



TRO & TANKE

SVENSKA KYRKANS FORSKNINGSRÅD

2001:9

b03
4103

Liturgi och drama



SVENSKT GUDSTJÄNSTLIV ÅRGÅNG 77



PROGRAM OF THE
ZOOLOGICAL MUSEUM

Sær. kat. spl
NBA

3
2

TRO & TANKE 2001:9

b03
4103

Liturgi och drama

Christina Bergil, Sören Bolander, Lars Eidevall,
Gunnel Erlander, Ragnar Holte, Nils Holger Petersen,
Lena Sjöstrand, Ingemar Thorin

Svenska kyrkans forskningsråd

TRO & TANKE
Svenska kyrkan
751 70 Uppsala

Tel: 018-16 96 67

Fax: 018-16 97 09

e-postadress: evah.ignestam@svenskakyrkan.se

Prenumerationspris för 2001: 600 kr

Enstaka volymer i serien: 50–200 kr + frakt

Svenska kyrkans forskningsråd började sin verksamhet 1989. Det har till uppgift att främja vetenskaplig forskning inom det teologiska forskningsområdet och inom andra områden som är väsentliga för kyrkan genom att

- inventera behov av forskning
- initiera och prioritera forskningsprojekt
- fördela anslag till forskningsprojekt
- informera om forskning och forskningsresultat.

Möjligheterna att dela ut anslag är relativt begränsade – och den ojämförligt största delen av arbetet är knuten till forskningsavdelningen, som är belägen i Uppsala. Den har akademisk forskningskompetens inom de flesta av de religionsvetenskapliga områdena.

©2002, Svenska kyrkans forskningsråd och författarna

Omslag: Sika gård, Frötuna; Anders Björklund

Sättning: Uppsala universitet, Tryck & Medier, Grafiska redaktionen

Tryck: Elanders Gotab, Stockholm 2002

ISSN 1101-7937

Redaktör för TRO & TANKE och TRO & TANKE/Supplement: Evah Ignestam

Innehåll

Förord	7
Apokalyps och Superstar – musikdramatiska kontraster	13
<i>Av Ragnar Holte</i>	
Opera og livstolkning	39
<i>Av Nils Holger Petersen</i>	
Lunds Stifts Kyrkospel	55
<i>Av Ingemar Thorin</i>	
Arne H. Lindgrens kyrkospel	71
<i>Av Christina Bergil</i>	
Kropp i rum – en essä om konst och kyrka	91
<i>Av Lena Sjöstrand</i>	
Liturgisk dans – vad är det egentligen?	101
<i>Av Lars Eidevall och Gunnel Erlander</i>	
Helig teater – om liturgin som drama	119
<i>Av Sören Bolander</i>	
Recensioner	141

Förord

Kring julen 2001 uppförde ungdomar i Lunds Östra Torns församling Andrew Lloyd Webbers och Tim Rices *Joseph*. Uppförandet var ett resultat av ett nära samarbete ungdomar emellan, understött av församlingens personal och inte minst av föräldrar. Föreställningen gavs vid olika tillfällen i den egna församlingen. Slutligen förlades den till S:t Pauli kyrka i Malmö – en av Malmös största kyrkor – vilket var ett uttryck för det stora intresse denna framställningskonst förutsattes väcka. Ändå gavs *Joseph* för bara något år sedan i en av Malmös största teaterlokaler, *Slagthuset*, i en lång rad föreställningar och togs så väl emot både av kritiker och publik att spelperioden t.o.m. måste förlängas.

Exemplet illustrerar hur de teman som dramat vill uttrycka kan anpassas både till kyrklig och sekulariserad kontext.

Att gestalta med sin kropp hör till det djupt mänskliga. På något sätt återfinns detta i alla kulturer. Behovet av att gestalta kan både leda till individuellt skapande och till gestaltningar i samverkan mellan människor. Det hör både vardagen och det högtidliga sammanhanget till. Dramat kan gestaltas som berättande och föreställande; det kan också utformas i starkt symboliserad form i rit och dans. Det kan anknytas till det antika dramat som konstform lika väl som till opera och liturgi.

Den stora spännvidden i den kyrkliga dramatiken vill denna årsbok illustrera. Särskilt under senare delen av 1900-talet har den kyrkliga dramatiken återupptäckts i olika former. ”Ett spel om en väg ...” har fångat människor under flera årtionden under sommarspelen i Leksand. Det spelets uppkomst och utveckling har beskrivits av professor Gunnar Ohlén.¹

Under en period utvecklade Bengt V. Wall kyrkooperan. Sällskapet *Stockholms Kyrkoopera* bildades 1968. Wall och hans grupp satte under en tioårsperiod upp flera föreställningar, som t.ex. ”Se människan” i koreografi av Ivo Cramér, ”Skapelse” i koreografi av Lilavati och ”Dantesvit” i koreografi av Bengt V. Wall.

Samspelet mellan handling, bild och symbol, mellan text och musik, arbetades igenom på ett mycket medvetet sätt i Walls kyrkooperor. Ivo Cramér skriver: ”Att arbeta i ett kyrkorum är en fascinerande upplevelse för skådespelare, sångare och dansare. Att som regissör fånga ett skådespels

¹ Gunnar Ohlén, *Svensk amatörteaterhistoria 1865–1978: med bygde- och friluftsspel, studentteater och spex, kyrkospel, dockteater, skapande dramatik och studieförbundsteater*. Stockholm 1979, s. 120–125

atmosfär och anpassa den till den säregna stämning som råder under en kyrkas valv är fantasieggande, att som koreograf få skapa visuell konst i ett kyrkorum är en högtid”.²

I det kyrkliga ungdomsarbetet har dramatiseringen tagits i anspråk i olika former. Gunnar Helander gav på sin tid ut en samling julspel, som i kombination av text och musik levandegjorde det kristna julevangeliet både för dem som såg julspelen och inte minst för dem som medverkade i dem – som Maria, Josef, herdar, kör och regissör. Hj. Gullbergs och H. Rosenbergs julspel ”Den heliga natten” har fått en fast tradition.³ Dramatiseringen har blivit ett medel att förena konfirmander med olika förutsättningar i integrerade konfirmandläger.⁴ Dramatiseringen utvecklas vidare, t.ex. i det arbete som äger rum vid Sundsgårdens folkhögskola i Helsingborg. Material för kyrklig dramatik och dans har producerats.⁵

↓
Ett viktigt centrum för kyrklig dramatik under ett par decennier var Sigtuna. Där startade Olov Hartman i samarbete med Tuve Nyström ett viktigt utvecklingsarbete. Ingemar Thorin och Birgitta Hellerstedt Thorin tog starka intryck av denna verksamhet. I Lund vidareutvecklade dessa de liturgiskt dramatiska tankarna i nära anknytning till kyrkorummet och den kristna liturgin. Individuella, mänskligt existentiella problem, sociala problem och omvärldsproblem avspeglas i Lunds stifts kyrkospels produktioner. De symboliska funktionerna, ensamblespelets konstruktion och anknytningen till kyrkorum och liturgi har vidareutvecklats. Dansen har både fått en vidare och en fördjupad funktion.

Parallellt med denna utveckling har de existentiella frågorna fått en allt större plats i sekulära sammanhang. *Joseph*, *Jesus Christ Superstar* och *God-Spell* är bara några exempel på det nya som växt fram.

Allt detta kan inte få plats och dokumenteras i en enda årsbok. Ändå spänner denna årsbok över ett vitt fält. Ett viktigt syfte har varit att dokumentera. Ett annat har varit att analysera. En tredje uppgift har varit att problematisera, bidra till att ”fördjupa den teologiska och konstnärliga reflexionen kring vad vi gör och varför” (Lena Sjöstrand).

I Ragnar Holtes uppsats presenteras två musikdramatiska kontraster: Apokalyps och Superstar – Hilding Rosenbergs *Johannes uppenbarelse* och Andrew Lloyd Webbers och Tim Rices *Jesus Christ Superstar*. Båda verken är ”musikdramatiska tolkningar av bibliska motiv” och ”exempel på försök att med en ny tids tonspråk ge ny gestalt åt två ärevördiga musikdramatiska

² *Stockholms kyrkoopera 1968–1978*, redigerad av Kristina Wall. Stockholm 1978

³ Anders Palm, *Möten mellan konstarter: studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film*. Stockholm 1985

⁴ Herman Hallonsten, *Gemenskap, förståelse och glädje på Åhuslägret: social integrering på konfirmandläger för ungdomar från särskolan och grundskolan: rapport från projektarbetet*. Lund 2001

⁵ T.ex. Anna Karin Elfstrand, *Drama till glädje. Gestaltningar av bibeltexter och psalmer*. Del 2. Stockholm 1993, m.fl.; Maria Rönn, *Heliga danser: dans som rit och bön*. Stockholm 1997. Om Birgitta Hellerstedt Thorin, se Ingemar Thorins uppsats i denna årsbok.

genrer: *oratorium* och *opera*". Författaren tolkar materialet både teologiskt och musikaliskt. Framför allt analyserar författaren "kontrasten i fråga om musikaliska uttrycksmedel: å ena sidan 1900-talets nya konstmusik, å den andra samma sekels rock- och populärmusik" (Ragnar Holte).

Förhållandet oratorium-opera belyses ytterligare i Nils Holger Petersens uppsats om "opera och livstolkning". Författaren ger utförliga exempel på hur musiken fyller en dramatiserande funktion i kända operors scener och ger musikdramatiska och historiska fördjupningar. Livstolkningarna representeras t.ex. av "et voldsomt opgør med en total egoisme (og dennes subjektive afvisning af en overordnet moral), men et opgør der icke gør det let for tilhørerer, for Don Giovanni er en fascinerende og st.Ærk person" (Nils Holger Petersen).

Ingemar Thorin dokumenterar i sin framställning om Lunds stifts kyrkospel inte bara vägen från Sigtuna till Lund, utan också vägen från krönikespel till gudstjänst. Den diskussion detta senare väckte ledde Sigtunagruppen till slutsatsen "att inspirationen för de svenska kyrkospelen [...] i första hand inte kom från mysteriespelen, utan från de dramatiska ansatser, som gjorts flera hundra år tidigare [...] inom ramen för liturgin" (Ingemar Thorin). I Thorins uppsats beskrivs hur man i Lund gick vidare både liturgiskt, dramatiskt och teologiskt och anknöt till kyrkorummet, samtidigt som man inte glömde världen utanför, utan tvärtom sökte dra in världens problem i ett dramatiskt, liturgiskt sammanhang och framställa dem inför altaret, inför Guds ansikte.

För att nå dessa mål samarbetade *Lunds stifts kyrkospel* med aktuella författare i sin tid, som t.ex. Olov Hartman, Britt G. Hallqvist och Arne H. Lindgren. Christina Bergil presenterar och analyserar Lindgrens kyrkospel i ett litteraturvetenskapligt perspektiv. Hon lyfter fram det dialektiska perspektivet i Lindgrens kyrkospel. Konflikten mellan två motsatta verkligheter är enligt henne grundtemat i Lindgrens spel. "Produktionssamhället. De omhändertagande myndigheterna. Det religiösa etablissemang. Tillsammans utgör de livsförnekelsens krafter i det spel mellan motsatser som [spelet] *Den opassande lovsången* gestaltar". Det svar som livsförnekelsen får är detsamma dramat igenom: "dansen, livsglädjen, bejakelsen av skapelsen, av människan" (Christina Bergil).

Lunds stifts kyrkospel har vidareutvecklat de liturgiska, dramatiska och musikaliska aspekterna i nära anslutning till kyrkorummet. Denna utveckling dokumenteras i Lena Sjöstrands "Kropp i rum – en essä om konst och kyrka". Framför allt har man velat skapa "öppna relationer mellan kulturliv och kyrka [...] vilket fick följder också för kyrkospelet. Vi kände behov av en fördjupad dialog med representanter för samtidskonsten både inom dramatiken, musiken och bildkonsten" (Lena Sjöstrand).

I detta arbete spelar dansen en viktig roll. "Liturgisk dans – vad är det egentligen?", frågar Lars Eidevall och Gunnel Erlander. Deras uppsats riktar uppmärksamheten både på den liturgiska dansens historia, dess roll i nuet

och dess möjligheter i framtiden. Om dansens plats i det liturgiska dramat skriver de att "gudstjänsten är en akt inför Gud och inför altaret, som är symbolen för Guds närvaro i kyrkorummet [...] Altaranvändningen när du går från och till altaret har en stark symbolisk betydelse [...] Du kan vara Guds och församlingens företrädare eller fördansare i gudstjänsten" (Lars Eidevall & Gunnel Erlander).

Samspelet mellan det teatrala som sker på teaterscenen och det liturgiska som tilldrar sig kring altaret är också ett viktigt tema i Sören Bolanders uppsats. Det finns likheter mellan de båda situationerna, men det finns också viktiga skillnader: "Skådespelarna gestaltar en fiktiv värld på scenen, de 'leker' under spelets gång att de befinner sig i en annan verklighet". Liturgin kan också beskrivas som "ett spel eller en lek inför Guds ansikte, som de troende går in i med frihet och helig munterhet. Men om det är en lek så är det en lek i en värld där Gud finns på riktigt" (Sören Bolander).

I "leken inför Guds ansikte" finns inte bara sökare utan också "finnare" diktar Arne H. Lindgren.

Om dramats möjligheter att bidra till att fördjupa den bilden in mot en tros- och livstolkning handlar denna årsbok.

Medverkande:

Ragnar Holte, professor em. vid Uppsala universitet

Nils Holger Petersen, universitetslektor vid Köpenhamns universitet och extern professor vid universitetet i Trondheim

Ingemar Thorin, kyrkoherde em. och en av initiativtagarna till och ledarna för Lunds stifts kyrkospel

Christina Bergil, FD i litteraturvetenskap i Lund, sjukhuspräst vid Universitetssjukhuset i Lund

Lena Sjöstrand, stiftsadjunkt i Lunds stift och ansvarig för kulturfrågor

Lars Eidevall, dansare och ledare för Dansstationen i Malmö

Gunnel Erlander, dansare och ledare för Dansstationen i Malmö

Sören Bolander, präst i Göteborg och mångårig ordförande i Laurentius Petri Sällskapet

Redaktör för recensionsavdelningen

Anna J. Evertsson, teol. lic och doktorand vid Teologiska institutionen i Lund

Redaktionskommitté

Folke Bohlin

Ragnar Holte

Sven-Åke Selander, redaktör

Redigering och språkgranskning/översättning

Evah Ignestam

Då denna årsbok är den sista i samarbetet med TRO & TANKE-serien, vill jag framföra ett hjärtligt tack till Evah Ignestam för stort engagemang, breda kunskaper och professionell noggrannhet.

Sven-Åke Selander

Apokalyps och Superstar – musikdramatiska kontraster

Av Ragnar Holte

Johannes uppenbarelse är titeln på ett av 1900-talets mest betydande svenska musikverk. Det komponerades av Hilding Rosenberg, svensk pionjär för seklets nya konstmusik. Verket uruppfördes i Sveriges radio 1940, men fick sin definitiva form först 1950. Rosenberg komponerade mycket för radion alltifrån dess tillkomst på 1920-talet, ofta i samarbete med radioteaterns chef, skalden Hjalmar Gullberg. Han hade bl.a. tonsatt ett litet julatorium och ett passionsspel till vilka Gullberg skrivit texten. Men att skriva ett stort musikverk uppbyggt kring texter ur Bibelns sista bok var Rosenbergs egen originalidé, även om också detta ledde fram till ett samarbete med Gullberg: denne ombads skriva texter till en serie *koraler* att ingå i verket.¹

Jesus Christ Superstar är titeln på det bejublade men skandalomsusade genombrottsverket av 1900-talets mest framgångsrike musikalkomponist Andrew Lloyd Webber och hans librettist Tim Rice. Det uruppfördes 1970.² Redan tidigare hade de två skapat en charmig liten musikal med bibliskt underlag: om Josef och hans bröder. Den har spelats en hel del av kyrkliga amatörgrupper, även i Sverige.³ Rice följer här den gammaltestamentliga berättelsen mycket nära, men i det senare verket handskas han ganska fritt

¹ Jag har studerat partituret i den fotografiskt förminskade utgåvan från 1951, Nordiska Musikförlaget, Sthlm. Märkligt nog rubriceras verket där enbart: Hilding Rosenberg, *Johannes uppenbarelse* [...], Symphony (1940). Det saknas alltså uppgift om att verket *de facto* presenteras i den omarbetade versionen från 1950. Jag har vidare lyssnat flitigt på den utmärkta grammfoninspelningen med Göteborgs symfoniorkester och radiokören under Sixten Ehrling, Caprice 1992 (CAP 21429/MSCD 624). För min framställning här har jag hämtat värdefull information från Björn Martinsons doktorsavhandling *Hilding Rosenbergs apokalyps*, Malmö 1999. Jfr. min anmälan på recensionsavdelningen i denna volym.

² Originalinspelningen från 1970 av *Jesus Christ Superstar* under komponistens ledning finns på CD: MCA Records MCD 00501, DMCX 501. Flera MDV- och videoupptagningar av olika uppsättningar finns i handeln. En sådan upptagning sändes i svensk TV påsken 2001. Den var baserad på en scenuppsättning av Cale Edwards och inspelad av filmbolaget Universal. – Den livliga 70-talsdebatten om verkets teologiska tolkning skall jag inte fördjupa mig i här, men i min egen teologiska analys tar jag spjörn mot en artikel av Anne Marie Aagaard: *Jesus Christ Superstar*, Om texten till en rockopera, *Vår lösen*, årg 62, 1971, s. 536ff.

³ Verkets titel är *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*. I februari-mars 2002 uppfördes det av kyrkliga ungdomar i Lunds Maria Magdalena och Malmö S:t Pauli kyrkor.

– för att inte säga självsvåldigt – med evangeliernas berättelser om Jesu lidande och död. På 70-talet ledde detta till våldsamma protester från kristna kretsar. Det gjordes t.o.m. försök att lansera en mer renlärig motmusikal, *God-Spell*. Men faktiskt har även många bekännande kristna tagit till sig Lloyd Webbers verk, vars tendens uppenbarligen kan uppfattas på olika sätt och som också har vinklats ganska olika i olika uppsättningar.

Vilken anledning finns det att i en artikel sammanföra två så väsensskilda verk, och på vad sätt "platsar" de i ett temanummer om liturgi och drama? Först och främst ger båda verken musikdramatiska tolkningar av bibliska motiv, och vidare utgör båda exempel på försök att med en ny tids tonspråk ge ny gestalt åt två ärevärdiga musikdramatiska genrer: *oratorium* och *opera*. Rosenberg föredrog visserligen att kalla sitt verk *symfoni*, men formmässigt anknuter det otvivelaktigt mer till oratoriet. Och Lloyd Webbers verk brukar ju kallas *musikal* – men upphovsmännen själva har betecknat det som *A Rock Opera*, och den benämningen är verkligen inte gripen ur luften.

ORATORIUM OCH OPERA – EN TILLBAKABLICK

Oratoriet och operan uppstod båda i Italien. Oratoriet innehöll religiösa motiv, ofta bibeltexter, och hade en teologisk-kyrklig tendens. Operan hämtade däremot sitt material från antikens historia, myter och dramer. Oratoriet är till skillnad från operan inget sceniskt verk, men ifråga om musikalisk stil kommer dessa genrer varandra ofta mycket nära. Ett oratorium kan också ha ett väl så dramatiskt innehåll och musikaliskt uttryck som en opera.

Oratoriet var en skapelse av den katolska motreformationen, men nådde sin mest fulländade form på evangeliskt håll i Bachs *Juloratorium*, *Matteus-* och *Johannespassioner* och i Händels *Messias*. Bach blev som ingen annan stilbildande i sitt sätt att bygga upp sina oratorier: i centrum står bibelordet, framfört i ett fortlöpande recitativ med inlagda solist- och körpartier. Som kommentarer till och tolkningar av den bibliska berättelsen står dels koraller (i körsättning) ur den evangelisk-lutherska psalm- och koralskatten, dels soloarior till nydiktade texter. För några år sedan sändes i svensk TV Bachs *Matteuspassion*, framförd av en engelsk ensemble vars sångare med rörelser och ansiktsuttryck gjorde en enkel dramatisk gestaltning av oratoriets innehåll i stället för att stå konsertmässigt uppställda. Det blev oerhört verkningfullt och framhävde genrens karaktär av musikaliskt drama.⁴

Operan uppstod som ett musikaliskt uttryck för den vurm för antikens bildning som aktualiserats genom renässans och humanism. I sin originalform fokuserar operan människolivets tragiska sidor och har ofta men inte

⁴ Verket framfördes i regi av Jonathan Miller och med Paul Goodwin som dirigent.

alltid ett olyckligt slut; så t.ex. Monteverdis *Orfeus*, medan däremot hans *Odysseus hemkomst* utmynnar i makarnas lyckliga återförening. Vi har vant oss vid att en opera skall sluta tragiskt, med ett eller inte sällan flera dödsfall. Men det var egentligen först med romantiken som denna trend blev helt dominerande. När operan stod under inflytande av upplysningens idéer fick man inte ha några tragiska slut alls. Dygden skulle segra och få sin belöning. Detta stämde dåligt med en del av de antika förlagor man använde sig av. Där finns ofta en fatalistisk obönhörlighet i förloppet, t.ex. ett gudomligt ofärdsorakel som går i uppfyllelse, hur mycket de drabbade än söker skydda sig, eller ett förhastat löfte till gudarna vilket utkrävs trots oförutsedda tragiska konsekvenser.⁵ I Orfeusmyten uppställer en nyckfull gud ett villkor som måste uppfyllas för att sångaren skall få återföra sin döda maka till jordelivet: han får inte tala med henne eller ens se på henne. Monteverdi följer förlagans obönhörlighet: Eurydikens oro tvingar Orfeus att vända sig mot henne och hon tas för andra gången ifrån honom. Men i Glucks *Orfeus och Eurydike* beveks guden Pluton och Eurydike återförs till jordelivet trots Orfeus misslyckande.

Inom operans tragiska originalform ansåg sig ännu Mozart bunden både till antika ämnesval och till italienska språket (*Idomeneo*, *Titus*).⁶ Men under romantiken vidgades perspektiven. Verdis librettister bearbetade dramer av bl.a. Shakespeare (*Macbeth*, *Othello*) och Schiller (*Don Carlos*), båda tydligt inspirerade av det antika dramat. Men man kunde också gå in på oratoriets område och välja ett bibliskt ämne: i *Nabucco* (*Nebukadnesar*) behandlas förstörelsen av Jerusalems tempel och den babyloniska fångenskapen. Inom fransk opera skapade Saint-Saëns ett verk med bibliskt tema: *Simson och Delila*. Operorna kom nu allt oftare att sluta med hjältens eller hjältinnans – inte sällan bådas – död. Wagner var sin egen librettist (på tyska språket), med teman främst hämtade från den kristna medeltidens legendflora (*Lohengrin*, *Parsifal*) och från den forngermanska gudasagan (de

⁵ I Mozarts opera *Idomeneo* råkar den kunglige titelpersonen ut för ett rysligt sjöoväder och lovar då havsguden Poseidon att offra åt honom den första levande varelse han får syn på om han räddas iland. Givetvis är det sin son han först får syn på. Ämnet hade redan behandlats i en fransk opera av Campra och där följts förlagan till det hemska slutet: i ett anfall av vansinne dödar kungen själv sin son. Men Mozarts librettist låter först sonen frivilligt erbjuda sig att offras för att uppfylla faderns löfte och därefter erbjuder sig sonens trolovade att dö i hans ställe, varvid Poseidon beveks: kungen måste visserligen abdikera som straff för sitt löftesbrott, men sonen och hans trolovade blir i stället kung och drottning.

⁶ Den ursprungliga formen av opera hade kommit att benämnas *opera seria* för att avgränsas från den senare uppkomna komiska operan, *opera buffa*. Mozart odlade båda genrer, men det var inom den komiska operan han utvecklade sitt största mästerskap (*Figaros bröllop*, *Don Giovanni*. Den sistnämnda, med sin dramatiska utformning och hjältens död på slutet, bryter dock snarast igenom gränserna mellan genrer. I den komiska operan var Mozart inte bunden av antik ämnesval, men även där använde han sig av italienska libretton. Däremot har bl.a. *Trollflöjten* tyskt libretto, men enligt dåtida språkbruk är den ingen opera alls, utan ett sångspel som först senare kom att spelas på de stora operascenerna. Musikhistoriskt sett har den inte desto mindre banat väg för tyskspråkig opera. Den, Beethovens *Fidelio* och Webers *Friskytten* är steg på vägen mot Wagners tyska operor.

fyra *Ringenoperorna*). Också hos honom utmynnar de flesta operor i tragisk död, i *Ragnarök* t.o.m. i hela världens undergång.⁷

Under 1900-talet har oratoriegenren förnyats framför allt genom Honneggers *Kung David* och *Jeanne d'Arc på bålet*. Den tragiska operan har förnyats både av representanter för den nya konstmusiken (t.ex. Alban Bergs *Wozzek* eller Karl-Birger Blomdahls *Aniara*) och av jazzinfluerade populärmusiker som Gershwin (*Porgy and Bess*).

APOKALYPS OCH SUPERSTAR – GENREBESTÄMNING

Som chef för radioteatern vurmade Gullberg för genren *musikaliska hörspel*, en typ av framföranden i vilka talade avsnitt varvades med musikaliska. Ett av skälen var att mottagningsförhållandena i radions barndom var dåliga och det var svårt att uppfatta sjungen text. Flera tonsättare ställde beredvilligt upp i samarbete med Gullberg. Det hörspel som blivit allra mest uppskattat och oftast framfört är Lars-Erik Larssons *Förklädd gud* (som han själv rubricerat *Lyrisk svit*).

Johannes uppenbarelse är i sin ursprungsversion skriven som hörspel. De flesta av textutdragen ur bibelboken läses, medan andra sjungs och dessutom kompletteras med Gullbergs nyskrivna koraltexter. Orkestern spelar en långt självständigare roll än hos Larsson, och det är kanske huvudskälet till att Rosenberg valde att rubricera sitt verk som *symfoni*. På sikt har Rosenberg tydligen varit mindre tillfredsställd med hörspelsgenren än Larsson, som låtit sitt verk stå oförändrat. Slutversionen av *Johannes uppenbarelse* innehåller inga talade partier, utan dessa har ersatts med sjungna recitativ. Man kan jämföra med vad som hade hänt med Rosenbergs 3:e symfoni som även den uruppfördes i radion. Symfonin var inspirerad av en fransk roman och vid radiouppföranden brukade partier ur romanen läsas mellan satserna. Dessa läsningar slopades helt när symfonin började uppföras i konsertsalarna.

Björn Martinson, vars doktorsavhandling *Hilding Rosenbergs Apokalyps* lärt mig oerhört mycket om verket, gör bl.a. en ingående genrebestämning av det. Rosenberg medgav i och för sig att hans verk kunde betraktas som ett *oratorium* (vid något tillfälle använde han benämningen *symfoniskt oratorium*), men höll ändå fast vid att det skulle rubriceras som hans 4:e symfoni.⁸ Martinson visar dock övertygande att *Johannes uppenbarelse* inte uppfyller de kriterier som Rosenberg själv uppställt för en symfoni, och att det

⁷ Wagner själv avvisade dock benämningen *opera* för sina verk, eftersom han ansåg sig ha skapat något helt nytt, nämligen *musikdramat*. Men tveklöst fullföljer och förnyar Wagner, precis som Verdi, den ursprungliga tragiska operan (*opera seria*). Båda tillåter sig dessutom att göra var sitt lilla snedsprång i den komiska operagenren: *Mästersångarna* och *Falstaff*.

⁸ En symfoni var från början ett rent orkestralt verk, men sedan Beethoven lagt in en avslutande körsats i sin 9:e symfoni gick särskilt Mahler i bräsch för ökad köranvändning inom genren och fick en rad efterföljare.

