

Kyrkorummets påksymbolik

Av Hedvig Brander Jonsson

INLEDNING

Det är en tanke som förmodligen är lika gammal som mänsklig kultur att en byggnad och dess delar kan ha betydelser utöver de rent funktionsmässiga. De olika byggnadselementen och byggnadens inredning, liksom dess helhet, kan innefatta en symbolik som är tillgänglig och begriplig för dem som vill och kan tillägna sig den. Detta gäller i hög grad kyrkobyggnaderna. Redan under kyrkobyggnadens första era kan man iakttä hur symboldimensioner inlemmas med arkitekturen till en totalitet som uttrycker att detta är ett Herrens hus.

Avsikten med den här artikeln är att urskilja påksymbolik i kyrkobyggnaden och dess delar och inredning. Inledningsvis skall dock framhållas att denna påksymbolik inte utgör en parallell till eller ett alternativ till den symbolik som avser Kristi lidande och död, utan att de två sedan äldsta kristna tiden är mycket nära förbundna med varandra och ofta utgör en oupplöslig enhet. Det gör att det är svårt att renodla och granska en särskild påksymbolik, som enbart handlar om Kristi uppståndelse och livets seger över döden. När man läser texter om innebörden av byggnadselementen i en kyrka, får man snarast den uppfattningen att påskens budskap, uppståndelsen och den uppståndne Frälsaren, i så hög grad utgör förutsättningen för kyrkligt byggande och sakral byggnadskonst att detta knappast behöver visualiseras, formas eller formuleras. Detaljerna i kyrkan har i allmänhet en annan innebörd och så har de också kommenterats och tolkats av dem som sett som sin uppgift att formulera kyrklig arkitekturikonografi.

Innan kristendomen under kejsar Konstantin på 300-talet fick en officiellt erkänd ställning, uppfördes inte kyrkobyggnader av monumental karaktär och med en uttalad symbolik. Det vanliga var att gudstjänstlokalen utgjorde ett rum i ett ordinärt bostadshus eller i en lägenhet eller var förlagd i anslutning till kända kristnas gravar, dvs i katakomberna. Det finns dock enstaka exempel på att det uppfördes byggnader för exklusivt liturgiskt bruk. Det kanske mest kända är den lilla kyrkan från 200-talet i Doura Europos, som innehöll flera rum med differentierade funktioner: rum för undervisning av katekumener, för dop av dem som genomgått undervis-

ningen och för firande av nattvard. Gudstjänstlokalen, som låg längst in i byggnaden och som ursprungligen bestod av två rum som senare samman-slogs till ett, hade en upphöjd plattform i öster. Plattformen bör ha varit altarets postament.¹

SEGERMOTIVET OCH DESS URSPRUNG

Kejsar Konstantin bekräftade sitt nit för kristendomens sak med ett frenetiskt uppförande av monumentala kyrkor, främst i Rom, i det Heliga landet och i Konstantinopel. San Giovanni in Laterano, titelkyrka för biskopen av Rom, var hans första projekt. Det åtföljdes av memorialen över Petri grav, till vilken fogades en basilika, föregångare till dagens Peterskyrka som ju uppfördes under 1500- och 1600-talen. Den konstantinska Peterskyrkan bestod av en absid med memorialen i centrum, ett transept vilket till form och funktion var liktydigt med ett kor som var bredare än långhuset, ett femskeppigt långhus och ett atrium (förgård) av kyrkans bredd. Koret låg i väster och atriets i öster. Kyrkans mått var väldiga; den lär ha rymt 14 000 personer. Den fornkristna Peterskyrkan stod kvar till 1500-talets början.

De som besökte den kunde på den triumfbåge som bildade långhusets avgränsning mot koret läsa en inskription som utgjort kejsarens invigningsord och som naturligtvis inte syftade på Petrus utan på Kyrkans uppståndne Herre:

Emedan världen under Din ledning åter segerrikt höjt sig till stjärnorna, har segerherren Konstantin uppfört denna kyrka till Din ära.²

Den här inskriptionen, den tidigast tänkbara i kyrkoarkitektoniska sammanhang, bekräftar det som Anna Nilsén framhåller i sin bok *Kyrkorummets brännpunkt*, nämligen att triumfbågen – den båglika utformningen av väggen mellan kor och långhus – inte, som man vanligen tror, har sitt namn efter det s k triumfkrucifixet som haft och har sin plats där, utan att beteckningen har antik tradition.³ Det är den fristående monumentala triumfbågen – byggnadsverket som bekräftade segerherrens hemkomst och genom vilket triumftåget passerade – som förts in i kyrkorummet, uppenbarligen med direkt referens till sin ursprungliga funktion. Kejsar Konstantin var kanske segerfixerad – ”in hoc signo vinces” –, men i det här fallet har han givit ett omistligt bidrag till kristen arkitekturikonografi: han har fört in påskmotivet i kyrkorummet.

Att använda triumfbågen för att uttrycka att Kyrkans segerrike Herre var rummets Herre, var ett lika genialt som ett nära till hands liggande grepp.

¹ Michael Gough, *Den fornkristna kulturen. Fem sekel historia, konst och tro*, 1961, s 48f.

² Gough, 1961, s 120

³ Anna Nilsén, *Kyrkorummets brännpunkt. Gränsen mellan kor och långhus i den svenska landskyrkan. Från romanik till nygotik*. KVHAA, Sthlm 1991, s 19f.

Peterskyrkan började uppföras på 320-talet. Decenniet dessförinnan hade Konstantin låtit uppföra sin triumfbåge, den största i Rom, 25 meter hög och med äreinskriftion i mitten över den största öppningen. Den direkta politiska anledningen var Konstantins seger över Maxentius vid Pons Milvius år 312. Redan då triumfbågen utformades och uppfördes hade Konstantins kristnandeprocess inletts. Det skulle vara möjligt att tolka vissa av Konstantinbågens scener som förtäckt kristen ikonografi. Bågen innehåller reliefer som tillkommit under minst tre tidigare kejsares regeringsperioder, regenter som i någon mening varit förebilder för Konstantin. Men det finns också ett par symmetriskt placerade scener från hans egen tid, nämligen *Oratio* och *Liberalitas*. I den förre skildras kejsaren som talare från den kejsarliga tronen, i den andra som den som ger order om utdelande av bröd till den fattiga stadsbefolkningen. Båda handlingarna kunde lätt föra tanken till Kristi jordeliv. Det har framhållits att Konstantin mer och mer såg sig som ett slags biskop,⁴ som en andlig auktoritet, och de båda scenerna tycks samtidigt återge en kejsarlig funktion och en prästerlig/biskoplig Kristusrepresenterande funktion.

Även andra förebilder torde ha inspirerat Konstantin då han förverkligade sin vision av gudomlig storhet och seger. Vissa motiv från den senantika kejsarkultens arkitektur lät sig också lätt transponeras och transformeras för kyrkligt bruk. Kejsar Diokletianus palats i Palmyra vid Eufrat hade, vilket ofta påpekats, en planlösning med axialitet och gradvis stegring av symbolvärden som kan sägas vara föregångare till planen för de första kristna basilikorna. Mellan den stora hallen i palatset och kejsarens tronrum fanns en vägg med bågform på kolonner, lik den som introducerades som vägg mellan långhus och kor i de fornkristna monumentala kyrkorna. "... i den dominerande ceremoniaxeln trädde kejsaren fram i havsfasadens centrum, och stod också där i en stor kolonnöppning vars tre bågar inramade hans gudomliga person."⁵

Basilikan blev den dominerande byggnadstypen för monumentala kyrkor i Västerlandet i århundraden framöver och kan knappast sägas ha spelat ut sin roll ännu. Rymlig, ljusfylld genom att såväl mittskepp som sidoskepp får ljusstillflöde, med klar blickriktning mot den mest sakrala delen av rummet, fyllde den på ett tillfredsställande sätt de fundamentala behoven för den kristna gudstjänsten.

