

# Rituell musik och islamisk mystik, det mesta i Turkiet

---

Av Tord Olsson

---

När det sena eftermiddagsljuset gulnar fotografiskt mot kvällen efter ännu en het och larmande dag i Istanbul och ljuden dämpas, kan man förledas till tron att staden förlikat sig med sig själv och att dess förfall och skönhet har blivit till ett. Kvällshimlen är filmiskt genomskinlig, nästan som om något saknades. Men ingenting saknas. Avgaserna finns där, stanken från Det Gyllene Hornet glider upp i gränderna, moskéerna ligger där med bönemat-torna tryggt förankrade i fotsvett och rosenparfym, och kallelsen till kvällsbön ljuder. Först från en enda moské sedan från tusen andra, måsarna griper in och deras skriande blandar sig med gatuförsäljarnas rop och bilarnas signalhorn till en mild kakofoni. Stadens orena själ brister ut i jubel och vända.

Jag sitter framför det öppna fönstret på Svenska Forskningsinstitutet i Istanbul tillsammans med vännen och arbetskamraten Elisabeth Özdalga. Vi lyssnar. Böneutropen är ett pregnant inslag i stadens akustiska bild och har använts av nutida tonsättare i kompositioner och ljudskulpturer. *Allaaaaaaahu akbar* (Gud är större än allt!) Turkiska böneutropare drar ut på vokalerna och har odlat *ezan*, kallelsen till bön, som en särskild konstform, rik på melismer. Elisabeth har tillbringat större delen av sitt vuxna liv i Turkiet. Hon berättar:

En sommarkväll några år efter det att jag kommit till Turkiet satt jag tillsammans med några vänner på ett kafé i staden Eskishehir och *müezzin* ropade till kvällsbön. Jag ville ge uttryck för min uppskattning av den vackert framförda *ezan*, böneutropet, så jag sade på stapplande turkiska: "Så vackert han sjunger". Mina vänner log lite snett så jag förstod att jag hade sagt något galet. Ja du vet, *ezan* sjungs inte, den läses! Jag borde ha sagt: "*Ne güzel ezan okuyor!*" (Så vackert han läser kallelsen!). Det var lätt att rätta till, men jag tänkte strax att jag i min estetiska bedömning kanske också gjort ett mer subtilt misstag, att uttrycket var fel i dubbel mening, inte bara språkligt utan också etiskt.

Elisabeth Özdalga har tagit denna situation som utgångspunkt för en diskussion om musikens roll i religiösa ritualer i en bok om sufimusik som vi givit

ut tillsammans med Anders Hammarlund.<sup>1</sup> Inom islam är frågan om musikens plats i religionen komplex och kontroversiell. Den traditionellt mest vanliga och mest ortodoxa ståndpunkten är att liturgin, och då gäller det speciellt Koranens framförande, kan och bör ske i recitativartad form, men det konstfulla elementet ska vara strikt kontrollerat, så att inte textens ord och innebörd hamnar i skymundan för det estetiska intrycket. Som vid alla former av kantillation bestäms den musikaliska formen av texten och dess interpunktion. Koranrecitatören och *müezzîn*, böneutroparen som ropar ut *ezan*, använder sig av ett antal modus, *makam*. En *makam* (arabiska *maqâm*; persiska *dastgâh*) är en grupp melodiska formler med en gemensam uppsättning intervall och tonrörelser. Varje *makam* har sin egen expressiva karaktär. En välutbildad *müezzîn* väljer *makam* med hänsyn till dygnets fem bönetider, så att det går att höra om det är morgonbön, middagbön, eftermiddagsbön, kvällsbön eller nattbön. Men en puristisk muslim från Mellanöstern skulle inte beskriva liturgins eller böneutropens recitativartade framförande med termer som hämtas från musikens semantiska fält, förutom att han eller hon använder termen *makam*. Kanske kan på engelska uttryck som "Koran singing" användas, men inte så gärna motsvarigheter på modersmålet. Istället används en rad termer för recitation, vilkas ursprung är arabiskt: *tilawa* för recitation generellt sett, men ordet används i praktiken särskilt för koranrecitation, *tajwid*. Den långsamma och melodiskt utsirade korankantillationen kallas *tartil*, den lite snabbare *tadwir*, och den snabba *hadr*. Dessa termer hör till religionens semantiska fält. Musiken hör till en annan livssfär än den religiösa. När Elisabeth Özdalga ville uttrycka hur vackert böneutroparen sjöng, gjorde hon sig alltså skyldig till ett kategorimisstag.

