i *Evert Taubesällskapet. Årsskrift 1992*
- Lagerström, Cecilia**, *Former för liv och teater*, doktorsavhandling, Hedemora 2003
- Larsén, Carlhåkan**, "Rolig lutmästare med stort ego", *Sydvenskan* 23/2 2004
- Lewan, Bengt**, *Arkadien. Om herdor och herdinnor i svensk dikt*, Stockholm 2001
- Lévi-Strauss, Claude**, *Det vilda tänkandet*, övers. Jan Stolpe, Stockholm 1962 orig. titel *La pensée sauvage* (1962)
- , "The Structural Study of Myth" ur *Structural anthropology*, 1963
- Luckhurst, Mary – Veltman, Cloe (red.)**, *On acting. Interviews With Actors*. London och New York 2001
- Lönnroth, Lars**, *Den dubbla scenen*, Stockholm 1978
- Löwendahl, Gösta**, *En modell för lyrikanalys*, Lund 1970
- Marx, Leo**, *The Machine In the Garden*, New York 1979 (1964)
- Matz, Edvard**, "Damen i svart... Taubes sångmö i Provence, på Särö och Hornö" i *Evert Taube-samfundet. Årsskrift 2001*
- Maynard, Winifred**, *Elizabethan poetry and its music*, Oxford 1986
- McGahey, Robert**, *The Orphic Moment – From Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche and Mallarmé*, Albany 1994
- Mossberg, Frans**, *Visans kontinuum. Ord, röst och musik. Studier i Olle Adolphsons musik och framförandekunst*, Lund 2002
- Mosskin, Peter**, *Brel och Brassens*, Höganäs 1989
- Molander, Bengt**, *Kunskap i handling*, Göteborg 1996
- Montaigne, Michel de**, *Essäer I*, övers. Jan Stolpe, Stockholm 1990
- Mulroy, David**, *Early Greek Lyric Poetry*, Ann Arbor 1992
- Nationalencyklopedin, NE*, Höganäs 1989
- North, Stephen M.**, *The Making of Knowledge in Composition. Portrait of an Emerging Field*, Portsmouth 1987
- Nässén, Eva**, *Ett yttre tecken på en inre känsla*, doktorsavhandling, Göteborg 2000
- Olsson, Anders**, *läsningar av INTET*, Stockholm 2000

- Olsson, Tord**, ”Gilgamesh – kunglig värsting söker vishetens väg”, *Karavan* nr 3 2003, s. 60-68
- Ong, Walter**, *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, övers. Lars Fyhr, Gunnar D Hansson, Lilian Perme, Göteborg 1990, orig. titel. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982)
- Oscarson, Saga**, *Gyllensten som Orfevs*, Stockholm 1992
- Petrarca, Francesco**, *Kärleksdikter*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm 2002
- Ur Francesco Petrarca's brev. Med en inledning, "Petrarca och Schopenhauer"** av Vilhelm Ekelund, Stockholm 1915
- Palm, Anders**, ”Bellman sjunger i Taube” i *Evert Taube-sällskapet. Årsskrift 1987*, s. 13-43
- Palm, Anders och Stenström, Johan (red. och kommentar)**, *Evert Taube. Sångboken*, Stockholm 2009.
- Palm, Göran**, *Sverige – en vintersaga, del I-IV*, Stockholm 1984–2005
- Persson, Ulf**, ”Det här borde även engelsmännen få se”, *Skånska Dagbladet* 24/2 2004
- , ”Livfull och engagerande introduktion” *Skånska Dagbladet* 16/12 2004
- Piltz, Anders**, *Det gråtande djuret – Människans mångtydighet i europeisk tradition*, Skellefteå 1998
- Potter, John**, *Vocal Authority*, Cambridge 2006
- Poulton, Diana**, *John Dowland*, Berkeley och Los Angeles 1982
- Propp, Vladimir**, *Morphology of the Folktale* övers. Laurence Scott, Bloomington, 1958
- Ricœur, Paul**, *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth, Texas 1976
- , *Från text till handling. En antologi om hermeneutik redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson*, Stockholm/Stehag 1993, övers. utöver redaktörerna Margareta Fatton.
- , *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*. Övers. Robert Sweeney m.fl., London 2004, orig. titel *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*.
- Rooley, Antohy**, *Performance. Revealing the Orpheus Within*, Worcester 1990
- Rosenberg, Göran**, *Det förlorade landet*, Stockholm 1996
- Säid, Edward**, *Orientalism* övers. Hans O. Sjöström, förord S. Kahle, Stockholm 2002

- Sanner, Inga**, *Den segrande Eros. Kärleksföreställningar från Emanuel Swedenborg till Poul Bjerre*. Nora 2003
- Schmidt de Graaf, Pia**, Pågående arbete kring Evert Taube och Margot Lithander
- Schultz, Regine** och **Seidel, Matthias** (red.), *Egypten. Faraonernas värld*, Köln 1999
- Shefer, Elaine**, ”’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
- Schön, Donald A.**, *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, Cambridge, Mass. USA 1983
- , *Educating The Reflective Practitioner. Toward a New Design for Teaching and Learning in the Professions*. San Fransisco och London 1988
- Segal, Richard**, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore 1989
- , *Theorizing about myth*, Cambridge, Mass. 1999
- Sewell, Elizabeth**, *The Orphic Voice. Poetry and Natural History*, New York 1960
- Shakespeare, William**, *Sonetter nr 64, 65 och 60*, övers. Evert Taube, i ”Diktaren och Tiden”, *Så länge skutan kan gå*, Stockholm 1963
- Sigurd, Jan**, ”Sista dansen med Monica” i *Under mitt Paraply*, Malmö 2009
- Sigurdson, Ola**, *Himmelska kroppar*, Göteborg 2006
- Sjöström, Kent**, *Skådespelaren i handling*, Stockholm 2007
- Sondheim, Stephen**, ”Teatersångtexter”, i *Musikmakarnas handbok*, utg. George Martin, övers. Björn Linné, Stockholm 1985
- Stolt, Birgit**, *Luther själv. Hjärtats och glädjens teolog*, Skellefteå 2004
- Stravinsky, Igor**, *Musikalisk poetik*, övers. Disa Törngren, Göteborg 1991, orig. titel *Poétique musicale* (1942)
- Strenski, Ivan**, *Four Theories of Myth in the Twentieth-Century History*, London m.fl. 1987
- Sundberg, Leif**, *Teaterspråk, en teaterpraktika. Ord och begrepp i det praktiska arbetet*. Stockholm 2006
- Svenbro, Jesper**, *Försokratikern Sapfo och andra studier i antikt tänkande*, Göteborg 2007
- Svensson, Georg**, *Evert Taube – poet, musikanter, artist*, Stockholm 1976
- , *Ett sätt att vara. Minnen av Evert Taube*, Stockholm 1977
- Sæther, Eva**, *The Oral University*, doktorsavhandling, Malmö 2003