Det var avgörande skillnader i kult mellan antikens och senantikens religion å ena sidan och kristendomen å den andra som förorsakade den revolution inom den sakrala arkitekturen som ägde rum under 200- och 300-talen. Den antika kulten ägde rum utomhus. Processionen var det viktigaste inslaget, där de troende kunde delta. Det var vägen mellan kultplatserna eller templen som var av högsta betydelse. Templen skulle först och främst

⁴ *New Catholic Encyclopedia*, art. Constantine.

⁵ H P L'Orange: *Från antik till medeltid*, 1965 s 103.

ses utifrån och på avstånd. De skulle vara vackert belägna, gärna på upphöjda platser, och utgöra målet för processionen. Parthenon på Akropolisklippan i Aten är ett utmärkt exempel på detta. Exteriören skulle vara påkostad och ge byggnaden dess värde. I tempelcellan hade gudabilden sin plats, men cellan var inte samlingsplats för de troende. Den kristna gudstjänsten, däremot, ägde rum inomhus i byggnader som samlade de troende inom sina murar. Exteriören var av mindre betydelse, interiören var viktigast. Den skulle möjliggöra för de kristna att vara tillsammans under ett tak för att se, höra och delta i liturgin. Den stora församlingens hierarki kom så till uttryck i kyrkoplanen: katekumenerna fick samlas i sidorum eller i sidoskeppen, de döpta i mittskeppet och prästerskapet i koret.⁶

Kejsar Konstantins kyrkor kännetecknades följaktligen av ett enkelt yttre men med slösande prakt i det inre. Som exempel kan nämnas den byggnad som numera kallas Den heliga gravens kyrka i Jerusalem, egentligen ett byggnadskomplex som i sig ansågs innefatta såväl Golgata kulle – platsen för korsfästelsen – som grottan som varit Kristi gravplats och därmed också platsen för uppståndelsens under. Konstantins brev till Jerusalems biskop Makarios angående byggandet av gravkyrkan finns återgivet hos krönikören Eusebius. I det säger kejsaren att kyrkan skall byggas med hjälp av allmänna medel, dels från den lokala regeringen, dels från den kejsarliga skattkammaren. Genom detta yttrande införlivade han kyrklig bygghusskap bland de statliga byggprojekten. Offentligt byggande var sedan länge ett kejsarligt åtagande. Vidare understryker han att byggnaden skall bli den skönaste och mest påkostade av alla basilikor.⁷ Konstantin omformade gravklippan så att den skulle passa in i den arkitektoniska strukturen. Den omgärdades med kolonner som bar upp en tronhimmel, allt utfört i dyrbarast tänkbara material. Helgedomens interiör var klädd med polykrom marmor. Taket var täckt med snidad, förgylld träpanel som fick hela rummet att glittra, då ljuset reflekterades. Det yttre var betydligt enklare utformat. Murarna var av prydlig huggsten och taket blytäck.⁸ Och Eusebius kan inte annat än berömma resultatet:

This temple, then, the emperor erected as a conspicuous monument of the Saviour's resurrection and embellished it throughout on an imperial scale of magnificence.⁹

Eusebius framställning beträffande Konstantins syfte med den storslagna basilikan har på senare tid ifrågasatts av forskare.¹⁰ Mest grundligt och

⁶ Angående kultens betydelse för kyrkobyggnadens utformning under kejsar Konstantin, se Uwe Süssenbach: *Christuskult und kaiserliche Baupolitik bei Konstantin*. Die Anfänge der christlichen Verknüpfung kaiserliche Repräsentation am Beispiel der Kirchenstiftungen Konstantins – Grundlagen, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 241, Bonn 1977.

⁷ Richard Krautheimer, *The Constantinian Basilica*, *Dumbarton Oaks Papers*, 21, 1967, s 128.

⁸ Robert Milburn, *Early Christian Art and Architecture*, s 101–02; Milburn stöder sig på Eusebius skildring.

⁹ Eusebius, *Life of Constantine*, III: XL, *The Nicene and the Post-Nicene Fathers*, Second series, vol I, 1971. För citaten från kyrkofäderna har genomgående använts denna engelska utgåva.

övertygande har Stephan Borgehammar argumenterat för att basilikan var ett monument över Golgata, alltså inte graven, i andra hand och över det återfunna Kristi kors i första hand. Enligt Borgehammar ger Eusebius avsiktligt en missvisande version av intentionerna bakom basilikans tillblivelse, för att minska korsrelikens betydelse.¹¹ Borgehammar framhåller också att Konstantin från början ville utmärka platsen för graven och därmed uppståndelsen och dessutom bygga en basilika på Golgatas plats. Enthusiasmen över återfinnandet av korset fick honom dock att för en tid lämna arbetet på grav- och uppståndelsemonumentet åt sidan för att ägna sig åt att göra basilikan så storslagen som möjligt, till ett monument över korset.

Att Konstantin måste ha blivit starkt gripen av korsets återfinnande är ställt utom allt tvivel. Korset hade för honom haft en djup innebörd som segertecken redan innan relikens kom i dagen, alltsedan 312. Men detta gör det också sannolikt att han inte såg någon egentlig skillnad mellan att uppföra ett gravminnesmärke till uppståndelsens ära och att bygga en basilika över Golgata med Korset som främsta relik. Byggnadskomplexet kunde därigenom ges olika, från nutida forskares synpunkt motsägelsefulla, tolkningar, beroende på var de olika tidiga källorna ville lägga tyngdpunkten – hos korset eller hos graven. För Konstantin betydde båda sannolikt samma sak: seger.

Hur iakttagelserna kunde skilja sig från varandra visar en mycket tidig källa som avser en tidpunkt då kyrkan var uppförd, men inte helt färdigställd, den s k Bordeaux-pilgrimens *Itinerarium* från – obs! – år 333, alltså två år före invigningen av basilikan, vilken torde ha skett den 13 september 335.¹² När det gäller Jerusalem skriver denne tidige resenär:

...On the left hand (av Pilatus pretorium) is the little hill of Golgata, where the Lord was crucified. About a stones throw from thence is a vault (crypta) wherein his body was laid and rose again on the third day: there at present, by the command of the Emperor Constantine, has been built a basilica, that is to say a church of wondrous beauty, having at the side reservoirs (excerptoria) from which water is raised and a bath behind in which infants are washed (baptized).¹³

Det är svårt att, åtminstone med hjälp av den engelska översättningen, bedöma exakt vad pilgrimen avser, men den enklaste tolkningen är att den underbara basilikan har uppförts för att ära både Golgata och graven. Om

¹⁰ Jan Willem Drijvers, *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross*, Brill's Studies in Intellectual History, vol 27, 1992, s 84f. Se även följande not.