är intresset att göra en levande musikalisk gestaltning av bibeltexten som kommer i konflikt med dessa kriterier.⁹

Om man ser på vilka förebilder inom *oratoriegenren* som kan ha varit aktuella för Rosenberg, går tanken i första hand till Honegger, vilkens *Kung David* rönt hans stora uppskattning. Strukturellt påminner Rosenbergs verk, särskilt versionen från 1950, dock allra mest om Bachs passioner, genom sin växling mellan reciterade resp. koriskt framförda *bibelord* och 4-stämmiga *koraler*, och även Bach har stundtals rätt omfattande rena *orkesterpartier*. Visserligen finns ingen *musikalisk* motsvarighet till *ariorna* i Bachs verk. Men just för att koralerna i Rosenbergs verk liksom ariorna i Bachs har nydiktad, icke-bibligsk *text*, kan man säga att de motsvarar *både* koralernas och ariornas funktion i Bachs verk.

Till skillnad från Bachs oratorier var Rosenbergs från början inte tänkt att uppföras i *kyrkor*. Emellertid anmälde sig redan tidigt kyrkliga intressenter. Den unge kyrkomusikern Henrik Jansson blev djupt tagen när han hörde uruppförandet av *Johannes uppenbarelse* i radion 1940. Han utbad sig att få uppföra en förkortad version av verket i sin kyrka. Den skulle bara innehålla de lästa bibeltexterna och de sju koralerna, som även i det fullständiga verket sjungs *a cappella*. Rosenberg gav sitt tillstånd till detta och utarbetade senare även en fylligare version för bruk i kyrkor. I den hade tre orkestersatser tagits med, men transkriberats för orgel. I den versionen blev verket uppfört åtminstone i Stockholms Storkyrka under Waldemar Åhlén. Henrik Jansson fortsatte att uppföra verket överallt där han tjänstgjorde, senast som domkyrkoorganist i Göteborg. Han uppförde det även vid utlandsturnéer med sin kör, bl.a. i Kölnerdömen. Från 1950 övergick han till att bruka de sjungna recitativerna. Det skulle vara intressant att veta i vilken utsträckning exemplet följts av andra kyrkomusiker. Martinson pekar i varje fall på en mångårig uppförandetradition i S:t Andreas kyrka i Malmö.¹⁰

Nu till *Jesus Christ Superstar*. Rices/Lloyd Webbers *rockopera* är helt genomkomponerad, med orkesterackompanjerade solist- och körpartier och några rena orkestersatser. Den står därmed formmässigt helt i linje med den klassiska tragiska operan, mer än t.ex. operornas opera, Bizets *Carmen*, vars originalversion har talad dialog och därför formmässigt snarast är en *opéra-comique*, även om innehållet är nog så seriöst och tragiskt. (Senare tillförda recitativ är inte av Bizets egen hand.) Ämnesvalet för vår rockopera är djärvt men ligger också det väl i linje med den klassiska operan: den är ett musikaliskt drama där huvudpersonen dör på slutet. Men korsdöden utgör ju inte slutet i den evangeliska berättelsen? Sant, men även Bachs passioner slutar med Jesu död (fast alla vet att det på påsknatten skall hända saker...) Kanske kan vår rockopera förstås som en sceniskt gestaltad passion? Hän-

⁹ Martinson 1999, s. 186ff.

¹⁰ Martinson 1999, s. 109ff.

delseförloppet följer nära evangeliernas lidandesberättelser, precis som i Bachs passioner. Fast berättelsen är försåtligt vinklad. Är det snarare fråga om en parodi på en passion?

Som en kuriositet kan här infogas att även om engelsmannen Lloyd Webber framstår som 1900-talets främste förnyare av musikalgenren, kom inget av hans verk på första plats när en opinionsundersökning om mest omtyckta musikaler i fjol genomfördes bland hans hemmapublik i London. I topp hamnade i stället det franska teamet Boublil-Schönbergs *Les Misérables*, byggd på Victor Hugos roman (*Samhällets olycksbarn*). Detta resultat avslöjar vad som är Lloyd Webbers största svaghet: oförmågan att hitta bra libretton. Idén att göra musikaler av gamla, mer eller mindre pekoralistiska, Hollywoodfilmer framstår t.ex. som närmast bisarr. Publiken tar tydligen hellre till sig ett musikdramatiskt verk med socialt patos och fångslande realistiska människoöden, trots en musik som är tämligen färglös, närmast långtråkig – det är i varje fall min bedömning av det franska teamets insats. Det är betecknande att det Lloyd Webber-verk som vann flest röster är *Cats*, som har ett förnämligt litterärt underlag, lätt att dramatisera, nämligen T S Eliots underfundiga och roliga diktcykel om katter.

Men evangeliernas berättelser om Jesu lidande och död är förvisso ett starkt litterärt underlag för ett musikdrama, och *Jesus Christ Superstar* är utan tvivel ett lyckokast. Verket hade stor framgång när det var nytt, har sedan under något decennium varit mindre vanligt på repertoaren, men har kommit tillbaka med stor genomslagskraft från 1990-talet in i den tid där vi just nu befinner oss.¹¹

Musikdramatiska kontraster lyder underrubriken på min artikel. Den kontrast jag i första hand tänkt på, gäller inte valet av bibelstoff eller sättet att teologiskt behandla det, även om verken också i sådana avseenden kontrasterar mot varandra på ett intressant sätt – jag återkommer härtill. Men främst har jag tänkt på *kontrasten ifråga om musikaliska uttrycksmedel*: å ena sidan 1900-talets nya konstmusik, å den andra samma sekels rock- och populärmusik.

MUSIKEN I ROSENBERGS APOKALYPS

Genom sina radikalt nyskapande debutverk på 1920-talet fick Hilding Rosenberg namn om sig att vara en mycket ”svår” kompositör. Men inte minst under sitt komponerande för radion brottades han intensivt med problemet att skapa musik som var publiktillgänglig, utan att göra avkall på den konstnärliga integriteten. Särskilt avlyssnad ett halvsekel efter dess tillkomst

¹¹ När detta skrivs gör verket just succé på Göteborgsoperan. Med några decennier på nacken har det tydligen uppgraderats; jag minns att min äldste son åkte till Stockholm för att se det uppföras i en stor idrottshall när det var nytt. Själv såg jag det inte på den tiden, men under 1990-talet har jag sett uppsättningar i London och i Prag.

framstår *Johannes uppenbarelse* som ett imponerande och fängslande verk och faktiskt inte alls som särskilt "svårt". Orkester-/körsatserna gestaltar mestadels kampen mellan ont och gott. Ondskans anlopp klingar mest "modernt" med en myckenhet av våldsamt och disharmonier, men det godas seger framställs i eteriskt sköna treklanger och koralerna domineras helt av treklanger. Det "moderna" framträder då främst i gestaltningen av klangväxlingarna. En av de angelägnaste uppgifterna för den moderna musiken var enligt Rosenberg att skapa alternativ till *tonika-dominant-förhållandet*, som så starkt präglar klassisk musik.¹² Det är f.ö. utmärkande även för modern pop och rock; jfr. mitt *musikexempel 5* med dess upprepade växlingar mellan F-durtonika, C-durdominant och B-dursubdominant.

Verket är ju uppbyggt kring två skilda, inbördes kontrasterande textelemt: dels bibelordet, dels Gullbergs koraldikter. Det förra återger visioner som inträffat nästan 2000 år tillbaka i tiden; prägeln av ålderdomlighet har förstärkts genom att Rosenberg i allmänhet inte använt sig av den senast föreliggande bibelöversättningen från 1917, utan av en provöversättning från 1883. Dikterna är tvärtom avfattade på Gullbergs fräscha nutids-svenska – de handlar om samtid (andra världskrigets fasor), men tolkar händelserna i ljuset av bibelordet. Rosenberg har nu gjort snilledraget att låta sin musik kontrastera på rakt motsatt sätt: bibelordet och de händelser det skildrar framställs i ett utpräglat modernt tonspråk, medan koralerna är musikaliskt tillbakablickande, med associationer främst till Bach-verkens koraler och till medeltida gregoriansk. Så bidrar musiken liksom Gullbergs texter till att överbrygga tidsavstånden och till att understryka att bibelordet har relevans för alla tider.

Martinson ger ingående analyser av musiken i verkets olika delar. Med sikte på *orkester-/körsatserna* skriver han att "det synes inte vara en helt omöjlig tanke" (vilket understatement!) "att Rosenberg i JU hållit isär de kämpande andliga makterna Gud och Djävulen i det tonspråk han begagnat. Kromatik har använts melodiskt när texten talar om Djävulen i olika förklädnader – drake, orm och vilddjur –, medan luftig diatonik med dragning till pentatonik, och framför allt utan kromatiska inslag, präglar den gudomliga sidans musikaliska uttrycksmedel". Som exempel anför han bl.a. körens fyra gånger upprepade omkväde i sats III. Textdelen – "Glädjens, glädjens, I himlar och I som bon i dem!" – gestaltas "i svepande linjer i ett diatoniskt ordförråd", medan andra hälften – "Ve jorden och havet!" – färgas av "hårt knuten tretonig kromatik".¹³

Alltså: *kromatik* (halvtonsförskjutningar inom hela det 12-tonregister som rymms inom en oktav) kontra *diatonik* (begränsning till den traditionella skalans 7 toner = pianots vita tangenter i melodier utan förtecken), med dragning åt *pentatonik* (undvikande även av de båda halvtonssteg som ingår

¹² Martinson 1999, s. 239, med hänvisning till ett programmatiskt föredrag av Rosenberg från 1931.

¹³ Martinson 1999, s. 220f.

i den diatoniska skalan, vilket lämnar endast fem toner kvar att använda).

”Hårt knuten tretonig kromatik”. Även som kromatiker arbetar Rosenberg mycket med treklanger, men bara undantagsvis med diatoniskt ”rena” sådana. Martinson myntar uttrycket ”treklangsfritionalitet” och ger flera exempel ur verket på Rosenbergs tillvägagångssätt; ett av dem har jag själv återgett här som mitt *Ex 1* (se s. 26).¹⁴ Utgångspunkten utgörs av ett tretonigt, eller i detta fall fyrtonigt, ackord. Detta förändras gradvis med vanligen bara en eller två toner i taget. Av sex ackord klingar 1–2 och 4–5 ”disharmoniskt”, men vid 3 får man tillfälligt vila i ett ”rent” diatoniskt c-mollackord, och utmynningen i 6 är en a-moll- eller ev. dorisk treklang.

Ett viktigt inslag i orkester-/körsatserna är *recitation av bibelord*, särskilt i den första körsatsen där personen Johannes och hans uppenbarelse först presenteras. Här är det alltså fråga om *körrecitation*. I slutversionen från 1950 tillkom sedan *solistisk recitation* i stället för ursprungsversionens lästa bibelord. Solisten personifierar Johannes själv, som i bibeltexten talar i jag-form: ”Jag, Johannes ...”. Denne recitator kan sägas ha en funktion motsvarande evangelistens i Bachs oratorier. Även musikaliskt kan dessa recitativ ge associationer till Bach men också till gregorianik. Både kör- och solistrecitation är mest syllabisk, vissa avsnitt på en oförändrad ton men med slutfall. Ofta ges särskild melodisk gestaltning åt viktiga ord, som ibland också får melismatisk utformning. Så i *Ex 2*, där ordet ”Salig” vackert utbroderas i körrecitationen. Rosenberg tillämpar här imitativ stämföring: sopranen börjar (återgiven i exemplet) och övriga stämmor faller in med samma motiv en i taget. Sopranen drar ut på ordet ”denna” för att de andra skall hinna ikapp.

Ur en av verkets stora lovsångskörer vill jag till sist dra fram ett intressant och tilltalande exempel på hur syllabisk sång gradvis utvecklas i alltmer melismatisk riktning. Slutkören i block 7 gäller en av bibelbokens stora lovsångstexter, inledd och avslutad med jubelropet ”Halleluja”. Rosenberg låter ropet upprepas många gånger och ökar hela tiden på melismatiken i den musikaliska utformningen. Mycket verkningsfullt och vackert!

KORAL I D-MODUS (”DORISK”)

Genom att diatonik, med förkärlek för treklanger, används inte bara i de musikaliskt tillbakablickande koralerna (Rosenbergs eget uttryck), utan även som kontrastkomponent i de mer modernt klingande orkester-/körsatserna, finns det trots allt en viss affinitet mellan dessa olika beståndsdelar i verket, understryker Martinson. Kap. IX ägnar han särskilt åt (texten och) musiken i *koralerna*. Denna komponent i verket bör ha särskild relevans för en årsbok med inriktning på bl.a. hymnologi och kyrkomusik. Jag har därför

¹⁴ Martinson 1999, s. 245.

ägnat den särskild uppmärksamhet när jag förberett denna artikel. Här kommer bl.a. frågan upp om gregorianikinfluenser i Rosenbergs tonspråk – och eftersom gregorianik tillhör mina specialintressen blir jag rätt utförlig i min analys.

Det är ingen tvekan om att Rosenberg haft stort intresse för de gregorianiska modi (de s.k. kyrkotonarterna), framför allt för att de presenterar alternativa diatoniska skalor i stället för de slitna dur och moll. Och det är givet att de har tett sig särskilt användbara när det gäller att skapa koraler i musikaliskt tillbakablickande stil. Martinson finner tydliga inslag särskilt av *d*-modus ("dorisk") men även av *e*- ("frygisk") och *g*- ("mixolydisk")modus i de sju koralerna.

Själv har jag särskilt intresserat mig för *koral nr 1*, med Gullbergs text "Det brinner på den ö som heter jorden". Koralen har markant prägel av *d*-modus, men upptransponerad till *a*-läge. Jag återger på s. 25 den fullständiga texten till Gullbergs fascinerande koraldikt. På s. 26 återfinns sedan mina fyra musikexempel ur Rosenbergs verk; av dessa är *ex 3* och *4* hämtade just ur *koral nr 1*. Den läsare som vill tränga in i min detaljerade analys i det följande gör klokt i att hela tiden hålla de aktuella sidorna tillgängliga. Meditera gärna en stund över texten och musiken (strunta tills vidare i de siffror och bokstäver jag placerat före versraderna) och fortsätt först därefter läsningen här.

Vid tonsättningen av texten använder sig Rosenberg av *d*-modus i den *plagala formen* ("hypodorisk").¹⁵ Men han har *transponerat upp d-modus en kvint, så att a blir grundton*. Detta ger ett *principomfång från e* (en kvart under) *till e* (en kvint ovanför grundtonen), dock med möjlighet att gå upp ytterligare ett steg och "vända", varvid *normalskalans fiss* (motsvarande den otransponerade skalans *h*) *sänks till f (=b)*.¹⁶ (Även i fortsättningen ger jag ibland den otransponerade skalans ton inom parentes).

Alla verkets koraler utom en (som satts för 3-stämmig damkör) är för 4-stämmig blandad kör med i princip 4-stämmiga ackord för varje stavelse i texten. (Halvnot i melodin motsvaras ibland av fjärdedelsrörelser i andra stämmor, och viss textförskjutning kan undantagsvis förekomma i någon stämma.) 4-stämmiga koralsättningar var självklara på Bachs tid och fortfarande i koralarbetet kring 1937 års psalmbok. Man har förstås bara vid högtidliga tillfällen *sjungit* i fyra stämmor, men orgelsatsen som skulle beledsaga församlingens unisona sång var också 4-stämmig. Anknytningen till denna

¹⁵ Man skiljer mellan *autentisk* och *plagal* form av de gregorianiska modi, beroende på vilken del av tonskalan som används. Den autentiska formen rör sig i princip från grundtonen en oktav uppåt, i *d*-modus alltså från *d* till *d*, men reellt finns det lägre *c* nästan alltid med som stöd för grundtonen. I den plagala formen finns grundtonen i melodiernas centrum och från den rör man sig i princip en kvart nedåt, i *d*-modus alltså till *a*, och en kvint uppåt, alltså till det övre *a*, dock med möjlighet att gå upp också till det övre steg *6* och "vända", varvid tonen *h* alltid sänks till *b*.

¹⁶ Detta tonomfång gäller förstås bara sopranens melodistämma, i övriga stämmor måste komponisten röra sig fritt inom den doriska tonskalan. Basstämman t.ex. ligger huvudsakligen i *d*-modus autentiska läge från *a* (*d*) till *a* (*d*), men överskrider ibland detta både uppåt och neråt.

praxis bidrar i hög grad till att koralerna i Rosenbergs verk känns musikaliskt tillbakablickande eller helt enkelt klingar "kyrkligt". Bara i ett enda fall har han tillämpat imitativ stämföring, så att stämmorna faller in med samma motiv en i taget: i ingressen till koral nr 1 (Ex 3). Den starka samtidsansatsen "Det brinner" har naturligt lämpat sig för en sådan markering och likaså tredje versens hänvisning till verkets bibliska huvudperson "Johannes". Från fjärde stavelsen hålls stämmorna sedan samlade till slutet. Rosenberg låter hela första versens melodi upprepas till tredje versen, medan andra versen tonsatts för sig. Att inledningsordet där har avvikande rytm är nog inte enda skälet till detta, utan också önskan om musikalisk variation.

Rosenberg har naturligtvis ingen förpliktelse att i allt hålla sig till d-modus, men gör det med påfallande stor konsekvens. Hans utgångspunkt tycks vara själva psalmtönen (den plagala nr 2), som i detta upptransponerade läge både börjar och slutar med tonerna g+a (c+d), alltså grundtonen föregången av 7:e stegets viktiga stöd- och startton. Den reciterar på c (f) och går i mittkadensen upp till d'c (g'f), varpå ett h (e) bildar övergången till sluttonerna. I sin melodi (Ex 3) suger Rosenberg till ordentligt på stöd- och starttonen g som får bilda två helnoter, medan de andra stämmorna faller in. Sedan svingar sig melodin från grundtonen a upp mot d'c (= psalmtönens mittkadens) och tillbaka till grundtonen a återigen föregången av stödtonen g. Enda avvikelserna från d-modus är att han i nedgången från d'c till stödtonen g sänker tonen h (e) till b (= ess, en ton som aldrig förekommer i de gregorianska modi); h används däremot i uppgången mot d. Här är det säkert Rosenbergs dragnings till pentatonik som spelat in. Som första frasens melodi nu föreligger, innehåller den enbart hela sekundsteg och små terser.

I andra frasen har det pentatoniska intresset fått vika för intresset att presentera en äkta dorisk tonföljd. Först går han upp till tonen e (a) och låter sedan melodin falla en hel kvint ner mot grundtonen a (d). Just detta kvintsprång är något av det mest karakteristiska för melodier i d-modus, låt vara att det är mindre vanligt förekommande i den plagala formen. Sedan går han skalan stegvis ner från grundtonen a till det nedre e och inför då helt enligt reglerna tonen f_{iss} (h). Han markerar därmed det för d-modus utmärkande halvtonssteget mellan 6:e och 7:e tonen: här f_{iss}-g (= h-c).

Som en kuriositet kan nämnas att Rosenberg stötte på ett problem som drabbat många koralkomponister genom tiderna: en melodi som komponerats främst med sikte på v 1 kanske inte passar lika bra till övriga verser. Kvintfallet, som i v 1 verkningsfullt tolkar orden "dån ur (skyn)", inträffar i v 3 helt meningslöst vid orden "har vid". Melodins fortsättning (inte medtagen i exemplet) är snarare inspirerad av texten i v 3. Frasen "lyft våra själar från ett mörklagt rike" (3:3) läggs till följande först stigande, sedan fallande rörelse (förlängningar markerade med understrykning): g a h c d e e f ed c a. Även med något förändrad rytmisering passar detta mindre bra

till texten i 1:3.¹⁷ Musikaliskt stämmer frasen helt med d-modus: återigen start i stöd- och starttonen g (c), sedan stegvis uppgång ända till tonen f (b) och tillbaka till grundtonen a (d). Melodiformen i mitt *Ex 4*, som återger senare halvan av v 2, är likartad. Även här går melodin upp till tonen f (b) och tillbaka, återvänder så till e (a) och faller ned mot grundtonen, med kvinten denna gång utfylld. Hela melodislingan är pentatoniskt uppbyggd utom när den genom ett halvtonssteg når f (b) och vänder.

Jag går nu över till att betrakta *treklanger* och *treklangsväxlingar* i koralerna. Först något om ev. förebild för de lösningar Rosenberg valt. Martinson ger den intressanta upplysningen att Rosenberg var väl insatt i diskussionen kring harmoniseringen av koralerna i 1939 års koralbok. Harald Fryklöf, en av Rosenbergs lärare, hade 1915 utgivit en programskrift om harmonisering av koraler, i vilken han särskilt pläderade för att koraler med ursprung i de gregorianska modi skulle befrias från inadekvat harmonisering i dur och moll.¹⁸ I dorisk ton t.ex. skulle man särskilt framhäva den karakteristiska placeringen av halvtonssteg mellan skalans 6:e och 7:e ton, i vår korals tonläge f och g (i otransponerat läge h och c), och man borde i största möjliga utsträckning bilda ackord i vilka dessa toner ingick. Framför allt borde man undvika den harmoniska mollskalans durdominant E-giss-h, likaså dess mollsubdominant d-f-a, och i stället göra raka motsatsen: bilda en molldominant e-g-h och en dursubdominant D-fiss-a.

Fryklöfs harmoniseringsprogram är egentligen en ohistorisk – Martinson myntar uttrycket ”nyhistorisk” – konstruktion. Treklanger är historiskt sett helt främmande för den gregorianska sången, som från början var enstämig och framfördes utan beledsagning av något instrument. När en flerstämmig kyrkomusik började växa fram med utgångspunkt i de gregorianska melodierna, var det under lång tid betydligt kärvare klanger än våra ”rena treklanger” som utmärkte tonspråket. Utvecklingen till treklangsharmonier löper i mycket parallellt med framväxten av dur och moll. Traditionell koralharmonisering alltsedan Bach och redan före honom drar regelmässigt doriska melodier åt moll till och använder gärna den för moll typiska durdominanten i slutkadenserna. En ganska spridd egenhet i traditionell harmonisering är emellertid att man i dorisk koral låter också den avslutande tonikan formas till ett durackord, en åtgärd som underlättas av att dur och moll har gemensam durdominant. Just denna egenhet har f.ö. väckt Rosenbergs gillande, för i koral nr 1 låter han alla tre verserna utmytna i en A-durstreklang, i v 2 dessutom andra versraden – dock utan att låta någon durdominant bilda övergången.

¹⁷ ”Dån ur skyn” och ”lyft våra själar” har tonsatts påfallande tonmålade av en komponist som förklarat sig vara motståndare till all programmusikalisk tonmålning. Men i mycket starkare färger målar han kampen mellan gott och ont i orkester-/körsatserna. Martinson understryker detta paradoxala faktum på flera ställen i sin analys.

¹⁸ Harald Fryklöf, *Harmonisering av koraler i dur och moll jämte kyrkotonarterna*, Sthlm 1915. Martinson 1999, s. 298ff.

Att Fryklöf och med honom koralbokskommittén agerat ohistoriskt eller nyhistoriskt i sin harmonisering av s.k. kyrkotonarter är i och för sig inget avgörande argument mot deras resultat. Med det under 1900-talet inträdande behovet att i musiken söka alternativ till det traditionella tonika-dominantförhållandet kan det i stället betraktas som en reform ”i tiden”. Men det är onekligen en kuriös poäng om vissa inslag i Rosenbergs ”musikaliskt tillbakablickande” koraler alldeles felaktigt associeras till tidig koralharmonisering från 1500–1600-tal eller hos Bach, medan de inte blickar längre tillbaka än till 1939 års koralbok! I ett annat avseende var denna koralbok dock klart tillbakablickande och knappast en reform ”i tiden”: i bibehållandet av den rytmiskt utjämnade form som en rad från början mer varierade och livfulla melodier erhållit under århundradenas lopp. Denna utjämnade form har också Rosenbergs koraler. Visserligen har de inte någon konsekvent taktart överhuvud, men det har i praktiken inte traditionella koraler heller, eftersom pauser för andhämtning ofta inte ges tidsvärde utan måste tas ut i form av fermater som slår sönder all rytm.

Jag vill gärna understryka att jag inte tycker Rosenberg är särskilt lydig mot sin lärare Fryklöf. Han tar tillvara Fryklöfs uppslag och använder dem när det passar honom, men går ännu oftare sina egna vägar. Rosenberg tycks också bättre medveten än Fryklöf om den flexibla utformningen av steg 6 i traditionell d-modus: att h ofta sänks till b (i vår korals tonläge f^{iss} resp f. I senmedeltida melodier blir sänkningen f.ö. allenarådande.¹⁹) Vi har redan konstaterat att Rosenberg vad gäller melodistämman är noga med att följa den plagala formens regler: f^{iss} i lågt, f i högt läge. I understämmorna använder han dock f i betydligt högre utsträckning än f^{iss}. Den av Fryklöf förkastade mollsubdominanten d-f-a förekommer fyra gånger i Ex 4, den rekommenderade durformen D-f^{iss}-a ingen gång, men den finns på flera andra ställen i koralen, bl.a. på det ställe där Ex 3 har tonen f^{iss} i melodin. Den förkastade durdominanten E-g^{iss}-h förekommer också, bl.a. i Ex 4 vid ordet ”ur”, men aldrig som övergång till tonikan. Den rekommenderade molldominanten e-g-h används dock betydligt oftare (4 fullständiga + 1 ofullständig i Ex 4), ibland även som övergång till tonikan.

Jag kommer i det följande att beteckna major-treklanger (de som har stor ters i botten) med stor bokstav och minor-treklanger med liten. De förra behöver inte vara tänkta som dur utan kan alternativt avse f-modus eller g-modus och de senare kan avse inte bara moll utan även d-modus (ytterst relevant för den här aktuella koralen) eller e-modus. Uttryck som *dur*- och *molldominant* (vanliga hos både Fryklöf och Martinson) kan därför bli missvisande. Termerna *major* och *minor* är i varje fall på svenska mindre belastade.

Jag återger här Gullbergs text till koral nr 1 och förtecknar dessutom

¹⁹ Jfr. Allmänna seriens d-modus-melodi till ”Herre, förbarma dig” i den svenska högmässan. Den har hela vägen tonen h sänkt till b. Den brukar dateras till 900-talet, men vår version av melodin är en högmedeltida utveckling av den.

vilka treklanger Rosenberg använt i början och slutet av varje versrad. Siffror anger nummer på vers och versrad. I inledningsfraser med upptakt (eller i 1:1, 3:1 imitativ inledning) anges två ackord. Saknas upptakt anges bara ett ackord. Efter tankestrecket följer slutkadensens treklanger. Bokstav inom parentes innebär att ackordet är ofullständigt eller innehåller dissonans.

1:1 Ca-Ca Det brinner på den ö som heter Jorden.
1:2 ed-De Vi hörde då ur skyn och kröp i källare.
1:3 ea-aF Till syner för vår själ blev bibelorden,
1:4 aD-dA till hopp och tröst och helig tankeställare.

2:1 G-(e)H Bombplan förvandlas och får änglavingar
2:2 EA-(e)A i rymden kring de sargade och flyende.
2:3 G-aF Sång från den ö som heter Patmos klingar
2:4 a-(e)A ur ödeläggelse och eldutspyende.

3:1 Ca-Ca Johannes, du som var en gång vår like,
3:2 ed-De profet som har vid Lammets tron din varelse –
3:3 e-aF lyft våra själar från ett mörklagt rike
3:4 aD-dA mot Uppenbarelsernas Uppenbarelse!