Ändå finns det en intim förbindelse mellan musik och religion i Turkiets traditionella kulturliv, men inte i moskéernas offentliga miljö, utan på ett annat religiöst fält, där en osmansk och sufisk tradition odlas. Den ojämförligt mest kända av den osmanska tidens och det nutida Turkiets sufiordnar är Mevleviorden med sina "virvlande dervischer". Sedan 1925 har sufiordnarna som ett led i kemalismens sekulariseringssträvanden officiellt varit förbjudna enligt turkisk lag. Trots detta har några av dem levt vidare med myndigheternas goda minne. I dagens Turkiet är många sufigrupper kritiska både mot den världsliga makten och mot islamismen. Många människor har därför i dervischernas kretsar funnit ett annat alternativ till ett fromt liv än det som islamisterna förestavar. Trots det sekulära motståndet mot religiösa grupper har dervischerna haft stort anseende bland gemene man – som förvaltare av vad man uppfattar som traditionell turkisk kultur. "Guldet på folkets läppar", en rik muntlig tradition av legender, poesi, sånger och musik, har bevarats bland dervischerna. Mevleviorden, Turkiets kulturella kutter Smycke, existerar i form av danskompanier som framträder offentligt.

---

<sup>1</sup> Anders Hammarlund, Tord Olsson, Elisabeth Özdalga (ed.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*. London: Curzon Press 2001.

Man kan se deras framträdanden i Galata Mevlevihanesi, ett gammalt ordenshus som nu är museum, i centrala Istanbul. De åker utomlands på turnéer. För ett par år sedan reste jag med en grupp till Stockholm där vi uppträdde på Berwaldhallen. Mevleviorden förvaltar en osmansk religiös konstmusiktradition som har påverkat och påverkats av den profana konstmusiken (*sanat mûsîkî*). Mevleviordens musik är intimt förbunden med den ojämförlige Mevlana Jalal ad-Din Rumi (1207–1273) och hans poesi. Han föddes i Balkh men var verksam i Konya (i det anatoliska Rum och därför kallas han Rumi). Mevleviorden har sitt namn från honom, eftersom han titulerades Mevlana (den osmanturkiska formen av arabiskans *mawlana*, "vår mästare") och orden förvaltar hans litterära arv och dess anda. Rumi var en lärd man. Han kunde arabiska, hebreiska och grekiska, men han skrev på persiska, sin tids litterära språk Om honom berättas denna historia:

En gång sa vår mästare Jalal ad-Din detta:  
– Musik är gnisslet från paradiset portar!  
Varefter en av de förbaskade idioterna anmärkte:  
– Jag gillar inte ljudet av gnisslande portar!  
Och Mevlana svarade:  
– Du hör dörrarna när de stängs,  
men jag, jag hör dem när de öppnas!

De mest ortodoxa muslimerna anser att musik är förkastligt, andra menar att musik i sig inte är något ont, däremot att den kan förleda till syndiga handlingar, särskilt eftersom den förknippas med sådana situationer där synd förekommer. Musiken kan locka gäster till vinet i tavernan och en prostituerad kan dra männen till sig med musikens makt. Det är alltså *musikens användning*, faran för hur den kan användas och dess suggestiva makt över sinnet, som gör muslimer skeptiska. Den islamiska litteraturen om musik, vari det dryftas huruvida det är förbjudet, tillåtet, eller kan rekommenderas att sång eller musik förekommer i religiösa sammanhang, fyller hundratals böcker och traktater, *fatwas* har utfärdats i ämnet, de lärda har inte kunnat ena sig i denna fråga. Vissa är rigoröst avvisande. Musiken leder människan bort från religionen, menar de. Många är mer försiktiga.