- Tafdrup, Pia**, *Över vattnet går jag*, övers. Anders Palm, Lund 2002, orig. titel *Over vandet går jeg* (2002)
- Taube, Evert**, förord till *Svenska ballader och visor*, Köping 1976 (1948)
- Taube, Evert**, *Vallfart till Trubadurien och Toscana*, Stockholm 1957
- , ”Poeten vandrar till fjälls” i *Vid tiden för Astri och Apollon*, Stockholm 1964
- Thomson, George Derwent**, översatt stencil, Lund Universitet 1971, troligen kopia från original som senare publicerats i *The Blasket that Was, the Story of a Deserted Village*, Dublin 1982
- Timm, Mikael**, *Evert Taube. Livet som konst. Konsten som liv*, Stockholm 1998
- , ”Eftertext” i *Evert Taubesällskapet. Årsbok. 1999-2000*
- Tranströmer, Tomas**, *Samlade dikter 1954-1996*, Stockholm 2003
- Tråvén, Marianne**, *Don Giovanni – Don Juan. Om översättning av musikaliskt bunden text*, Stockholm 1999
- Tykesson, Anders**, *Musik som handling. Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d’Archi*, doktorsavhandling, Göteborg 2009
- Ullén, Jan Olov**, *Det skrivna är partitur*, Lund 1979
- Ulmert, Charlotte**, *Visan som gåva. Olle Adolphsons litterära konstnärskap*, doktorsavhandling, Lund 2004
- Vattimo, Gianni**, *Art’s Claim to Truth*, New York 2008, orig. titel *Poesia e ontologia* (1985)
- , *Utöver tolkningen. Hermeneutikens betydelse*, övers. William Fovet, Göteborg 1997, orig. titel bl. a. *Oltre interpretazione. Il significato dell’ermeneutica per la filosofia* (1994)
- Vico, Giambattista**, *New Science*, övers. David Marsh, London 1999, orig. titel *Principii di una scienza nuova d’intorno alla natura delle nazioni* (1744)
- Wallner, Bo**, *Lodet och spjutspetsen*, Stockholm 1985
- , *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, Stockholm 1991
- Warring, Lennart**, Opublicerat manus till bok om Mesopotamien och den grekiska antiken,
- Wingren, Gustaf**, *Människa först och kristen sen – en bok om Irenéus*, Skellefteå 1997

## **Radioprogram**

Krister Henriksson, i ”Sommar” SR P1 9/8 1998

Per Zetterfalk i ”Det mörka rummet” SR P1, 10/9 2009

Idéhistorikern och författaren Michael Azar i ”På spaning efter Europa”, SR P1, 3/8 2009

## **Författare och litteratur på internet**

**Addison, Catherine**, *Ottava Rima and Novelistic Discourse*, [www.emich.edu/english/jnt/Addisonessay.pdf](http://www.emich.edu/english/jnt/Addisonessay.pdf), [2009-11-05]

**Andersson, Krister**, *Veckobrev*, [www.bibelsallskapet.se/veckobrev/index.php?/2006\\_04\\_10](http://www.bibelsallskapet.se/veckobrev/index.php?/2006_04_10), [2009-11-05]

**Athanassakis, Apostolos**, *Orphic Hymns*, [www.geocities.com/orphic\\_hymns/index.html](http://www.geocities.com/orphic_hymns/index.html). [2009-11-07]

**Bengtsson, Frans G.**, *Den franske kungens spelmän*, [www.helsingkrona.se/mat\\_noje/sangbok/198/](http://www.helsingkrona.se/mat_noje/sangbok/198/) [2009-10-18]

**Bona, Dominique**, *Berthe Morisot. Le secret de la femme en noir*, Paris 2003 , [www.zazieweb.fr/site/6068-Berthe-Morisot-Le-secret-de-la-femme-en-noir](http://www.zazieweb.fr/site/6068-Berthe-Morisot-Le-secret-de-la-femme-en-noir) 2009-11-07

**Borgdorff, Henk**, ”The debate on research in the arts”, i *Tijdschrift voor muziektheorie*, PDF 2007, s.10

**Brolinson, Per-Erik**, *Utländska inflytanden på den svenska visan*, Stockholm 2007, [www.su.diva-portal.org/smash/get/diva2,197262/FULLTEXT01](http://www.su.diva-portal.org/smash/get/diva2,197262/FULLTEXT01), PDF [2010-03-13]

**Dziamka, Kaz**, ”Jefferson’s Arcadian Dream” in *Nordlit* Number 5, Universitetet i Tromsø, okänt år, [www.hum.uit.no/nordlit/5/dziamka.html](http://www.hum.uit.no/nordlit/5/dziamka.html). [2010-03-13]

**Emerson, Ralph Waldo**, *Nature; Addresses and Lectures* [www.emersoncentral.com/youngam.htm](http://www.emersoncentral.com/youngam.htm) [2009-11-07]

**Hansson, Gunnar D**, *Var slutar texten?*, essä [www.ordfabriken.org/autor/autoreter/varslutartexten/IV1.htm](http://www.ordfabriken.org/autor/autoreter/varslutartexten/IV1.htm) [2010-02-02]

**Søren Kierkegaard**, ”Journalen JJ,167” (1843) *Søren Kierkegaards Skrifter*, Søren Kierkegaard Research Center, Copenhagen 1997 vol. 18 s. 306. [www.sk.ku.dk](http://www.sk.ku.dk) [2010-03-13]