Vi noterar att Rosenberg varit angelägen om att skapa den rätta tonarts-känslan genom att låta melodins första fras 1:1 (= 3:1) helt bäras av den doriska a-tonikan. Men i melodianalysen ovan betonade jag betydelsen av tonen g som stöd- och startton för grundtonen a. Både i början och slutet av frasen har Rosenberg lagt in detta g i ett C-ackord (i ingressen utmynnar den imitativa stämföringen vid "Det brinner" i detta ackord). När C-ackordet sedan avlöses av ett a-ackord där tonen a har melodin, är det bara de melodibärande tonerna g och a som ändrats mellan ackorden, övriga toner (c och e) ligger kvar. I 1:3 = 3:3 och 2:3 sker samma typ av ackordväxling, nu från a- till F-ackord. (Här är inte de ändrade tonerna melodibärande. Melodins c och a ingår i båda ackorden.) Metoden används ofta i dessa koraler, men det är bara en bland flera för diatoniska ackordväxlingar. Metoden har påfallande likheter med den som Rosenberg tillämpar vid kromatiska stämförändringar (se ovan och *Ex 1*). En annan metod är att lyfta eller sänka en hel treklang ett sekundsteg: det har vi i 1:2 (= 3:2) både i ingress (från e till d) och kadens (från D till e). I 2:1, som säkert avsiktligt bildar harmonisk kontrast till 1:1, tas starten i ett G-ackord, sedan svingar sig Rosenberg via ett dissonant ackord e-a-h oväntat upp till H-dur. Här följer han kanske ingen regel alls?

I 1:4 (= 3:4) leker Rosenberg med tonika och subdominant, som bildar kontrasterande minor-major-ackord både i ingress och kadens, men där byts till sin motsats (först a+D, sedan d+A)! Subdominant som övergång till

Hilding Rosenberg, Johannes uppenbarelse (slutversionen 1950)

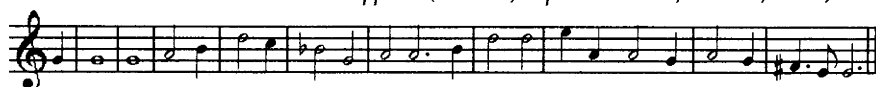
Ex 1: Kromatiska ackordväxlingar i sats III



Ex 2: Kör-recitation ur sats I, sopranstämman

Sa-----lig är den som får uppläsa denna profeti-as ord.

Ex 3: "Dorisk" melodi i koral a cappella (ur nr 1, sopranstämman, v 1:1-2, 3:1-2)



- 1 Det brin-ner på den ö som he-ter jor-den. Vi hör-de då-n i skyn och kröp i käl-la-re.
3 Jo-han-nes, du som var en gång vår li-ke, pro-fet som har vid lammets tron din va-rel-se,

Ex 4: Treklängsväxlingar i 4-stämmig koral a cappella (ur nr 1, v 2:3-4)

Sång från den ö som heter Patmos klingar ur öde-läggelse och eldut-spyen-de.

tonika förekommer även i traditionell kadensering, men minor-majorrelationen är "fel" här. (Den klassiska kadensformen skulle ha varit antingen d+a eller D+A.) Själva idén att låta dorisk ton sluta i dur är dock, som ovan sagts, vanlig i klassisk koralharmonisering. Så sker även i 2:2 och 2:4 som har inbördes lika kadens; se Ex 4. Här är enda kadensen i koralen där vi har ett slags dominant-tonikaförhållande, dock inte med den traditionella majordominanten utan med den av Fryklöf rekommenderade minordominanten. I de ackordgrundande e och a i basstämman är relationen tydlig, men det bildas ingen fullständig och "ren" e-trekläng utan först ett dissonant e-a-h, sedan en enkel ters e-g. Som förberedelse för det avslutande tonikaackordet tillgriper Rosenberg ett i klassisk kyrkomusik älskat grepp: att låta en av stämmorna kretsa kring den ton varmed den skall ingå i slutackordet; här får tenorstämman utföra rörelsen f-d-e, varvid den traditionella lätta dissonansen förstärks genom att tenorens f ställs mot e i altstämman. Följden har

blivit att inget av de fyra ackord som föregår slutackordet bildar en ren treklang, vilket faktiskt samtliga övriga ackord i *Ex 4* gör (19 ackord av 23). Frågan är om Rosenberg haft för avsikt att maskera de båda enda dominant-tonikakadenserna i koralen eller om det är texten ("sargade och flyende" resp. "eldutspyende") som föranleder dissonanserna.

Martinson har gjort en inventering av samtliga slutkadenser i de sju koralerna (som ju varierar tonartsmässigt). Rosenbergs program att skapa alternativ till tonika-dominantrelationen har resulterat i att av sammanlagt 67 kadenser endast 4 har den traditionella durdominanten (inget fall i vår koral). I 9 fall används molldominant; dit hänförs de två "maskerade" i vår koral. I alla övriga fall har komponisten gått andra (ovan exemplifierade) vägar för att nå fram till slutackordet.²⁰

En slutkommentar till stäm rörelserna i *Ex 4*: Rosenberg var ju känd som skicklig kontrapunktiker som låter varje stämma bilda en melodisk rörelse – på bekostnad av den harmoniska samstämdheten, har väl en del kritiker tyckt. Men notera nu hur skickligt Rosenberg i *Ex 4* kombinerar melodisk rörelse med treklangsharmoni! Se t.ex. hur basstämman elegant tar start- och stödtonen g som förevändning för ett oktavsprång uppåt och sedan bildar en sammanhängande melodisk rörelse fram till de sista fem vilotonerna. Notera vidare att av 23 ackord är 19 rena treklanger (inkl 3 septimer) och att ackordens grundton i hela 16 fall är placerad i basstämman, vilket skapar stor harmonisk tydlighet! I nedanstående förteckning över ackorden betecknar understrykning att grundtonen ligger i basstämman, parentes att ackordet är dissonant eller ofullständigt.

G d e / d7 d7 e G7 / a F // a h E F a / e d e F / (e) (e) / (a) (a) / A

MUSIKEN I LLOYD WEBBERS ROCKOPERA

Lloyd Webbers musik utgör stilistiskt en frukt av pop- och rockkulturen. Medan Rosenberg ansåg att man i samtida seriöst komponerande borde söka alternativ till tonika-dominantstrukturen, lever denna struktur, gärna kryddad med rikliga septimackord, tämligen oproblematiskt kvar i detta slags musik. Det märks också hos Lloyd Webber, och det mest grälla exemplet är själva Superstarfanfaren (*Ex 5*) med dess upprepade växlingar mellan F-durtonika, C-durdominant och B-dursubdominant – en plattityd utan like! Men antagligen en avsiktligt vald sådan, som ett adekvat uttryck för det enkla folkets hyllning av en religiös kändis, och onekligen verkningsfull i sammanhanget.

²⁰ Martinson 1999, s. 293ff. Förf. har slarvat med summeringen, s. 297, där slutsumman 64 anges och antalet traditionella DT-kadenser uppges vara 2; enligt den kommenterande texten är de 3, men översiktstabellen har 4 fall antecknade. I koral nr 1 har förf. inte tagit med slutet av v 2:1; förmodligen betraktar han det inte som en egentlig slutkadens, texten har överklivning mellan raderna, och Rosenberg markerar i musiken att man skall gå vidare till nästa fras.

Andrew Lloyd Webber, *Jesus Christ Superstar* (1970)

Ex 5: *Superstar-fanfaren (upprepas många gånger i följd)*

Je-sus Christ Su-per--star, tell us that you're who they say you are!

Ex 6: *Hosianna-kören (unison sång)*

Ho-sanna Hey-sanna Sanna Sanna Ho, Sanna Hey Sanna Ho San-na!
Hey J C, J C, won't you smile at me? Sanna Ho Sanna Hey Super-star!

Ex 7: *Mendelssohn-plagiatet (konserten här transponerad till arians tonläge)*

I don't know how to love him, what to do what to move him. I've been changed, yes really

Men komponisten kan förvisso bättre än så. Hosiannakören, som också skall uttrycka folkets hyllning, har en betydligt mer underfundig, tonalt friare melodi (Ex 6). Från sin okomplicerade start i G-durtonikan och D-durdominanten gör den plötsligt en djärv avvikelse till B-dur, Ess-dur, ess-moll (med 6 b:n!), e-moll, c-moll och Ass-dur innan den vänder åter till D och G. Även på andra ställen förekommer djärva tonartsväxlingar. Man kommer nästan att tänka på Rosenbergs varierade klangväxlingar. Lloyd Webber är förvisso ingen osofistikerad representant för pop- och rockkulturen! Melodin i ex 6 tillvararar skickligt textförfattarens avväpnande nonsensordlek med det traditionella Hosiannaropet som blandats med ett betydligt modernare hälsningsord ("Hosanna Heysanna Sanna Sanna Ho") – alltsammans till en suggestiv och smittande rytm.

Bitvis formas operans musik snarast i ett slags nyklassicistisk stil. Så särskilt i den avslutande elegen för stråkensemble vars eteriskt ljusa klanger kan ge associationer till Verdis *Traviata*- eller Wagners *Lohengrin*förspele. Hur den musiken uppfattas kan bli avgörande för den teologiska tolkningen av verket. Enligt professor Anne Marie Aagaard "tonar operan ut i den mest

banala musik man kan tänka sig”.²¹ Hennes konklusioner återkommer jag till. Apropå nyklassicism utgör förresten verkets mest berömda aria, Maria Magdalenas kärleksförklaring till Jesus, ett fräckt plagiat från Mendelssohn (långsamma satsen ur hans berömda violinkonsert i e-moll: Ex 7).

Lloyd Webber är särskilt skicklig i att med sin musik levandegöra de olika personernas karaktärer så som Rice skildrar dem. Judas med sin grubblande hatkärlek till Jesus t.ex., Maria Magdalenas problemöverslätande ljuvhet, maktmänniskan och livsnjutaren Herodes föraktfulla gäckande eller övers-teprästernas kyliga ränksmideri; den enes parti ligger i ett djupt basläge som med rätt sångare ger en stark effekt. Vad Jesus själv beträffar har hans bönekamp i Getsemane fått en gripande musikalisk gestaltning.

TEOLOGIN I ROSENBERG/GULLBERGS VERK

Teologiskt har de båda verken gemensamt att de är uppbyggda kring bibelstoffs som behandlats och tolkats av lekmän. Utan att vara konfessionella kristna hade Rosenberg och Gullberg en positiv inställning till Bibeln och såg den som en hjälp att belysa problem i samtiden: uppslaget till verket gavs genom upplevelsen av onskans anlopp under andra världskriget parad med tron på det gudas slutliga seger. Var Rice/Lloyd Webber står i förhållande till kristendomen är svårare att utläsa: en beundran och respekt för den evangeliska berättelsens huvudperson parad med skepsis inför de religiösa anspråken och avsaknad av ett egentligt teologiskt intresse är kanske en rimlig tolkning. Medan Rosenberg/Gullberg otvivelaktigt med Bibelns sista bok som utgångspunkt velat formulera ett positivt budskap till mänskligheten, har väl Rice/Lloyd Webber helt enkelt velat använda den evangeliska berättelsen och dess gestalter som underlag för en god, litet utmanande story och ett musikedrama som kan fånga publikens intresse.

Som redan framhållits var oratoriet *Johannes uppenbarelse* helt och hållet komponistens idé. Han bestämde själv urvalet av textavsnitt ur bibelboken, deras inbördes ordning och deras funktion inom den struktur han skapade för verket. När ursprungsversionens lästa textavsnitt ersattes av recitativ gjordes flera strykningar och slutversionen fick så en starkt koncentrerad text. Genom Gullbergs koraldikter får texterna en aktualiserande tolkning.

Draken i Uppenbarelsebokens kap. 12 och de båda vilddjuren i kap. 13 är de onskans representanter som Rosenberg tänker sig gestaltade i samtidens diktatorer och deras tekniskt högutvecklade krigsmakt. Denne komponist, som sagt sig vara motståndare till all programmusikalisk tonmålning, skrev till Gullberg att han tänkte ”fatta vilddjuret som en maskin, maskinens seger över anden, och låta musiken vältra fram som en tanks”.²² Denna

²¹ Omdömet är hämtat ur hennes *Vår lösen*-artikel från 1971, anförd ovan not 2.

²² Ur brev 23 juli 1940, citerat hos Martinson 1999, s. 225.

tanksmusik finns i block 4, som innehåller ett koncentrat av kap. 13 om det vilddjur som tillväller sig all världslig makt och blir föremål för tillbedjan och om det vilddjur vars märke man måste bära för att bli socialt accepterad.

Av verkets åtta block ägnas draken och vilddjuren ett block var, nr 3 och 4. Det är block 3 som har det redan nämnda köromkvädet "Glädjens, I himlar [...] Ve jorden och havet". Detta syftar på att draken, som förföljer kvinnan och hennes barn, i himlen besegras av ärkeängeln Mikael men sedan nedkastas till jorden, där han fortsätter att förfölja kvinnan och "hennes säd". Gullberg låter detta tala om kvinnors utsatthet i krig, som mödrar till barn och till soldater, och det framförs av 3-stämmig kvinnokör: "I evig barnsnöd ligger kvinnan vaken. Vem frälser våra gossebarn från draken?".²³

Rosenbergs verk kan sägas ha två tyngdpunkter: en negativ som handlar om ondskans tyranni (= block 3 och 4), och en positiv som handlar om domen över ondskan och om det godas slutliga seger (= block 6 till 8). Block 1 och 2 har typiskt inledande karaktär. I block 1 introducerar kören Johannes och hans uppenbarelse (= kap 1:1-3). I block 2 påbörjar solistrecitatören Johannes berättelse och vi får genom ett strängt urval verser ur kap 1, 4 och 5 följa med i hans vision ända fram till den himmelska tronen och lyssna till änglarnas sång med det trefaldiga Helig, i avslutande orkester/körsats. Här följer sedan Gullbergs första, ovan återgivna koral, där han skickligt och djärvt sammanlänkar det samtida skeendet med det bibliska.

Men det intressantaste i Rosenbergs disposition av verket är den gestalt han ger det centralt placerade block 5, bryggan mellan dess negativa och positiva tyngdpunkter. Medan han i övrigt presenterar händelserna i den följd de har i bibelboken, bryter han här tidsföljden och fyller blocket med två löftesord av Kristus hämtade ur kap. 3. Sedda i verkets totalsammanhang får dessa löftesord funktionen att förstärka den maning till tålmod och tro som avslutar block 4, en maning som bär hoppets prägel eftersom ett slut på ondskans tyranni utlovas: de som fångslar människor resp. dräper dem med svärd skall själva bli tillfångatagna och dräpta.²⁴

I block 5 introducerar recitatören tre gånger Kristus i högtidliga ordalag hämtade ur 3:1b, 3:7b och 2:8b, varpå följer resp. löftesord i körsats. Det första löftesordet, som upprepas efter andra introduktionen, är 3:20: "Se, jag står vid dörren och klappar, om någon hör min röst och upplåter dörren, skall jag ingå till honom och hålla måltid med honom och han med mig". Det andra löftesordet, som följer efter tredje introduktionen, är 3:11: "Se,

²³ Kap. 12 i Uppenbarelseboken ligger även till grund för den traditionella katolska synen på Maria som himladrottning, men de aktuella verserna har inte tagits med av Rosenberg, och Gullberg förbigår helt kapitlets allusioner på Maria och Jesusbarnet.

²⁴ Texten, som påminner om Matt 26:52, utgörs av Uppb 13:10 enligt 1983 års provöversättning. Problemet är bara att den troligen är felöversatt: enligt Bibel 2000 talar den i stället om obönhörligheten i det onda skeendet: den som skall i fångenskap resp. bli dödad med svärd blir det också. Versens slutmaning till tålmod och tro blir då inte längre en hoppingivande maning att invänta vändpunkten, utan i stället en maning att uthärda ännu mer lidande.

jag kommer snart; behåll det du har, att ingen må taga din krona". Gullberg låter sedan sin koraldikt utmynna i 2:10: "Var trogen intill döden, så skall jag smycka dig med livets krona".

Främst denna uppläggnings av block 5 ger verket, menar jag, dess teologiska karakteristikum. I stället för att skynda vidare i skildringen av draken och av vilddjuren och visa hur de blir besegrade, gör verket en andhämtning och riktar sig direkt till den samtida mänskligheten med ord om hopp och om en gemenskap som står starkare än alla stridigheter. Maningen om fortsatt uthållighet får nu tas emot, genomlyst av löftet om den framtida segerlönen. Påfallande är den nyckelställning som Kristi person intar och det sakramentala inslaget i löftet (måltiden).

I block 6 möter Kristus med en gyllene krona på huvudet och en vass lie i handen, i anslutning till kap. 14. Det är dom och skördetid. "Låt lien gå!" blir till 4 gånger upprepat omkväde i Gullbergs avslutande koral. Dessförinnan klingar lovsången 14:6 i orkester-/körsats. I block 7 nedkämpas slutgiltigt onskans makter och deras bundsförvanter, "konungarna på jorden och deras härskaror", av himmelens härskaror på vita hästar (kap. 19). Gullberg utbrister "O syn av vita hästar" och kapitlets lovsångsinslag samlas i en avslutande triumfatorisk orkester-/körsats. Block 8 handlar sedan om "en ny himmel och en ny jord" i anslutning till kap. 21, och Gullberg bygger sin koral kring ordet "Se, jag gör allting nytt" (21:5). Finalens orkester-/körsats griper sedan tillbaka på den stora lovprisningen i kap. 7:12.

Som belysning av Rosenbergs egen syn på och tolkning av sitt verk anför Martinson ett intervjuuttalande av honom, tillkommet strax efter uruppförandet 1940:

För övrigt hoppas jag att jag lyckats i mitt uppsåt med detta oratorium, nämligen att icke bara skriva musik till en biblisk text utan göra det så, att Uppenbarelsebokens mäktiga förkunnelse och trosstarka visioner av människoandens resning får ytterligare kraft med musikens hjälp.²⁵

Martinson ger uttryck åt viss förvåning över att komponisten "enbart talar om kampen i Uppenbarelseboken som en mänsklig angelägenhet, medan [...] texter(na) [...] så gott som uteslutande framställer människan som objekt för himmelska och djävulska makters agerande [...] Med sin varmt kännande humanitära inställning tycks Rosenberg ha sett det han velat se i textmaterialet". Härtill vill jag själv foga en kommentar i tre punkter:

(1) I svenska intellektuella miljöer har det under hela 1900-talet rått en viss skygghet – starkare vid seklets mitt än vid dess slut – för att i tankeutbyte explicit föra in en religiös verklighet. Det har känts lättare att omnämna den i termer av mänsklig erfarenhet. Men det är i och för sig talande att Rosenberg inte skyggat för att i *sitt verk* ta med både den gudomliga och den djävulska verklighet som bibelboken talar om.

²⁵ Svenska Dagbladet, 8 dec. 1940, anført hos Martinson 1999, s. 226.

(2) Det konkreta verklighetsunderlaget för bibelbokens visioner är en religiös minoritets utsatta ställning inom ett imperium vars högste styresman kräver att bli dyrkad som gudom, men visionären vidgar detta till att gälla mänsklighetens situation i världen överhuvudtaget. Att han därvid kommer att uppfatta både gott och ont som övermänskliga kosmiska makter, ger honom aldrig anledning att befria människan från ansvar för sitt handlande: passivitet likaväl som avfall döms hårt, maningarna till uthållighet återkommer ständigt men också markeringen av hjältemodet hos dem som håller ut i kampen till slutet och blir krönta med livets krona (eller segerkrans som det numera översätts). Rosenbergs tal om "maskinens seger över anden" visar hans beredskap att ta onskans övermänskliga makt på allvar och se den gestaltad i samtida fenomen. Det sätt på vilket han valt texter för verkets centrala block 5 visar enligt min mening att han på motsvarande sätt tar talet om det godas övermänskliga makt på allvar.

(3) Jag tror man skall uppfatta Rosenberg så, att själva den visionära kraft som talar ur Uppenbarelseboken och som varit till inspiration för otaliga generationer människor även den vittnar om "människoandens resning".

TEOLOGIN I RICE/LLOYD WEBBERS ROCKOPERA

I en känd episod i evangelierna (Matt 16:13ff) frågar Jesus sina lärjungar: "Vem säger människorna att Människosonen är?". Får jag våga en djärv gissning, så kan denna fråga mycket väl ha givit Tim Rice uppslaget till det perspektiv han lägger på passionsdramat. När han följer händelseförloppet enligt evangelierna, håller han hela tiden den frågan levande: Vem är denne Jesus, hur uppfattas han av de människor han möter och hur till sist ser han på sig själv? Många skilda svar ges under dramats gång, men påfallande är att det svar som den evangeliska episoden utmynnar i negligeras av Rice, nämligen Petrus bekännelse att Jesus är Messias, den levande Gudens son. Många utomstående uppfattning inhämtas, men de lärjungar som är fortsatt lojala med Jesus ges aldrig tillfälle att uttala någon åsikt om honom. De uppträder allmänt desorienterade inför vad som håller på att ske och får inte heller något klart svar av Jesus när de frågar. Vid nattvardens instiftelse är de redan litet halvulliga av vin och sitter försjunkna i egna tankar och ambitioner. Och Petrus förnekelse framstår här i ännu större ynkedom än i den evangeliska berättelsen: ingen ångerscen med bitter gråt, utan bara det fega: "I had to do it don't you see? Or else they'd go for me". Anne Marie Aagaard kan mycket väl ha rätt i att Rice's bild av apostlarna är avsedd som kyrkokritik.²⁶

De två lärjungar som faktiskt får uttala sig är kritiska mot Jesus. Simon Zeloten anser att Jesus borde öppet framträda som en politisk Messias och

²⁶ Anne Marie Aagaards *Vår lösen*-artikel från 1971, se ovan not 2.

leda det judiska folkets befrielsekamp mot romarna. Mot detta tar Jesus dock häftigt avstånd: Simon förstår inte den verkliga innebörden av makt och ära. Det gör inte heller vare sig romarna eller judarna eller ens hans egna lärjungar. Här finns en tydlig antydning om att det rike han förkunnar inte tillhör denna världen. Judas Iskariot, vilkens kritik mot och hatkärlek till Jesus intar en mycket dominerande plats i operan, har rakt motsatt åsikt. Hela Jesu verksamhet håller på att gå överstyr därför att Jesus inte förmår distansera sig från folkets Messias- och Gudssonsförväntningar. Budskapet har därmed obönhörligen gått snett och dessutom blivit politiskt farligt, med döden som oundviklig konsekvens.

Kanske är dramats kritiske Judas ett språkrör för librettistens uppfattning, i varje fall i det upprepade "he's just a man". Judas huvudanklagelse är att Jesu person har kommit att spela en större roll än innehållet i hans budskap. Från början innehöll inte budskapet något tal om Gud. Det här påminner om huvudtesen hos det tidiga 1900-talets liberalteologer: Jesu ursprungliga budskap är förkunnelsen om Guds rikes närvaro i världen och budskapet förvanskas när bekännelsen till Jesus som Guds son blir dess främsta innehåll. Vad Jesu ursprungliga budskap egentligen hade gått ut på enligt Judas, får man dock inget klart besked om. Handlade det från början inte alls om Gud, kan det inte heller ha handlat om Guds rike. Enligt Aagaard tror Judas att världen kan bli bättre, men inte med politiska metoder. Jesus som världsförbättrare, skulle det vara Judas tolkning? Jag kan inte finna att detta uttryckligen sägs i librettot. Inte heller kan jag tycka att Judas förräderi får någon tillfredsställande förklaring i hans kritik mot Jesus, och Judas betvivlar i efterhand att han handlat rätt.

Enligt evangelierna hade Jesus också kvinnliga lärjungar, även om de inte ingick i apostlakretsen. Den mest namnkunniga av dessa är Maria från Magdala, det första uppståndelsevittnet. Rice behandlar dessa kvinnor utpräglat sexistiskt: de har ingen personlig lärjungarelation till Jesus, utan omnämns som "apostlarnas kvinnor", dvs. deras älskarinnor. Maria Magdalena som uppges vara prostituerad (det finns absolut inget stöd för detta i evangelierna²⁷) har fått rollen som Jesu älskarinna. I sin kärleksaria om honom sjunger hon: "He's just a man, and I have had so many". Att Jesus är "just a man" är som sagt en framträdande åsikt i verket, inskräpt av två av dess huvudpersoner, Maria Magdalena och Judas Iskariot. I hennes fall får man översätta "bara en man", i hans fall "bara en människa". Herodes tar upp en variation av temat: om Jesus åtminstone kunde göra några trollkonster, så vore han "not just any man". Varken Herodes eller Pilatus betraktar Jesus som något politiskt hot; det är överstepräster som trycker på om dödsstraff och Pilatus ger feget efter.

²⁷ I detta fall bygger Rice dock på en mycket spridd kyrklig utläggningstradition, enligt vilken Maria Magdalena identifieras med synderskan i Simons hus, Luk 7:36ff. Även Marianne Fredriksson, som häromåret ville lyfta fram Maria Magdalena i en roman, hade fallit för detta sexistiska övergrepp mot den mest framträdande bland Jesu kvinnliga lärjungar.

Jesus själv framställs i dramat som en gåtfull person med dödsfixering och trött osäkerhet, med vissa hysteriska drag. Om Jesus skall utstråla något slags värdighet hänger mycket på den sångare som personifierar honom, vilket gjorts mycket olika i olika uppsättningar. Jesus svarar aldrig klart på frågor om vem han är; vid förhören drar Rice flera gånger fram ur evangelierna det kryptiska ordet "Du själv säger det", men förbigår Jesu återopande av Danielsprofetian om Människosonen på Guds högra sida. Dialogen med Pilatus om riket som inte tillhör denna världen finns med men förvanskas av Rice: "There may be a kingdom for me somewhere—if I only knew".²⁸

En verkligt gripande scen med Jesus, och den minst förvanskade, är hans Getsemanekamp. Här framgår f.ö. mycket tydligt att Jesus ända från början av sin verksamhet varit medveten om en speciell relation till Gud och om ett speciellt uppdrag att utföra; i början gick han in i uppdraget "inspired", men numera är han "sad and tired". Han ger uttryck åt en stark gudslängtan: "I'd wanna know my God, I'd wanna see my God". Han kämpar med Gud om att slippa offerdöden men ger till sist vika för Guds vilja. Han skulle bara vilja ha en bekräftelse på att hans död inte är förgäves och veta mer om den gudomliga plan i vilken denna död ingår.

Dramat utmynnar i frågan vem Jesus egentligen är: "Who are you? ... Do you think you're what they say you are?". Svaret på frågan ges inte, men har man Getsemanescenen i åtanke vet man att Jesus själv anser sig vara Guds utvalde och att han tror och hoppas att döden inte är förgäves utan ingår i en gudomlig plan – inte bara i den meningen att en människa som offrat sitt liv kan bli ännu större i efterhand, vilket också antyds i operan. Jag håller alltså inte med Aagaard om att operan *entydigt* ser döden som det egentliga slutet. Inte heller om att när "den skändliga döden har blivit ett Superstarrekord som slår ut alla andra" är det "alla förgyllningarna som stått sig" och fått uttryck i den banala slutmusiken. Det är att inläsa för mycket av negativ intention hos librettist och komponist. Nej, frågan om vem Jesus är hålls avsiktligt öppen till slutet. Detta har gett olika ensembler möjlighet att genom den sceniska gestaltningen antyda en lösning. I en föreställning jag såg i Prag för en del år sedan beledsagades slutfrågan och den vackra slutmusiken av ljuseffekter som gav en tydlig vink om att döden inte var det sista, utan att uppståndelsens morgon redan höll på att randas.²⁹

²⁸ Britt G. Hallqvist tar sig i sitt svenska libretto ibland stora friheter, bl.a. genom att "förbättra" Jesusorden. När Rice lägger orden "if I only knew" i Jesu mun, skapar han intrycket av en osäker och desorienterad person. Hallqvist återger inte detta överhuvudtaget, utan låter Jesus mer trosvisst säga att han efter sin bortgång skall få tillträda ett rike "av ädlare sort".

²⁹ Enligt uppgift slutar också Göteborgsuppsättningen i segerns tecken, bl.a. genom en spektakulär symbolisk framställning av tempelförlätens rämnande, Matt 27:51.

SLUTKOMMENTAR

Två fascinerande musikdramatiska verk inspirerade av Bibelns berättelser har behandlats här. *Jesus Christ Superstar* gör i dessa dagar på nytt sitt seger-tåg över världen och behöver därför ingen extra reklam. Trots sina långti-från obetydliga förvanskningar av den evangeliska berättelsen kan rockope-ran säkert bidra till att hålla frågan vem Jesus är levande.