Men det är också denna musikens makt över sinnena som har fått andra muslimer att istället prisa musiken. Ty liksom den prostituerade eller värden på tavernan lockar till sig kunder, kan musiken också locka till sig den som söker efter gudomlig kärlek eller religiös berusning – den som sökas på de platser där sufierna samlas. Musiken kan alltså användas i religiöst syfte. Det är därför musiken kultiveras i dervischernas samlingshus, deras *tekke* eller *dergâh*. Där förrättas andra former av islamisk liturgi än i de vanliga moskéerna. Dels ingår islams vanliga tideböner och koranrecitation, men därtill kommer ytterligare ritualer med musikinslag.

Här är inte platsen att redovisa de olika ståndpunkterna i musikediskursen. Istället vill jag betona ett speciellt motiv som återkommer i argumenta-

tionen: Musik kopplas markant till sexualitet och vindrickande. Den islamiska musikedkursen är härvid i grund och botten etisk och moralisk, även om den estetiska diskussionen och musikteorin får stort utrymme. Musik fördöms eller ifrågasätts därför att den kan leda till synd, och synd är enligt islamisk teologi en medveten överträdelse av en gudomlig norm och ett uppror mot Gud. Musiken hotar eller intar en problematisk plats i den samhällsordning som Gud påbjudit. Människorna är Guds tjänare och ålagda att underkasta sig sin herres vilja.

I själva verket anknyter även sufierna till musikedkursen – men kontrastivt, och genom en symbolisk användning av diskursens element. De ortodoxa med sin avvisande hållning utgör den ”signifikanta andre”, gentemot vilken sufierna profilerar sig. Som sinnebilder utgör kärlek, vinberusning och musik grundbeståndsdelar i sufismens symboliska och expressiva repertoar och dess liturgi. Och i konkret mening är musik – sång och instrumentalmusik – ett viktigt inslag i den rituella praktiken.

En sak som förvånat många är att den gudsbild som vi möter i Koranen – en personlig, allsmäktig herre, upphöjd över världen och människorna – inte precis är av det slag som främjar mystikerns försjunkande eller förening med gudomen. Detta är den ena sidan av den tämligen komplexa bild av Guds förhållande till människan som förmedlas i Koranen. Men kontrasterna är starka. En motsatt bild kommer ibland också till uttryck: Guds smärtsamt sensuella närhet till den enskilda människan. Han är närmare människan än hennes egen halsåder (Sura 50: 16). Enligt en tradition sägs det att Gud inte ryms i hela universum – men i den troendes hjärta, där får han plats. Religiös legitimering är som alltid selektiv, och det är mest formuleringar av det senare slaget som citeras av sufierna. Bland dem betonas inte avståndet mellan herre och tjänare, förhållandet mellan Gud och människa uttrycks inte i termer av befallning och lydnad, utan i stället betonas närheten mellan Gud och människan, och den beskrivs som en kärleksrelation, som intimiteten mellan den älskande och den älskade. Gud är närvarande i människans inre, ja intimiteten blir till en mystisk identitet med Gud. Den oftast citerade formuleringen av detta förhållande är al-Hallajs pregnanta yttrande *ana al-haqq*, ”jag är verkligheten”, dvs. Gud. Denne sufismens mest legendariske martyr korsfästes i Baghdad 922. I den romantiska traditionen tillskrivs han följande verser:

Jag är den jag älskar,  
och han som jag älskar är jag;  
vi är två andar som bor i samma kropp.  
Om du ser mig ser du honom  
Och om du ser honom ser du oss båda.

Gudsrelation uppfattas alltså inte i termer av lydning under en avlägsen och upphöjd härskare utan som som en närhet till en älskad. Målet är att individualiteten förintars (*fana*), såsom nattflyet i ljuslågan eller som droppen i

havet, och förenas med den yttersta verkligheten och förblir (*baqa*) i denna.

Vinrusets eufori är en bild av den mystiska föreningen med den gudomliga verkligheten. Tavernan där drinkarna samlas är sinnebild för dervischernas samlingshus, där den rituella musiken och dansen äger rum. Ibn al-Farid (d. 1235) anses med rätta som den arabiska litteraturens främste sufiske diktare. Här följer några verser ur hans *Khamriya*, "Lovsång till vinet", där han ger en underfundig, poetisk gestalt åt en monistiskt orienterad filosofi med gnostiska och nyplatoniska inslag. Vinet och vinrankan är en sinnebild för Gud och människan, för universums och människans ursprung och mål. Jag har hört dikten sjungas till luta, *ud*, bland egyptiska dervischer.