¹¹ Stephan Borgehammar: *How the Holy Cross was Found*, Bibliotheca Theologiae Practicae, Kyrkovetenskapliga studier 47, Diss Uppsala 1991, s 105ff, s 113. — Jag har inte haft möjlighet att följa Borgehammar i spåren, att granska hans källor eller på ett kvalificerat sätt ta ställning till hans resultat. Mina resonemang är alltså mycket preliminära.

¹² Borgehammar, 1991, s 99ff.

¹³ The Bordeaux Pilgrim, *An Itinerary from Bordeaux to Jerusalem 333*, Palestine Pilgrims' Text Society, London 1896, s 23f.

korsreliken säger denne pilgrim ingenting, märkligt nog kan det tyckas. Detta kan dock ha sin förklaring i att han lär ha visat genomgående lågt intresse för relik under hela sin resa. Relikkultens framväxt är ju också historiskt sett en något senare företeelse.¹⁴

Av intresse är också att pilgrimen nämner vattenreservoarer och ett ”bad” som har tolkats som dopställe, intill basilikan, alltså omedelbart utanför dess mur men tydligen ej (ännu?) innesluten i en särskild byggnad.

När den antika kulten spelat ut sin roll, blev de övergivna templen patetiska exempel på vanvård i stadsbilden, desto mera som de, som ovan påpekats, var avsedda att betraktas utifrån och utgöra blickpunkter. Hieronymus har i ett av sina brev givit en ögonvittnesskildring som gäller förhållandena i Rom, från ungefär år 400; några korta rader som sammanfattar denna så påtagliga förändring:

For all its gilding the Capitol is beginning to look dingy. Every temple in Rome is covered with soot and cobwebs. The city is stirred to its depths and the people pour past their halfruined shrines to visit the tombs of the martyrs.¹⁵

Att markera, inrama och avgränsa koret är triumfbågens rumsliga ändamål. Koret som sådant har också behandlats som ett särskilt motiv med ett budskap och en uppgift: att utgöra det allra heligaste. Korets slutpunkt är absiden, det rundade och välvda utrymme som omgärdar en tänkt eller verklig tron, vilken också symboliserar den uppståndne Herrens närvaro. Absiden och tronen var också arv från den kejsrerliga palatsarkitekturen. Tronen blev ett viktigt motiv i fornkyrklig inredning och bildkonst. I Santa Maria Maggiore's triumfbågsmosaiker från 430-talet är Kristusbarnet avbildat, sittande på en tron.

Den tomma tronen, dvs en tronsol utan mänsklig eller gudomlig gestalt, är ett omdiskuterat motiv. Det förekommer i första hand på kyrkomosaikerna i den tidigkristna och bysantinska konsten. Det krönande motivet i mosaikutsmyckningen på triumfbågen i S:ta Maria Maggiore i Rom från 430-talet, är just en dyrbart utsmyckad tronsol flankerad av apostlarna Petrus och Paulus, som tycks utgöra ett slags hedersvakt. På tronsolens fotstöd ligger bokrullen med de sju inseglen och på dess sits en mantel och ett diadem från vars mitt reser sig ett juvelbesatt kors.¹⁶

Den tomma tronen har ansetts syfta på Kristi återkomst. Den står där tom i väntan på hans ankomst. Mot detta har med rätta invänts att den tomma tronen ju inte är tom.¹⁷ Korset, manteln, diademet och bokrullen syftar på Kristus själv och symboliserar hans närvaro. Tronsolen och dess föremål

¹⁴ The Bordeaux Pilgrim, 1896, Introd. s V och VII.

¹⁵ Ur Hieronymus brev till Laeta (brev CVII) ur *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Second series, vol VI.

¹⁶ Carl-Otto Nordström, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und Ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Figura 4, 1953, s 47 och plansch 11 d.

¹⁷ Ibid.

anger Kristi närvaro i kyrkorummet, hans närvaro inför sitt folk. Det är av allt att döma den segrande Kristus som åsyftas och motivets placering ger stöd åt denna tolkning.

*

Kyrkorummets påksymbolik skulle kunna diskuteras under fyra rubriker, nämligen *orienteringen*, *altaret*, *dopfunten* och *korset*. Förhållandena i fornkyrkan, under medeltiden, efter reformationen och under 1800- respektive 1900-talen kommer att beröras. Den auktoritet till vilken den skall vända sig som söker information om hur högmedeltiden såg på kyrkorummets symbolik, heter Vilhelmus Durandus (ca 1230–96). Han var biskop i Mende från 1285 och en av epokens främsta experter på kanonisk rätt. Mest känd för eftervärlden har han dock blivit genom sitt *Rationale divinarum officiorum*, ett kompendium i liturgik där enskildheterna tillskrivs en mystisk innebörd.

Första delen av skriften handlar om kyrkobyggnaden och dess detaljer och läsaren får en god inblick i hur en medeltida kyrka var byggd och prydd och vilka betydelser samtiden uppmanades utvinna ur detta. Även bildskruden i kyrkorummet kommenteras ingående, vad beträffar gestalter och attribut. När det gäller Kristusbilden, framhåller Durandus innebörden av att Frälsaren framställs med krona: han är trefaldigt krönt, först med förbarmandets krona vid människoblivandet, sedan med eländets krona vid lidandet och slutligen, på uppståndelsens dag med ärans krona:

It is to be noted that the Saviour is always represented as crowned, as if he said, "Come forth, children of Jerusalem, and behold king Solomon in the diadem with which his mother crowned him." But Christ was triply crowned. First by His Mother on the day of His conception, with a crown of pity: which was a double crown: on account of what He had by nature, and what was given Him: herefore it also is called a diadem, which is a double crown. Secondly, by His step-mother in the day of His Passion, with the crown of misery. Thirdly, by His Father in the day of His Resurrection, with the crown of glory: whence it is written, "O Lord, Thou hast crowned Him with glory and honour" ...¹⁸

Durandus blev i högsta grad ett fynd och en ledstjärna för 1800-talets anglikanska högkyrklighet, vad beträffar kyrkobyggnade och kyrkoinredning. John Mason Neale (1818–66) och hans vän och meningsfrände Benjamin Webb (1819–95) grundade Cambridge Camden Society 1839, ett sällskap för befrämjandet av kyrkokonst och arkitektur, som från 1841 utgav *The Ecclesiologist*. Föreningen flyttade 1846 sin verksamhet till London och ändrade namnet till Ecclesiological Society, vilket gällde till 1868. Det dokument som Neale och Webb presenterade som normerande för sällskapets verksamhet, vilken främst gick ut på att se till att kyrkobyggnandet in i

¹⁸ *The Symbolism of Churches and Church Ornaments*, Ed J M Neale, B Webb, 1843, s 53f.

minsta detalj skedde i enlighet med allmänkyrklig tradition, var första boken i Durandus *Rationale*, som de också lät publicera på engelska med ett omfattande förord.

ORIENTERINGEN

Ända sedan äldsta kristna tid har öster varit den riktning som bestämt gudstjänstens utförande och kyrkobyggnadens läge. Detta innebär ändå inte att alla kyrkor sedan fornkyrkans tid haft koret och altaret i öster. Tvärtom hade en del av de äldsta monumentala kyrkobyggnaderna altaret i väster. Även dessa kyrkor, eller snarare gudstjänsten i dem, var dock orienterade: prästen/biskopen stod *versus populum* med ansiktet mot församlingen och därmed mot öster under den heliga akten. Från romansk tid skedde förändringen att församlingens blickriktning blir prästens, i och med att *versus populum*celebrerandet övergavs. Såväl celebrant som församling kom då att stå vända mot öster och mot högaltaret.