Litet extra reklam behöver däremot *Johannes uppenbarelse*. Att verket inte är bortglömt visas bl.a. av den fina grammofoninspelning som gjordes så sent som 1992.³⁰ Det skulle dock behöva bli känt i mycket vidare kretsar. Uppslaget fick Rosenberg genom upplevelsen av onskans anlopp under andra världskriget, men han betonade ofta att verket hade betydligt större räckvidd än så. Han hade ju velat lyfta fram "Uppenbarelsesbokens mäktiga förkunnelse och trosstarka visioner av människoandens resning" och ge dem "ytterligare kraft med musikens hjälp"; här gällde det den genom hela mänsklighetens historia pågående kampen mellan onda, destruktiva och goda, positivt uppbyggande krafter. Alla kristna förkunnare drömmer om att kunna tolka Bibelns budskap så att det erfars som levande och aktuellt i deras samtid. Komponisten Rosenberg har med skalden Gullbergs goda as-sistans lyckats avsevärt bättre häri än de flesta yrkesförkunnare.

Ondskan tar sig i världen idag ständigt nya uttryck. Oratoriet *Johannes uppenbarelse* har därför större aktualitet än någonsin.³¹ Jag vill gärna rikta en ivrig maning till nutidens körsångare, orkestermusiker och deras ledare att lyfta fram detta förnämliga verk!

³⁰ Se närmare uppgifter ovan not 1.

³¹ Enligt uppgift finns det i nutiden terroristgrupper, även utanför den s.k. kristna världen, som använder Uppenbarelsesboken för sina onda syften. Det japanska samhället, USA eller västvärlden i stort utmålas som drakar och vilddjur som slutgiltigt skall besegras i det stora slaget vid Harmageddon. Det är angeläget att detta märkliga vapen vrids dessa grupper ur händerna genom en positiv utläggning av bibelboken så som Rosenberg och Gullberg åstadkommit.

Summary

This essay deals with two contrasting musicodramatic works: *The Revelation of St. John* (Johannes uppenbarelse), *Symphony No 4*, by Hilding Rosenberg, Swedish pioneer for the “new music” of the century (rather an *oratorio*, 1940, final version 1950) and *Jesus Christ Superstar, A Rock Opera*, by Andrew Lloyd Webber, the foremost composer of *musicals* during the century, and his librettist Tim Rice (1970). Both works are based on biblical material, renewing the classical genres of *oratorio* (which was always mainly Bible inspired) and tragic *opera* (which was originally built solely on material from classic antiquity but gradually widened its range to include more recent drama, and in some cases biblical material). The respective musical solutions in their works are, however, quite different: Rosenberg takes the middle course between atonality and neoclassicism, whereas Lloyd Webber mainly depends on the pop and rock culture.

Rosenberg’s work is inspired by the assault of Evil during World War II and, in the light of texts from the last book of the Bible, he interprets the universal fight between Good and Evil throughout the ages. The plan for the work and the selection of biblical texts were his own conception altogether, but the poet Hjalmar Gullberg was requested to write a series of poems directly applying the texts to the contemporary situation. The work consists of eight blocks, and the course of events culminates in two crucial developments: the assault of Evil, in the shapes of a dragon and two beasts, in blocks 3-4 (= Rev. ch. 12-13), and the victory of Good, in blocks 6-8 (= Rev. ch. 14, 19 and 21). Block 5 has a key position in the work: it contains words of divine invitations and promises (taken from an earlier context: Rev. ch. 2 and 3) offering tormented humanity breathing space, hope, and strength to persevere. This disposition of block 5 shows particularly clearly Rosenberg’s intentions with his work: his desire to kindle hope in a situation of suffering and devastation, and his belief in the moral stature of humanity and the final victory of Good.

Musically, Rosenberg uses violent dissonant chromatism to illustrate the assault of Evil (*Ex. 1*), whereas the victory of Good is expressed in serene diatonic triads. The recitatives, most of them solistic but some also for choir, are mainly performed syllabically in simple melodic lines with cadences, but important words are often melismatically brought forth (*Ex. 2*). The chorals, deliberately retrospective in style, are closely linked with the so-called Church modes, choral 1 with the d- (“Dorian”) mode, and consistently arranged in diatonic triads (*Ex. 3,4*). In a diatonic context, Rosen-

berg's modernism is exhibited in his unconventional methods for chord changes, above all avoiding the traditional dominant-tonic relation.

The dominant-tonic relation is a main characteristic also of the pop and rock culture, as exemplified in Lloyd Webber's *Superstar* fanfare (Ex. 5). The composer is, however, not an unsophisticated representative of this culture. In the Hosanna chorus, he changes chords in a boldly unconventional manner (Ex. 6). Parts of the music exhibit some kind of neoclassical style, and Mary Magdalene's famous love aria is audaciously plagiarised from Mendelssohn's E minor concerto (Ex. 7). The music often gives a skilful characterisation of the different individuals as conceived by the librettist.

"Who do men say that the Son of Man is?" The question in Matth. 16,13 may have given Rice the idea for his overarching grip of the evangelical story. As events proceed, different partakers give their answer to this question, but Peter's confession that Jesus is the Messiah and the Son of God is characteristically ignored by the librettist. The apostles are depicted as unstable and disconcerted. A dominant place is given to Judas Iscariot's and Mary Magdalene's common conviction that "he's just a man". The female pupils of the gospels are here not his personal pupils at all, but in a sexist manner labelled "the women of the apostles", i.e. their mistresses, and Mary Magdalene (falsely reported to be a prostitute) is given as Jesus' own mistress. Jesus himself shows great uncertainty and disorientation. His talk of a kingdom which "does not belong to this world" (John 18,36) is being alluded to several times, but it is distorted in the dialogue with Pontius Pilate: "There may be a kingdom for me somewhere—if I only knew". However, the Gethsemane scene is most touchingly represented and it also shows Jesus' conviction of having a special relation to and a special mission from God. Is his death the final link in the Jesus drama? It is indeed of good tragic opera tradition to end with the death of the hero. The rock opera ends, however, with the basic question of who Jesus is still left unanswered. This has given the possibility for the performers to indicate an answer, for example through special lighting effects suggesting the dawning morning of the resurrection.

Without being confessional Christians, Rosenberg and Gullberg valued the Bible and formed their oratorio into a message with religious overtones—of hope and peace for humanity. It exists both with its original Swedish text and in an English translation. It has great actual relevance and highly deserves to be performed by contemporary ensembles. Rice/Lloyd Webber's rock opera needs no special recommendation—new it is a success in many countries. It does not have a distinct message in the way of the oratorio, but despite its distortions of the evangelical narrative it can certainly contribute to keeping alive the question of who Jesus is.

the fact that the *Chryseobacterium* strains were able to grow on a wide range of carbon sources, including organic acids, amino acids, and sugars, and that they were able to utilize a variety of nitrogen sources, including ammonium, nitrate, and urea. The ability of these strains to grow on a wide range of carbon and nitrogen sources suggests that they are highly adaptable and may be able to survive in a variety of environments.

The results of this study suggest that the *Chryseobacterium* strains are highly adaptable and may be able to survive in a variety of environments. Further research is needed to determine the specific mechanisms of adaptation and the role of these strains in the environment.

The authors thank the following individuals for their assistance in this study: Dr. [Name], Dr. [Name], and Dr. [Name].

This work was supported by the National Science Foundation (NSF) Grant [Number].

The authors declare that they have no competing financial interests or personal relationships that could have appeared to influence the work reported in this paper.

Correspondence: [Name], [Address], [City], [State], [Country].
E-mail: [Email Address]

© [Year] [Name]. All rights reserved. This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

This article is published in the journal [Journal Name], Volume [Volume], Issue [Issue], pages [Page Range].

The copyright holder for this preprint (which was not certified by peer review) is the author/funder, who has granted bioRxiv a license to display the preprint in perpetuity. It is made available under aCC-BY 4.0 International license.

bioRxiv preprint doi: <https://doi.org/10.1101/2024.03.28.598765>; this version posted March 28, 2024. The copyright holder for this preprint (which was not certified by peer review) is the author/funder, who has granted bioRxiv a license to display the preprint in perpetuity. It is made available under aCC-BY 4.0 International license.

Opera og livstolkning

Av Nils Holger Petersen

I. INDLEDNING

En almindelig borgerlig skeptisk holdning til operaformens dramatiske absurditet er måske aldrig udtrykt mere prægnant end i Fritz Jürgensens parodiske tegning af et operakor, der – mens det står fuldstændig ubevægeligt – synger:

Afsted, afsted paa ilsomst Fjed
Paa ilsomst fjed afsted, afsted!
Afsted, afsted, afsted, afsted!
Afsted, sted, sted, Afsted, afsted –¹

Den implicitte kritik handler naturligvis om det fænomen, som operaen ofte er blevet kritiseret for: dens mangel på realisme. Til gengæld kan man undre sig over, at operaer i så mange tilfælde synes at fremstille fundamentale problemstillinger vedrørende livssyn i udformninger, der nogle gange ikke blot fremlægger selve det dramatiske konfliktstof i psykologisk og/eller fortællende form, men også ofte synes at lægge op til en anden form for indlevelse end det sker i kulturlivets øvrige former.

Hvordan kan man tolke den vestlige kulturs anvendelse af sådanne musik-dramatiske former? Disse synes på én gang absurde i forhold til moderne rationalitet og realisme og samtidigt – specielt i den nyeste tid igen, helt modsat hvad der syntes at være tendensen i en længere periode i efterkrigstiden – udøvere af en nærmest kultisk tiltrækning på et stort publikum, tydeligvis på en helt anden måde end hvad der gælder det talte teater.

I den sammenhæng kan det være af interesse at bemærke, at Søren Kierkegaard (1813-55) har udtalt sig om forholdet mellem skuespil og opera (naturligvis ud fra sin tids musikteater i de former, han nu engang havde kendskab til) på en måde, der er frugtbar for denne problemstilling. I sin afhandling om Mozarts *Don Juan* (egl. *Don Giovanni*, W.A. Mozarts berømte opera fra 1787 med tekst af Lorenzo da Ponte) i første del af *Enter-Enter* (København, 1843) lader Søren Kierkegaard sin indskudte fiktive forfatter, kaldet A, forudskikke sine analyser af Mozart og af *Don Juan* nogle

¹ Citeret efter T. Vogel-Jørgensen: *Bevingede Ord* (København: Gad, 1940), s. 10.

bemærkninger om forskellen mellem drama (i sammenhængen: skuespil) og opera. Samtidig med at hovedpersonen i dramaet naturligt samler interessen om sig, og de øvrige personer i forhold hertil indtager en underordnet stilling, så mener A dog, at disse bipersoner også bør have "en vis relativ Absolutthed". I det hele taget er det for A væsentligt, at den "Stemning, hvoraf Dramaet fremgaaer" i selve stykket er omsat i handling og situation. Operaen må i modsætning hertil gerne være langt mere lyrisk: "Det, som bevarer Eenheden i Operaen, er den Grundtone, der bærer det Hele".² Skuespillets handling må lede dramaets tanke eller idé hen mod et slutpunkt. Når det gælder operaen, er det for A ikke handlingen eller karakterskildringen, der er det væsentlige. Det ligger i musikkens væsen - som A har udfoldet sine synspunkter om tidligere i afhandlingen - at musikken er for umiddelbar hertil. Til gengæld finder lidenskaben udtryk i operaen. A anvender begrebet "umiddelbar Handling"³ til at betegne den udfoldelse, der så at sige sker direkte på grundtonens præmisser, ikke som et konfliktstof, der logisk gennemarbejdes, men som et stemnings- eller følelses-indhold, der foldes ud gennem hovedpersonen og dennes relationer til de øvrige personer.

A's opfattelse ser ud til at modstille en kronologisk udvikling i det talte drama med en dialektik mellem flerstemmigheden i det musikalske, der gør at operaen kan udfolde "Stemme flerheden i Stemningens Eenhed"⁴, og – trods alt – en dramatisk udvikling, som der iflg. A ikke kan stilles samme krav til som i det talte drama, men som dog heller ikke aldeles kan forbigås:

Den dramatiske Interesse fordrer en rask Fremadskriden; en bevæget Takt, hvad man kunde kalde Faldets immanent voxende Hurtighed. Jo mere Dramaet er gennemtrængt af Reflexionen, desto mere ustandset haster det frem. Er derimod det lyriske eller det episke Moment eensidigt overveiende, saa ytrer det sig i en vis Bedøven, der lader Situationen indslumre, der gjør den dramatiske Proces og Fortgang træg og besværlig. I Operaens Væsen ligger ikke denne Hasten, for den er en vis Dvælen eiendommelig, en vis Sig-Udbreden i Tid og Rum. Handlingen har ikke Faldets Hurtighed eller dets Retning, men bevæger sig mere horizontalt. Stemningen er ikke sublimeret i Charakter og Handling. Som en Følge deraf kan Handlingen i en Opera kun være umiddelbar Handling.⁵

Senere tilføjer A desuden:

Det er ovenfor blevet bemærket, at der i Operaen ikke fordres den dramatiske Hasten, den voxende Tilløbs Hurtighed, som i Dramaet, at Situationen gjerne her maa udbrede sig en lille Smule. Imidlertid maa dette dog ikke udarte til en idelig Standsning.⁶

² Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*. Første del, udgivet af Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup og Finn Hauberg Mortensen (København: Gad, 1997), s. 119-20. Der henvises i det følgende til denne udgave (udgivet af Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet) som *Enten-Eller*.

³ *Enten-Eller*, s. 121.

⁴ *Enten-Eller*, s. 120-21.

⁵ *Enten-Eller*, s. 121.

Der er mange muligheder for at udlægge betydningen af at forme et dramatisk stof musikalsk. Interessen i en teologisk sammenhæng knytter sig ikke mindst til det faktum, at den vestlige musikkultur i eminent grad er udviklet, siden en vis grad af kompositorisk holdning begyndte at gøre sig gældende i gudstjenestemusikken på Karl den stores tid. Det er afgørende at forsøge at komme til rette med, hvordan denne liturgiske musik på én gang synes at have tilhørt et – for den senere kompositionsmusik – fjernt sakral-rituelt univers og samtidig ser ud til at have givet anledning til, hvad der for en moderne musikinteresse må tage sig ud som et egentligt kunstnerisk arbejde med musikalske former, herunder liturgiske dramatiske ceremonier, flerstemmig messesang og et i det hele taget righoldigt repertoire af udtryksmidler, til brug ved den tids gudstjenesteliv.⁷ Mange af den senere musikhistories differentierede udtryksmidler har deres udspring her.

Som det vil fremgå i det følgende, mener jeg, at mange operaer på nogle punkter repræsenterer, hvad man kunne kalde en rituelt-dramatisk verden, og at der heri ligger en teologisk udfordring. Musikdramatiske værker, der er baseret på både fortælling og kontemplation, synes også gennem deres formelle opbygning at være i stand til at fremhæve betydningsbærende aspekter vedrørende livsforståelse, hvilket i høj grad hænger sammen med, at operaen står fjernt fra en blot realistisk fordybelse i en bestemt historie. Gennem musikken og værkernes særlige dramatiske form almengøres (evt. ritualiseres) det fortællende i operaen, så det ikke blot handler om menneskelige følelser (hos operaens personer) og om livets grundvilkår, men således at der også handles med følelser (tilhørernes).

Først er det vigtigt at gøre sig klart, at operaen næppe opstod i et musikdramatisk vakuum, og at der findes tekster (tekst og musik) fra gudstjenstlige ceremonier fra middelalderen – disse omtales ofte i nyere tid som "liturgiske dramaer" – der kan opfattes som tilhørende en genre, der skønt de på mange måder er fundamentalt forskellige fra operaen, alligevel kan forstås som en væsentlig forudsætning for operaen (blandt andre, naturligvis), der efter den gængse operahistorie opstod i Norditalien (nærmere bestemt i Firenze) omkring 1600.⁸

I denne korte artikel er det naturligvis udelukket at udfolde en så omfattende problematik, som det at diskutere operaen som genre i forhold til den middelalderlige liturgi nødvendigvis må være. I det følgende vil jeg derfor i stedet tage to konkrete operaværker op til diskussion og pege på bestemte sider af dem, der på én gang kan forstås i relation til strukturer, der minder om forhold i den middelalderlige liturgi og som samtidig gennem disse træk synes at formidle et livssyn, der lader sig forstå som kristent. Naturligvis er

⁶ Enten-Eller, s. 125.

⁷ Se særlig første kapitel af min *Kristendom i musikken* (København: Schønberg, 1987) samt min artikel "Understanding Medieval Chant and Liturgy", Audun Dybdahl, Ola Kai Ledang and Nils Holger Petersen, eds., *Gregorian Chant and Medieval Music* (Trondheim: Tapir, 1998), 139-57. Desuden litteraturen omtalt i note 8 – med mange videre litteraturhenvisninger.

det langt fra altid, at operaer – som øvrige frembringelser af hvad vi kalder kunstnerisk art – vil stå i et (bevidst) forhold til kristendommen. Det gælder ikke mindst i nyere tid. Man kommer dog ikke udenom – og det er vel heller ikke overraskende – at kristendommens historie har gjort sig stærkt gældende i den vestlige kulturhistorie både direkte og indirekte samt også gennem adskillige oprør mod kristendommens dominans.⁹

De to eksempler, der vil blive behandlet i det følgende, er taget fra Mozarts *Don Giovanni* og Rossinis *Guillaume Tell*.

II. KIRKEGÅRDSSCENEN I MOZARTS *DON GIOVANNI*

Litteraturen om Mozarts og Da Pontes berømte opera er enorm. Jeg vil derfor gå direkte til det forhold jeg vil behandle og kun henvise til litteratur i den grad det er allermest nødvendigt.¹⁰ Tilsvarende er handlingen så bekendt, at jeg kun vil tage den op i den udstrækning, det er påkrævet for min fremstilling.

⁸ Dette spørgsmål ligger som en baggrund for min utrykte ph.d.-afhandling *Det middelalderlige latinske musikdramas genre og liturgiske oprindelse* (Institut for Kirkehistorie, Københavns Universitet 1994). Vedrørende en forståelse af en sådan genre henviser jeg også til mine artikler "Getrons søn: Den nære og fjerne middelalder", Theodor Jørgensen og Peter K. Westergaard, red., *Teologien i samfundet. Festskrift til Jens Glebe-Møller* (København: Anis, 1998), 369-84, og "The Musical and Liturgical Composition of *Visitatio Sepulchri* Offices", Laszlo Dobszay, ed., *Cantus Planus. Papers Read at the 7th Meeting*, Sopron, Hungary, 1995 (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute of Musicology, 1998), 451-62. Vedrørende forbindelsen mellem den tidlige opera i 1600-tallet i Firenze og middelalderens liturgiske ceremoniel henviser jeg til min artikel: "Intermedial Strategy and Spirituality in the Emerging opera. Gagliano's *Dafne* and Confraternity Devotion", Erik Hedling and Ulla-Britta Lagerroth, eds., *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (Amsterdam: Rodopi, 2002), 75-86.

⁹ Jeg henviser til Jørgen I. Jensen: *Den fjerne kirke: mellem kultur og religiøsitet* (København: Samleren, 1995), og til tidsskriftet *TRANSfiguration. Nordisk tidsskrift for kunst og kristendom* (København: Museum Tusulanums forlag, fra 1999), se særlig indledningsartiklen (skrevet af Sune Auker, Jens Fleischer, Sven Rune Havsteen, Birgitte Bøggild Johansen, Anette Kruse, Johannes Nissen og Nils Holger Petersen), vol. I, (1999), 7-19.

Vedrørende enkelte operaer læst i en sådan kontekst, henviser jeg til mine egne artikler: "King and Marshal: Ballad and Liturgy in a Danish Music Drama", *Medievalism in Europe II (Studies in Medievalism VIII)*, redigeret af Leslie J. Workman and Kathleen Verduin, (Cambridge, Mass: D.S. Brewer, 1997), 72-85 samt "Messiaen's *Saint François d'Assise* and Franciscan Spirituality", i: Siglind Bruhn ed., *Messiaen's Language of Mystical Love* (New York: Garland, 1998), 169-194. Desuden min "Biblisches-mythische, mittelalterliche liturgisch-musikalische und literarische Traditionen in der Oper *The Martyrdom of Saint Magnus* (1976) von Peter Maxwell Davies", *Kontext 4. Religion und Literatur. Aspekte eines Vergleichs. Gesammelte Vorträge des Innsbrucker Symposions 1995*. Hrsg. von Peter Tschuggnall (Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1998), 430-39, og "In Rama sonat gemitus... The Becket Story in a Danish Medievalist Music Drama: A Vigil for Thomas Becket (1989)" i: Tom Shippey and Richard Utz, eds., *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie Workman* (Turnhout: Brepols, 1998), 341-58. Endelig vil jeg nævne mine artikler "Frihed og form hos Mozart", *TRANSfiguration – Nordisk tidsskrift for Kunst og Kristendom*, vol. I (1999), 117-39, og "Liturgy and Ambiguity in J.P.E. Hartmann and Hans Christian Andersen's *Little Kirsten* (1846)", James Gallant, ed., *Medievalism: The Year's Work for 1995* (Holland, Michigan: Studies in Medievalism/Thomson-Shore, Inc., 2000), 50-62.

Omdrejningspunktet for handlingen kan siges at være den såkaldte kirkegårdsscene (2. Akt, 11. Scene), hvor Don Giovanni og Leporello bliver tiltalt af den statue, der er rejst efter Kommandanten, som Don Giovanni har dræbt i begyndelsen af operaen. (Det er også en mulighed, at statuen fremtræder som et syn for dem). Efter Giovanni's frivole latter over en i øvrigt mindre væsentlig episode med en kvinde, om hvilken han beretter for Leporello, bryder Kommandanten ind med en (truende) profeti, der forkynder, at Don Giovanni's latter vil forstumme inden daggry. Da Giovanni udfordrende spørger, hvem der taler – i den tro, at nogen driver spøg med ham – kræver Kommandantens stemme fred for de døde.¹¹

Anvendelsen af basuner (med dybe strygere og træblæsere) til Kommandantens korte indslag¹² peger tydeligt frem mod den afsluttende dom ved måltidsscenen. Her ledsager basunerne konsekvent Kommandantens replikker, derimod ikke Leporellos og Giovanni's, før Giovanni har rakt Kommandanten hånden som indledning til den endelige kamp om omvendelse eller dom.¹³

Den kromatiske nedgang (i halvtoneskridt) i mellemstemmerne både i altbasunen og fagot I i Kommandantens anden replik i kirkegårdsscenen er bemærkelsesværdig. Kromatiske nedgange (ofte – i overensstemmelse med en gammel tradition – over et interval på en kvart, sådan som det gælder altbasunen her, medens der det nævnte sted for fagot I er tale om en kromatisk nedadgående udfyldning af et interval på en lille sekst fra f til a) er anvendt talrige markante steder i operaen, f.eks. i de dybere strygere straks i begyndelsen af ouverturen. (En sådan nedgang genfindes dog ikke ved Kommandantens komme i 2. akt, trods det at ouverturen næsten citerer orkestrets musikalske materiale fra denne Kommandant-scene).

Stefan Kunze skriver i forbindelse med sin fortolkning af *Don Giovanni* om den kromatisk faldende kvart-figur, at den som lament-figur har været forbundet med klage og død siden det 16. århundrede. Han bemærker særligt figurens brug ved slutningen af 1. akts introduktion (dvs efter Komman-

¹⁰ Jeg henviser primært til Stefan Kunze, *Mozarts Opern* (Stuttgart, P.Reclam, 1984) samt til Nicolas Till, *Mozart and the Enlightenment: truth, virtue, and beauty in Mozart's operas* (London: Faber, 1992). Desuden til den moderne kritiske udgave af operaen: Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, eds., *Neue Mozart Ausgabe. W.A. Mozart/Lorenzo Da Ponte: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, KV 527, Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Band 17, Partitur, BA 4550* (Kassel: Bärenreiter, 1968). Det tilsvarende klaverpartitur er redigeret af Heinz Moehn og Walter Dürr (Kassel: Bärenreiter, 1975) og har nummeret BA 4550 a. Jeg henviser til dette for overskuelighedens skyld som *Don Giovanni* og til partituret som *Don Giovanni, partitur*.

¹¹ *Don Giovanni*, s. 301-2. Hele kirkegårdsscenen, s. 297-313.

¹² *Don Giovanni, partitur*, s. 369-70 og s. 379.

¹³ *Don Giovanni, partitur*, 2. Akt, scene XV, s. 425-54 Basunerne anvendes generelt i orkestret fra takt 525. Det bemærkes, ibid. s. 393, at trompete, basuner og pauker mangler i Mozarts autograf, sammenlign dog s. XIV-XV, hvor det fremgår, at de er med i bl.a. den originale partitur-kopi fra Prager-uropførelsen 1787. At basuner associeredes med kirkelig praksis er dels evident gennem den bibelske baggrund (både 1. Tess. 4, 16 og Apokalypsen, kapitel 8-11) og en kendt sag i musikforskningen, se hertil fremstillingen i Reinhold Hammerstein, *Die Stimme aus der anderen Welt* (Turzing: Schneider, 1998).

dantens død). For Kunze er dette (bl.a.) et klart tegn på, hvordan et kome-die-fundament er forrykket, hvorved klage og ekstrem smerte er optaget blandt værkets grundlæggende elementer. Værkets grundtema udgøres af en "eksistentiel trussel", som fremgår af elementernes rystelse, og som iflg. Kunzes tolkning signaleres gennem ouverturens indledende akkorder.¹⁴

Anvendelsen af den kromatisk faldende kvart i Kommandantens anden truende koralagtige passage på kirkegården kan tilsvarende tolkes som et forvarsel om domsalvoren i den scene, hvor Kommandantstatuen kommer til Don Giovanni og sender ham til Helvede.

I kirkegårdsscenen Kommandantindslag har Mozart endvidere ladet Kommandanten synge noget, der kan opfattes som en recitationstone, en enkelt gentaget tone, der kadencerer en kvart under (altså med denne tone som afslutningstone), første gang med tonen *a* som tenor eller dominant og *e* som *finalis*, (om man vil anvende en middelalderlig eller kirkelig terminologi), anden gang henholdsvis *g* og *d*. Samtidig er der tale om tonesætninger, der kan opfattes som koralagtige harmoniseringer i 'moderne' dur-mol tonalitet. Gennem deres homofone fremtræden kan de lede tankerne hen på en efterreformatorisk salmesang, dog i en betydeligt mere raffineret harmonisk udformning. Den første 'koral' står tilsyneladende i D, den begynder i d-mol og kadencerer via a-mol på A-dur (dominanten i d-mol), anden gang begyndes i C-dur (med en dominantseptim-akkord som optakt), og gennem stadige modulationer nås der frem til en kadence i G dur.¹⁵

Kommandantens korte replikker fremstår yderligere markant, fordi de udgør en voldsom opbremsning af et ellers hektisk forløb. Det er karakteristisk for denne opera, at handlingen piskes frem gennem stadig nye og voldsomme begivenheder.

Umiddelbart før kirkegårdsscenen har der været dramatiske hændelser for Giovanni og Leporello hver for sig. Da de mødes igen, er Giovannis energi høj, medens Leporello er modvillig. Han rives dog lidt med, da Giovanni fortæller, at han blev taget for at være Leporello af en pige. Vreden vender dog tilbage, da Giovanni fortæller, at det var en af Leporellos egne piger, som til slut blev klar over, hvem han var. Da forarges Leporello og spørger, om Giovanni også havde været så ligeglad, hvis det havde været hans kone, hvortil Giovanni ler meget højt ("ride molto forte") og siger

¹⁴ Kunze, 1984, s. 377. Se vedrørende den kromatisk faldende tonebevægelse også følgende kommentar af Daniel Hertz:

To Mozart's audience the motif meant pain, suffering, and death—it could not be otherwise, since they and their forebears had for several generations heard similar chromatic descents in mass settings to convey the words "Crucifixus, passus et sepultus est," corroborating their experience in the opera house on the demise of heroes and heroines (e.g., Dido).