Vi drack till minnet av den älskade ett vin varav vi blev rusiga innan ens vinrankan skapades.

Fullmånen dess bägare; och det självt en sol runt vilken månskärnan rör sig. Så många stjärnor som tänds då det blandas!

Vore det ej för dess väldoft skulle jag aldrig blivit ledd till dess taverna, och vore det ej för dess glans skulle inbillningskraften ej skapat sig en bild därav.

Tiden har endast lämnat en livsgnista kvar i det som om dess väsens hemlighet hölls kvar i förnuftets famn.

Om det hade nämnts i stammen skulle dess folk blivit rusigt men utan att lastas för vanära och synd.

Från läglarnas innanmäten har det stigit upp och i verkligheten återstår därav blott ett namn.

Men om det en dag griper en människas sinne då skall glädjen bo hos honom och sorgen fly bort...

De säger till mig: "Beskriv det, ty du är i dess skildring en mästare!"

Så är det! Jag äger kunskap om dess egenskaper:

Renhet, men ej som vattnets, tunnhet men ej som luftens, ljus men ej som eldens, ande men utan kropp...

Äldre än alla existerande ting är dess berättelse, ja, sedan den evighet där varken form eller skepnad fanns.

Och där uppstod genom det tingen, i ett vist syfte, varigenom det blivit fördolt för alla dem som ej äger insikt.

Med det förenades min ande så att de två blandades samman till ett, men inte så som när en kropp tränger in i en kropp.

Så finns det en själ utan vin då jag har Adam till fader och ett vin utan själ då jag har dess ranka till moder.

Och kärlekens klara gestaltning är i sanning en följd av innehållets klarhet, och innehållet förhöjs genom den.

Så ägde åtskillnaden rum, men så att allting ändock blev ett, så att vår andliga del är vinet och vår yttre skepnad vinrankan... Jag blev hänryckt av det innan jag föddes, och hos mig

Skall denna hänryckning för evigt bli kvar om än mina ben vittrat bort.

(Arabisk text: A.J. Arberry's utgåva av Chester Beatty Arabic MS. 752 i *The Mystical Poems of Ibn al-Farid*, Chester Beatty Monographs, No. 4, London 1954)

Vid alla sufritualer förekommer *dhikr*, turkiska *zikir*, gudserinran, en repetitiv bön då något av Guds namn eller den första delen av trosbekännelsen *la illaha illa llah*, "det finns ingen gud utom Gud", upprepas rytmiskt, som ett mantra, med stigande och sjunkande tonhöjd och i accelererat tempo. *Zikir*

syftar till en förhöjd upplevelse av Guds närvaro och kan leda till extatiska tillstånd. Min erfarenhet är att riterna i allmänhet följer samma grundmönster, men intensiteten och det estetiskt-musikaliska uttrycket varierar och får sin särprägel i de olika ordnarnas framförandep Praxis. Mina intryck är brokiga. Akten kan ta sig ljudliga och eruptiva uttryck, som bland "de tjutande dervischerna" hos min vän Raik Baba och hans Rifa'i-orden. Den kan vara lugn och måttfull som vid ceremonierna i Qadiri-tekket i det gamla trähuset i Istanbul. Mest gripen har jag blivit när jag suttit i Naqshbandi-dervischernas krets, där *zıkr*-bönen utövas under tystnad, som en kollektiv kontemplation, och när jag bevittnat Mevlevi-ordens värdiga ceremoni som äger rum till tystnad och musik. Men det är särskilt hos Halveti Cerrahi-orden i den gamla stadsdelen Karagümrük i Istanbul som en musikaliskt och koreografiskt välorganiserad och rikt varierad *zıkr* förvaltas i dag under medverkan av några av Turkiets främsta musiker.