Öster är den uppgående solens och ljusets väderstreck. Uppståndelsens under är kopplat till "gryningen på första veckodagen", till söndagens soluppgång. Redan på apostlarnas tid betraktades söndagen som en särskild dag, som den dag då Kristus uppstått, som Herrens dag. Det var dock först på 300-talet som den fick särställning genom lagstiftning. År 321 gjorde Konstantin den store söndagen arbetsfri i det romerska imperiet. Hans något motsägelsefulla eller snarast pragmatiska dekret lär ha traderats till *Codex Justinianus*:

Let all judges, and all city people, and all occupied in trades, rest on revered Sunday (venerabili die solis). But let those dwelling in the country freely and with full liberty attend to the culture of their fields since it frequently happens that no other day is so fit for the sowing of grain or the culture of wines.¹⁹

När kyrkofadern Johannes Damascenus under första hälften av 700-talet sammanfattade kristen tro i *De fide orthodoxa*, var kyrkobyggnadens och liturgins orientering en självklarhet: Det är ingen tillfällighet, säger Johannes Damascenus, att vi tillber vända mot öster. Gud är andligt ljus och Kristus kallas redan i de heliga skrifterna Rättfärdighetens Sol och Soluppgång. Därför blir öster det väderstreck mot vilket vi tillber. David talar i Psaltaren om öster som Guds väderstreck. Gud planterade en vingård österut i Eden. Syndafallet medförde att människan fördrevs ur Paradiset, mot väster. Så när vi tillbeder Gud, betonar Damascenus, söker vi och strävar efter vårt fosterland. Tabernaklet var ordnat så att Moses hade förlåten och nådastolen i öster. Men Kristus, fortsätter Damascenus, hade när han hängde på korset, sitt ansikte mot väster och vi tillbeder vända mot honom.

¹⁹ *New Catholic Encyclopedia*, art. Sunday, citatet från *Codex Justinianus*, Liber 3:12.

Och när han togs upp till himlen, bars han mot öster och så skall han komma tillbaka. Som blixten kommer från öster och lyser ända till väster, så blir det vid Människosönens återkomst, citerar Damascenus.²⁰

Att ha koret i öster blev en livskraftig tradition med tydlig symbolik. Även för 1800-talets kyrkoarkitekter var det väsentligt att kyrkan var orienterad och att koret låg i öster, eller med överintendenten Helgo Zetervalls formulering i den normgivande *Allmänna anvisningar för kyrkobyggnader* (1887):

Detta något förhöjda rum – koret – lägges derjemte alltid mot öster och bildar der kyrkorummets sista och mest upphöjda afdelning, nattvardsgästernas sanctuarium, samt hela andaktsrummets afslutning mot soluppgången och ljuset.²¹

Korets orientering uppfattades inte endast som självklar, utan som angelägen. Genom den uttrycktes en symbolik som gällde soluppgången och ljuset. Koret tolkades alltså som den plats i kyrkorummet där tid och evighet möttes, där församlingen hade sitt allra heligaste, i kontakt med den himmelska härligheten.

DOPFUNTEN

I dopet begravs den gamla människan och en förnyad människa uppstår med Kristus. Den nydöpta har blivit delaktig i påskens under. Detta är dopets innebörd. Död och uppståndelse är här omedelbart förbundna med varandra. Påskan var dessutom dopperiod i den äldre kyrkan. I samband med påskliturgin döptes katekumenerna och inlemdes i den fulla kyrkogemenskapen. Förutom död och uppståndelse finns ett par andra betydelse-skikt: avvärjandet och avsvärjandet av det onda och upptagandet i församlingen.

Dopfundens placering har varierat under kyrkohistorien. De större kyrkoanläggningarna i äldre tider hade särskilda dopkapell eller baptisterier, skilda från kyrkorummet, vilka uteslutande var ägnade åt dopliturgin. Det var viktigt att göra åtskillnad mellan helgedomen, de döptas kyrkorum, och platsen för dopet som gav tillträde till den fullständiga gudstjänstgemenskapen. Baptisteriet kunde vara anlagt i anslutning till kyrkorummet eller skilt från kyrkobyggnaden.

Vanligen hade baptisterierna en rund eller oktagon planform. Den senare formen anspelade på talet 8, det nya livets symboliska tal.²² Det var

²⁰ Johannes Damascenus, *Exposition of the Orthodox Faith*, IV, XII, *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Second series, vol 9.

²¹ *Allmänna anvisningar för kyrkobyggnader*, 1887, s 10.

²² Frithiof Dahlby, *De heliga tecknens hemlighet. Symboler och attribut*, 1963, nr 266 och 326. Dahlby hänvisar också till Durandus. — Ett stort tack till docent Mereth Lindgren som påpekat talsymboliken och haft vänligheten att granska denna artikel.

summan av Guds tal 3 och jordens tal 4, som tillsammans blir människans tal 7, och 1, som innebär steget in i det nya livet från 7, människans ursprungliga villkor.

Det första baptisteriet var sannolikt beläget i Lateranpalatset som kejsar Konstantin hade givit till påven Sylvester. Liksom när det gällde basilikan som byggnadstyp, utformades här en modell för dopkapell, sannolikt av en av Konstantins hovarkitekter, som skulle visa sig ha lång livslängd: en centralplan kring en dopplats.²³ Dopet skedde i en murad, vattenfylld nedsänkning, tänkt som en brunn med livgivande vatten eller som en dopgrav. Den som döptes steg ner i vattnet och doppades under vattenytan. I Ravenna, t ex, finns baptisterier bevarade där det också är möjligt att studera bildutsmäckningen. Kristi dop är ofta nyckelscenen genom sin placering ovanför bassängen i byggnadens mitt. Dopbrunnen eller dopgraven övergavs så småningom när vuxna inte längre döptes och dopfunten i sten med en cuppa som möjliggjorde nedsänkning av barn blev det normala.

En dopfunt består av cuppa, skaft och fot. Ofta finns en ornamental eller föreställande utsmyckning på funtens utsida. I Sverige är ett mycket stort antal medeltida dopfuntar bevarade och fortfarande i bruk, ett tusental romanska funtar från 1100-talet och några hundra från senare delen av medeltiden. Med viss generalisering kan sägas att då bildutsmäckning förekommer, rör det sig om vilddjursmotiv på funtens fot och skaft och om bibliska motiv på cuppan. De vanligaste bibliska motiven är scener ur Kristi barn- dom samt Kristi dop i Jordan.

Uppståndelsen hör inte till de vanliga motiven på romanska dopfuntar. Ett av de få exemplen som visar ett påskmotiv är den västgötska Ottravads- funten: den uppståndne Kristus står med korset höjt som tecken på seger och tro. Inskriptionen lyder: *Qui crediderit et baptizatus fuerit salvus erit*, den som har kommit till tro och har blivit döpt skall bli frälst... Funten finns på Statens Historiska museum.

Vad hände då med placeringen av dopfunten i de västerländska kyrkorna? I den medeltida kyrkobyggnaden fick den sin placering i den västra delen. Dopet skedde alltså vid ingången till kyrkorummet. Barnet kristnades, avsvor sig genom faddrarna ondskan och fick tron som gåva innan det togs in i kyrkorummet. Dopfunten och altaret var rummets två poler, början och målet i vandrigen som kristen.