Daniel Hertz, "Donna Elvira and the Great Sextet" i Daniel Hertz, *Mozart's Operas*. Edited with contributing essays by Thomas Baumann (Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1990), 207-15, her s. 210.

¹⁵ *Don Giovanni*, s. 301-2.

"Meglio ancora!" (Så meget desto bedre). Derpå lyder Kommandantens stemme første gang.¹⁶

Efter Kommandantens korte indslag i de omtalte 'koraler' går scenen videre med Don Giovannis sadistiske indfald, at Leporello, der er ude af sig selv af skræk, skal indbyde statuen til middag. Han kan ikke, og den berømte duet mellem Don Giovanni og Leporello, hvor Don Giovanni selv må gribe ordet fra Leporello for at få afleveret indbydelsen, bliver til en terzet, da Kommandanten svarer sit ja med en enkelt tone, akkompagneret af horn. Dette fungerer som et vendepunkt, hvor selv Don Giovanni for et øjeblik stopper op og aner, at der er noget på færde, han ikke har taget højde for. Scenen og duetten slutter hastigt med, at Don Giovanni tager initiativ til, at de tager hjem for at spise. Handlingen går med andre ord videre igen, til den stopper op ved Kommandantens endelige besøg mod slutningen af 2. akt.

Strukturen kan ses som parallel til, hvad der er karakteristisk for de oven nævnte liturgisk-dramatiske ceremonier. Her finder man netop narrative – ofte mimetisk fremførte – led, der fører frem til fejrende traditionelle liturgiske led, der på én gang tolker det fortællende – mimetiske – og samtidig selv er blevet fremhævet af dette. En sådan struktur anvendes typisk i såkaldt dramatiske ceremonier forbundet med Jesu opstandelse, f.eks. de såkaldte *quem quaeritis* ceremonier (der hører til de tidligste af denne art, bevidnet fra det 10. århundrede), hvor en mimetisk fremførelse af kvindernes besøg ved den tomme grav og en engels annoncering af Jesu opstandelse både kan siges at fungere som begrundelse for de fejrende udtryk for opstandelsen, som den korte fortælling munder ud i, og samtidig kan forstås som en naturlig del påskeliturgien, fordi denne fejring netop gælder indholdet af fortællingen.¹⁷

Men hvilket livssyn anvendes nu denne struktur til at fremhæve i Mozarts *Don Giovanni*? I slutscenen (*scena ultima*), der følger efter domsscenen, hvor Giovanni sendes til helvede, fejres skurkens død med en fugaeksposition til en tekst, der påpeger, at sådan går det den, der handler ondt.¹⁸ Alligevel kan der kun gives en moderne forståelse af den dybere hensigt med værket. Hvad der beror på samtidige konventioner og hvad der markerer et nybrud kan kun afgøres i en tolkning. På den anden side kan der næppe være tvivl om, at Mozart og Da Pontes værk skilte sig ud fra 1700-tallets komiske og meget lettere (og af samtidens kulturelite foragtede) tradition for Don Juan-værker. Ophavsmændene må selv have vidst i hvilken grad (og måske også hvorfor) de gjorde det.¹⁹

¹⁶ *Don Giovanni*, s. 301.

¹⁷ Se f.eks. de ovenfor (note 8) omtalte artikler om "liturgisk dramatik". Desuden min "Danielis ludus and the Latin Music Dramatic Traditions of the Middle Ages" i: Laszlo Dobszay, ed., *Cantus Planus. Papers Read at the 10th Meeting Budapest & Visegrád, Hungary, 2000* (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute of Musicology, i tryk).

¹⁸ *Don Giovanni*, *scena ultima*, s. 369-77. Se til en tolkning af denne fugaeksposition min artikel "Frihed og form hos Mozart" (se ovenfor n. 9), s. 122-23.

En bemærkning i et brev, Mozart skrev mange år før, i forbindelse med kompositionen af sin opera *Idomeneo* (München 1780) giver måske et fingerpeg. I 1780 (d. 29/11) skriver Mozart fra München til sin far (i Salzburg) om stemmen fra himlen, der løser konflikten i denne opera, i forbindelse med en kritisk bemærkning om Hamlets fars genfærds fremtræden hos Shakespeare, som Mozart har fundet alt for lang. Han benytter dette til at skrive om sit eget krav til den overnaturlige figur (som kun optræder som stemme i *Idomeneo*). Han appellerer til faderens fantasi og betoner, at stemmen må være forskrækkende, den må trænge ind; man skal tro, at det er virkelighed.²⁰

Spørgsmålet er, hvad denne form for 'realisme' indebærer, i og med at det – tydeligvis også for Mozart selv – handler om en ikke-realistisk hændelse. Mozarts ønske om, at den skal virke stærk og overbevisende kan i hvert fald forstås i sammenhæng med hans brug af hvad der synes at være en slags kirkelige musikalske virkemidler til at opnå dette: stemmen i *Idomeneo* har i hvert fald nogle af de samme vigtige karakteristika, som ovenfor blev påpeget for Kommandant-stemmen i kirkegårdsscenen: Der er også her tale om en homofon sats, der kan opfattes som en slags koral-harmonisering med brug af enten messingblæsere eller dybe træblæsere; der findes en række versioner bevaret af netop denne scene, og det er ikke ganske klart, hvilken der blev brugt ved uropførelsen, om end vi véd – igen fra breve – at Mozart ønskede messingblæsere og at man ved hoffet i München var irriteret over dette, da det var dyrt, og da Mozart kun ville benytte disse i denne ene scene. Desuden er der tale om hvad der – igen - kan opfattes som en slags recitationstøner for "stemmen", stort set som i *Don Giovanni*.²¹

Sammenstillingen af de nævnte omstændigheder og løsninger for de overnaturlige indslag i de to omtalte Mozart-operaer peger i retning af, at Mozart kan have forestillet sig (måske helt spontant), at det overnaturlige blev oplevet som mest sandt, når det blev fremstillet ved brug af midler, som de nævnte, og som kan forbindes med en kirkelig tradition som oven anført. Forbindes dette igen med den store alvor og patos, (der netop optræder som markant modsætning til den komiske side i historien, der også er fremhævet, ikke mindst Leporellos såre menneskelige skræk), så er der ingen grund længere til at tolke Don Juan som operaens helt. Det bliver mere naturligt – og helt i overensstemmelse med Don Juan-stoffets tidlige historie i 1600-tallet (ikke mindst hos Tirso de Molina) – at se værket som et moralspil, om end i en særdeles tilspidset og psykologisk raffineret udform-

¹⁹ Sammenlign Stefan Kunze, *Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts* (München: W. Fink, 1972).

²⁰ Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, eds., *W. A. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, (Kassel: Bärenreiter, 1962-75), vol. III, s. 34-35.

²¹ Se Mozarts brev 11/1 1781, *ibid*, vol. III, s. 85-86. Og partituret til *Idomeneo*:

Daniel Hertz, ed., *Neue Mozart Ausgabe. W.A. Mozart: Idomeneo KV 366. Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Band 11, (2 bind), BA 4562* (Kassel: Bärenreiter, 1972), s. 472-73 og 566-68. Se desuden Daniel Hertz, "The Genesis of *Idomeneo*" i: Hertz, *Mozart's Operas*, 15-35, her s. 30.

ning, der også lader tilhørerne opleve, hvor mange heltelignende egenskaber, Don Giovanni har. Værket forstås – efter min mening – bedst som et voldsomt opgør med en total egoisme (og dennes subjektive afvisning af en overordnet moral), men et opgør der ikke gør det let for tilhøreren, for Don Giovanni er en fascinerende og stærk person, der – som Søren Kierkegaard har tolket det (i øvrigt i fundamental modsætning til den tolkning, jeg her fremfører) – giver værket dets perlende og brillante side.²²

III. ÆBLESKUDSSCENEN I ROSSINIS *GUILLAUME TELL*

Gioachino Rossini (1792-1868) fremtræder meget anderledes end Mozart i operahistorien, men på særdeles markant vis, først og fremmest gennem sine brillante og elegante komiske operaer. Hans sidste opera, *Guillaume Tell* (Paris, 1829) skiller sig dog helt ud fra Rossinis øvrige produktion. Der er tale om en alvorlig opera over et nationalt svejtsisk stof, som havde fået betydning for det tidlige 1800-tal, og som ikke mindst gennem Friedrich Schillers drama *Wilhelm Tell* (1804) er blevet tolket som et drama om folkefrihed og individualitet. Rossinis opera bygger i første omgang på Schillers skuespil via en libretto af Victor Joseph Etienne de Jouy, der dog undervejs blev delvist omskrevet af Hippolyte Louis Florent Bis.²³

Det litterære stof kan i et vist omfang føres tilbage til middelalderlige fortællinger og til en ikke uvigtig, men dog beskeden historisk kerne, der vedrører en alliance (i 1291) mellem de tre svejtsiske kantoner Uri, Unterwald og Schwyz og deres forsøg på frigørelse fra, hvad der må have været oplevet som habsburgsk undertrykkelse. Legenden om frihedshelten Wilhelm Tell er imidlertid først kendt langt senere fra en mere eller mindre historisk fremstilling i den såkaldte hvide bog fra Sarnen formentlig skrevet i det 15. århundrede. (Den blev fundet i 1856 og kom således ikke til at spille nogen direkte rolle som kilde for hverken Schillers eller Rossinis værk). Derimod er Schillers skuespil baseret på Aegidius Tschudis *Chronicon Helveticum* (skrevet før 1571), som for den tid sammenfattede al kendt

²² At Kierkegaard har ladet sin fiktive forfatter A udelade kirkegårdsscenen i sin fremstilling er i den forbindelse interessant. Se min artikel "Søren Kierkegaard's Aestheticist and Mozart's Don Giovanni" i: Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, and Erik Hedling, eds., *Interarts Studies - New Perspectives* (Amsterdam: Rodopi, 1997), s. 167-76. Vedr. Kierkegaards fremstilling af selkve Don Juan figuren og musikken, se særlig *Enten-Eller*, s. 121-23 og 126. Se, vedr. Mozarts *Don Giovanni* og den kirkelige alvor igen "Frihed og form hos Mozart".

²³ Se den kritiske udgave af Rossinis Tell-opera i *Edizione Critica delle opere di Gioachino Rossini* under redaktion af Philip Gosset, vol. 39: Elisabeth C. Bartlet, ed., *Gioachino Rossini: Guillaume Tell* (4 bind), (Pesaro: Fondazione Rossini, 1992). Jeg henviser til dette værk som *Tell*. Heri findes også Elisabeth Bartlets historiske indledning, "Prefazione. I. Notizie Storiche". Vedr. Rossini som overgangsfigur til romantikken, netop i hans Tell-værk, se Julian Budden, *The Operas of Verdi* (3 bind), (Oxford: Oxford University Press, revideret paperback-udgave: 1992), vol. 1, s. 6-10. For Schillers skuespil se den såkaldte *Nationalausgabe, Zehnter Band* (Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, 1980).

viden om Svejts' tidlige historie. Desuden kendes vers hørende til, hvad der sandsynligvis har været en ballade om Wilhelm Tell også fra det 15. århundrede og et *Urner Tellenspiel* (fra begyndelsen af 1500-tallet). Disse forskellige litterære bidrag til Wilhelm Tell-myten repræsenterer til dels sammenhængende, til dels forskellige traditioner, og det er yderst vanskeligt at føje disse sammen til et overbevisende historisk billede.²⁴

Samtidig er den berømteste af alle de mere personlige beretninger om Wilhelm Tell, fortællingen om hvordan han tvinges til at skyde efter et æble, der er anbragt på hovedet af hans lille søn, med en pil (en udfordring han klarer), sandsynligvis slet ikke oprindeligt knyttet til Svejts, men stammer fra Norden. Den er – bl.a. – at finde som en beretning om vikingen Toko, som af sin konge Harald Blåtand tvinges til en tilsvarende bedrift, i Saxo Grammaticus' *Gesta Danorum* fra det 12. århundrede.²⁵

I sammenhængen her er det kun vigtigt at notere sig, at der knytter sig lange historiske traditioner til det stof, som både Schiller og Rossini benyttede sig af, og at selv om de ikke kendte til den moderne historiske og litterære forskning, var de uden tvivl bevidste om stoffets historiske komplekse lag og dets lige så store betydningsfelt. Det mærkes tydeligt i værkerne, og for Rossinis vedkommende forstås det naturligt ud fra den gradvist voksende nationale bevidsthed i, hvad man i dag tænker på som Italien, og som Rossinis far var engageret i i årene efter den franske revolution og under Napoleonstidens krige og invasioner. Trods hans senere politiske konservatisme er denne spirende nationalisme en del af hans baggrund.²⁶

Det har ofte været bemærket, hvordan en såkaldt *ranz des vaches*, en traditionel svejtsisk melodi, gennemtrænger hele operaen. Blandt andet er dette med til at begrænse betydningen af de individuelle sider af Wilhelm Tells historie i operaen. Rossinis (klassiske) tendens til at bruge kendte musikalske former i operaer, hvormed han undgår den subjektive dramatiske fornemmelse, der ofte forbindes med romantisk opera, og librettoens og operaværkets tydelige forsøg på at skabe en opera om det svejtsiske folks frigørelse mere end blot om Wilhelm Tells personlige historie er med til at skabe et værk, hvor Wilhelm Tell træder frem af folket som en mand, der påtager sig – nølende (på anderledes vis, men alligevel i overordnet forstand ligesom hos Schiller) – at være ansvarlig og at leve op til de krav, som den historiske situation synes at stille ham. Om end værket således ikke på nogen måde kan gøre krav på en egentlig grad af historicitet, er der tale om et forsøg på – i en horisont fra det 19. århundrede – at fremstille ikke bare én, men flere enkeltpersoners forhold til en eksistentiel historisk udfordring.

²⁴ Se vedr. alle disse historiske informationer Jean-Francois Bergier, *Guillaume Tell* (Paris: Fayard, 1988) med videre henvisninger.

²⁵ Se hertil Helmut De Boor, "Die nordischen, englischen und deutschen Darstellungen des Apfelschutznotivs" i Hans Georg Wirz, ed., *Das Weisse Buch von Sarnen. Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Abteilung III. Chroniken. Band I* (Aarau: Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz, 1947), s. 1*-26*.

²⁶ Se Richard Osborne, *Rossini* (London: Dent, 1993), s. 2-3.

De første to akter fokuserer primært på den folkelige oplevelse af østriger-nes undertrykkelse – med en kærlighedshistorie mellem Arnold og den østrigske prinsesse Mathilde føjet ind i første del af 2. akt, som udgør en anden af operaens ”klassiske” eksistentielle konflikter mellem kærlighed og pligt og leder til anden akts anden scenes fremstilling – som et stort højdepunkt i operaen – af folkets edsaflægning som grundlag for det forbund, der fører til frihedskampen mod østrigerne. Her kan Rossinis tonesætning høres – bl.a. med brug af a cappella korsang – i forlængelse af den tidligere omtalte tradition med fejrende elementer som kulmination og meningsbærere for værkets narrativitet. Herefter følger 3. akt, hvor æbleskudsepisoden står i centrum. Selve æbleskudsscenen indledes med en march til ære for fogeden Gesler, der tydeligt – om end i en negativ belysning – anvender en rituelt formet tekst: ”Gloire au pouvoir suprême! Crainte a Gesler qui dispense ses lois!”²⁷

Gesler annoncerer selv i et recitativ, at folket må aflægge ed til Det tyske Rige; derefter udfolder scenen i Altdorf sig med Geslers hat, som alle skal hilse. I operaens version af denne traditionelle historie fremtræder Tell – vel sagtens på baggrund af edsaflægningen for det nye forbund i 2. akt – mere provokerende end normalt og hilser bevidst ikke Geslers hat. Først i det øjeblik han bliver klar over, at han og hans (eneste) søn, her kaldet Jemmy, måske befinder sig i stor fare, ændrer han sin holdning og tilskynder – forgæves – Jemmy til at flygte så længe det er muligt.

Men det er allerede for sent. Wilhelm Tell sender Jemmy afsted, også for at han skal give signal til opstanden, men Gesler tager dem begge til fange og beslutter sig – sadistisk – til at tvinge Tell til det frygtelige æbleskud over hovedet på Jemmy. Her stopper handlingen op i rædsel og Tells ydmyge bøn til Gesler til akkompagnement af en akkordrække – der foregriber en tilsvarende akkordrække i Rossinis *Stabat Mater* (skrevet mellem 1833 og 42) - hvorefter dramaet genoptager sit flow.²⁸

Det er så Jemmy, der i operaen giver mod og styrke tilbage til sin far. Jemmy synger til sin far i en for så vidt ganske anderledes urealistisk skildring end man møder den i Saxos skildring af Tokos søns frygt for pilen – men som her fungerer som en fejring af sønnens kærlighed og tro, der bl.a. gør at han nægter at lade sig binde, fordi han helt magter situationen. Hans frygtløshed og tiltro fungerer også musikalsk som et fejrende element: en bestemt udholdt tone (et c) i Jemmys sang og besvaret i en obo og fagot får musikkens strøm til at standse. Tonen tages på markant vis op i Wilhelm Tells svar på Jemmys sang og i hans velsignelse af drengen.²⁹

Endelig udgør den meditative tone i Wilhelm Tells berømte kærlige formaning til drengen ”Sois immobile” en markant kontrast til folkets jublende udbrud af ”Victoire”, der følger efter det succesfulde skud. Her kan der

²⁷ *Tell*, vol. III, s. 931-34 (nr. 14).

²⁸ *Tell*, vol. III, s. 1195, takt 206-11. Den markante akkord-række kommer igen flere gange.

²⁹ *Tell*, vol. III, s. 1198-1201.

endnu engang tales om en fejring, og herefter flyder handlingen videre i en dramatisk, men altid videreførende fortælling frem til slutningen af akten. Og i operaens fjerde og sidste akt får vi dels opklaringen af Arnolds forhold til de edsvorne samt Tells drab på tyrannen Gesler. Ved operaens slutning høres igen den nævnte *ranx des vaches* med en lovprisningssang til Gud og friheden: "A nos accents religieux, Liberté, redescends des cieux. Et que ton règne recommence!"³⁰

Pointen her er ikke, at operaen er et specielt religiøst – eller kristent – værk. Langt snarere er der tale om en traditionel overtagelse af en dramatisk struktur, der anvendes til at forsyne særlig markante dele af operaens handling med betydning. Den livsholdning, der træder frem i værket, er uden tvivl knyttet til den kristne tradition, men udspaltet i en dels individualiseret moralsk og eksistentiel holdning og dels i en politisk-ideologisk forestilling om folkelig frihed fra undertrykkelse. Eksistentielt kommer det dels til udtryk i nogle af hovedpersonernes holdning til den politiske kamp og dels i den vægt på det enkelte menneskes – her drengen Jemmys – tiltro, kærlighed og mod som den holdning, der skaber nyt mod og ny styrke hos faderen, og som dermed både direkte og indirekte er af afgørende betydning for værket og for dramaets udfoldelse.

AFSLUTNING

Med de gennemgåede eksempler er der givet læsninger af to scener fra betydningsfulde operaer fra 1700- og 1800-tallet. Der er som allerede påpeget ikke dermed bevist noget om operaen som teologisk medium. Langt snarere kan man sige, at der er anvendt en teologisk informeret tolkning af disse operaer. Tanken er altså ikke at bevise, men snarere at forsøge at demonstrere, at det kan lade sig gøre at forstå disse værker i en kulturhistorisk-teologisk sammenhæng, og dermed at en teologisk – og livssyns-orienteret – fortolkning af dem ikke strider imod hverken værkernes tekster eller tonesætningerne af disse. Det er naturligvis ikke en påstand om, at det ikke skulle kunne lade sig gøre at tolke disse værker anderledes. Det er – som også påpeget ovenfor – ikke mindst sket med Mozarts *Don Giovanni*. Samtidig har det været vigtigt for mig i forbindelse med Mozart at påpege, at den givne tolkning kan kontekstualiseres med udsagn fra Mozarts egen hånd. Selvom dette ikke giver noget bevis for en tolknings autenticitet, styrker det den ved at påpege, at tolkningen tilsyneladende står i et positivt forhold til visse af komponistens opfattelser.

Afgørende er det for mig at pointere, at de strukturer, jeg har hæftet mig ved (og som genfindes i mange andre operaer) har en vis – her fremhævet – lighed med strukturer, som jeg kun har kunnet skitsere ganske kort i denne

³⁰ *Tell*, vol IV, s. 1875-86.

artikel; strukturer, som man kan finde i den helt tidlige musikdramatik (hvor begrebet dramatik i moderne forstand er problematisk), udfoldet i sammenhænge inden for middelalderens kirkelige ceremonier, f.eks. i påske-liturgien. Hvad man kan stille op med begreber som lighed mellem værker eller typer af udfoldelser, der hører til ganske forskellige genrer, er naturligvis et metodisk vanskeligt spørgsmål. For mig er det afgørende ikke primært at påpege selve den strukturelle lighed – der let kan forstås som ”tilfældig”, men derimod at lignende strukturer kan forstås som meningsbærende inden for det enkelte opera-værk. Dermed forekommer det mig, at et – måske kun af traditionelle grunde bevaret – form-element i disse værker har været tilkendt betydning i dele af opera-traditionen og med andre ord kan forstås som en kontinuitet i musikdramatikens historie, der kan opfattes som en i hvert fald til op i 1800-tallet bevaret forbindelse bagud til de såkaldt dramatiske dele af den middelalderlige gudstjeneste-fejring. Dermed bliver det – for mig – lettere at forstå, hvorfor mange operaer tilsyneladende lader sig fortolke på en teologisk prægnant måde.

Summary

In this paper, I argue that operas often seem to highlight fundamental questions regarding the meaning of life. Referring to new research in recent years, one point of departure is that the opera did not come about in a musical dramatic vacuum, but had important predecessors in the so-called liturgical dramas of the Middle Ages reflecting Christian theology and liturgy.

The Danish philosophical writer Søren Kierkegaard in his *Either-Or* (1843) understood opera—as opposed to spoken drama—to be less dependent on its dramaturgical construction, but—in contrast—to be understood and defined rather through their lyrical character, the basic atmosphere of the work.

The overall problem of the “meaning” of opera can obviously not be satisfactorily dealt with in a short article like the present one, and is therefore being approached by two main examples—each treated in a particular section: the church yard scene of Mozart’s *Don Giovanni* (1787) and the apple shooting episode of Rossini’s *Guillaume Tell* (1829).

In Mozart’s *Don Giovanni* the church yard scene where Giovanni for the first time is confronted with the ghost of the *Commendatore* is a turning-point, dramaturgically speaking. Mozart’s using chromatically descending musical figures (the classical lament figure) as well as instruments giving associations to the liturgy for the lines of the *Commendatore*, makes us understand both his role and that of *Don Giovanni* in a completely different light than the famous interpretation in Søren Kierkegaard’s *Either-Or*, which does—notably—not refer to the church yard scene at all.

Drawing also on biographical information (from Mozart’s letters) and the music for the so-called divine voice in his *Idomeneo* (1780–81), I argue that Mozart and his librettist Da Ponte consciously used the liturgical heritage to represent a divine judgement on selfishness and lack of morality in the overall form of *Don Giovanni*. In such a way it is possible, and even natural, to understand this opera as representing a traditional Christian ideology.

Gioachino Rossini has a very different place in operatic history. His last opera, *Guillaume Tell* differs, however, radically from all of Rossini’s earlier operas. This opera is a serious French operatic work based on Friedrich Schiller’s historical drama about Wilhelm Tell, and is thus ultimately both based on historical sources from the late Middle Ages and incorporates a long and complicated literary reception dating back to the 12th century (and goes back, seemingly, even to Nordic sources; among others the *Gesta*

Danorum of the Danish historian Saxo). Rossini and his librettists knew of course nothing of such a history behind their work, but used the material—to some extent in accordance with Schiller's usage—to celebrate the urge for freedom, the courage to fight against oppression, and last but not least the readiness of Tell's son Jemmy to let himself be sacrificed. In this way he gives new courage to his father who is about to give up in fear for his son's life.

I argue that the literary, dramatic, and historical material is not just used in this way in the libretto, but Rossini in his presentation has structured the music so as to emphasise the existentially redeeming features of the dramaturgical scheme in a way which makes it clear that the opera does not just tell a story, but highlights a particular quasi-ritualistic and existential redemption which is clearly related to Christian traditions. This is certainly not to be understood as a conscious Christian proclamation, but rather to be seen as a use of a musically dramatic, traditional structure which is employed—detached from its liturgico-dramatic roots—to promote an understanding of the ultimate meaning of communal and individual human life.

Lunds Stifts Kyrkospel

Av Ingemar Thorin

Åh, vad det skrevs och talades och förklarades och intervjuades och lades tillrätta och polemiserades, när kyrkospelsrörelsen i Sverige vid mitten av 1900-talet framträdde som något helt nytt i kyrkolivet. Den väckte väldig uppmärksamhet och mötte såväl hårt motstånd som överväldigande entusiasm!

Man frågade sig t.ex. om det var rätt att spela ”teater i kyrkan”. Innebar inte teater att man förställde sig och låtsades vara någon annan? Att återuppta något som hörde den mörka medeltiden till, vad var det för mening med det? Och vad kunde dramatiken tillföra som inte Guds rena och klara ord redan rymde? Frågorna var många, så många att vi som var engagerade i denna nya rörelse de första åren befann oss i ständiga debatter.

Emellertid var det inte så att kyrkospellet som fenomen hade sitt upphov där, i debatterna. Kyrkospellet var inte framsprunget ur teoretiska överväganden och det var inte heller framproducerat för att ingå i någon sorts kyrklig strategi. Kyrkospelen föddes bland människor som på ett självklart sätt levde i sina liturgiska traditioner – och där spontant och intuitivt fick idéer och impulser – och som utan att på förhand veta resultaten inspirerades att pröva idéerna och impulserna i praktiken.

Den liturgiska rörelsen svepte vid den här tiden fram över landet. Vi som fångades upp av den tillägnade oss som grundläggande insikt att gudstjänst var något mer än att bara sitta stilla en stund i en kyrkbänk och tänka på Jesus. Gudstjänst var till kropp och själ ett möte med den uppståndne Herren. Altaret längst fram i varje kyrka stod inte där för att vara ett bok- och blombord – det var en helig symbol för Guds närvaro, en helig symbol att med kropp och själ visa reverens.

Detta var ju inte i och för sig något nytt – och ändå var det faktiskt något helt nytt. Teoretiskt kände vi till det, men hade vi hittills varit indragna i en liturgi som var präglad av detta heliga mysterium? Om gudstjänst var gudsmöte, fick plötsligt t.ex. den för många hittills ganska oförståeliga växlingen mellan stående och sittande i mässan sin förklaring, liksom tystnaden före gudstjänstens början, knäfallet vid kommunionen osv. Man knäföll inte i första hand, förstod vi, för att samla sig och sluta sig inne i sin egen fromhet. Här fanns tvärtom någon utanför oss som vi kunde knäfalla inför. Kroppens liturgi blev betydelsefull och förlöste dem som deltog i den till

fortsatt liturgisk utveckling. Man började i såväl traditionella som nya former kunna omsätta Psaltarens ord om att "med kropp och själ jubla mot levande Gud".

När *Kyrkliga Gymnasistförbundet i södra Sverige* frågade om jag på ett sommarmöte på stiftsgården Åh i Bohuslän 1955 ville sätta upp ett tyskt s.k. "Laienspiel", tackade jag entusiastiskt ja till detta. Jag hade en tid jobbat med studentteater och bodde på ett studenthem präglad av den liturgiska förnyelsen, så idéer, om än diffusa, om någon sorts kombination av spel och liturgi var inte långt borta.