Porten till Halveti Cerrahiordens tekke är försedd med en skylt: *Türk tasavvuf müzikisi ve folklorunu arashırma ve yashatma vakfi*, vilket föreger att byggnaden hyser "Stiftelsen för studiet och bevarandet av turkisk sufimusik och folklore". Halveti-orden fick fast form under 1400-talet och spred sig i Anatolien, och därefter västerut så att dess centrum till slut kom att ligga i Istanbul. Vid mitten av 1800-talet hade orden över sextio samlingslokaler i staden, däribland den i Karagümrük, som grundlades år 1704 av Pir Nuredin al-Cerrahi (1678–1721). Den särskilda gren av Halveti-orden som han instiftade är således den som fortfarande lever vidare under hans namn, men officiellt som en stiftelse (*vakif*). Halveti Cerrahi-ordens shejk är sedan ett par år Tugrul Baba. Han är musikvetare och förekommer i denna egenskap rätt ofta i turkisk TV. Han är även duktig i persiska och expert på Rumis poesi. Normalt är han den som leder ordensritualerna.

Varje seans hos Cerrahi-sufierna ( måndag, torsdag, lördag ) inleds med en recitation av en litanian under ledning av shejken eller hans ställföreträdare. Vi äldre sitter på fårskinn i en inre cirkel, axel mot axel, vaggande i sidled, därutånför de yngre dervischerna i allt större cirklar. Den litanian som reciteras i de flesta av Halveti-ordens grenar, *Wird as-Sattar*, är kompillerad av Yahya sh-Shirwani (d. 1464). Enligt den legendära historien är han ordens andra överhuvud. Om någon enskild person på det hela taget kan urskiljas som den egentliga ordensgrundaren, är det rimligt att framhäva honom. Texten innehåller avsnitt ur Koranen, välsignelser, böner, formler som upprepas rytmiskt, tre, nio, tio eller hundra gånger, allt på arabiska. Den skrivna texten används inte; alla kan den utantill. Tonhöjden stiger och sjunker. Förändringarna i tonhöjden uppträder på exakt samma ställen i texten och på samma sätt varje gång litanian reciteras. Recitationen tar en halvtimme. Så ljuder kallelsen till kvällsbönen. Därefter följer måltid med vällagad turkisk husmanskost, och sedan, efter nattbönen, är det dags för *zıkr*.

Ceremonin inleds med en mycket långsam upprepning av formeln *la il-laha illa llah*, "det finns ingen gud utom Gud". Vi sitter åter axel mot axel. Vi

kan vara tio, femtio, ibland hundra män. Kvinnorna sitter för sig, på en läktare ovanför oss. Orden åtföljs av en vaggande kroppsrörelse och huvudvridning från höger och snett ner till vänster, vilket fysiskt gestaltar formelns första, negerande del och dess sista bejakande del, så att ansiktet vid slutordet *allah* riktas mot hjärtat. Gud ryms inte i hela universum – men i människans hjärta, där får han plats. Så ökar takten succesivt, rytmen blir markant, tonhöjden stiger och sjunker, formeln ersätts med något av Guds namn: *hay*, ”livet”, eller *hu*, ”han”. Så reser vi oss och anträder den Zorbaliknande dansen, till trummor och sång, i ringar runt shejken. Vi håller varandra i händerna, sedan runt axlar och midja, och cirklar medsols. Ringarna tättnar alltmer tills vi stående rör oss rytmiskt tätt intill varandra med shejken i mitten. Han styr skeendet med små handrörelser och snabba ögonkast. Rytmen blir allt hetsigare, männen stönar, flåsar fram orden: *Hu, hu, hu, hu*. Och så slutar det plötsligt. Dundrande tystnad.

Sufipoesi skildrar gärna kärleken mellan Gud och människa i termer av ett erotiskt förhållande mellan den älskande och den älskade. I ritualen gestaltas detta med rörelser, ljud och musik. Kanske finns det pryda personer som inte vill se det, men för de flesta dervischer jag talat med är *zıkr*-ritualens erotiska mönster uppenbart.