- Mardas, Nancy**, *On Language as the Translation Of Being, or Translation as the Language of Being*, [www.holycross.edu/diotima/n1v2/nancy.htm](http://www.holycross.edu/diotima/n1v2/nancy.htm) [2009-11-07]
- McClatchy, J.D.**, förord till Horace (Horatius), *Odes*, [www.press.princeton.edu/chapters/i7336.html](http://www.press.princeton.edu/chapters/i7336.html) [2009-11-07]
- Mossberg, Frans** *Taube efter Taube, Olle Adolphson* PDF, utdrag ur och bearbetning av *Visans kontinuum*.
- Petrarca, Francesco**, *Canzoniere*, [www.italica.it/canzoniere.html](http://www.italica.it/canzoniere.html). [2010-03-13]
- Shakespeare, William**, *Julius Cesar*, Sir John Gielgud läser [www.youtube.com/watch?v=mwoTxa-M4NM](http://www.youtube.com/watch?v=mwoTxa-M4NM) [2010-02-11]
- Spenser, Edmund**, *The Sixte Booke of the Faire Queene*, Canto X [www.poetryconnection.net/poets/Edmund\\_Spenser/18258](http://www.poetryconnection.net/poets/Edmund_Spenser/18258) [2009-10-27]
- Tegnér, Esaias**, *Vid Svenska akademiens femtiåra minneshögtid*, 1836 [www.tebordet.com/bps\\_4\\_dec.html](http://www.tebordet.com/bps_4_dec.html) [2010-03-13]
- Valéry, Paul**, "Förord till utställningen vid 100-årsjubileet vid Musée de l'Orangérie". Citat från Jeffrey Meyers, *Morisot & Manet*, [2010-03-13] [www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-1075021\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-1075021_ITM) [2009-11-07]
- Ward, Koral**, *In the Blink of an Eye. An Investigation Into the "Decisive Moment" (Augenblick) as Found in Nineteenth and Twentieth Century Philosophy*, BA Honours, Murdoch University 2001 [www.researchrepository.murdoch.edu.au/391/1/01Front.pdf](http://www.researchrepository.murdoch.edu.au/391/1/01Front.pdf), [2010-03-13]
- Wiehe, Mikael**, *Att översätta Dylan* [www.mikaelwiehe.se/att\\_overstta\\_dylan.htms.](http://www.mikaelwiehe.se/att_overstta_dylan.htms.), [2009-09-11]

## Övriga hemsidor, allmänna referenser, internet

*Jag, jag och bara jag!*

Om John Potters Dowlandprojekt,

[www.john-potter.co.uk/dowland.php](http://www.john-potter.co.uk/dowland.php) [2009-08-19]

Om politik under elisabetansk tid,

[www.elizabethi.org](http://www.elizabethi.org) [2010-03-13]

Om elisabetansk mat,

[www.seatofmars.com](http://www.seatofmars.com) [2010-03-13]

*Gilgamesh, han som vägrade dö*

Allmänt om storytelling och Gilgamesheposet,

[www.lumenarts.com](http://www.lumenarts.com) [2010-03-13]

Om skaltyper,

[www.all-guitar-chords.com/guitar\\_scales](http://www.all-guitar-chords.com/guitar_scales) [2010-03-13]

[www.talkbass.com/forum/archive/index.php/t-82101.html](http://www.talkbass.com/forum/archive/index.php/t-82101.html) [2010-03-13]

*Diktaren och Tiden*

Ottave rimeimprovisation,

[www.youtube.com/watch?v=IU8K52Tw2\\_k&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=IU8K52Tw2_k&feature=related), [2009-11-05]

Yves Montand sjunger Kosmas/Prévets *Les feuilles mortes*,

[www.youtube.com/watch?v=kLLB0mDpn1s](http://www.youtube.com/watch?v=kLLB0mDpn1s) [2010-03-13]

Italiensk och fransk mazurka,

[www.youtube.com/watch?v=n-LNmOUL3B0](http://www.youtube.com/watch?v=n-LNmOUL3B0) eller

[www.youtube.com/watch?v=Alqt645JlY](http://www.youtube.com/watch?v=Alqt645JlY) [2010-02-11].

Folklig seguidilla,

[www.youtube.com/watch?v=SfY-0ZUDtEE](http://www.youtube.com/watch?v=SfY-0ZUDtEE). [2010-02-11].

Bilder, blomstersymbolik,

**Paolo, Giovanni Paolo**, *Ödmjukhetens madonna*, se adress nedan

**da Vinci, Leonardo**, *Madonna Benois* och *Madonna och barn med blommor* eller,

[www.arthistory.suite101.com/article.cfm/flower\\_symbols\\_in\\_christian\\_art#ixzz0FV4BaURN&B](http://www.arthistory.suite101.com/article.cfm/flower_symbols_in_christian_art#ixzz0FV4BaURN&B) [2009-10-27]

## **Fonogram**

**Dowland, John**, *In Darkness Let Me Dwell*, John Potter m.fl. ECM records 2000

**Dowland, John**, *Jag, jag och bara jag!* Sven Kristersson tolkar John Dowland MMH CD 2008

**Dowland, John**, *Songs From the Labyrinth*, Sting, sång och luta, Deutsche Grammophon, B000HXDESU 2006

**Kristersson, Sven**, *Ljungen*, SKCD 1, 1997

**Pettersson, Allan**, *Symfoni nr. 12, De döda på torget*, Stockholms Filharmoniska kör o orkester, dir. Carl Rune Larsson, Caprice 1978

**Poulenc, Francis**, *Mélodies*, Sven Kristersson, sång, Risto Kyrö piano, MMH CD 2006

- Taube, Evert**, *Dessa skivor har jag själv insjungit och godkänt. Evert Taube – samtliga grammofooninspelningar*, EMI Music Sweden AB, 2006
- Taube, Evert**, *Olle Adolphson sjunger Taube* SCD 3005
- Taube, Evert**, *Personligt samtal*, Mikael Samuelson sång och Mats Bergström, gitarr, Stockholm Polydor 1994
- Taube, Evert**, *Pär Sörman tolkar Evert Taube*, inget katalognummer.
- Taube, Evert**, *Sommarnatt*, sånger i tolkning av Per Myrberg, MMCD020
- Taube, Evert**, *Sven-Bertil Taube, Ett samlingsalbum 1959-2001*, EMI Sweden 2004
- Taube, Evert**, sånger i tolkning av Olle Adolphson, *Diamanter 2 och 3*, EMI Music Sweden 2004
- Taube, Evert**, *Taube i Ligurien*, Mikael Samuelson, sång och Mats Bergström, gitarr, Joglar 2009, CD103
- Vold, Jan-Erik**, *Trikken brinner*, inget katalognummer