I speltexten till spelet (*Ett hopplöst fall* var den svenska titeln) var Kristus en imaginär Kristus. Det var ingen som spelade hans roll, utan spelarnas blickar fokuserade olika punkter i rummet och antydde var han fanns.

Spelet var inte tänkt att spelas i en kyrka. Men varför inte pröva på det? Och när vi ändå var i en kyrka, skulle vi inte be om ursäkt för detta och arrangera om den till en teatersal, utan behålla kyrkorummet som kyrkorum, starta med att före och efter spelet fokusera – och göra reverens för – altaret, regelmässigt s.a.s. "hämta Kristus" där han redan var och "överlämna" honom dit igen. Ja, varför inte låta klockorna ringa och spelarna som vid en vanlig gudstjänst komma in i procession och gå ut i procession, så att man därigenom kunde markera spelet som en del av en liturgisk helhet? Det som idag framstår som självklarheter var då, för femtio år sedan, en sensation!

"Ett hopplöst fall" var inte omfattande till formatet men det kunde lätt infogas i en liturgisk ram och i en mediativ stil som låg liturgin nära. Upp-täckten vi gjorde var fascinerande. När den liturgiska dimensionen och aktionen fogades samman, tillkom något som på en gång var helt klart och samtidigt obestämt och inte lätt att förklara. Långt innan någon av oss ens hört ordet kyrkospel, hade vi varit med om att sätta upp ett sådant.

SIGTUNA

Senare samma sommar deltog jag i en kurs i kyrkospel på Sigtunastiftelsen, träffade Olov Hartman och hans regissör Tuve Nyström och fann då att det i Sigtuna redan fanns en betydligt bredare och djupare erfarenhet av liturgiskt spel än vad jag varit i närheten av och en genomtänkthet som kunde definiera kyrkospel som en ny dramatisk genre.

Intressant nog hade detta inte heller i Sigtuna börjat i några teoretiska överväganden. Olov Hartman hade ombetts att skriva ett krönikespel och den lämpligaste platsen att uppföra detta på fann man vara i friluftskyrkan på Sigtunastiftelsen. Där stod ett permanent altare i fonden och resten av platsen kunde arrangeras hur man ville, men det kändes naturligt att ställa stolar i rader så att altaret och koret blev fokuserade. Spelet var dock från början inte tänkt som kyrkospel. Det var gjort som ett rent krönikespel.

Under repetitionsperioden skedde nu något intressant. Man diskuterade hur man skulle markera scenväxlingarna. Ridå ville man inte ha och scenljuset valde man att ha påslaget hela tiden. Dessa lösningar hade ingenting alls med kyrkorummet att göra utan var allmänna teatrala tendenser i tiden. Man ville komma bort från "tittskåpsteatern", som man då brukade säga, och mer än tidigare markera att spelare och åskådare var indragna i en och samma teatrala handling och upplevelse.

Någon föreslog att man vid scenbytena skulle låta två spelare, klädda som munkar, komma in på spelplatsen i fonden och sjunga en psaltarpsalm. Hur skulle det regisseras? Ja, varför inte bara låta spelarna vända sig mot altaret och sjunga som i tidegården, utan alla teatrala effekter, sjunga sin bön "precis som i kyrkan".

Detta var en enkel och smart lösning, men när stycket haft sin premiär och publiken var på plats, började folk i publiken undra var de hamnat. Satt de på teatern och var de plötsligen indragna i en gudstjänst? Eller var de på en gudstjänst som rätt som det var blivit teater? Den enkla men oväntade upplevelsen var att bönen inför altaret rätt som det var framstod som något mer än spel, nämligen bön. Från spelledningens håll sa man att man faktiskt inte riktigt visste hur det förhöll sig, men man blev inte brydd över denna ovisshet – förvånad blev man och därtill synnerligen inspirerad. Här kunde man gå vidare och utforska nya möjligheter!

Efter "Den heliga staden" skrev Olov Hartman alltmer renodlade liturgiska spel, direkt avsedda för kyrkorummet. När kritiker och andra jämförde med medeltidens spel, blev man i Sigtuna angelägen om att påpeka att inspirationen för de svenska kyrkospelen, när man efter hand började forska i saken, i första hand inte kom från mysteriespelen, utan från de dramatiska ansatser som gjorts flera hundra år tidigare; nämligen de ansatser som skett inom ramen för liturgin (närmast påskmatutinen), så nära förbundna med liturgin att det svårligen gick att dra klara gränser dem emellan. På frågan om dessa dramatiska utväxter var att betrakta som drama eller liturgi, kunde man – i stor fascination – bara svara att detta inte var lätt att svara på.

ROYAUMONT

Sommaren 1960 hölls en kyrkodramatisk konferens i slottet Royaumont utanför Paris. "Religious Drama Society of Great Britain" hade inbjudit olika spelgrupper från hela Europa – och i några fall även utanför Europa – att presentera sina produktioner. Dag efter dag satt vi och såg "religiös dramatik" som i några fall var tänkta för kyrkorummet och i andra fall inte. Spelgrupperna kom från olika länder och kyrkor, och Sigtunagruppen var en av de inbjudna. När vi jämförde det som denna grupp presenterade med vad alla andra visade upp, slog det oss att vi i Sverige just då kanske var de enda – i hela världen? – som spelade rent liturgisk dramatik.

Birgitta Hellerstedt och jag var där som deltagare i konferensen och åskådare till spelen, och denna upptäckt av att vi i Sverige hade en unik position i det kyrkodramatiska fältet, gjorde ett synnerligen djupt intryck på Birgitta, som strax innan knutits till kyrkospelsrörelsen. Hon var skådespelerska och hade under några år arbetat på Malmö stadsteater och varit med i flera av Ingmar Bergmans uppsättningar, men sedan sökt sig till Stockholm för att arbeta som freelance. Av en tillfällighet hade hon en dag träffat på Tuve Nyström, som sökte spelare till kyrkospelet "Livets krona", och tackat ja till att vara med. Det var i den produktionen hon och jag möttes.

"Livets krona" var det mest renodlade liturgiska spelet dittills. Repetitionsperioden innebar att spelgruppen spelade och entusiasmerades, pratade och diskuterade och spelade och spelade, fascinerad av att ha med en ny teaterform att göra. Nya teorier framkastades hela tiden, men riktigt grepp om dessa gick det på något sätt aldrig att få. Vad var det som hände med ett spel när liturgin kom in bilden?

Birgitta Hellerstedt fick en idé om att vi i Lunds stift skulle kunna bilda en fristående gren av den svenska kyrkospelsverksamheten. Det var den som sedan kom att heta "Lunds Stifts Kyrkospel", med centrum i Lunds domkyrka. Birgitta och jag var då bosatta i Lund. Jag hade sedan några år haft en studentgrupp som turnerade med liturgiska spel i kyrkorna. Genom stiftsledningens positiva hållning kunde vi nu börja bygga upp ett arbete med kyrkodramatik som en stiftets egen verksamhetsform. Birgitta anställdes som Lunds stifts kyrkospelskonsulent.

Våra gemensamma dramatiska och liturgiska erfarenheter och insikter gjorde Birgitta och mig entusiastiska i försöken att bygga upp en spelverksamhet som en självständig dramatisk verksamhet – markera kyrkospelen som "ett stycke kyrkokonst", som Olov Hartman brukade säga. Om vi i Sverige var de enda i världen som spelade liturgiska spel, varför då inte utveckla denna konststart?

I linje med vad Hartman och Nyström framfört som sin övertygelse och omsatt i praktiken, var det viktigt att accentuera att det liturgiska inslaget i de liturgiska spelen inte var regimässiga effekter eller stämningsskapande kulisser. Liturgin i spelen var verkligen liturgi. Det var därför inte så, att en bön eller en psalm i ett liturgiskt spel "föreställde" en bön eller psalm – de "var" detta. När psalmen sjöngs satt inte publiken och hörde på, den sjöng med, eftersom den var församling. Om någon från koret sjöng "Tackom och lovom Herren", reste sig alla och instämde i lovsången. Någon utklädsel var det inte tal om; historiska kostymer var inte aktuella. Bara liturgiska plagg kunde tänkas, dvs. antingen de vita dräkter man brukade bära då man gjorde tjänst i koret, eller de vanliga kläder man bar då man "gick i kyrkan".

I och med liturgin fanns det en verklighetsnärlighet som bröt igenom den teatrala illusionen och samtidigt tillförde den något nytt. Vad betydde det? Vi märkte att vi inte riktigt kunde analysera detta, men vissa förhållanden

var uppenbara. Om t.ex. en präst var med i dramat, kunde det inte vara fråga om någon som gick in i en roll och bara tillfälligt spelade präst. Och det var otänkbart att någon spelade Kristus. I liturgin talar vi inte om Kristus som vore han bara en gestalt i det förgångna eller en figur i en litterär framställning. Vi talar om – och till – någon som, uppstånden från de döda, stämt möte med oss, i detta ögonblick i detta rum. Det är ju just det som altaret i kyrkan understryker. Att ha någon som vid sidan av denna altarkoncentration spelade rollen av Kristus, skulle verka löjligt, dramatiskt svagt, teologiskt hädiskt.

På en och annan kunde resonemang som dessa verka subtila, men i vissa sammanhang var det ändå självklart. Om man – som ett tankeexperiment – i det liturgiska spelet skulle ha ett dop infogat i det liturgiska rummet, med den gällande dopliturgin, skulle väl mycket få människor uppfatta det bara som ett stycke ”teater”, att (med samma dopbarn) kunna upprepas kväll efter kväll. Ett dop i kyrkan var naturligtvis ett dop i kyrkan.

Många runt om i landet blev intresserade av den här typen av spel. Hundratals spelgrupper växte upp över hela Sverige och de kastade sig begärligt över de kyrkospel och ”kyrkospelsmotetter” som i accelererande takt gavs ut. Det blev en verklig kyrkospelsväckelse i Svenska kyrkan. Entusiastiska spelare fanns överallt och, vad som inte var minst viktigt, spelplatser fanns överallt. Kyrkorna stod där och väntade på att bli brukade. *Förbundet för liturgi och dramatik, FLOD*, stödde verksamheten och stimulerade såväl aktivitet som debatt.

Som det ofta är med väckelser var det fallet också här. Entusiasmen kom och försvann, spelgrupper bildades och upplöstes. Kyrkospelande ungdomar flyttade från sina församlingar till utbildningsorter och vidare till anställningsorter. Det var svårt att hålla en kontinuerlig verksamhet igång. Undantag fanns dock och ett sådant var *Lunds Stifts Kyrkospel*, där vi hade glädjen av att ha Birgitta Hellerstedt anställd av stiftet för att – så gott som på heltid – ägna sig åt kyrkospel. Hon gav sig helt i det arbetet. Med stor kunskap, organisationsförmåga, uthållighet, kreativitet, arbetsiver och ett brinnande intresse bar hon upp och präglade verksamheten från starten 1960 till sin död 1990.

GÅ IN I BERÄTTELSEN

När man i diskussionerna framförde tveksamhet inför att vi ”införde dramatik i kyrkan”, svarade vi att vi inte införde något som inte redan fanns där. Dramatiken var på plats redan innan vi öppnade spelet. Kristi närvaro i sin kyrka är till sin natur en dramatisk närvaro. I kamp mot alla onda makter är han ”i sitt heliga tempel” för att rädda människans mänsklighet, frälsa henne ”ifrån ondo”. Mötet mellan människan och Kristus är alltid ett kraftfullt möte mellan fattig syndare och outgrundlig barmhärtighet. Stillheten i

kyrkorummet är en bävande och fröjdefull vördnad inför honom som gått i döden för vår skull och nu kommit hit till oss.

Evangeliet om denna gudshandling är en berättelse för åhöraren att gå in i. De som där omtalas i möte med Kristus är människor som i detta ögonblick omger mig och som jag är en del av. Maria och Petrus och Magdalena och den förlorade sonen är mina vänner och förtrogna. De är en del av mig – och jag har del i dem. När Kristus i evangelietexten till lärjungarna säger: "Följ mig!", säger han detta samtidigt till mig och kallar mig att bli hans lärjunge. Detta gäller ju var jag än läser eller hör det heliga evangeliet, men det blir särskilt tydligt i det liturgiska rummet, i den liturgiska kontexten, i den liturgiska aktionen.

Det dramatiska spelet kan gestalta och exemplifiera evangeliets berättelser inför mina ögon och öron. Det behöver inte vara så dramatiskt i yttre mening, men det kan bäras av medvetenheten om att det "lilla drama" som vi här spelar, är en del av det "stora drama" som ständigt pågår, i och omkring varenda en av oss. Kyrkospelen, framhöll vi i våra presentationer, "uttrycker, gestaltar och formulerar den dramatik som redan finns i evangeliet, i liturgin, i kyrkan".

Inom teatern ville man vid den här tiden tona ner ridåns betydelse, man ville inte ha så markerad gräns mellan scen och salong. Alla var indragna i samma teatrala skeende, påpekade man. Ibland lämnade skådespelarna scenen och spelade ute i salongen, mitt bland publiken.

I den liturgiska rörelsen hade man liknande visioner. Här ville man markera samhörigheten mellan kor och långhus. Alla i kyrkan hade del i den liturgiska aktionen, församlingen ombads ta plats långt fram i kyrkan och koret fylldes av lekmän i liturgiska plagg i liturgiska uppgifter; de kunde också ha uppgifter som förde dem ner bland församlingen osv. Hela kyrkan, inte bara koret, var ett liturgiskt rum. Kyrkospelaren tillhörde ingen avgränsad grupp, han/hon var en i församlingen, en som gick fram i koret och inför Gud representerade församlingen och inför församlingen representerade Guds ärende.

Det är givet att vi i Lunds stift på många sätt var starkt influerade av kyrkospelstraditionen från Sigtuna, men vi arbetade självständigt, uppmuntrade av Sigtuna att göra så. Kurser och konferenser höll vi året om. Höjdpunkten var under några sommarveckor de dagliga spelframträdandena i Lunds domkyrka. Allt fler spelare och sympatisörer anslöt sig och vi var efter hand en ganska stor grupp människor som var engagerade i *Lunds Stifts Kyrkospel*. Äldre och yngre kom med. Under "dramadagar" två gånger om året i domkyrkan arbetade ungdomar från hela stiftet hela dagen i grupper med olika konstnärliga aktiviteter för att vid en avslutande mäsä presentera vad de kommit fram till. Dramatisk tystnad omväxlade med uppslupna skratt.

"Bibelpantomimer" var en särskild dramaform, spontant och oväntat framkommen under en kyrkospelskurs. Bibelpantomimerna byggde på den

befintliga bibeltexten och lät spelgruppen gestalta denna liturgiskt, mycket enkelt, mycket stiliserat, men just därför mycket verkningsfullt.

Många önskade sig aktiviteter utanför kyrkorummet. Eftersom det liturgiska spelet förutsatte det liturgiska rummet, måste vi då tänka ut något helt annat. "Den kyrkliga kabaren" såg dagens ljus och gjorde i många sammanhang stor succé – och uppenbarade för oss hur öppna och humoristiska många kyrkliga miljöer kan bli när man väl stimulerar dem till det.

GÅ IN I LITURGIN

Ett arv från de första Sigtunaspelen var den statuariska spelstilen. När spelarna väl börjat spela, stod de och stod. Förflyttningarna var sparsamma och rörelserna tuktade. Den dramatiska kraften låg i dialogen, i attityden till själva spelet, ärendet, angelägenheten och andakten. Emellanåt kunde vi förvisso höja rösten och agera synnerligen livfullt, men det var på det hela taget ändå ett mycket tuktat spel. Vi ville utforska hur långt vi kunde gå i försöken att låta liturgins latent dramatik komma till uttryck, utan att vi därvid behövde lita till yttre effekter. Hur kunde liturgins stiliserade aktion just genom sin stilisering vara ett förstärkande element i kyrkorumsdramatiken?

Tidegården var i de tidiga mindre spelen en viktig ingrediens och en viktig ram. På textläsningens plats framträdde spelet, varefter vi återvände in i liturgin igen. Tidegården är ju en mycket stillsam gudstjänst, men församlingen rör sig ju ändå, den står upp och sitter ner efter ett visst mönster och markerar att det också här rör sig om ett möte. Församlingen svarar på ett tilltal från någon, på en gudomlig gärning i dess mitt.

Ofta spelade vi inom ramen för kompletoret. I aftonens stillhet, i kyrkorummets tystnad och andakt kom vi in i kyrkan, intog våra platser, bad, sjöng, spelade vårt spel, sjöng och bad och gick ut igen. Inga applåder, inga markeringar av början eller slut, inga tacktal. I den ständigt pågående börens sammanhang gav vi vårt bidrag.

Rätt snart dök det upp människor som uppskattade vårt arbete, såg kyrkospelens möjligheter och gav oss texter som på ett pedagogiskt sätt ville förklara saker och ting i Bibeln eller tron. De ville evangelisera, de ville "nä ut", de ville lättillgängligt klargöra. Påfallande ofta handlade det om nutidsmänniskans behov av Gud, och påfallande ofta hade texterna en "happy end" – då nutidsmänniskan funnit Gud eller tron eller svaret, och blev så glad och så lycklig.

Detta var en genre som vi sorgfälligt undvek. Dels rörde det sig för det mesta om ganska uddlösa och trista spel, dels gav de uttryck för något som vår trostradition tar avstånd ifrån. Den som är troende har för det första sällan blivit detta på grund av pedagogiska argumenteringar och upplever

för det andra inte sitt liv som en okomplicerad serie av "happy ends". Kyrkospel som enkel propaganda lät vi oss inte frestas av.

Härvid var vi också påverkade av Olov Hartman som på tal om valvmålningarna i de medeltida kyrkorna sade att den pedagogiska "Biblia pauperum"-teorin bara var en del av sanningen. Bilderna i valven var inte bara enkla framställningar av bibliska händelser och personer för det enkla folket, de var inte sällan subtila liturgiska bilder, de var en del av den ständigt pågående liturgin. De var bilder av oss själva, i livet, i liturgin. "De tre männen i den brinnande ugnen" som med Guds hjälp gjorde det omöjliga, nämligen att mitt i helvetet prisa Gud, var ju en uppmuntran till oss att i vårt eget djävulskap söka göra detsamma. Mitt "i våra ovänners åsyn" inbjöds vi här på denna plats till en bordsgemenskap för att vi inte skulle förlora tron, hoppet och kärleken. Människorna i den där ugnen var på samma gång vi i vår egen ugn. Vi hörde samman, delade livets villkor och var indragna i samma heliga handling. Att lärjungarna på de gamla allmogemålningarna var iklädda samtidens kläder, var inte ett misstag av bonde-målarna som inte förstod bättre, det var ett exempel på en klar liturgisk teologi. Den heliga historien pågår nu och här. "Idag" är en Frälsare född.

FRIHET I FRIHET

Dessa teologiska övertygelser om liturgins nu-karaktär sporrade Birgitta Hellerstedt som huvudansvarig för kyrkospelen att för varje produktion söka finna nytt och fräscht material. Hon ville presentera nu levande författare och nu levande tonsättare. Texten måste vara aktuell, tonspråket fött i vår egen tid. Och när spelen så småningom omfattade dans och en koreograf kom in i arbetsgemenskapen, gällde det att också en göra en dans som kunde upplevas som en nutida form med ett nutida budskap.

Att finna speltexter var inte gjort i en handvändning. Men Birgitta Hellerstedt gav sig inte. Hon ville ha aktuella texter och kontaktade i god tid författare, vars texter hon förstod kunde samspela med liturgin. Vi spelade Olov Hartmans "Marias oro", vi spelade texter av Ulf Söderlind, Bo Setterlind, Gunnar Edman, Arne H. Lindgren och Isaac Bashevis Singer m.fl. En särskild genre representerades av Mikis Theodorakis som skrivit musik till en text han en gång funnit i ett fängelse där han varit inspärrad. Här visade det sig tydligt vad "den liturgiska interaktionen" kunde innebära. Speltex-ten var den funna texten, ingalunda arrangerad, ingalunda överinterpreterad, men samtidigt klart öppen för liturgiska övertoner. Inte heller melodierna blev förkyrkligade. "En sång om frihet", var en sång och en bön om Greklands frihet, och på samma gång en sång och en bön om alla människors grundläggande frihet, alltid och överallt.

Spelen hjälpte till att öppna många kristna begrepp som efter en tids användning så ofta hotas av att mista sin substans och sakta dö under kon-

ventionens patina. Spelen gav bönen och liturgin verklighetsnärlighet, och många av oss började förstå vad den kristna teologin egentligen handlade om. Tortyrscenerna i Theodorakisspelet ledde tankarna till tortyren i juntans fångelser – och till krucifixet på altaret. Kristus, förstod vi, var i detta ögonblick korsfäst överallt där människovärdet förtrampades. Vinet i mässan, begrep vi, var Abels blod som ”ropade från jorden”.

Drivkraften i allt detta spelande var att ”förkunna evangelium”, som för att vara evangelium alltid måste vara ”dagens evangelium”, inte en död kopia av gårdagens evangelium. Och med ”evangelium” menade vi här inte en trosåskådning för andra att omfatta utan ett vittnesbörd om Kristi närvaro ibland oss för att värna om människans värde och värdighet.

Vi var inte ute efter att skapa intresse kring Bibeln eller tron eller liturgin eller kyrkan eller oss. Vårt intresse var den här och nu närvarande Kristus och det liv han kommit för att skydda och befria, ”frälsa ifrån ondo”. Vanliga människors vanliga liv. Också vanliga konstnärers vanliga liv. Därmed var vi inne på frågan om vad den frihet Kristus kommit för att erbjuda hade för konstnärliga konsekvenser. I vilken relation stod den av Kristus inspirerade friheten till den konstnärliga friheten?

Något teoretiskt svar kom vi aldrig fram till och ville heller inte komma fram till. Frågan fanns där som en sporre till fortsatta praktiska försök.

När det gällde spänningen i kyrkospelet mellan gammalt och nytt, förstod vi vidare att denna inte kunde handla om anpassning vare sig till det gamla eller det nya, utan om ett fascinerande möte mellan det givna och det som detta ytterligare inspirerar till. Vi går in i det medeltida rummet, klockorna ringer, iklädda de liturgiska dräkterna går vi i procession upp i koret, sjungande en psalm från gammal tid. Formen är gammaldags, för vi älskar traditionen, men detta gör vi just därför att vi vet vad denna tradition innehåller som incitament till nya tankar, nya reflexioner, nya insikter.

Mot slutet av 1960-talet gick den liturgiska rörelsen nya vägar, man accentuerade nuet mer än det i traditionen överlämnade. Spelgruppen i domkyrkan kände också rent spontant att det var tid att utveckla en ny spelstil. Alltjämt gick vi i procession och var iklädda röklin, men gregorikanen ersattes av visor, orgeln av gitarren och den statuariska spelstilen lämnades.

Vi kunde också, som redan antytts, välkomna speltexter som inte var författade av bekännande kristna författare. Huvudsaken var att de var bra texter och att de hade något att säga som var angeläget. Hade de det, innebar det att de var värda att lyssna till och tacka Gud för. Då hade de ju något att säga om Gud, även om inte författarna var upptagna av någon ”religiös” problematik. Om författarna gav oss tillstånd att spela, gjorde vi detta med stor glädje, fortfarande i de ”två liturgiska riktningarna”. Vi riktade spelet ut mot församlingen som ett budskap från Herren, och vi riktade det in mot altaret som en tacksamhetens gåva till Herren. Vi vände oss mot såväl församlingen som den heliga Treenigheten för att komma i dialog. Detta gällde lika mycket när vi spelade fram sagor som politiska protester.

Den klassiska teologin, som prisar Gud för allt gott och sant och skönt och äkta, gav impulser till konstnärlig frihet och konstnärlig utveckling.

På den formella sidan innebar den liturgiska accenten att vi också kunde välkomna texter som inte hade en påfallande dramatisk uppbyggnad. De kunde helt enkelt bara komma fram ur den liturgiska aktionen och återvända dit. Det kunde röra sig om dikter, där gränsen mellan liturgi och dikt (återigen!) blev flytande och båda förstärkte varann.

Också denna teatrala lösning hade en teologisk klangbotten. Livet som kristen var att ständigt leva i dialog med vår Herre. Aldrig kom man då fram till en slutpunkt. Dialogen pågick ju ständigt, man bad sina böner morgon, middag och kväll och gick i mässan vecka ut och vecka in.

DEN GUDAGIVNA LUSTEN

Det liturgiska spelet visade sig ha många möjligheter. När vi vid kyrkospelens framväxt talade om hur kyrkospelet egentligen skulle vara och inte skulle vara, blev detta ibland uppfattat som en önskan att en gång för alla säga exakt hur ett kyrkospel skulle definieras. Som om det fanns eviga sanningar om kyrkospelens väsen och uttrycksformer! Detta var att missförstå diskussionen. De bestämda utsagorna var uttryck för fascinationen inför liturgin som man på den tiden så länge uppfattat som något stelt och dött och i varje fall en gång för alla givet, men som man nu började se vara något som ständigt kunde föda nya idéer, nya uttrycksformer.

Till att börja med hade vi spelat i olika liturgier men aldrig i mässan. Efter en del år uppkom tanken på att knyta an spelen till eukaristin. I domkyrkan tog vi efter själva spelet och en kort bön eller sång det bröd och vin och de blomster och ljus som under spelet stått på offertoriebordet i närheten av spelplatsen, formade oss till procession och inbjöd dem som ville att följa med ner till kryptan för en kort, läst nattvardsliturgi.

Där kunde också några reflexioner framföras, antingen allra först, när församlingen intagit sina platser, eller mot slutet, omedelbart före välsignelsen. Det rörde sig inte om predikningar, utan om några korta reflexioner som knöt samman spel och budskap och sakrament och liv, dvs. det vanliga livet sett ur sakramental synpunkt, som ett fascinerande men hotat liv.

Detta gav oss möjlighet att poängtera sambandet mellan det sakramentalta livet och den konstnärliga lusten, inte minst intresset för att söka nya uttrycksätt och göra nya upptäckter för att spegla mångfalden i det liv som Fadern gett oss, Sonen omslutit med sin kärlek och Anden kommit för att kalla oss ut i ansvar för.

Ord är ju inte alltid i det sammanhanget så nödvändiga. Någon sade efter ett spel att handlingen och budskapet förvisso nått henne uppe i kyrkan men nått henne – än en gång och – mycket starkare, när hon i mässan nere i kryptan under fridshälsningen känt människornas händer i sina. Symbo-

lens kroppslighet berörde henne på ett sätt som hon inte tidigare upplevt och inte kunde förklara.

Det liturgiska spelet fick efter hand som åren gick många utformningar och det gav upphov till mycket funderande och debatterande, men det sporrades hela tiden av att vara ett spel som föddes ur (den gudagivna) lusten att agera och sjunga och spela och dansa och ur det pågående liturgiska liv som aktualiserade Guds närvaro i vår värld. Denna närvaro behövde inte alltid, snarare rätt sällan, påpekas som en närvaro. Sättet att använda kyrkan som kyrka, dvs. använda liturgin som liturgi, klargjorde för både spelare och övriga att här var konst och religion och teologi och bön sammanvävda på ett sätt som svårligen lät sig skiljas åt och just därför var så fascinerande.

Den "liturgiska interaktionen", samspelet mellan kyrkospelet och liturgin, mellan traditionen och de nya infallsvinklarna, betydde ett hängivet bejakande av de möjligheter till utveckling som här förelåg när vi i praktiken prövade oss fram. På många sätt fanns här också möjligheter att både fördjupa och bredda synen på vad liturgi var och kunde utvecklas till; alltså liturgi i allmänhet och i kyrkan i stort.

Det viktigaste bidraget från kyrkospelarna i Lund var måhända att visa och inspirera till hur en väl genomtänkt och väl inövad liturgi kunde få konsekvenser i fråga om liturgisk bredd. Liturgisk högtid behövde inte innebära stelhet eller svårtillgänglighet. Klockklang och processioner kunde mycket väl samsas inte bara med tidegärd och gregoriansk musik, utan också med visor och gitarrmusik, dans och lekfullhet. Det viktiga var om alltsammans formades så att andakten bereddes rum och liturgin fann vägen ner till hjärtanas djup.