Den medeltida och för senare tider normerande uppfattningen om dop- funtens symbolik var enligt Durandus följande:

- dopfunten finns nära västra ingången, för det är genom återfödelse vi får tillträde till Kyrkan,
- den är djup och omfångsrik, för genom dopet begravs vi med Kristus,
- den är av sten för Han är klippan och dess spirkrönte tak lär oss att, om

²³ Alain Erlande-Brandenburg, *The Cathedral. The Social and Architectural Dynamics of Construction*, Cambridge University Press, 1994, s 52f, fransk originalutgåva 1989.

vi verkligen har uppstått ur vattnet med Honom, söka de ting som finns därovan.²⁴

Efter reformationen kan själva dopplatsen inte längre ha uppfattats som lika betydelsemättad, eftersom kyrkorummet som helhet också miste betydelse. Det var inte invigt och helgat som rum, utan dess speciella karaktär var föranledd av Guds Ords predikan och sakramentens förvaltning vilket ägde rum där. Det var "genom heligt bruk avskilt till allmänlighet"²⁵ Dopet som sådant var dock av lika avgörande betydelse som tidigare och, även om symboldimensionerna kring det reducerades, så kvarstod många av dem. Reningen från synden var ett centralt motiv som visualiserades genom att det dopfat som vid den tiden sattes i funten, emedan dopet sedan en längre tid tillbaka skedde genom begjutning, ofta visade Adam och Eva i paradiset/syndafallsscenen. Detta motiv var vanligt redan under medeltiden. Dopbönen i 1695 års psalmbok nämner kort flera bibliska referenser med frälsningshistorisk och symbolisk innebörd:

Så värdes nu mildeligen se till denna din tjänare (tjänarinna) och giv honom (henne) en rätt tro, och förnya honom (henne) i Andan, genom denna hälsosamma floden, att honom (henne) må förgås all den synd, som honom (henne) av Adam påkommen är, och den han (hon) själv gjort haver, och att han (hon) må skiljas från den ogudaktiga hopen och komma in i den heliga arken, som är din helga Kristenhet, där uppfyllas med den heliga Ande, och komma till det eviga livet.²⁶

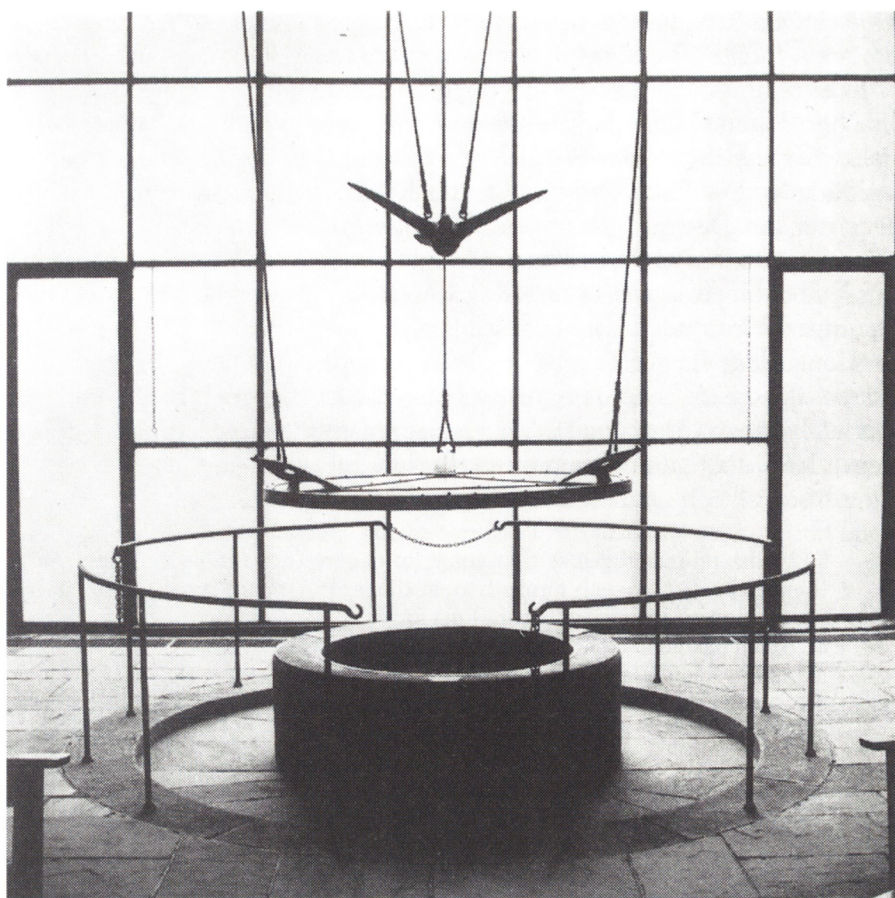
I 1800-talets svenska kyrkoarkitektur fanns döds- och uppståndelsesymboliken knappast synliggjord i dopfunten eller dess placering. Dopfunten hade då sin plats i koret där den ingick i en inredningsarkitektonisk treklang – altaret, predikstolen och dopfunten, de s k principalstyckena, vilka illustrerade nådemedlen, den sammanfattande benämningen på Guds Ord och sakramenten. Placeringen av altare, predikstol och dopfunt i förhållande till varandra skulle om möjligt illustrera nådemedlens likvärdighet. En annan aspekt, som tycks ha varit ledstjärna, var att kulthandlingar skulle äga rum i församlingens åsyn. Dopet fick karaktären av offentlig handling, av ett nådemedel för barnet och med en pedagogisk innebörd för församlingen.

Under 1900-talet tillkom ytterligare en dopsyn: den som innebar en privatisering av dopet som då gärna förlades till hemmet. Ytterligare ett steg bort från en kyrklig dopsed var BB-dopen, vanliga på 1940- och 50-talen, kristnandet av barnen innan de hunnit lämna barnbördshuset. Inställningen att dopet är en offentlig handling med pedagogisk innebörd, skulle fortleva långt in på 1900-talet och är ännu inte överspelad. Dopet infogas

²⁴ *The Symbolism of Churches and Church Ornaments*, 1843, Introductory Essay, s cxxx f.

²⁵ Angående synen på kyrkorummet efter reformationen och enligt 1571 års Kyrko-Ordning, se Anders Jarlett: "Genom heligt bruk avskilt till allmänlighet. Det reformerade kyrkorummet enligt Kyrkoordningen 1571", *Kyrkohistorisk årskrift* 1995, 1995, s 97ff.

²⁶ Om Barndop ur Några stycken ur Kyrkohandboken, *Den Svenska Psalmboken* 1695, nytryckt i Piteå, u å, s 823.