## ***Musikalier***

- Dowland, John**, *The First Booke of Songs or Ayres*, Berlin 1997
- , *The Second Booke of Songs or Ayres*, Berlin 1997
- , *The Third and Last Booke of Songs or Ayres*, London 1923
- , *A Pilgrim's Solace, Part I*, London 1924
- , *Three Songs from a Musicall Banquet*, London 1923
- Kristersson, Sven och Myhr, Fredrik**, *Gilgamesh – han som vägrade dö*, manus 2004
- Magnusson, Git (red.)**, *Röda visboken*, Stockholm 1975
- Taube, Evert**, *Hjärtats nyckel heter sång*, Stockholm 1965 (1960)
- , *Så länge skutan kan gå*, Stockholm 1963
- , *Sol och vår*, Stockholm 1978

## ***DVD, övrigt***

- Gilgamesh*eposet**, övers. Katarina Kantola, manus, powerpointfil
- Nielsen, Palle**, *Orfevs og Eurydike*, 51 linoleumsnitt, 1959
- ur filmen Palle Nielsen, *Mig skal intet fattes*, en film av Jytte Rex, Kollektiv Film ApS, 2002
- Sista Skriket**, Programhäfte, Malmö 2007

## ◆ Personregister

- Abou Salem, François** 241-245, 247, 330
- Addison, Catherine** 426, 438
- Adolphson, Olle** 263, 270, 272, 273, 280-284, 286, 289, 294, 299, 300, 302, 311-314, 320, 372, 422, 423, 425-427, 429, 434, 437, 439, 441
- Ahlroth, Nils** 8
- Algulin, Ingemar** 57, 66, 67, 358, 408, 410, 429
- Alldahl, P-G** XVI
- Alpers, Paul** 425, 426, 429
- Alshahbandar, Chaleb** 238, 420, 429
- Andersson, Håkan** 169
- Andersson, Ingvar** 8
- Andersson, Krister** 413
- Andrée, Ulf** 283
- Andrejev, Jurij** 416, 428
- Anthin, David** 26, 261, 270, 289, 304, 421, 423, 425, 426, 428
- Ariosto, Ludovico** 306
- Aristoteles** 7, 42, 74, 407, 419, 428
- Armstrong, Karen** VII, 50, 53-55, 69, 356, 408, 410, 418, 429
- Apollonios Rhodios** 85, 138, 159
- Aspelin, Kurt** 405
- Auden, Wystan Hugh** 136, 339
- Azar, Michael** 403, 438
- Bachtin, Michail** 28, 29, 35, 406
- Bania, Maria** 404
- Barghouti, Hussein** 243, 244
- Barthes, Roland** 50, 428
- Bartosch Edström, Cecilia** 127
- Belgrano, Elisabeth** 27
- Bellman, Carl Michael** 116, 163, 234, 305, 308, 311, 370, 374, 376, 421, 422, 435

**Bengtsson, Frans G**, 291, 293, 294  
**Bengtsson, Jan** 36, 406, 423  
**Bergman, Leif** 26  
**Bergström, Mats** 284, 289, 314, 421, 441  
**Bernal, Martin** 409, 42  
**Biermann, Wolf** 116, 372  
**Björlin, Ulf** 278, 284, 315  
**Blanchot, Maurice**, 68, 403, 429  
**Block Friedman, John** 409, 429  
**Blomberg, Erik** 262  
**Blumenberg, Hans** 51  
**Blümner, Rudolf** 157, 418  
**Bona, Dominique** 424, 438  
**Borgdorff, Henk** 29-33, 346, 354, 406, 438  
**Borges, Jorge Luis** 269, 275, 316-318, 376, 422, 427, 430  
**Boström, Elisabeth** 167-169  
**Botticelli, Sandro** 306, 311, 376  
**Boucher, François** 426  
**Brandby-Cöster, Margareta** 428, 430  
**Brecht, Bertolt** 19, 76, 87, 115, 116, 165, 168, 174, 278, 330, 338, 345, 348, 430  
**Brel, Jacques** 116, 285, 286, 372, 423, 434  
**Brodsky, Joseph** 68, 330, 339, 403, 416, 430  
**Brolinson, Per-Erik** 269, 422-424, 426, 438  
**Brook, Peter VII**, 7, 19, 20, 23-25, 34, 50, 53-55, 69, 70, 134, 136, 187, 198, 207, 208, 211, 254, 255, 330, 339, 340, 345, 353, 353, 356, 403, 404, 408, 410, 411, 413, 416-421, 428, 430  
**Brovik, Ingela** 163, 417, 430  
**Buarque, Chico** 285, 286  
**Burkert, Walter** 51, 407, 430  
**Burton, Robert** 34, 106-108, 134, 138, 144, 146, 413, 430  
**Büyükerber, Oguz** 419  
**Calvin, Johan** 156  
**Campion, Thomas** 27, 98, 412