Tillsammans med *zıkr* utgör *sema*, lyssnandet till musik, en viktig beståndsdel i många sufiordnars liturgi. *Sema* har i praktiken blivit en generell term för sufimusik och även för den virvlande dans som den turkiska Mevleviordens dervischer, *semazen*, utför till instrumentalmusik. Dessa ritualer kan kombineras. Ja, man kan säga att *sema* ofta utgör ett musikaliskt framförande i en *zıkr*-kontext. Mevleviordens högtidliga liturgi har tagits upp av andra turkiska ordnar, såsom Halveti Cerrahi-orden, och utgör ett fast inslag i dess *zıkr*-ritual varje måndagnatt. Liturgin omtalas av Cerrahi-ordens företrädare som ”en gåva” från Mevleviorden. Historiskt är denna rituella synkretism ett resultat av en rätt sen historisk process. Mevleviordens musikaliska och sceniska dominans i den turkiska sufismen och det traditionella kulturlivet är påtaglig – med de virvlande dervischerna i medelpunkten för ett välkoreograferat kosmiskt drama om världens och människans skapelse, planeternas cirkelrörelse runt solen, människans kroppsliga och andliga beståndsdelar och befrielse från materiens fångenskap. Inför denna musikdramatiska liturgi har knappast någon riktning i turkisk sufism förblivit opåverkad, men Cerrahi-orden med dess balanserade *zıkr* och dess anspråk på att förvalta en sufisk musiktradition har nog varit en särskilt benägen mottagare.

Ett unikt inslag i den sufiska musikens symbolism är den betydelse som tillmätts själva musikinstrumenten, i synnerhet inom de persiska och turkiska traditionerna. Framför allt gäller detta kantflöjten av bamburör, som på arabiska och persiska kallas *nay*, på turkiska *ney*. Instrumentet finns i sju olika storlekar som ges mänskliga beteckningar, t.ex. kallas den minsta *kiz*, ”flicka”. Rörflöjten har sex fingerhåll och ett tumhål vilka sägs motsvara de

sju öppningarna på människans huvud. Mer än hos något annat instrument anses dess klang ligga nära den mänskliga röstens. Antropomorfismerna är många. Till detta instrument knyts en melankolisk mytologi som handlar om människans ursprungliga hemvist hos Gud, hennes klagan över att ha blivit avskuren från hans gemenskap och hennes längtan tillbaka dit. *Neyen*, som skurits av från bambusnåret vid sjön, är alltså en sinnebild för människan. Men det är just genom att den skurits av som den kan berätta om sin eviga längtan tillbaka. Det är det gnostiska temat – som Ibn al-Farid gav poetisk gestalt i vinets, vinrankans och kärlekens namn – om själens hemlängtan till ursprungstillståndets gudomliga enhet före skapelsens mångfald. Mevlana Rumi har utnyttjat denna mytologi i inledningen till sitt grandiosa poetiska verk *Mathnawi*. Han har också utvecklat temat och anknutit till kärleksmotivet. Flöjten ljuder bara om någon blåser i den. Och utan ”Den Älskades andedräkt”, säger Rumi, utan *nafas ar-rahman*, ”Den Barmhärtiges Andedräkt”, kan inga mänskliga varelser handla, tala eller tänka, liksom rörflöjten inte kan avslöja sina hemligheter om inte musikern blåser i den. Mevleviordens liturgi inleds med en ensam *ney*-spelares meditativa *taksim*, en icke-metrisk improvisation, som frammanar det önskade stämningläget och anger den *makam* i vilken de följande musikstyckena är komponerade.

Rörflöjten har alltså en särskild plats inom den sufiska liturgins symbolism och musikaliska praxis. Men rörflöjten är inte den enda sinnebilden för människan i musikinstrumentens poetik. Även *def* eller *bendir*, de stora ramtrummor som hålls i ena handen och anslås med den andra, kan representera människan; likaså stränginstrument som *ud* korthalslutan *tambur*, den åttasträngade långhalslutan vars resonanslåda är klädd med skinn, *kemençe*, en korthalslira och *rebap*, långhalsliran som jämte rörflöjten var Mevlana Rumis favoritinstrument.

Även dessa instrument och spelet på dem förbinds med kärlekstemat eller ett erotiskt tema. Ramtrumman har den älskades namn *Huwa*, Han – en av sufiernas beteckningar på Gud – inskrivet på skinnet. Utan beröringen av den älskades fingrar skulle trumman förbli tyst, säger Rumi, men poeten låter också trumman vädja till den älskade att inte slå honom så hårt att hans kropp går i bitar. Ävenså liknas människokroppen vid ett stränginstrument som endast kan sjunga när den smeks av musikerns fingrar eller plektrum. Älskarens nerver är som lirans sensträngar som vibrerar när den älskades fingrar eller hans stråke vidrör dem.