Emil Steffan: Dopkapell i St Bonifatiuskirche, Dortmund, Tyskland, 1954. Ur Axel Rappe: *Domus Ecclesiae*, 1962.

gärna i församlingens huvudgudstjänst eller familjegudstjänst och inlemmandet av barnet i församlingsgemenskapen är den väsentliga innebörden. Att det är många personer närvarande, även sådana som inte är personligen relaterade till dopbarnet, anses värdefullt. Denna inställning har dock mött motstånd efter sekelmitten. Så har t ex Wilhelm Stählin i "Theologische Grundfragen des evangelischen Kirchbaues" starkt ifrågasatt denna pedagogiskt grundade inställning och kallar den en missuppfattning av dopets egentliga innebörd. Enligt Stählin bör utrymmet innanför kyrkporten åter bli dopplats, för att sakramentets symboliska innebörd skall bli möjlig att uppfatta.²⁷

Parallellt med det betraktelsesätt visavi dopet som understryker dophandlingens pedagogiska betydelse och offentliga karaktär, har efter andra

²⁷ Axel Rappe, *Domus ecclesiae*, *Studier i nutida kyrkoarkitektur*, 1962, s 163. Rappe hänvisar till Stählins artikel som är publicerad i Weyres-Bartning, *Kirchen*, München 1959.

världskriget den äldre uppfattningen, där döds- och uppståndelsemysteriet står i centrum, sakta vunnit ingång igen. En av orsakerna till detta är förändringar i liturgin där en ny betoning av påsken, efter inspiration från fornkyrkan och de östliga kyrkorna, blivit märkbar. Påsknattens mässa fokuserar dopfunten och framhåller dopet. Församlingen förnyar vid dopfunten sina doplöften. Därigenom knyts dopfunten och dess innebörd till påskens uppståndelsebudskap.

Det fornkristna baptisteriet och den fornkyrkliga dopbrunnen har åter blivit ett arkitekturmotiv. Hur detta kan te sig i en kyrka från 1950-talet visar arkitekten Emil Steffan i St Bonifatiuskyrkan i Dortmund från 1954: dopfunten har placerats vid västväggen som motpol till altaret och fått en utformning som i sin enkla tidlöshet åskådliggör brunnsmotivet.²⁸ En solid, murad, cirkelrund funt omgiven av ett sprött gjutjärnsräcke avtecknar sig verkningsfullt mot västväggens tunna men obevekliga horisontaler och vertikaler. Över funten svävar brunnslocket och däröver duvan. Lätthet spelar mot tyngd och tyngden finns i funtens form.

ALTARET

Altaret är offerbordet och måltidsbordet. I fornkyrkan hade det formen av ett flyttbart bordsaltare i trä, som kunde få en tillfällig placering för mässfirande i ett hem eller vid en martyrgrav. Med tiden blev det vanligt att man byggde en kyrka med permanent altare över eller i anslutning till graven. Stenaltare blev det normala så snart kyrkan fått en rättslig ställning, först i form av ihåliga stenaltaren, men så småningom blev det vanligaste och rekommenderade solida altaren. I dessa stenaltaren kunde relikier förvaras och detta var regel när altaret inte var byggt direkt över en martyrgrav.

Kristi död och uppståndelse ger altaret dess sakrala innebörd. Altarets utsmyckning är också kyrkorummets mest centrala. Ofta har den haft karaktären av en sammanfattning av församlingens tro. Den utgör blickpunkt för kyrkobesökarna under gudstjänsten.

Under 1500-, 1600- och 1700-talen pryddes många altaren med skulpturuppsatser; vertikala kompositioner med en arkitektonisk grundstruktur för skulptur, relief och måleri. I en del fall var detta en påkostad altarprydnad i en relativt ny kyrka, i andra fall ersatte dessa altarpysatser ett medeltida altarskåp. De motiv som valdes för dessa beställningsarbeten var givetvis sådana som betraktades som de mest centrala i frälsningshistorien. Man kan utan svårighet urskilja tre huvudmotiv: Nattvarden, vanligen placerad längst ner och alltså närmast altaret, däröver Kristus på korset och överst Uppståndelsen.²⁹

²⁸ Rappe, 1962, bild 41.

²⁹ Inga Lena Ångström, *Altartavlor i Sverige under renässans och barock. Studier i deras ikonografi och stil 1527–1686*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in the History of Art, 36, 1992, s 29.

I motreformationens Italien blev Uppståndelsen ett av huvudmotiven i altarpussatserna, men mest talrika blev framställningar av detta motiv i de lutherska kyrkorna i Tyskland och i de nordiska länderna.³⁰ I en typisk, svensk barockaltarpussats är Uppståndelsen ofta det krönande motivet, antingen i form av en målad uppståndelsescen, men oftare i form av en skulpterad Kristusbild; den Uppståndne med segerns korsfana. Den värmländske 1700-talskonstnären Isak Schullström, som är berömd för sina stora altarpussatser i sk bondbarock, har ofta låtit uppståndelsemotivet kröna sina framställningar. Mikaelikyrkans i Arvika altarpussats från 1765 är ett sådant exempel. I den nedre zonen finns Kristus på korset med Maria och Johannes, flankerade av Moses och Johannes Döparen. I den övre delen visas Kristus med segerfanan, flankerad av trumpetbläsande änglar. Altarbildverket kröns av en gyllene sol och en pelikan, symboler för uppståndelse och offerdöd.³¹

För barockens konstnärer och församlingar var alltså uppståndelsemotivet och altaret nära förknippade med varandra. Det verkar dock som om detta synsätt med tiden försvann. 1800-talets evangelisk-lutherska kyrkobyggnadsideologer tycks knappast ha knutit uppståndelseologi till altaret som sådant. För Helgo Zettervall, arkitekt, kyrkorestauratör och överintendent, var altaret:

...stället där den församlade menighetens bön uppstiger och der denna menighet emottager skriftermålet och nattvarden. Ordet altare torde för övrigt här icke vara den rätta evangeliska benämningen, utan snarare "nattvardebord", som mera klart och bestämdt uttrycker dess väsen, gent emot det romersk-katolska (offer-)altaret.³²

Altaret bör, enligt Zettervall – som formulerar sitt kyrkobyggnadsideal i *Allmänna anvisningar för kyrkobyggnader* vilken han, som nämnts, utgav i egenskap av överintendent 1887 – inte utgöra fundament för en altarpussats, minst av allt av barocktyp. Istället bör altarets bordskaraktär framhävas och den mest naturliga prydnaden vara ett krucifix. Något ologiskt i förhållande till det föregående säger han att korsets eller krucifixets traditionella uppgift är att för menigheten "städse framhålla Kristi offerdöd".³³ Men gärna, säger Zettervall, kan krucifixet få en rikare utformning genom att det omges av en uppbyggnad med (ny-)gotiska arkitekturelement och med figurframställningar, så att man når "en präktig totalverkan". Denna kan också nås genom att krucifixet omges av bibliska figurer (alltså tredimensionella framställningar), reliefframställningar och bibelspråk. Genom denna (bildapparat) skulle altarets evangeliska innebörd få ett intensivt uttryck.³⁴

³⁰ Ångström, 1992, s 251 och not 27.

³¹ Se kyrkobeskrivning *Mikaelikyrkan, Arvika västra kyrka*, av Louise Tham, 1977, i serien *Värmländska kyrkor*.

³² *Allmänna anvisningar för kyrkobyggnader...*, 1887, s 61.

³³ *Allm anv*, 1887, s 62.

³⁴ *Allm anv*, 1887, s 63.