**Camus, Marcel** 57  
**Carlsson, Henrik** 405, 430  
**Cassirer, Ernst** 65, 66, 82, 89, 408, 409, 412, 430  
**Castiglione, Baldassare** 77-79, 359  
**Cavalcante Schuback, Maria Sá** 4, 9, 16, 20, 26, 37-39, 72, 73, 75-77, 88-90, 110,  
113, 128, 169, 183, 330, 332, 340, 344 347, 358, 365, 377, 403, 406, 410, 428, 430  
**Cavalcanti, Guido** 260  
**Cave, Nick** 57  
**Cervantes, Miguel de** 309  
**Cicero** 110, 111  
**Cocteau, Jean** 57  
**Croce, Benedetto** 316  
**Dahl, Håkan IV, XIII**  
**Dardel, Ingrid** 258, 420  
**Darwish, Najwan** 240, 397, 398, 420, 430  
**Derrida, Jacques** 101, 412, 430  
**Détienne, Marcel** 193, 357, 408, 412, 418, 430  
**Dilthey, Carl** 43, 44  
**Dionysius Areopagiten** 344  
**Donne, John** 261  
**Dowland, John** III, VIII, XIV, XV, 10, 11, 15, 17, 19, 21, 25, 26, 29, 34, 45, 46, 53, 83,  
87, 88, 90, 98-108, 110, 111, 115-120, 122, 126, 128-135, 138-140, 142-149,  
151-157, 159, 160, 163-165, 168, 170, 173, 176, 178, 179, 182-188, 196, 201, 207,  
234, 237, 249, 266, 290, 321, 333, 334, 336, 338, 339, 341, 345, 352, 353, 355,  
361-366, 368, 377, 404, 412-414, 416, 417, 431, 434, 435, 439-441  
**Dreyfus, Hubert L.** 410, 430  
**Drinker, H.S.** 415  
**Dylan, Bob** 26, 113, 114, 127, 361, 414, 415, 439  
**Dryden, John** 415, 416  
**Dziamka, Kaz** 426, 438  
**Eco, Umberto** 7, 71, 410, 431  
**Edén, Matti** 164, 187, 417, 430  
**Edström, Olle** 26, 270, 289, 423, 425, 427, 431

**Eisler, Hanns** 349, 431  
**Ek, Sverker** 405  
**Ekelund, Vilhelm** 107, 304, 425, 435  
**Ekelund, Fredrik XVII**  
**Ekelöf, Gunnar** 173, 198, 267, 278, 422, 430  
**Ekerwald, Carl-Göran** 106, 262, 342, 422, 428, 431  
**Ekmanner, Agneta** 75  
**Eliade, Mircea** 53, 70, 218, 408, 419, 420, 431  
**Elisabet, drottning av England** 164  
**Emerson, Ralph Waldo** 309-311, 426  
**Engdahl, Horace** 56, 408, 431  
**Engström, Albert** 258, 259, 370  
**Erasmus av Rotterdam** 156  
**Erlingsdotter, Sara** xv, 35, 268, 287, 323, 333, 373  
**Faringer, Solveig** 168, 170, 171, 173, 175, 179  
**Fehrman, Carl** 405, 417, 430  
**Fischer-Dieskau, Dietrich** 286, 417, 419, 431  
**Fo, Dario** 284, 285, 334, 423, 428  
**Forser, Tomas** 405  
**Foucault, Michel** 28, 305, 406, 431  
**Franzon, Johan** 26, 117, 119, 120, 127, 289, 403, 413, 415, 416, 430  
**Freud, Sigmund** 52  
**Gadamer, Hans-Georg** 11, 27, 65, 347, 404, 405, 431  
**de la Gardie, Magnus Gabriel** 261  
**George, Andrew** 220, 221, 233, 431  
**Gluck, Christoph Willibald** 3, 56  
**Graaf de Schmidt, Pia** 424, 425, 431, 436  
**Greenwood, Marianne** 261, 421, 422, 431  
**Grundtvig, Nikolaj Frederik Severin** 22, 342, 379  
**Gustafson, Klas** 431  
**Gustafsson, Camilla** 163  
**Gustafsson, Henrik** 304, 425, 431  
**Gustafsson, Lars** 410

**Gustafsson, Pär** XIV  
**Guthrie, W.K.C.** 61, 357, 403, 408, 409, 431  
**Gyllensten, Lars** 20, 67-71, 74, 76, 82, 330, 343, 358, 403, 410, 432, 435  
**Göranzon, Bo** XIV, 24, 403, 404, 409, 432  
**Goethe, Johann Wolfgang von** 64, 171  
**Hall, Jesper** 102, 139, 140  
**Hall, Pauline** 27  
**Hallberg, Eva** 167-170, 172  
**Hammar, Inger** 261, 421, 342  
**Hammarén, Maria** XIV, 404, 409, 432  
**Hannula, Mika** 30, 31, 405, 406, 432  
**Hansson, Christel** XV, 99, 160, 363  
**Hansson, Gunnar D** 7, 12, 352, 432, 435, 438  
**Hardy, Thomas** 171  
**Harrison, G. B.** 107, 411  
**Harrison, Jane** 60, 408, 409, 432  
**Heidegger, Martin** 71, 74, 127, 410, 430  
**Heine, Heinrich** 172, 174, 177-179  
**Helmer, Axel** 419, 420, 432  
**Hemingway, Ernest** 261  
**von Hendy, Andrew** 51-54, 56, 57, 66, 69, 86, 91, 255, 356, 407, 408, 410, 411, 432  
**Henriksson, Krister** 25, 157, 438  
**Hermanson, Jean V,** XIV  
**Hermelin, Eric** 198  
**Herodotos** 327, 428, 433  
**Hesiodos** 306, 370  
**Hitler, Adolf** 312  
**Holm, Britta** 422, 432  
**Holm, Lars** 421  
**Holmberg, Henric** XIII, 417, 432  
**Hildeman, Karl-Ivar** 427, 432  
**Hillared, Eva** 422, 432  
**Horatius** 41, 110, 111, 262, 268, 301, 309, 317, 341, 342, 403, 422, 431, 439



**Hughes, Ted** 55, 356  
**Högman, Christina** 169, 172, 175  
**Irving, Dorothy** XIV  
**Jackson, Paul** IV, XIV  
**Janik, Alan** 403, 432  
**Jankert, Peter** 169, 175  
**Jansson, Mats** 169  
**Jaspers, Karl** 40, 41, 406, 407  
**Jefferson, Thomas** 309, 310, 376, 438  
**Jobim, Tom (Antonio Carlos)** 286  
**Johannessen, Kjell S.** 409, 411, 432  
**Johannisson, Karin** 413, 432  
**Jones, Thad** 28  
**Jonth, Margareta** XV, 166, 181  
**Jouvet, Louis** 22, 334, 335, 344, 345, 428, 432  
**Joyce, James** 28, 71, 403, 410, 430  
**Josephson, Erland** 417, 432  
**Josephson, Ragnar** 405  
**Järleby, Anders** 412, 432  
**Kahle, Sigrid** 418, 435  
**Kantola, Katarina** 421, 441  
**Kantola, Taina** 10, 27, 194, 199, 201, 215, 229, 232, 241, 249, 404, 405, 413, 417, 419, 431, 433  
**Kapuscinski, Ryszard** 407, 433  
**Karlsson, Katarina A** XIV, 21, 27, 119, 361  
**Kearney, Richard** 407, 433  
**Kemp, Audrey** 106  
**Kemp, Peter** 435  
**Key, Ellen** 262  
**Khalil, Amer** XV, 242, 245  
**Kierkegaard, Søren** 69, 71, 406, 411, 433, 438  
**King, Stephen** 420, 433  
**Kirk, G.S.** 51, 52, 56, 66, 89, 407-409, 433