Olika former av symbolik, såsom indexsymboler, ikonisk-mimetiska handlingar, metaforer och metonymier, kan sägas vara karakteristiska för de sätt varpå ritualer förmedlar innebörder, vilka förhållandevis lätt kan verbaliseras. De innehåller dock framför allt en mängd element som inte på något enkelt sätt kan överföras till språk. Jag menar att en förklaring till det märkliga faktum att människor hänger sig åt religiösa ritualer kan sökas just i detta att de utgör en form av icke-språklig representation som förmedlar



kroppsliga och andliga erfarenheter och kulturella och sociala värden på ett sätt som andra media inte förmår. De konstituerande elementen i ritualer är akter, snarare än symboler. Ritueellt utförande – de rituella komponenter och objekt som presenteras – kan visserligen ha symboliska och semantiska dimensioner som lätt kan överföras till språklig form, men detta behöver inte nödvändigtvis vara fallet. Ritualer begränsas inte till sin betydelsebärande funktion. Symboliken kan vara överväldigande rik eller så gott som frånvarande. De närvarande erfar under alla omständigheter riternas sinnliga verkningar. I själva verket tycks ritualer omfatta ett dubbelt, semiotiskt register: förutom det *symboliska* också ett *asymboliskt* eller *expressivt* register som på ett påtagligt och verkningsfullt sätt förmår uttrycka stämningar och mentala positioner, men som inte på ett enkelt sätt kan överföras till språklig form. I det asymboliska registret synes vissa av ritualernas mest fundamentala processer komma till uttryck. Rituell praxis tycks således regleras av liknande processer som Julia Kristeva i *La révolution du langage poétique* (1974) har blottlagt i det poetiska språket.<sup>2</sup> Ett enkelt exempel på dessa register är användningen av ljus i rituella situationer. Vid den ortodoxa påskmässan brinner först alla ljus, sedan släcks de och det blir mörkt i kyrkorummets. Därefter tänds först ett och efter hand alla ljusen igen. Ritens symboliska handling låter sig lätt överföras till språklig form som en framställning av Kristi död och uppståndelse. Men ljusen spelar också inom det asymboliska registret – de har en stämningsskapande och starkt expressiv verkan som är svårare att fånga i ord. Att betrakta ritualer som enbart alternativa, symboliska media för att gestalta eller uppnå vad som lika gärna, och kanske bättre, kunde uppnås på andra sätt – med det talade språkets och de skrivna texternas vidunderliga möjligheter – vore uppenbarligen att bortse från vad som utgör en del av deras egenart. Ritualer är inte uteslutande symboliska gestaltningssätt. Ritualer är inte bara andra sätt att uttrycka vad myter eller läror säger – ungefär som den gamla myt- och ritskolan och dess senare varianter felaktigt menade – utan vissa erfarenheter och innebörder kan endast gestaltas på ett ritueellt sätt.<sup>3</sup> Ritualer är väsentligen sinnliga uttryckssätt som tar den mänskliga kroppen i anspråk, och genom att spela inom dess register förmår de ge uttryck åt erfarenheter som inte kan fångas i tänkandets och språkets former. Musik, liturgisk eller rituell musik, är väsentligen inte en del av det symboliska registret, men är en vital gestaltningssätt i det expressiva registret. Låt mig avsluta med att citera musikforskaren Dag Österberg:

The notions of expression and *expressivity* are fundamental or categorical, being on a par with the notions of cause and *causality*. The human body is a field of expression and as such it is understood immediately, spontaneously, by all of us, from our earliest childhood. Joy and well-being, anger and fear express themsel-

<sup>2</sup> Dessa processer manifesteras i vad hon kallar "genotexten" och "fenotexten".