Det teologiskt grundade och motiverade arkitekturprogrammet hos Helgo Zettervall hade en föregångare och motsvarighet i det tyska sk Eisenachregulativet av år 1861. De tyska lutheranerna hade antagit principer för kyrkobyggnadens utformning och utsmyckning, där den symboliska innebörden av arkitektur och ornamentik var av avgörande betydelse. Förutom hos Helgo Zettervall kan man spåra inflytande från tyska, kyrkligt engagerade arkitekter och konstintresserade teologer hos biskop Udo Lechard Ullman, som 1874 publicerade sin *Liturgik*.³⁵

De olika kyrkliga högtidernas, och därmed också påskens, karaktär kom i kyrkorummet även till uttryck genom textiliernas färger, främst i de liturgiska dräkterna och altarets beklädnad. Någon större medvetenhet om den liturgiska färgkanon och dess användning har inte funnits i Sverige förrän på 1900-talet. Den började sakta introduceras i vårt land efter tysk förebild, främst inspirerad av Wilhelm Löhe i Neuendettelsau, under 1800-talets sista år. 1901 kom Ullmans *Liturgik* i sin tredje upplaga och i den diskuterar han färgsymbolik. Det är intressant att notera att han menar att vitt symboliserar "det obrutna ljuset".³⁶

KORSET

Korset är den kristna kultens, konstens och även arkitekturens genomgående symbol. Dess spänning ligger i dess paradoxala innebörd. Det är bilden av ett avrättningsinstrument som blivit ett seger- och välsignelsestecken, ett förhållande som nog de flesta kristna är, om än dunkelt, medvetna om. Korset betecknar Kristi död, men även hans seger över döden. Därför är det inte orimligt att välja korset som en av de symboler som uttrycker kyrkorummets påskdimension.

Korsets betydelse sammanfattas av Johannes Damascenus i *De fide orthodoxa* under första hälften av 700-talet på följande sätt:

For no other thing has subdued death, expiated the sin of the first parent, despoiled Hades, bestowed the resurrection, granted the power to us of contemning the present and even death itself, prepared the return of our former blessedness, opened the gates of Paradise, given our nature a seat at the right hand of God, and made us the children and heirs of God, save the Cross of our Lord Jesus Christ. For by the Cross all things have been made right ... the victory over death, has been revealed to us by it...³⁷

Inte sällan har kyrkans grundplan formen av ett kors. Det gäller främst katedraler och större kyrkobyggnader, men även mindre kyrkor på landet

³⁵ Ang. U L Ullmans kyrkoestetik, se Oloph Bexell, *Liturgins teologi hos U. L. Ullman*, Bibliotheca Theologiae Practicae, Kyrkovetenskapliga studier 42, 1987, s 319–338.

³⁶ Bexell 1987, s 223.

³⁷ Johannes Damscenus, *Exposition of the Orthodox Faith*, Book IV, chapter XI, *The Nicene and Post-Nicene Fathers*, Second series, vol IX, reprint 1973.

kan ha blivit tillbyggda i norr och söder så att planen nu utgör ett kors. Kyrkans plan är dock generellt mera funktionellt än symboliskt betingad. Den tjänar till utförandet och upplevelsen av liturgin. Från början var den, som påpekats ovan, ett uttryck för församlingens hierarki. Korsformen i planen är alltså historiskt sett en sekundäreffekt, men som sådan förmedlar den ett budskap om byggnadens bestämmelse till dem som observerar den.

Beträffande kyrkans exteriör är det främst det vanligt förekommande, krönande korset som för den som närmar sig byggnaden klargör dess karaktär och syfte. Detta kors är ett enkelt och distinkt tecken och det är, såvitt jag vet, alltid fråga om ett *crux nuda*, korset utan bilden av den Korsfäste. Här har korset innebörden av segertecken: det tomma korset vittnar om Kristi seger över döden och om uppståndelsen.

Kyrkans portar, gränsen mellan kyrkorum och omvärld, har ofta varit korsprydda. Omedelbart innanför kyrkans portar leds besökarens ögon i riktning mot koret och blicken stannar vid triumfbågens krucifix eller altarets korssmyckning.

I barockens altaruppsatser är det narrativa framställningssättet dominerande. Den arkitektoniska strukturen, med detaljer hämtade ur klassisk byggnadstradition, infattar eller utgör postament för tredimensionella figurer som återger bibliska eller allegoriska gestalter och målade tavlor med scener ur frälsningshistorien. Bibelns budskap berättas med hjälp av form, färg och dramatisering. De heliga händelserna återges som andaktsbilder och lärobilder.

Nyklassicismen och empiren innebar ett brott mot denna tradition. Det narrativa fick vika för det symboliska och betecknande. Vad det estetiska beträffade sökte man ljusare och renare interiörer. Det glatt färgrika, ”bondbarocken”, sågs som mindre förfinat och alltså inte lämpat för den moderna, förnuftiga och upplysta människan som sökte ljuset och ljusets Gud.

Den typiska altaruppsatsen från empiren är en *aedicula*, som inte bara innehåller formelement med ursprung i antik arkitektur – det hade altaruppsatsen från barocken också gjort – utan som är direkt antikiserande, vilket innebär att den kan beskrivas med beteckningarna för någon av de antika byggnadsstilarna eller kolonnordningarna. Den doriska/toskanska ordningen var i detta sammanhang den favoriserade, förmodligen eftersom den är den strängaste och uppfattades som mest stilren. Kolonnerna på var sin sida av altaret och ofta på höga socklar bär upp en dorisk fris med metoper och triglyfer. Över frisen återfinns ett triangulärt gavelfält. Detta fält pryds ofta med en Gudssymbol, Gudsnamnet eller Det allseende ögat i strålgans.

Aediculan innefattar en narrativ eller symbolisk framställning. Den kan utgöra ram för en altartavla, men minst lika ofta innefattar den ett kors. Empirens altarkors är ett *crux nuda* med symboler för Kristi lidande och död. Törnekronan återfinns i korsets mitt och svepeduken är draperad över korsarmarna. Färgerna är inskränkta till ett minimum: marmorering, grått, vitt



Koret i Trefaldighetskyrkan, Karlskrona, 1814–43. Detalj av bild ur *Kyrkobyggnader 1760–1860, del I, Skåne och Blekinge, Sveriges kyrkor. Konsthistoriskt inventarium*, vol 210, 1989.

och guld var det som föredrogs. Empirens kyrkliga estetik kommer här till uttryck. Dess företrädare ville se ljus, rymd och rena linjer i kyrkorummet som helhet och en stilla monumentalitet i altarprydnaden. Det dramatiska och berättande är bannlyst.

Men vad betyder empirens altarkors? Är det huvudsakligen neologins och rationalismens strävan till abstraktion av de kristna sanningarna? Är det ett symbolspråk som uttrycker distans till frälsningshistorien? Det behöver inte tolkas så. Det skulle kunna ses som en symbol för seger och uppståndelse. Korset är tomt i den meningen att Frälsaren har lämnat det. Men kvarlämnade är förnedringens symbol, törnekronan, och dödens symbol, svepningen. Korset, törnekronan och svepningen har monumentaliserats till ett segertecken, till en uppståndelsesymbol. Det triumfatoriska draget understryks av den kraftigt accentuerade arkitektoniska inramningen.

Trefaldighetskyrkan i Karlskrona har en altaraedicula från 1814 där toskanska kolonner flankerar ett enkelt kors med törnekrona och svepeduk.³⁸ Triumfmotivet understryks ytterligare av att segmentgaveln som kröner arrangemanget är sprängd, delad. I dess mitt finns en ljusöppning i en kraftigt förgylld strålgång från vilken molnformationer med änglaflykter väller ner mot korset. Detta är faktiskt ett barockmotiv i denna i övrigt så strama empire i 1600-talskyrkan; kanske en referens till en ursprunglig altaruppställning, vars utseende inte är bevarat i bild.

*

Påskens budskap har visualiserats på olika sätt i kyrkorna i kyrkohistorien. Under vissa epoker har tonvikten legat på arkitekturelement, under andra på direkt berättande i bild, under åter andra på tecken och symboliska framställningar. Ofta har påsksymboliken varit nära förknippad med den symbolik som avser Kristi lidande och död, så att de tillsammans utgör frälsningens och segerns tecken.