**Kivey, Peter** 130, 433  
**Kjölberg Kristin** 27  
**Kjörling, Lennart** IV, XV  
**Kleberg, Lars** 28, 75-77, 109, 247, 358, 406, 411, 413, 433  
**Klingfors, Gunno** 414, 433  
**Knútsson, Petúr** 414, 433  
**Knutsson, Bengt** 238, 420, 433  
**Kristensson Ugglá, Bengt** 39-41, 342, 406-408, 412, 417, 421, 422, 428, 433  
**Kristersson, Sven** III, IV, 163, 164, 237, 238, 389, 396-398, 401, 404, 412, 415-417, 422, 433, 440, 441  
**Kvalbein, Astrid** XIV, 17, 27, 352  
**Lagerkrantz-Ohlin, Agnetha** 424, 434  
**Lagerström, Cecilia** XIII, 25, 32, 406, 411, 434  
**Lancret, Nicholas** 426  
**Larsén, Carlhåkan** 163, 417, 434  
**Lewan, Bengt** 425, 434  
**Lévi-Strauss, Claude** 52, 57, 86, 100, 101, 411, 412, 434  
**Levý, Jiří** 75, 118, 411  
**Lilliestam, Lars** 422  
**Lilja, Olof** 173  
**Linde, Ebbe** 200, 419  
**Lindström, Maria** XV, 271, 272, 284  
**Lithander, Margot** 261, 296, 299, 325, 375, 431, 437  
**Lovelius, Karin** 169, 173  
**Luckhurst, Mary-Veltman, Cloe** 434  
**Lundkvist, Artur** 317, 414  
**Luther, Martin** 22, 111, 256, 284, 342, 379, 414, 436  
**Löfdin, Bjarne** 169, 174, 176  
**Lönnroth, Lars** XIII, 7, 293, 403, 421, 423, 426, 434  
**Löwendahl, Gösta** 423, 434  
**Mahler, Gustav** 284  
**Malinowski, Bronislaw** 52  
**Malmquist, Dan Gisen** XV, 10, 99-101, 103, 132, 163, 169, 173, 175, 176 361

**Manet, Edouard** 297-299, 375, 425, 439  
**Marcel, Gabriel** 40, 407  
**Mardas, Nancy** 4, 27, 72, 73, 75-77, 113, 127, 129, 358, 403, 410, 438  
**Mark, Jan XV**, 196, 420, 433  
**Marx, Karl** 50, 52, 356  
**Marx, Leo** 309, 310, 426, 434  
**Matz, Edvard** 424, 425, 434  
**Maynard, Winifred** 106, 434  
**McClatchy, J.D.** 414, 439  
**McGahey, Robert** 89, 90, 337, 403, 408, 412, 434  
**Mellnäs, Arne** XVI  
**Meyer-Ravenstein, Henriette** 169  
**Molander, Bengt** 406, 411, 434  
**Monteverdi, Claudio** 3, 56  
**Morães, Vinicius de** 287  
**Morisot, Berthe** 298, 299, 375, 424, 425, 438, 439  
**Mossberg, Frans** 270, 280, 422, 423, 434, 439  
**Mosskin, Peter** 423, 434  
**Montaigne, Michel de** 7, 8, 330, 403, 432, 434  
**Montand, Yves** 285, 286, 440  
**Morley, Thomas** 114, 116  
**Mozart, Wolfgang Amadé** 28, 113, 116, 178, 305, 415, 426  
**Mulroy, David** 422, 434  
**Mussolini, Benito** 312, 313  
**Myhr, Fredrik XV**, 10, 21, 200, 203, 206, 233, 238, 242, 247, 248, 254, 365-368, 389,  
396, 398, 441  
**Myrberg, Per** 284, 288, 311, 319, 321, 423, 427, 441  
**Mäster Eckhart** 344, 428  
**Møllehave, Johannes** 342  
**Neruda, Pablo** 112  
**Nicoletti, Johanna IV, XV**  
**Nida, E.A.** 415  
**Nielsen, Palle** 82, 441

**Nietzsche, Friedrich** 50, 52, 53, 403, 434  
**Nilsson Piraten, Fritjof** 205, 209  
**North, Stephen M.** 411, 434  
**Nyberg, H.S.** 198  
**Nässén, Eva** XIII, 25, 434  
**Oida, Yoshi** 249  
**Olsson, Anders** 344, 428, 434  
**Olsson, Tord** 418, 435  
**Olwig, Kenneth** XIV  
**Ong, Walter** 195, 418, 435  
**Ornithoparcus, Andreas, se äv. Vogelsang, Andreas** 98, 99  
**Oscarson, Saga** 70, 410, 435  
**Oskarson, Peter** XIV, 405  
**Osolsobe, Ivo** 117, 119, 415  
**Otto, Rudolf** 53  
**Ovidius** 56, 57, 134, 138, 155, 159, 267  
**Petrarca, Francesco** 151, 261, 263, 297, 301, 302, 304, 309, 417, 424, 425, 435, 439  
**Palm, Anders** 26, 308, 404, 422, 426, 427, 435, 437  
**Palm, Göran** 34, 137, 435  
**Paolo, Giovanni** 424, 440  
**Parrot, Karin** XV, 10, 100, 107, 139, 140, 156, 158, 163, 164, 175, 185, 207, 234, 333  
**Persson, Peps** 8  
**Persson, Ulf** 163, 164, 237, 417, 420, 435  
**Pettersson, Allan** 112, 440  
**Peysen, H.F.** 415  
**Piltz, Anders** 144, 416, 435  
**Pope, Alexander** 316  
**Porrini d'Angelo, Vittorio Annibal** 302, 425  
**Potter, John** 25, 132, 181, 196, 353, 405, 414, 416, 418, 420, 439, 440  
**Poulenc, Francis** 18, 416, 440  
**Poulton, Diana** 104, 105, 107, 126, 412, 413, 415, 416, 435  
**Preston, Lynn** 248