Accenterna låg redan tidigt bl.a. på församlingens aktivitet i ord och handling, på det enkla och nära språket och på liturgins kroppslighet. I bönerna sa vi "dej" och "mej" istället för "dig" och "mig" – vilken debatt detta i många år väckte! – och vi prövade bl.a. offertorieprocession, fredshälsning och gående kommunion, då allt detta för de flesta ännu var helt nytt.

En alldeles speciell gudstjänst var den julbön för barnfamiljer som vi på en turné fann i England och som gick ut på att under predikan låta barn bära julkrubbans figurer från högkoret till krubban. När t.ex. oxen och åsnan omnämndes, avbröts predikan av en julsalm om just dem och dessa två djur bars ner genom församlingen.

Denna gudstjänst har nu blivit en fast tradition. Predikan som är en parafraas över julevangeliet omnämner många djur där i julnatten och efterhand har församlingen i Lunds domkyrka gått in i rollen att härma alla dessa djur. Hela domkyrkan är varje julafton sedan 1963 full av människor (i alla åldrar!) som kommit för att "råma in julen" och som bräker och kacklar och skrattar och sjunger. Ändå hålls allt strikt samman av den fasta ordningen med klockringning och processioner, bibelläsning och bön, psalmer och

körsång. Inom den fasta ramen får improvisationerna och lekfullheten sin plats.

Tre komponenter gör en sådan gudstjänst möjlig: det strikta draget (inkl. det noggranna inövandet), den varma och glada öppenheten samt den förtrogenhet med liturgin och gestaltandet av denna som kyrkospelen tränar sina aktörer i.

Vi gläder oss åt att vi från början kunnat inspireras av en så medveten konstnärlig och teologisk hållning som den Olov Hartman en gång förfäktat och att vi just utifrån denna grundhållning kunnat arbeta fritt. Nya teorier har lanserats, nya spelstilar prövats, den dramatiska verksamheten har byggt lika mycket på intuition och spontanitet som på teorier och teologier.

Redan från början var det så för oss att liturgi inte var ett mer eller mindre ängsligt hänsynstagande till fastställda normer. Det var ett liv vi levde, en bön vi bad, en oavbruten tacksamhet över alla Guds goda gåvor. Det liturgiska livet bestod av en timme då och då inne i kyrkan men inte bara det – det omfattade ju allt som var relaterat till denna timme, dvs. ett liv 24 timmar om dygnet, med alla de känslor och tankar och beslut som dök upp, på ett eller annat sätt relaterade till vår Herre. Gråt och skratt, världslighet och andlighet, allt hörde där samman på ett sätt som egentligen inte gick att särskilja. I Gud är det som vi ”lever, rör oss och är till”. Just därför kände vi oss så uppmuntrade att göra nya upptäckter, beträda nya vägar och fascineras av nya insikter, såväl på det teologiska som på det konstnärliga planet och såväl i den enskilda kammarens fördolda liv som i kyrkans offentliga verksamhet.

Varje repetition inleddes de första åren med att vi sjungande bad vers 6 i psalmen 1 i 1937 års psalmbok:

Kom, Israel, att dyrka din Gud på varje tid och ort,
men bliv dig hans kyrka ett heligt rum och himlens port.
Ej större mänskofunder och jordiskt känsloprål
de helga sabbatsstunder, de höga föremål,
att Herren i ditt öra ej ropar innan kort:
”Jag vill ditt spel ej höra,
hav dina visors buller bort”.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

Kyrkospel

Olov Hartman, *Fyra kyrkospel* (Profet och timmerman, Livets krona, Den brinnande ugnen, Marias oro), Rabén och Sjögren 1970

Gunnar Edman, *Låt krukans stå*, Verbum 1972

Arne H. Lindgren, *Den opassande lovsången*, Lund Stifts Kyrkospel 1977

Bo Setterlind, *Två liturgiska kyrkospel* (Kyrie, Via Dolorosa), Verbum 1966

Bo Setterlind, *Gloria*, Bernces förlag 1967

Bo Setterlind, *Credo*, Verbum 1969

Ulf Söderlind, *Två kyrkospel* (Vårt rop, Frukta icke), Diakonistyrelsen 1961

Bibelpantomimer

Birgitta Hellerstedt Thorin, *Bibelpantomimer*, Verbum (4:e uppl.) 1978

Birgitta Hellerstedt Thorin, *Handbok II i bibelpantomim*, Verbum (1:a uppl), 1968

Birgitta Hellerstedt Thorin & Signe Larsson, *Grundbok i bibelpantomim*, Verbum 1970

Kyrkospelsmotetter

En serie mindre spel, utgivna på Studiebokförlaget under 1950-talet

Tidskrift

Evangeliskt drama. Meddelande från Förbundet för Liturgi och dramatik, utgivna på 1960-talet

Kyrkospelsteorier

Olov Hartman, *Jordiska ting*, Rabén och Sjögren 1956

Olov Hartman, *Fyra kyrkospel*, Rabén och Sjögren 1970

Omnämmanden

Olov Hartman, *Färdriktning*, Rabén och Sjögren 1979

Olov Hartman, *Fågelsträck*, Rabén och Sjögren 1982

G. Robert Jacks, *Olov Hartman: Five Dramas of the Swedish Church-Drama Movement. Discussed with Reference to Hartman's Theology and Symbolism*, PhD dissertation, Columbia University, 1972

Kyrkospel i Lunds domkyrka

Isaac Bashevis Singer, *Menasches dröm*, 1984

Gunnar Edman, *Låt krukans stå*, 1971–73

Gunnar Edman, "som blåste en vind mig fri, 1975–77

Britt G Hallqvist, *Gycklaren och Madonnan*, 1989–90

Britt G Hallqvist, *Sagan om Jons själ*, 1985–86

Olov Hartman, *Marias oro*, 1962–63

Arne H. Lindgren, *Den opassande lovsången*, 1977–79

Arne H. Lindgren, *Duvmånglaren*, 1981

Arne H. Lindgren, *Himlen och hunden*, 1979–81

Torsten Schenlær, *riddare räddare*, 1993–94

Bo Setterlind, *Credo*, 1969

Bo Setterlind, *Gloria*, 1966–67

Bo Setterlind, *Kyrie*, 1965

Bo Setterlind, *Via dolorosa*, 1964

Ulf Söderlind, *Vårt rop*, 1960

Ulf Söderlind, *Frukta icke*, 1961

Mikis Theodorakis, *Belägringstillstånd*, 1982

Mikis Theodorakis, *Jag var i fångelse*, 1973–75

Preben Thomsen, *Boken*, 1968

Mats Thorin, *Landet runt hörnet*, 1991–92

Urban Werger, *En sång*, 1970

Summary

The Liturgical Drama Activity of the Diocese of Lund (*Lunds Stifts Kyrkospel*) had two sources of inspiration. One source was the observations I at the middle of the 50's made with a group of players touring the churches of the diocese of Lund with relatively simple plays. The other source were the more profound experiences and reflections that had been made in Sigtuna (a town in central Sweden) from the very much larger plays produced there.

Olov Hartman in Sigtuna had written a historical play, which for practical reasons was played in the outdoor church of the Sigtuna Foundation (Sigtunastiftelsen) and because of that had some clearly liturgical accents. Tuve Nyström directed productions which in their tightness consciously avoided creating their own theatrical stuffiness. Thus, the play in the church got—at first unintentionally—a liturgical dimension, which made the audience suddenly not know whether they attended a service with theatre or a theatre performance with a service. This state of uncertainty was considered stimulating, waiting for new experiments.

As far as they by and by connected with medieval plays, this only concerned the liturgical plays long before the mystery plays.

Actress Birgitta Hellerstedt took part in the production of “The Crown of Life” (*Livets krona*) which was a Hartman and Nyström attempt to create conscious, liturgical theatre. When, at a conference for church drama groups outside Paris, 1960, she realised that the Swedish group was the only one to perform a totally liturgical drama, she was inspired to set up her own drama enterprise in the diocese of Lund. The diocesan leadership was positive and employed her as church drama consultant of the diocese. Together, she and I laid down dramatic and liturgical outlines for—what we called—the Liturgical Drama Activity of the Diocese of Lund.

The Lund cathedral was the centre, where we had daily performances during a couple of summer weeks, where we arranged courses and conferences, where we had drama days with workshops, and so on. Quite a number of people were thus drawn into our activities.

The leading principle of the liturgical plays was the fact that we wanted to consciously play well together with the church room as church room and blend well with the usual liturgical style. The players' costumes were the normal liturgical garments, they went into and out of processions, and it was accentuated that the play was to be seen as (part of) a service.

Among other things, this meant that the prayers in the plays were not a dramatic feature in a theatrical illusion, but a liturgical prayer with liturgy's

character of reality. Here, as at all other services, the altar was a reminder of Christ's presence, so it was, e.g., unimaginable for a player to be playing the part of Christ.

The liturgical play did not come into existence as a product of the drawing board, but was the fruit of spontaneous and reflecting practical solutions by people who were dramatically interested and familiar with and living in the liturgy of the church. The tension between established liturgical forms and new artistic solutions was thus seen as a fruitful relationship with a tradition that was being renewed.

Arne H. Lindgrens kyrkospel

Av Christina Bergil

INLEDNING

Jag har kommit till Arne H. Lindgrens kyrkospel som läsare, inte åskådare, inte deltagare. Det är de tryckta orden som påverkar mig, inte de visuella intrycken, inte musik och rytm. Något kyrkorum har jag inte framför mig och inga människor omkring mig. Det som jag tar del av är alltså inte alls detsamma som det som sker och upplevs när ett kyrkodrama framförs.

Som läsare av Arne H. Lindgrens kyrkospel har jag inga röster bakom orden, inga ansikten och gestalter som kan förbindas med de skilda replikerna.¹ Replikerna (monologerna, sångerna, inkasten, de lyriska utbrotten...) står där inför mig, avklädda sin kroppslighet, utlämnade åt ett förnuft som inte kan bevekas med rörelsers skönhet och rösters kraft.

Här har jag nu redan gett uttryck för ett utmärkande Arne H. Lindgren-drag: motsättningen. Förnuft mot skönhet. Antitesen, kontrasten, konflikten, kampen är starkt framträdande i dramerna – utgör deras nerv. Dramaturgiskt är det naturligtvis ett mycket tacksamt stilmedel. Hur detta gestaltas i spelen visuellt och akustiskt – kroppar som spelar mot varandra, rösters tempo och styrka, ansiktens uttryck – kan bara min fantasi ge mig en föreställning om. Men den tryckta texten ger mig näring för fantasin: de snabbt växlande eller inbrytande ”störande” replikerna, det rytmiskt hårda eller melodiskt mjuka hos dem, spänningen mellan kollektivets och den ensammas röster. Denna artikel kommer alltså att ägnas åt texten, orden som de står. Men varje läsare uppmanas att försöka använda sin fantasi och bakom varje återgiven replik försöka *se* och *höra*.

Jag vill i det följande först presentera varje kyrkospel för sig, försöka ge en bild av deras individualitet, och därefter göra en översikt över deras gemensamma drag och den verklighetsbild som de gestaltar. I ett avslutande avsnitt gör jag ett par mer personliga reflektioner.

¹ *Duvomånglaren* är det enda av de fyra spelen som anger en bestämd rollkaraktär bakom respektive replik.

I SPELEN

Den opassande lovsången

*Den opassande lovsången*² har två prologer. Båda accentuerar den tidskonception som är specifik för kyrkospelet som genre: då är lika med nu, biblisk tid och vår tid sammanflyter. Prolog ett talar om att varje ögonblick är ett nytt skapelseögonblick och att Kristus finns mitt i världen, mitt i tiden. Prolog två gestaltar ett sådant ögonblick. Där framträder Allan, skrothandlare, i ett vårgroent landskap med drag av lundabygden. Han berättar om ett skeende, och för den bibelförtrogna står det snart klart vad det är för ett skeende: förspelet till intåget i Jerusalem. Allan sitter i vårgroenskan och hans trogna fåle betar i det färska gräset när "Han" kommer vägen fram tillsammans med några andra unga arbetskarlar. "Han" och hans följe drar till sig Allan med dans, skratt och sång – Allan kan inte låta bli att dansa vals fram över väggruset för att möta dem. Detta är alltså anslaget: den sinnliga livsbejakelsen, skapelseglädjen.

Det är efter de två prologerna som spelets bibeltext kommer: Lk. 19:37-40. Det som berättas är alltså en konflikttext där lovsång står mot inskränkt fördömande: på lärjungarnas hosiannarop följer fariséernas krav på förbud. Och Jesus tar ställning i konflikten: "Om dessa tiga, skola stenarna ropa".

Lovsången var opassande i etablissemangets öron. Kyrkospelet gestaltar denna konflikt mellan bejakelse och fördömande, mellan avvikare och konformister i ett konglomerat av röster. Allan, som lånat ut sin fåle till intågsprocessionen, försvinner ur fokus tillsammans med det konkreta bibliska skeende som han blev en del av. Hans närvaro kan ibland rekonstrueras, men han träder aldrig mer fram som ett subjekt på samma sätt som i prologen. De som framträder är alla anonyma, även om en tilltalas som "Magdalena" – karakteristiskt nog en utstött glädjeflickas namn. De första rösterna uppmanar till dans och skratt, hopp och rytmer och inbjuder till gemenskap. Ett subjekt framträder och säger självmedvetet: "Jag är jag" (s. 8). Han eller hon har en identitet och ett värde som har getts av "mannen som red på vår fåle" (ibid).

Men motröster träder in. De är fientliga i tonen och kommer med en rad negeranden som står tydligt antitetiskt till bejakelsens röster. "De har inget identitetskort!" (s. 9) säger den första rösten, och både det avpersonaliserade "de" och det krassa begreppet "identitetskort" står i bjärt kontrast till rösten som i nyväckt stolthet förkunnat: "Jag är jag – det gjorde han mig till". Så följer "Okänd. / Inte medlem. / Inte bokförd. / Inte registrerad" (ibid). Här är det uppenbarligen fråga om ett annat synsätt, en annan attityd, till vad det är att vara människa. De första rösterna kan sägas stå för ett slags myndighetsförtryck, medan nästa uppsättning röster representerar konvensansens, konformismens förtryck: "Opassande! / Löjligt! / Gene-

² Lunds Stifts Kyrkospel 1977, förkortas i denna artikel "Lovsången". Försättsbladet anger ingen genrebeteckning. Jag kommer att alternera mellan beteckningen "kyrkospel" och "drama".

rande! / Upprörande!” (ibid). Bejakelsens röst berättar om ett Gudsskådande och möts av rösterna som ropar ”Förryckt!” (ibid) och hånfullt ställer reduktionens frågor: ”Var han lång / kort / tjock / smal / gammal?” (ibid). De negerande- reducerande rösterna talar om det kroppsligt mätbara och bejakelsens svarar med att tala om identifikation: ”Hans hjärta slog som vårt...” (ibid) – och om den kroppslighet som är ägnad för möte: ögon, händer, hjärta.

I centrum för den teologi som Arne H. Lindgren gestaltar i sitt författarskap står den Kristus som identifierar sig med den vanliga människan. I ”Lovsången” finns en katalogaria som fokuserar just detta på det mest sakligt konkreta sätt:

Hans far var kolarbetare i Wales
intellektuell i Chile
alkoholmissbrukare i Stockholm
[...]
Hans mor var sömmerska i Borås
servitris i Jülich, några mil från Rehn
sociologiprofessor i Paris
call girl i stora staden New York
[...] (s. 12).

Men dessa enkla konstateranden möts av protestrop och ett eftertryckligt hävdande av Guds transcendens. Men bejakelsens röst insisterar: ”Någon är här – här hos mig!” (s. 13). ”En närvaro tog plats i mitt liv / Ett ansikte rörde vid mig – / Han steg in i mitt ansikte...” (s. 16).³

Bejakelsen uttrycker sin hängivenhet i sånger och lyriska partier. Och föraktet, repressionen och intoleransen bryter in med anklagelser, krav och hån. De pekar ut en namnlös person – kanske är det Allan – såsom varande kroppsligen förfallen, arbetsoförmögen och misskötsam. En motröst erinrar om liljorna på marken och fåglarna som inte sådde, men när de nitiska rösterna i ett allt mer uppskruvat tempo talar om krassa arbetslivsförhållanden, vissnar jorden och fåglarna slutar sjunga. Det jag som dukar under för produktionssamhällets krav (”Maskinen var större än jag!” (s. 23), ”Mitt hjärta kunde inte följa / inte följa med” (s. 24), är oskiljaktigt från den namnlöse som kan identifieras bara genom att pronomenet stavas med stor bokstav: ”De stötte bort Hans hand [...] Hans hjärta / lyssnade ingen längre till” (s. 22).

Produktionssamhället. De omhändertagande myndigheterna. Det religiösa etablissemanget. Tillsammans utgör de livsförnekelsens krafter i det spel mellan motsatser som ”Lovsången” gestaltar. De omhändertagande myndigheterna representerar ett samhällsbyggande utan plats för liv och sång, det

³ Jfr. ”Ett ansikte / rörde vid mig / En hand / formade en fråga / En närvaro tog plats i allt – / blev till svindlande lust / på septemberstjärnornas ö // Nu vet jag / att du är glädje, Gud / när människor är nära varandra”, Arne H. Lindgren, *Då slutade talgoxen sjunga*, Stockholm 1985, s. 61. I denna dikt tycks mig orden framför allt syfta på mänsklig närvaro och kontakt.

religiösa etablissemang utgörs av skvallerröster från en syföreningssammandragning. Där har en person som, skrotförsäljare som han är, torde vara Allan, stört det fromma mötet med skrålände lovsång. Högst opassande. Tillika gör han anspråk på att ha sett Gud. Oanständigt.

Det svar som livsförnekelsen får är detsamma dramat igenom: dansen, livsglädjen, bejakelsen av skapelsen, av människan. I böner och sånger varieras tillbedjan och lovsången. En lång monolog avslutar kyrkospelet: här är det uppenbart att Allan återigen är subjektet. Han återknyter till prologen, men nu handlar det inte bara om ett berättat minne utan också om en eskatologisk vision: "Himlen är full av bokskog". Det är en mycket jordisk vision av det enkla, goda livet: "Bröd och vin ska himlen förse oss med" (s. 39). Jesajas profetia om fredsriket återklingar i:

Suggor ska beta i ollonskogar
och kalvar skutta omkring på vångar
Och du – fålen min – ska varje dag
få det finaste saftgräs
från sluttningarna nere vid ån (ibid)

När dramat slutar är skrothandlaren Allan kvar på jorden, men med ett levande minne av mötet med Mästaren och en levande vision av himlen.

Fattigmässa

"*Fattigmässa* eller En procent av skinkan. Ett litet spel om reglerad frid – och oanständiga avvikelser." Så lyder den fullständiga rubriken till Arne H. Lindgrens kyrkospel för Lunds stift 1978. Genrebeteckningen är "kyrklig kabaré". "Kabaré" kan enligt uppslagsboken syfta på de mest skilda slag av underhållning, men karakteristisk är blandningen av tal-, sång- och dansinslag. När beteckningen först kom i bruk, i 1880-talets Paris, avsåg den en på ett konstnärligt och litterärt plan högklassig underhållning.⁴ I denna ursprungliga bemärkelse är *Fattigmässa* en kabaré.

Året innan mötte vi en lovsång, visserligen opassande, men bejakande, sinnlig, öppen mot Gud och människan. *Fattigmässa* är svart, bitter. Rakt igenom en satir. Ingen öppning mot tron eller människogemenskapen, ingen hängivenhet för skapelsen, ingen bön, ingen Kristusnärvaro. *Fattigmässa* är en grimas som täcker en förtvivlan.

Precis som *Den opassande lovsången* börjar *Fattigmässa* med att en ensam man står i centrum. Det vill säga, det är en sanning som genast måste modifieras. Om Allan i *Den opassande lovsången* från första raden träder fram som ett subjekt, tydlig och närvarande, så utmärks Andersson i *Fattigmässa* av att han inte är där: "Jag söker en människa: Andersson / Han försvann i det vackra systemet". Detta är anslaget: människan mot systemet.

⁴ *Myggans nöjeslexikon*, red. Uno Myggan Ericson, Band 9, Höganäs 1991, uppslagsord "kabaré, cabaret".

Den *opassande lovsången* är full av poesi – grundtonen är det melodiskt sinnliga. *Fattigmässa* saknar denna språkets sensualitet. Jordglobsvisan i kabaréns inledning, alldeles efter annonseringen av Anderssons frånvaro, har dock en anstrykning av en mjuk sångton. Till en början ger den ett rart intryck: någon sjunger en sång till sin jordglobslampa vid arbetsbordet. Men det hemtrevligt rara är bedrägligt: det döljer många bottnar. Det är en visa om knapptryckandets makt: en suverän och samtidigt så enkelt exekverad makt. Resultatet blir att den lilla hjälplösa jordgloben / jorden, som är rund, stilla och stum, släcks – vi kan också utläsa: utplånas. Om vi inte går så långt som till att associera till kärnvapenmakternas knapptryckare, kan vi begrunda den makt vi har på närmare håll – kanske också den vi själva utövar. Objektet hålls på distans, hanteras efter behag, är till bara för min skull. Även om det är något så rikt som en hel jord.

Efter en förnyad förfrågan efter Andersson dyker han själv upp. Det är i alla fall honom jag hör som rösten bakom ångestmonologen, avfattad på en krackelerad byråkratprosa:

Var vänlig
sänd mig närmare information om
hur min ångest...mina dödstankar...och min gråt bör förhindras
[...] (s. 2)

Svaret blir tablettvisan som återkommer med nya verser vid fem tillfällen i kabarén.

Om du lever med trasigt sinne, om du mist all sans och vett
ska du veta min vän, vi kan bota allt –
det är bara att ta en tablett

lyder första versen (s. 3). Andra verser rekommenderar tabletter mot religiös och etisk oro – ”Om du tvivlar på Gud och djävul, om du frågar om fel och rätt” (s. 4) – mot förälskelse och saknad, mot fysisk eller andlig övermättnad, till sist mot döden. Första gången tablettvisan framförs, följs den av en visa som i sorgsen ton gestaltar två diametralt olika verklighetsförståelser.⁵ Jaget sitter på krogen och ser ”hur människor blev till” – det förefaller som om de förändras av sitt drogintag. Men det som finns i deras ögon är inte bara en liten pupill – det är myter och sagor och förlorade länder. Detta väcker frågor hos jaget som går ”från skola till skola” för att få lyssna till ”den viktigaste lektionen”. Men magistrarna ”med stela anlet” kan inte besvara andra frågor än dem som handlar om det rent materiella: lancettfiskar

⁵ Jag kan inte utläsa om den rimmade monologen, som jag här kallar visa, verkligen framförts till musik. I manus anges att den framförs av en jag-person, men i det exemplar som jag lånat av Siv H. Lindgren har ”jag” med kulspetspenna ändrats till ”vi”. Också fler ändringar är gjorda med kulspetspenna; enligt fru Lindgren är det hennes make som gjort dem. Det är från den okorrigerade manusutgåvan som jag citerar.

och nässlor. ”Att det mesta förmultnar i graven / är magistrarnas slutvisdom” (s. 3).

Av en kabaré kräver man inte en sammanhängande handling. ”Andersson” är den återkommande gestalten i *Fattigmässa*, men i den skrivna texten är hans närvaro mycket sporadisk och ett skeende kring hans person är endast svagt antytt. Det finns sällan ett inre samband mellan de skilda inslagen i kabarén: således finns ingen förklaring till att vi nu strax kastas in i själva fattigmässan. Satirens föremål är en sammansmältning av den flacka materialismen, en andefattig kyrklighet och Överhets Sverige. Mässan äger rum på Konsum, de välkostymerade som går dit är lagommänniskor som bär drag av kyrkans och frikyrkans folk. Sist kommer en ”liten, ledsen, trasig / bättringsbedjare” (s. 6). I mässan tillbeds en skön värld som utmärks av att vara lagom. Den är alltigenom futil:

Lagom runda ärtor
Lagom platta plättar
Lagom gröna väggar
Lagom rutigt golv (s. 7)

Församlingen uttrycker sin tacksamhet med en parodi på sv. ps. 261, vilken mynnar ut i ropet: ”Tack för återbäringen!” (ibid). Fader Vår travesteras med en bön till makten i Kanslihuset:

Ärad vare Din Majoritet; tillkomme Ditt Röstetal [...]
och inled oss icke i funderingar och tvivelsmål, utan anpassa oss till förordningar
och produktion.
Ty Makten är din och Mentalsjukvården och Polisväsendet, i allt högre och
högre grad. Amen. (s. 8)

Det politiska temat fortsätter i nästa sång som också uttrycker tacksamhet, den här gången till ”Herr Minister”. Tacksamheten handlar om en rad materiella ting, men där finns ett stråk av en annan känsla:

Säg oss endast
varifrån vi oron får –
alla dessa små neuroser
som blir värre år från år? (s. 9)

Frågorna växer: Vad betyder frihet? Vilka gäller ordet solidaritet? Sången slutar:

Kanske har vi talat barnsligt –
vi ska ej besvara mer.
Men vi trodde på ett samband
mellan friheten och Er (s. 10)

Satiren i *Fattigmässa* slår åt alla håll. Militarismen drabbas i köttbullevisan, alliansen socialvård-polisväsende i folkvisan om ungersven i Rosengård. Så

slutar *Fattigmässa* ganska abrupt. Några rader från inledningens jordglobsvisa återkommer och sedan slutar allt med den apokalyptiskt hotfulla "Cirkusvisa om jorden":

Vagnen är av lejon full
lejon full
lejon full
Tänk om vagnen föll omkull
vagnen föll omkull

Tänk om lejonen kom ut
Vilka tjut!
Vilka tjut!

Då tog våran cirkus slut

Cirkusen
tog
slut... (s. 14)

Alla Arne H. Lindgrens kyrkospel är insatta i ett gudstjänstssammanhang där mässa firas. Jag tänker mig att *Fattigmässa*, för att inte ge en eftersmak av förtvivlan, måste ha kompletterats med en mycket rik, levande, verklig mässa.

Himlen och hunden

Himlen och hunden är ett liturgiskt drama som till sin karaktär påminner om *Den opassande lovsången* med dess lyriska partier och spel mellan röster. Men *Himlen och hunden* är ett svårare verk, på flera plan. Den fullständiga titeln är "Himlen och hunden eller Kanané! En berättelse från Tyrus och Sidon".⁶ Spelet mellan underliggande bibeltext och kyrkodrama är mer intrikat än i "Lovsången", men så är också själva bibeltexten en av evangeliernas svåraste. Mt. 15:21-28 berättar om den kananeiska kvinnan i trakten av Tyrus och Sidon som vädjar till Jesus med böner för sin sjuka dotter. Han svarar henne till en början inte med ett ord – först när lärjungarna klagat ger han dem ett svar: "Jag är icke utsänd till andra än till de förlorade fåren i Israels hus".⁷ Till henne säger han, när hon fallit ner framför honom, att det inte är rätt att ta brödet från barnen och kasta det åt hundarna. Detta är ju en rasistisk skymf på vilken hon svarar samtidigt bekräftande och smart: "Ja, Herre. Också äta ju hundarna allenast av de smulor, som falla från deras herrars bord". Och Jesus ger henne det efterlängtdade svaret: "Ske dig, såsom du vill".

⁶ Lunds stift 1979. Jag kommer alternerande att använda förkortningen "Hunden". "Liturgiskt drama" är beteckningen på försättsbladet. Jag ser ingen anledning att skilja mellan beteckningarna "liturgiskt drama" och kyrkospel.

⁷ Jag citerar här ur 1917 års översättning, den som används i kyrkospelet.