³⁸ Marian Ullén, Trefaldighetskyrkan i Karlskrona. Ett exempel på klassicism från barock till empire, *Kyrkobyggnader 1760–1860. Del I, Skåne och Blekinge, Sveriges kyrkor, konsthistoriskt inventarium* vol 210, 1989, s 120f.

Summary

The idea that a building and its elements may have meanings surpassing the constructive and functional aspects is probably of about the same age as human culture. There may also be symbolic dimensions available to whoever is willing to realize them. This is especially applicable to church architecture. As early as during the first part of the Christian era, there were signs and symbols expressing that a building was to be regarded as the House of the Lord.

The intention behind this study is to discern the symbolic elements in church architecture and decoration which express the message of Easter, i.e. of triumph and resurrection. These symbolic elements are not to be wholly separated from those expressing the passion and sacrifice of Our Lord. Instead they are closely related. Moreover, the message of Easter is the pre-requisite for Christian life, for the church building, and for the liturgy – and it seems that it has not been necessary to underline Easter symbols as such.

The Motif of Triumph and its Origin

The first Christian emperor, Constantine the Great (306–25) ordered almost fervently the erection of monumental churches throughout his empire, principally in Rome, in The holy land and in Constantinople. Beside their huge dimensions, these churches are characterized by the shape of the wall between the nave and the choir as a triumphal arch, an architectural structure with an unmistakable triumphal character, the way it had been used in order to glorify victorious emperors for almost three centuries. The victor now to be honoured was Christ who had conquered death and made his congregation triumph over its enemies, according to the Constantinian inscription – a quotation from his inauguration speech – at the top of the triumphal arch in Old St. Peter's; saying that the world, led by Christ, has triumphally reached the stars, and, accordingly, the victorious Constantine erected this church to honour Him.

The basilica, "inherited" from late antique, imperial town planning, and transformed for ecclesiastical use by Constantine and his architects, became the most important model for monumental church buildings until modern time. Spacious, lighted by generous rows of windows, with a distinct direction towards the most sacred part of the room, the choir, it made up to the fundamental needs of Christian liturgy. The Constantinian basilicas were

characterized by a comparatively simple exterior and a magnificent interior, gleaming of gilding, marble and mosaics, all in order to express the sovereignty of the Lord. Still being used is the instruction from Constantine to the bishop of Jerusalem, ordering him to make the Church of the Holy Sepulchre the most magnificent church in the world, thereby underlining the very special status of this monument of the Lord's resurrection. Scholars have now reinterpreted the early documents and they hold that the basilica was actually intended to honour the holy Cross, but probably Constantine the Great saw no fundamental difference between honouring the Cross and honouring the Holy Sepulchre; both signified victory to him.

Four elements of the church interior proclaiming the message of Easter are to be considered: the orientation, the baptismal font, the altar, and the cross.

Orientation

From earliest times, Easter has been the cardinal point containing liturgical significance. This does not mean that the choir has always been situated in the eastern part of the church, but in early Church, when the choir was often to be found in the western part of the building, mass was celebrated by the priest looking eastward. East is the cardinal point of the rising sun and the light, thereby symbolizing Christ himself and his resurrection.

The Baptismal font

The meaning of baptism is that the sinful human being is being buried and the renewed one is risen with Christ. The newly baptized have participated in the wonder of Easter.

The font has been differently placed in the churches. In the early church, the not yet baptized were kept apart from the congregation and then baptized in separate baptistries before they were allowed to join the faithful. The baptistries were small, round or octagonal structures with a spring or bassin in the middle. The baptism took place at Easter, thus emphasizing its meaning of the death and resurrection of Christ.

In medieval churches the font was situated in the western part of the church, opposite the choir and altar. The meaning of this arrangement was that baptism was necessary before the entering of the Church and the joining of the congregation. In Sweden a great number of medieval fonts are kept and still used, although they are now put in or close to the choir. In the pictorial decoration of these fonts, the resurrection is seldom depicted. Instead, scenes from Christ's childhood and His own baptism are often to be found on the cuppa. Often, the lower parts of the fonts show symbols of evil, like dragons or monsters; there to frighten off the devil and dark powers from the font and the child. Rarely does the scene of resurrection occur

on medieval fonts. One exception is the 12th century font from Ottravad, showing Christ risen, with a cross in his hand as a sign of victory.

After the Reformation, the symbolism and meaning of interior architecture was no longer of importance and the location of the font varied from church to church. In the 19th and 20th centuries, the font was normally to be found in the choir, forming a triple together with the pulpit and the altar. The importance of God's word and the Sacraments were thus to be pedagogically demonstrated to the congregation. Baptism was used for missionary purposes and the original meaning became somewhat obscured.

In the 20th century, at least during the last decades, there has been a renewed consciousness of baptism, its meaning, and its connection with Easter celebration. In Easter liturgy, the baptismal vows are given by the attendants assembled around the font. In post-war church architecture the font has often been located in a place of its own, a kind of diminished baptistry within the church walls.

The Altar

The meaning of the altar is at the same time sacrifice – the sacrifice of Christ – and sacred meal in community with the risen Lord. The death and resurrection of Christ gives the altar its sacramental significance. The decoration of the altar is the most important issue in a church's interior, and often a summary of the creed of the congregation. In the 16th, 17th, and 18th centuries, the altar was often decorated with a monumental altarpiece representing, from below, the Last Supper, the Crucifixion, and the Resurrection. For the artists of the Baroque period the passion and death of Christ were closely related to His resurrection and victory. It is obvious that Swedish architects dealing with church interiors during the late 19th century – e.g. Helgo Zettervall, the author of a small book called *General Instructions Concerning Church Building* (title translated here), published in 1887 – repudiated the altar's sacrificial dimension and underlined the symbolism of holy communion. The altar is not to be regarded as a postament of an altarpiece, though, especially not a Baroque one, according to Zettervall. Instead, he wanted the altar decorated or crowned with a huge crucifix image, in remembrance of the sacrifice of Christ, as he somewhat illogically wrote, which could sometimes be incorporated into a Gothic Revival triptych.

The Cross

The Cross is the most important and central symbol within Christian culture, art, and architecture. Its deep significance is a result of its paradoxical message. It is, on the one hand, the depiction of an instrument of execution, and on the other hand it is a sign of victory and blessing.

The ground-plan of a church is often shaped like a cross. But the ground-plan is mostly designed to fit functional aspects, and the cross shape is thus a kind of secondary effect. The exterior of a church can be crowned by a cross to make clear the character of the building. When entering a church, the visitor first beholds the crucifix hanging in the triumphal arch or decorating the altar.

The narrative representations dominated in the Baroque altar-pieces. On paintings or reliefs the altar-piece showed the main scenes from the life of Christ, all dealing with redemption: the Incarnation or the Last supper, the Crucifixion, and the Resurrection. In Neoclassical churches this was not so any more. The most common altar decoration was an empty cross with symbols of Christ's passion: the crown of thorns and the sepulchral clothes. These symbols have been discussed mostly as indications of rationalism and abstraction of the Christian faith, as a repudiation of the manifest and tangible. But they can on the other hand be interpreted as symbols of Christ's resurrection: He has left the Cross and the crown of thorns – the symbol of degradation – with it, and also the sepulchral clothes, the symbol of death.