<sup>3</sup> Olsson, Tord, "Dervischerna i Karagümrük", *Vår Lösen*, nr 4–5, 2000, 288.

ves through the human body, as sparkling eyes or a frightened gaze, as hilarious laughter or as "another shade of white", as liveliness or a depressed bodily poise—and so on. This primordial expressivity is part of our constitution, and one which we share with animals. It is there before any reflexive thought; we express ourselves before having thought about it, and perceive the expression of others in the same way, *pre-reflectively*. What is expressed is not the *cause* of expression, nor is the expression an arbitrary *sign* of what is expressed; the expression somehow alters, unfolds or develops, enriches what is expressed. Expressivity is an *internal* relation between that which is expressed and the expression.<sup>4</sup>

Sufiordnarnas musikaliska traditioner är fortfarande intimt förbundna med det rituella livet. Musiken är ett av de media varigenom den svårfångade mystiska erfarenheten förmedlas. Detta kan bara ske direkt, från mun till öra eller från instrument till öra, hävdar sufierna. Men idag sker en medialisering av liturgin. Det rituella och musikaliska liv som förr enbart hade sin plats inom brödrskapens kretsar, flyttar ut ur det religiösa rummet och tar plats på den offentliga scenen. I den turkiska dagspressen diskuteras Mevleviordens koreografiska praktik: Bilderna visar kvinnliga dervischer som offentligt framför den liturgi som i åtta sekler varit en exklusiv manlig ordning. Skribenternas ton är uppskrivad: feministisk succé, eller kulturell horrör, ja blasfemi! I konsertsammanhang spelas sufimusik av internationellt uppburna artister, deras cd-inspelningar säljer bra.

Mönstret är känt i de olika konstarnas historia. I anslutning till Walter Benjamin<sup>5</sup> kunde man säga att ett religiöst värde expanderar till ett kulturellt värde i vidare betydelse och förskjuts ytterligare i riktning mot ett utställningsvärde. Den profana användningen av sufimusik under den osmanska tiden är ett exempel på en sådan process, vår tids medialisering är ett annat exempel. Men det är bara den generella beskrivningen som är densamma. Historien upprepar sig inte. Var tid bär på sina specifika sociala och tekniska förutsättningar. Vår tids mediala skeende är alltså nytt och unikt. Sufierna är medvetna om detta, men samtidigt skulle många av dem säga att inget i grunden har förändrats. För dem är de tidsbundna mediala formerna olika bärvågor som för fram den våg av hemlighet vars känsliga mottagare är sufierna själva. Hemligheten är densamma.

---

<sup>4</sup> Österberg i Anders Hammarlund, Tord Olsson, Elisabeth Özdalga (ed.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, 21.

<sup>5</sup> Walter Benjamin talar om att konstverkets "aura" elimineras i och med att verket genom reproduktionstekniken lösgör det reproducerade från traditionens sfär ("löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab"), Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften*, 1.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, 477.

## REFERENSER

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften*, 1.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- Denny, Frederick Mathewson, "Qur'ân Recitation: A Tradition of Oral Performance and Transmission", *Oral Tradition*, 4/ 1-2, 1989, 5-26.
- Hammarlund, Anders & Olsson, Tord & Özdalga, Elisabeth (ed.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*. London: Curzon Press 2001.
- Ibn al-Farid*, A.J. Arberrys utgåva av Chester Beatty Arabic MS. 752 i *The Mystical Poems of Ibn al-Farid*, Chester Beatty Monographs, No. 4, London 1954.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.
- Kusic, Dane, "Positivity of Music and Religion in Turkey", *Narodna Umjetnost, Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, Zagreb 34 (1), 1997, 147-178.
- Olsson, Tord, "Dervischerna i Karagümrük", *Vår Lösen*, Nr 4-5, 2000, 283-291.
- Signell, Karl, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Da Capo Press 1986.

# Summary

From the position of a participant, the setting where the “whirling dervishes” perform their dancing is described in this article. Music plays an important part; some Muslims reject music as leading people to destruction, while others praise music for its possibility to search for divine love or religious intoxication.

Music—singing and instrumental music— is an important feature of the sufis’ ritual practice. It helps a human being to efface individuality and be joined with uttermost reality— and to rest there. Wine intoxication is an important symbol in the poetic rendering of this goal.

In all sufi rituals, *dhikr*, the remembrance of God plays a central role. It is a repetitive prayer, where one of God’s names or the first part of the confession of faith—“there is no god but God”—is being repeated as a mantra.

The Cerrahi sufis’ rites in Istanbul are described in the article from a participant perspective. Among other things these rituals contain a number of elements which cannot easily be transferred into language. The author maintains that one explanation for people’s devoting themselves to religious symbols can be found exactly in the fact that they form a kind of non-linguistic representation which conveys physical and mental experiences and cultural and social values in a way that other media cannot do.