**Proietti, Gigi** 19, 284, 285  
**Propp, Vladimir** 420, 435  
**Pusjkin, Alexander Sergejevitj** 112  
**Quartey, Tina** XV, 21, 247, 248, 251, 254, 368, 369  
**Rame, Franca** 423, 431  
**Ramel, Povel** 28  
**Rangström, Ture** 200, 235, 419, 432  
**Rashed, Karim** XV, 10, 18, 21, 26, 196-198, 200, 201, 203, 206-209, 211, 212, 221, 223, 234, 237, 238, 240, 242, 244, 245, 247, 250, 253, 254, 333, 342, 365-369, 389, 394-398  
**Ricœur, Paul** 12, 14, 16, 20, 22, 25, 36, 37, 39-47, 52, 56, 75, 91-93, 100, 127, 183-186, 201, 249, 253, 320, 322, 323, 330, 332, 336, 337, 340, 342-344, 353, 354, 355, 360-362, 364, 368, 369406-408, 412, 419, 435  
**Rilke, Rainer Maria** 4, 73, 88, 403  
**Roem, Ned** 253, 254, 323  
**Rousseau, Jean-Jaques** 305, 311, 375  
**Rosell, Lars-Erik** XVI  
**Rosenberg, Göran** 418, 435  
**Rosenberg, Susanne** 27  
**Rosengren, Mats** XIV, 429, 431  
**Rynell, Erik** 25, 404  
**Säid, Edward** 198, 435  
**Samuelson, Mikael** 284, 289, 300, 302, 303, 314, 416, 421, 425, 441  
**Sandell, Lina** 261  
**Sandquist, Börje** XV, 10, 100, 103, 132, 163, 169, 173, 361, 413  
**Sanner, Inga** XVII, 423, 436  
**Shefer, Elaine** 426, 436  
**Scheid, John** 57, 408  
**Schleiermacher, Friedrich** 72, 73, 88  
**Schmidt de Graaf, Pia** 425, 436  
**Schubert, Franz** 102, 104, 112, 415  
**Schumann, Robert** 170, 171, 176, 178

**Schumann, Clara** 170, 171, 178  
**Schön, Donald A.** VII, 20, 32, 36-40, 85, 93, 94, 354, 360, 404, 411, 417, 436  
**Schönberg, Arnold** 232, 366, 418  
**Segal, Richard** 51, 436  
**Seidel, Matthias** 424, 436  
**Sewell, Elizabeth** 3, 20, 62-67, 82-84, 88, 91, 337, 357, 358, 409, 436  
**Shakespeare, William** 10, 15, 34, 64, 76, 106, 109, 134-136 258, 163, 164, 247, 260,  
262, 268, 269, 290, 296, 300, 319, 322, 339, 352, 358, 359, 363, 371, 424, 430,  
431, 436, 439  
**Sigurd, Jan** XVII, 282, 322, 423, 436  
**Sigurdson, Ola** 406, 436  
**Sjostakovitj, Dmitrij** 171, 178, 179  
**Sjöberg, Alf** 404  
**Sjöberg, Birger** 272, 273, 311  
**Sjöblom, Ulla** VIII, XVI, 80-82, 157, 158, 268, 269, 282, 342, 345, 359, 363  
**Sjöström, Kent** XIII, 25, 404, 411, 418, 436  
**Smiding, Birgitta** 405  
**Sokolowski, Robert** 36, 404  
**Sondheim, Stephen** 114, 116, 127, 361, 414, 416, 436  
**Sonnevi, Göran** 135, 137  
**Spenser, Edmund** 306, 307, 376, 426, 438  
**Steffenson, Lena** 200  
**Stenhammar, Wilhelm** 112, 437  
**Stenström, Harald** 405  
**Stenström, Johan** 26, 408, 422, 426, 427, 431, 435  
**Sting** 102, 132, 187, 362, 412, 416, 440  
**Stolt, Birgit** 414, 436  
**Stravinsky, Igor** 14, 28, 36, 199, 405, 418, 436  
**Strenski, Ivan** 51, 408, 436  
**Sundberg, Leif** 25, 35, 36, 404, 406, 428, 432  
**Svenbro, Jesper** 57, 58, 408, 412, 436  
**Svensson, Georg** 293, 421, 423, 424, 427, 436  
**Sæther, Eva** 403, 418, 436

**Sörman, Pär** 284, 289, 313, 314, 422, 426, 441  
**Tafdrup, Pia** 404, 416, 437  
**Tallqvist, Knut** 199, 418, 431  
**Tandberg, Svein Erik XIV**, 405  
**Taube, Astri Bergman** 301, 302, 437  
**Taube, Evert III**, X, 10, 11, 15, 19, 21-23, 26, 28, 32-35, 38, 41, 45, 46, 83, 88, 90, 91,  
116, 183, 255, 258-327, 330, 331, 333, 334, 336, 338, 341, 348, 352, 361, 369-379,  
404, 416, 421-427, 429, 431, 432, 434-437, 439, 441  
**Taube, Sven-Bertil** 277, 278, 284, 289, 300, 320, 423, 440  
**Tegnér, Esaias** 56, 293, 304, 307, 308, 311, 439  
**Theokritos** 305, 309, 311, 425  
**Thomson, George Derwent** 195, 418, 437  
**Thunman, Olof** 258, 424  
**Tidström, Karin** 428, 432  
**Timm, Mikael** 26, 270, 421-427, 437  
**Tjakovskij, Peter** 112  
**Tranströmer, Tomas** 64, 437  
**Tremain, Rose** 106  
**Tråvén, Marianne** 117-119, 127, 415, 437  
**Tüzün, Tolga** 419  
**Tykesson, Anders XIV**, 405, 407, 437  
**Ullén, Jan Olov** 135, 137, 416, 437  
**Ulmert, Charlotte** 437  
**Unander-Scharin, Carl** 180  
**Usener, Georg** 409  
**Valerius Flaccchus** 138, 416  
**Valéry, Paul** 298, 425, 439  
**Vattimo, Gianni** 347, 379, 428, 437  
**Vaughan-Williams, Ralph** 171  
**Vergilius** 56, 57, 304, 305, 308, 309, 311, 425  
**Vico, Giambattista** 62, 347, 428, 437  
**Vreeswijk, Cornelis** 8, 271, 272, 422, 423  
**Vold, Jan-Erik** 418, 441

**Vysotskij, Vladimir** 131, 334, 416, 429  
**Vogelsang, Andreas, se äv. Ornithoparcus, Andreas** 98, 99  
**Wainwright, Rufus** 57  
**Wallner, Bo** XVI, 414, 437  
**Walton, William** 232, 418  
**Ward, Koral** 411, 439  
**Warring, Lennart** IX, XV, 10, 26, 90, 194, 196, 199, 201, 202, 211-216, 218-221,  
224, 228, 29, 232, 241, 243, 249, 250, 366-368, 404, 405, 413, 417, 419-421, 430,  
431, 433, 437  
**Westman, Lars** XIV, 16-18, 37, 353, 402  
**Wiehe, Mikael** 8, 26, 113, 114, 116, 127, 361, 403, 414-416, 439  
**Williams, Tennessee** 57  
**da Vinci, Leonardo** 424, 440  
**Wingren, Gustaf** 342-344, 410, 428, 437  
**Wolf, Hugo** 102, 128, 171  
**Wolgers, Beppe** 274, 282  
**Zachrisson, Gudrun** XIV  
**Zaqatan, Gassan** 243  
**Zern, Leif** 410, 411  
**Zetterfalk Per** 79, 438  
**Zetterlund, Monica** 272, 282, 283, 286, 322, 372, 423, 431  
**Zilliacus, Emil** 259, 370  
**Öhrn, Per-Erik** 118, 119, 415  
**Östberg, Nils** 259, 370  
**Östergren, Martin** 319



# ArtMonitor

Dissertations published at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts,  
University of Gothenburg / Doktorsavhandlingar utgivna vid konstnärliga fakulteten,  
Göteborgs universitet:

**1. Monica Lindgren** (music education / musikpedagogik)

*Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-1-4

**2. Jeoung-Ah Kim** (design)

*Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-2-2

**3. Kaja Tooming** (design)

*Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-5-7

**4. Vidar Vikören** (musical performance and interpretation / musikalisk gestaltning)

*Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850. Med et tillegg om registreringspraksis*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-6-4

**5. Maria Bania** (musical performance and interpretation / musikalisk gestaltning)

*“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-975911-7-1

**6. Svein Erik Tandberg** (musical performance and interpretation / musikalisk gestaltning)

*Imagination, Form, Movement and Sound - Studies in Musical Improvisation*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-975911-8-8

**7. Mike Bode and Staffan Schmidt** (fine art / fri konst)

*Off the Grid*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-977757-0-0

**8. Otto von Busch** (design)

*Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-977757-2-4

**9. Magali Ljungar Chapelon** (digital representation / digital gestaltning)

*Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-977757-1-7

**10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson** (music education / musikpedagogik)

*Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gehoers- och musiklära inom gymnasieskolan*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009

ISBN: 978-91-977757-5-5

**11. Bryndís Snæbjörnsdóttir** (fine art / fri konst)

*Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009

ISBN: 978-91-977757-6-2

**12. Anders Tykesson** (musical performance and interpretation / musikalisk gestaltning)

*Musik som handling: Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009

ISBN: 978-91-977757-7-9

**13. Harald Stenström** (musical performance and interpretation / musikalisk gestaltning)

*Free Ensemble Improvisation*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009

ISBN: 978-91-977757-8-6

**14. Ragnhild Sandberg Jurström** (music education / musikpedagogik)

*Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009

ISBN: 978-91-977757-9-3

**15. David Crawford** (digital representation / digital gestaltning)

*Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009

ISBN: 978-91-977758-1-6

**16. Kajsa G Eriksson** (design)

*Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009

ISBN: 978-91-977758-4-7

**17. Henric Benesch** (design)

*Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010

ISBN: 978-91-977758-6-1

**18. Olle Zandén** (music education / musikpedagogik)

*Samtal om samspel. Kvalitetsuppfattningar i musiklärares dialoger om ensemblespel på gymnasiet*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010

ISBN: 978-91-977758-7-8

**19. Magnus Bårtås** (fine arts / fri konst)

*You Told Me. Work stories and video essays*

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010

ISBN: 978-91-977758-8-5

**20. Sven Kristersson** (musical performance and interpretation / musikalisk gestaltning)  
*Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik*  
*Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*  
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010  
ISBN: 978-91-977758-9-2

## **The Journal ArtMonitor / Tidskriften ArtMonitor:**

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 1, 2007, Johan Öberg (ed.)  
ArtMonitor, Göteborg, 2007  
ISSN: 1653-9958  
ISBN: 978-91-975911-4-0

### ***Konstens plats / The Place of Art***

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 2, 2008, Johan Öberg (ed.)  
ArtMonitor, Göteborg, 2008  
ISSN: 1653-9958  
ISBN: 978-91-975911-4-0

### ***Frictions***

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 3, 2008, Johan Öberg (ed.)  
ArtMonitor, Göteborg, 2008  
ISSN: 1653-9958  
ISBN: 978-91-975911-9-5

### ***Talkin' Loud and Sayin' Something – Four perspectives on artistic research***

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 4, 2008, Johan Öberg (ed.), Guest editor: Mika Hannula  
Art Monitor, Göteborg, 2008  
ISSN: 1653-9958  
ISBN: 978-91-977757-3-1

***The Politics of Magma – A research report on artistic interventions in post political society***

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 5, 2008, Johan Öberg (ed.), Guest editor: Mats Rosengren

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977757-4-8

***There will always be those that slam on the brakes & say this is wrong...***

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 6, 2009, Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2009

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977758-3-0

***Musikens plats***

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 7, 2009, Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2009

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-978475-0-6

Distribution: [www.konst.gu.se/artmonitor](http://www.konst.gu.se/artmonitor)