Det är bara på ett fåtal ställen som dramat *Himlen och hunden* anspelar på bibeltexten – och det är ibland anspelningar som har lätt att gå läsaren förbi. Hade vi inte haft kyrkospelets titel, hade vi nog inte alls noterat förekomsten av hundar. Dem möter vi uttalat bara på ett ställe där det talas om "Meningslöshetens förvaltare" som inte kan leva utan sina hundar: "slo-kande / viftande / krypande / tiggande hundar!" (s. 11). Meningslöshetens förvaltare kan t.ex. vara de konsumismens företrädare som inleder kyrkospelet med sina lockrop om pangrea, prishombomb och priskalas. Hundarna skulle då vara alla de – vi – som lyssnar på deras lockrop och kommer svansviftande. Förvaltarna kan också vara representanter för en kyrka som går på tomgång, som långtidsplanerar och arrangerar temadagar och bara bidrar till tidens stress – och hundarna är då alla vi lydiga som deltar i dessa hurtiga aktiviteter. Hundar är alltså alldeles vanliga, bräckliga människor med vanliga, lättexploaterade behov – men också, i dramats sammanhang, med en stor och ouppfylld längtan.

Det finns ytterligare ett par anspelningar på evangelieberättelsen och dessa utgörs enbart av benämningarna av ortnamnen. "Silvermun plockar med tesked / sorgsmulor / ångestmulor / lidandesmulor / från Tyrus och Sidon" (s. 12). Vad är detta? Som jag förstår det, har vi här en satir som vänder sig mot "barnen", som alltså ställt sig på "hundarnas" sida. "Barnen", de som är innanför, kan i sin stora nåd skänka något av sitt överflöd åt "hundarna", de som är utanför. "En procent av skinkan" var underrubriken på *Fattigmässa*, anspelande på en bekant u- hjälpsambition. Den nogsamt utmäta generositeten i "Hunden" tycks mig anspela mer på det frivilliga (kyrkliga) biståndet än på det statliga. Medkänslan är lättköpt, privilegierna ohotade.

Himlen och hunden har inte som "Lovsången" ett tydligt subjekt i centrum. Rollistan förtecknar tre kvinnogestalter: Maria, Dranka och Aktiva damen. Aktiva damen är lätt att identifiera, hon dyker då och då upp med sitt jäkt och sin längtan: "Jag springer, Herre – / men är ändå inte säker ... / inte alls säker på... / att detta... / är / mitt liv..." (s. 19). Maria och Dranka tilltalas, men vilka repliker som ligger i deras mun kan bara rekonstrueras. De repliker där de tilltalas har utanförståendets och inte anpassningens prägel – de är drömska och poetiska, fjärran konsumismhetsen och kyrkjäktet. Här finns, som i "Lovsången", dansen och skapelseelementen och här finns en stark längtan efter innerlighet.

Temat "en sann identitet" återkommer ofta i Arne H. Lindgrens kyrkospel. I "Lovsången" finns självtillitens trygga konstaterande: "Jag är jag – / det gjorde Han mig till" (s. 8). I "Hunden" finns inte några motsvarande uttryck, men en sorg över jagets brister och en längtan efter en djupare identitet. Jaget överraskas över att möta sig självt, tvingas ofrivilligt att göra det:

En dag
möter du dig

möter ditt ansikte
din kropp
dina ögon –
[...]
möter dig som främling
och som fiende...

Du kan inte gå förbi
det mötet –
[...] (s. 9)

Samtidigt finns i textens gestaltning av mötet, så det kan äga rum, en värme och sinnlighet som tar udden av det skrämmande och gör det i någon mening till ett gudsmöte. Människor drivs att "gå / bort från sin ro / bort från sitt liv" (s. 10), bort från "soluppgången" – men "solens tal" är: "Att få börja på nytt / att få växt till mognad" (ibid).

Som i sina övriga kyrkospel bygger Arne H. Lindgren i *Himlen och hunden* på kontraster. Andligt står mot materiellt, spröd mänsklighet mot krigsproduktion, mjuk poesi mot vulgärt reklamspråk. I *Himlen och hunden* skildras ett födelseunder:

Det är någon som andas
en puls som slår
två pupiller
öppnade mot morgonen
mot himmelen
mot den djupa floden.

Djupa flod av tårar
Djupa flod av blod (s. 13)

Det är som om den längtan som gång på gång uttrycks i spelet lett fram till denna födelse. Associationerna går naturligtvis till födelseundret i Betlehem, men också, via "En gnista, / eld som är född" till pingstundret. Och genom tårarna och blodet kommer också Getsemane och Golgataskeendet in i associationskretsen.

Men stillheten i det förtätade ögonblicket bryts av en – föreställer jag mig – metallisk röst: "Fyrahundrasjuttiofire oskadliggjorda / enligt de officiella rapporterna / Fyrahundrasjuttiofire – kom!" (s. 13). Ett artilleri arbetar snabb-abb-abb-abbt – och de oskadliggjordas antal ökar. Interfolierade med de mekaniska sifferuppräkningsarna är omtagningar av "födelseundrets" ord: "Det är någon som andas / en puls som slår [...]" (s. 14). Så kommer ett par strofer med klar eskatologisk ton:

En dag, min flicka
skall bussarna stanna
och varuhusens fönster släckas ner
Då ska hammarslagen
upphöra på varvet

Den stora söndagen går in
som skymningen en sommardag
med varmt ljus mörker
över blommor och skog (s. 15)

Efter det eskatologiska poemet kommer bibeltexten: Mt. 15:21-28. Jag nämnde nyss att denna text sällan syns på ett manifest plan i dramat. Men, som alla berättelser om helandeunder i evangelierna, handlar också denna bibeltext ytterst om en kamp mellan Guds makt och mörkrets välde. Det är denna antites som i omtagningar och variationer går genom hela kyrkospelet. Det kan kanske synas dramatiskt i överkant att rubricera reklamslogans som yttringar av mörkrets välde. Ändå är det faktiskt så jag tror att Arne H. Lindgren ser det. Och den "linjerare" – en rätlinjighetens, ordningens, anständighetens förespråkare – som skymtar någonstans bakom upprädda ord i spelet, är kanske ett av Den Ondes många namn. Och vem möter vi här?

Hon grep honom
i sina frostspruckna händer
Soluppgången tog hon till sig
som en älskare

Lyssnande vände hon sig
till den viskande snäckan
vid hans fötter
till de sjungande viskande
vågorna av befriande ljus (s. 17)

Kanske är det den kananeiska kvinnan vid Jesu fötter eller någon annan av bibelns eller historiens eller vår samtids gestalter som erfarit frälsningen i mötet med Jesus. Men betecknande för Lindgrens kyrkospel – och verklighetsuppfattning, föreställer jag mig – är att ingen får förbli i vågorna av befriande ljus. Verkligheten slår igenom: "Vraka / välj / fynda" – "Pangrea! Priskrig!" (s. 17f.).

Himlen och hunden slutar med en rad sånger och monologiska texter som alla bär hängivenhetens och bejakelsens prägel. Den röst som jag har identifierat som "Aktiva damens" är den sista vi hör från den sfär som kan betecknas som ytlighetens och bristens. Därefter hörs en röst som talar om det enkla givandet som en översinnlig händelse och en sång om gudshängivenhet och stilla bön. Psalmen "Öppna mig för din kärlek" blir läst eller sjungen, och en jaggestalt står "på perrongen i Tyrus" och ser hur allting sammanfattas i det älskade Du-et:

Du var kärlekens ö
trygghetens mark
och meningens vind

Jag var framme
Resan framför
var tillryggalagd (s. 21)

Ja, och ändå inte. Här är inte dramats slutpunkt. För vi befinner oss fortfarande i verklighetens värld, där makter kämpar om herraväldet. I en förtvivlad bön ber jaget med stelnad tro, öga utan tårar och hjärta utan slag, om befrielse och räddning: "Gå in i mig / Jesus Kristus – / blödande för världen!" (s. 22). Det är dramats näst sista röst. Det sista vi möter är en kollektivets bekännelse och bön till en delaktig Gud, en bön om närvaro:

O, du vår Gud, forma varje dag
som vi bygger och brukar världen.
Gå in med din Ande i vårt kvarter
och var med oss i dag på färden.
Lär oss förkunna, att du vill bo här
mitt i vår strävans städer (s. 23)

Duvomånglaren

Alla Arne H. Lindgrens kyrkospel är genomsyrade av vrede. I *Den opassande lovsången* är vreden balanserad av den djupa bejakelsen, i *Fattigmässa* är den konverterad i bitter satir, i *Himlen och hunden* tar sorgen överhanden, men i *Duvomånglaren* är vreden glödande och stark och tilltar ju längre spelet fortgår.⁸

Dramats titelperson hör till dem som Jesus drev ut med gisselslag när de stod i templet och sålde. Sedan detta hände har han, likt en Jerusalems skomakare, vandrat runt för att återfinna Jesus – "Han som en gång märkte mig med gisselslag, / så att jag än bär djupa märken i mitt ansikte / och i min själ en oro och en längtan..." (s. 6). I den långa monolog som inleder dramat gisslar han sig själv och han talar om hur han och de andra försäljarna slog mynt av människors förhoppningar, ångest och längtan och hur "vi" byggt maktsystem på människors gudsrop. Han är delaktig i rustningsindustri och krig och i "kyrkor, samfund, organisationer / med bukar fyllda av trosläror, makt och pengar" (s. 7). Monologen övergår i en sång som han sjunger tillsammans med syskonen Larsson. Denna grupp återkommer vid flera tillfällen i dramat. Deras sånger är en motbjudande mix av vulgära reklamrop och fromma maningar som man nog kan våga påstå har sin inspiration från viss frikyrklighet: "Älska, älska! Köp en duva!", "Heja! Halleluja! Köp!" (s. 8). De står också för en intoleransens misstro mot dem som de betraktar som avvikare – dramats sökargestalter. Dessa är, förutom Duvomånglaren själv, Maria från Magdala och Maria från Nasaret. Duvomånglaren själv söker den som märkt hans själ med oro, Maria från Magdala söker Mästaren som smekt hennes ansikte och bringat frigörelsens och upprättelsens liv, medan Maria från Nasaret söker bekräftelse på att hennes son lever – "att allt hans lidande var meningsfullt" (s. 15). Alla tre frågar efter levande tro, men de kristenhetens representanter som vi möter i syskonen

⁸ Lunds Stifts Kyrkospel 1981. *Duvomånglaren* finns också tryckt i författarens *Jordsånger*, Stockholm 1981, s. 115-132.

Larssons gestalt bemöter dem bara med fördomsfullt förakt: "Packet är to- kigt. / Psyk.insuff.-insuff.- insuff." (s. 20).

Det finns i dramat inte bara sökare utan också "finnare": representanter för den levande tro som Duvomånglaren och de båda Mariorna efterfrågar. De två är Josef och Maria från Lund och genom sin existens och erfarenhet besvarar de Marias fråga om ljuset från Betlehem ännu finns. De har erfarit Gudsmysteriet i ett barns födelse, tagit till sig budskapet om Guds ständiga närvaro, om segern och om dödens nederlag. Men Maria från Nasaret och Maria från Magdala är båda i sin Kristushängivenhet tillbakablickande och inåtvända, och Maria Jesu Moder fortsätter att söka sin son trots bekräftel- sen från Maria och Josef från Lund.

Men Duvomånglaren är inte bara tillbakablickande och sökande. Han är med kritisk blick vänd ut mot sin omvärld. I en monolog riktar han sig mot "knektar med död i handen", "generaler med ondskans praktfulla emblem" som inte kunnat "slå den onda oron / ut ur våra liv", inte besegrat någon ångest, plåga eller förnedring eller kunnat ge någon människa "Förtröstans varma mjukhet. / Hoppets solbelysta utsikt. / Meningsfullhetens rytm i hen- nes egen puls!" (s. 12). Duvomånglaren vänder sig också mot företrädare för tro och kyrka:

Jag är rädd –
för de blanka, de stirrande ögonens tros-skri.
Friheten, upprättelsen och livet
kan aldrig formuleras i ljud och ord
som hämtar färg, rytm och klang
från ångestens och dödssångernas landskap!

Jag är rädd –
för de stora, de stelnat öppnade pupillernas
rabblande trosbekännelser.
Glädjen över mötet med den levande Guden
kan aldrig formuleras i byråkraternas ansiktslösa språk –
med exakta radavstånd,
som galler för hela min lovsångslängtan –
eller genom budskap, infogade i svärfångade bisatser!

Jag är rädd –
för de små stickiga pupillernas
klanglöst beräknande trossamtal –
överräckande postgironummer, liksom i förtroende! (s. 21)

Helvetespredikanter, teologiska dogmatiker samt vissa slemma själavårdare torde det vara som åsyftas här.

Uppgörelsen med de elaka pupillernas kristna är den näst sista monolo- gen i *Duvomånglaren*. I den sista monologen når titelpersonen fram till en insikt. Han ser och känner den vrede och smärta som han en gång erfor hos mannen med gisslet. Hans starka känslor var ett med hans gestalt – och "en del av mig, av alla!" (s. 22). Här formuleras den starka identifikationstanke

som är så utmärkande för Arne H. Lindgrens teologi: Hans puls slår också inne i oss. Plötsligt förstår Duvomånglaren vad gisselslagen betydde:

Varje gisselslag var slag för fred.

Varje slag var för befrielse, var slag bort från förtryck – och slag till medvetenhet om ondskans alla krafter! (s. 22)

Det var slag mot den oheliga allians som denna läsare inte riktigt kan identifiera: ”den sluga köpenskap / som bakom millioner ord om frihet, fred och kärlek / bygger upp vapen, hat och hot [...] för sin (sic), för positionens och för överhetens skydd”.

Varje gisselslag var slag mot hänsynslösa profitörer

som gärna offerar mänskoliv –

om bara deras kassakistor fylls

med förnedringens, utnyttjandets

och utslagenhetens blodfläckade pengar!

Jag känner vreden än!

Jag kan se gråten,

och förtvivlan, som utgick från Hans händer! (s. 22)

I dramats slut har Duvomånglaren fått en djupare förståelse av mannen som en gång märkte honom: han har fått en insikt i karaktären av hans vrede. Vi skulle kunna säga att han väckts till medvetenhet om den politiska potentialen i det kristna budskapet. Den avslutande bönen ger ett öppet slut åt dramat – ett slut som är en ny början. Här komprimeras dramats sökandematik – längtan efter Honom som ger en identitet, längtan efter en levande närvaro i världen och kyrkan – och här bejakas ”kraften av hans gisselslag, / Hans kärleks gisselslag mot svek och orättfärdighet” (s. 23).⁹

II TEMATIKEN

Arne H. Lindgren, predikantson, är själv en predikant som spelar över hela registret med ett enda syfte: att beröra. Han slår och smeker, ropar och suckar, fördömer och bekräftar. Han har sin egen personlighets hela spännvidd som redskap, han har sin språkliga kreativitet och han har bibeltexten. Som den suveräna, självsvåldiga predikant han är, plockar han ut det han behöver ur texten och väver på den varpen. Han kan också föra in andra texter än dagens evangelium, inte för att utlägga dem utan för att belysa sin

⁹ Arne H. Lindgren har skrivit ännu ett liturgiskt drama, *De tre ljusen*, som uppförts i och utanför domkyrkan i Växjö åren 1996 och 1998. Det manusexemplar som jag lånat av Siv H. Lindgren är daterat av författaren den 4 mars 1991, vilket var författarens dödsår. *De tre ljusen* är ett kyrkospel av helt annan karaktär än de som skrevs för Lunds stift. Det har en traditionell handling – en dramatisering av Sigfridslegenden – och konventionell rollbesättning. Det utspelas helt i legendtid. Eftersom *De tre ljusen* har en så annorlunda karaktär skulle det föra alltför långt att ge det en egen analys och jag har därför valt att utelämnat det.

vision. "Dansa kärlek / dansa äng / dansa skog / dansa vatten / dansa Höjden / Människorna / Jorden!" (s. 6) – se där kom änglasången i Betlehem, mässans *Gloria*, in.¹⁰

Som jag redan nämnt finns en egenskap hos kyrkospelen som är mycket framträdande: de gestaltar kontrasterna, konflikten mellan två motsatta verkligheter. Dessa verkligheter är förvisso inga objektiva storheter. Det är Arne H. Lindgren som, suveränt, drar upp gränserna för dem, gestaltar dem, märker dem med brännjärn eller himmelskt stoft. Det finns inte självklart någon given nämnare för de storheter som ryms i respektive verklighet, men om det finns en prövosten så stavas den: Människan i Hennes Storhet och Komplexitet. Individ. Den sköra och sårbara ensamma människan med hennes själsliga och existentiella brottnig. Den ena verkligheten uttrycker, omfattar och förstår Den Sårbara Människan, den andra talar ett helt annat språk. Den ena verkligheten är kyrkospelens evangelium, den andra söker predikanten nå med en förkrossande lagpredikan.

Inte i något av kyrkospelen finns det någon ond *gestalt*, någon rollkaraktär med fula, förkastliga drag och inhumant beteende. Det onda sammanhanget, det som står människan emot, är alltid just ett *sammanhang*: ett kollektiv, en struktur, ett system. För läsaren är det ibland svindlande att följa med när storheterna hopas samman: världsmilitarismen, socialvården, kanslihuset, mentalvården, konsumtionssamhället, produktionssamhället, världskapitalismen, kyrkan, polisväsendet. Men det handlar alltså om kollektiv, system som utövar makt och därmed är repressiva. Inte onda människor men system med onda verkningar. Värderingar och attityder: hets och prestationskrav, lag och ordning, intolerans och konformism.

Individen kommer alltså i kläm. Fast rollkaraktärer inte står angivna i de flesta av kyrkospelen, går det nästan alltid att avgöra var det är en enskild röst som talar och var ett kollektiv. Den ensamma rösten är ibland en proteströst mot kollektivets hårda röster, en röst som nästan dränks. Men ofta ges den ett större utrymme – i monologer, i sånger. Den ensamma rösten har inte någon annan auktoritet än den egna erfarenheten, den egna starka upplevelsen, den har inget mandat någonstans ifrån. Detta gör den naturligtvis utsatt och skör. Det språk som upplevelsen kräver är radikalt annorlunda än all sak- eller byråkratprosa, reklamklichéer och kafferepsprat. Det är ett drömskt och poetiskt språk, oöversättbart i rationalitetens termer. Nästan alltid hämtar det sitt material från naturen, skapelsen, som därmed dras in i den verklighet som den ensamma rösten representerar. Den talar också ofta i termer av kropp och kroppsuttryck: ögon, händer, hjärta, dans, skratt, sång. Det finns en sinnlighet i språket som har sin motsvarighet i den visuella, rytmiska och musikaliska helhet som ett kyrkospel utgör, och som också svarar mot den innehållsliga kategori som vi skulle kunna kalla "närheten". Ett exempel från *Himlen och hunden*:

¹⁰ I sidhänvisningarna här och i det följande står L för *Den opassande lousången*.

Lövet är ensamt, Dranka...
dansar i snövinden
piruetter
sommarpiruetter
långtanspiruetter
det-var-engång-piruetter

Forsythia guldregn och syrén
suddas ut...
denna snövindens natt

Nakna väntar vi
ständigt färdas vi
genom de vassa kristallernas rike

Djupt inne i vår själ
bär vi med oss bilden
av en blommande äng

Maria, min Maria!
Myror humlor fåglar
lever I vårt blod (s. 5f.)

Den hårda verkligheten och den mjuka: så skulle man kunna beteckna de världar som står emot varandra i Arne H. Lindgrens kyrkospel. Jag nämnde nyss att det är en lång rad skiftande företeelser som förs samman i den hårda verkligheten. Den mjuka verkligheten består inte alls på samma sätt av identifierbara storheter, även om "skapelsen", "dansen" och "musiken" naturligtvis kan räknas dit. En så diffus storhet som "kyrkan" förefaller huvudsakligen kunna hänföras till den hårda verkligheten – i alla fall är alla de företrädare för "kyrkan" som återfinns i spelen föremål för hård satir. Från välproportionerade ordvalsbedjare och liturgiska klockslagsbedjare i *Fattigmässa* till snipiga syföreningsdamer i "Hunden" och försvaret för de kristna värdena i "Lovsången". Men levande tro är något annat. Det som de ensamma rösterna söker, och också uttrycker, är levande tro: gudsnärvaro.

"Gud är större / renare / vackrare", säger intoleransens röster i "Lovsången":

Gud bor i vår kyrka
i ett slott / av marmor
eller av guld / eller av stjärnor
[...]
Gud är långt borta
någonstans
långt borta
i guld!" (L., s. 13)

Det är en tro som emfatiskt hävdar transcendenten: Guds upphöjdhet över det lågt mänskliga. Det är också en tro som vill stänga in och äga Gud.

Interfolierade med dessa röster hörs: "Det är någon som talar i vinden", "Någon är här – / här hos mig!" (s. 13).

Närhet – närvaro. Där är verklighetens kärna. Teologin har ett namn på denna närvaro, Jesus Kristus, men i kyrkospelen möter vi inte detta namn och sällan några av de andra som Bibeln eller kyrkan använder. Det är den allra mest anonyma av benämningar som är den allra vanligaste i kyrkospelen – "Han". "Vi hade just ätit var sin brödkaka, jag hade druckit ett par muggar vin och fålen min betade i nygräset, när Han och ett par andra arbetskarlar kom vägen fram i riktning mot staden" (L., s. 2). Det som Han ger, med sin närvaro, är identitet: "Jag är jag – / det gjorde han mig till / mannen som red på vår fåle"(L., s. 8). Senare i samma kyrkospel, *Den opassande lovsången*, har Han kommit närmare och blivit "du", ja, blivit jag:

Mästare!

Du är inget moln i sagan
Du har kropp och händer –
som jag
Du red på min arbetsfåle
Du är jag (L., s. 34)

"Han gick in i din kamp på jorden. / Gud tog plats i din egen gestalt", sjunger vi i psalm 358 i *Den svenska psalmboken*. Kyrkospelen uttrycker detta, tydligast i *Den opassande lovsången*. Kroppsligheten, den existentiella utsattheten som förenar Kristus och människa, finns både i psalmen och i kyrkospelen. "Han kände din puls", står det i psalmen. "Hans hjärta slog som vårt", står det i kyrkospelet (L., s. 11). Psalm 96, "Öppna mig för din kärlek", finns *in extenso* i *Himlen och hunden* (s. 20). Dess självmedvetenhet, stolt och ödmjuk på samma gång, är ett drag som kan återfinnas hos kyrkospelets gestalter, tydligast hos Allan i *Den opassande lovsången*:

Öppna mig för din kärlek.
Världen behöver mig.
Världen behöver din kärlek
strömmande genom mig. (Sv.ps. 96:1)

Arne H. Lindgrens signum är känslostyrkan; engagemanget för de utsatta som alltid också är jag själv och alltid Kristus. En ständigt pågående kamp i en tvetydig verklighet, en kamp som Kristus själv utkämpar:

Se!
Ljuset där!

Nej –
inte ljuset från koret

Men där!

I skuggorna och mörkret...
i ständig kamp
vid rummets gränser (L., s. 19)

AVSLUTNING

Tjugo år efter framförandet framstår Arne H. Lindgrens kyrkospel som starkt tidspräglade. De har en vänsterpolitisk appell som inte hörs lika tydligt i kyrkan idag. De placerar sin samtids materiella villkor framför altaret på ett sätt som inte längre är vanligt. De har en oerhörd vrede, ett stormande upproriskt temperament som kyrkan idag saknar. Tidspräglade – men bör inte kyrkospel vara det? Vara en legering av biblisk tid och vår samtid, den ständigt föränderliga? Vara ett profetiskt uttryck ur sin egen tid?

Arne H. Lindgrens kyrkospel präglas av mycket starka kontraster: en ond verklighet mot en god. Nyansernas vänkrets kan tycka att detta är för enkelt. Men ibland kan världen behöva förenklas för att tydliggöras. Ibland är det kanske bara så som evangeliet blir synligt. En vecka innan det här skrivs, är jag på All Saints Club's domsöndagsgudstjänst i Allhelgonakyrkan i Lund. All Saints Club består av tonåringar som har gått på integrerade konfirmationsläger i Åhus. Det betyder att ungefär hälften av dem är särskolebarn med utvecklingshandikapp. Vid domsöndagsgudstjänsten – liksom vid konfirmationsgudstjänsten och andra gudstjänster under lägret – framför de kyrkospel. I ett ofta framfört kyrkospel går ena halvan av gruppen fram genom den ena sidogången och ropar: "Krig! Hat! Orättvisa!". Den andra halvan går samtidigt fram genom andra sidogången och ropar: "Fred! Kärlek! Rättvisa!". Verkan blir så stark därför att ropen om rättvisa och kärlek samtidigt gestaltar rättvisa och kärlek. Arne H. Lindgrens kyrkospel talar med den starkaste lidelse om att ge plats för de utsatta. I kyrkospelen i Allhelgonakyrkan har de utsatta plats.

Det är, som jag förstår det, samma sociala och politiska väckelse – 60- och 70-talens radikala vindar – som ligger bakom både Arne H. Lindgrens kyrkospel och Åhuslägrets. Det är ett arv som det är nödvändigt att hålla levande: engagemanget för de svagaste, kritiken mot orättfärdigheten, den öppna blicken för världen.

När jag läser Arne H. Lindgrens kyrkospel, upplever jag också att jag själv som predikant befinner mig i en tradition. Det språk som jag använder är besläktat med hans. Vi är många, främst kvinnor, som i böner och predikningar lämnar den gängse sakprosan för att försöka ge uttryck för det outtryckliga i ett mer tentativt, emotionaliserat och expressivt språk. Det är en mer vansklig språkart, och i likhet med Arne H. Lindgren vandrar vi ibland i snömos. Dock menar jag att detta mer litterärt präglade språk har sin plats i ett sammanhang där det utslätade och ingen berörande alltför ofta har dominerat. Kraften i Arne H. Lindgrens uttryck når vi andra ordarbetare sällan upp till.

LITTERATUR

- Arne H. Lindgren, *Den opassande lovsången*, 1977, liturgiskt drama (otryckt)
- *Fattigmässa* eller En procent av skinkan. Ett litet spel om reglerad frid – och oanständiga avvikelser. Kyrklig kabaré 1978 (otryckt)
 - *Himlen och hunden* eller Kanané! En berättelse från Tyrus och Sidon. Liturgiskt drama 1979 (otryckt)
 - *Duvomånglaren*, 1981, liturgiskt drama (otryckt). Tryckt i Lindgren, Arne H., *Jordsånger*, Stockholm 1981
 - *Då slutade talgoxen sjunga*, diktsamling, Stockholm 1985
 - *De tre ljusen*, 1991, liturgiskt drama (otryckt)

Summary

Arne H. Lindgren (1922–1991) wrote four liturgical plays for *Lunds Stifts Kyrkospel* (Liturgical Plays of the Diocese of Lund).

The first one is *Den opassande lovsången* (The Objectionable Song of Praise, 1977). It is a play with strong contrasts between voices and attitudes. In the prologue we meet Allan, a scrap-dealer, who turns out to be the man who lent Jesus his colt for Jesus' last ride into Jerusalem. Another prologue sets the special time of the play: present and past are inseparable—everything is seen in a moment of presence.

In *Den opassande lovsången* some voices describe their experience of Christ. They tell us about the gift of identity, they show delight at singing and dancing and laughing. But other voices object to their joy. They express intolerance, repression, and scorn. All through the drama we meet this conflict between repression and joy. Christ is seen as the one who has identified himself with the common human being. When some voices claim the transcendence of God, one voice insists: "Someone is here—here by me!"

Fattigmässa (Mass of the Poor, 1978) is Lindgren's next liturgical play. It is called a church cabaret and is a bitter satire. Here we find no openness towards faith or human communion, no prayer, no presence of Christ. The "mass" of the title takes place at a shopping-centre, and the satire is directed against materialism, empty religiosity and society's authorities. *Fattigmässa* ends abruptly with an apocalyptic threat which can be an allusion to nuclear war.

Himlen och hunden (Heaven and the Dog, 1979) resembles *Den opassande lovsången* with its lyrical parts and play with voices. The underlying biblical text is Mt. 15:21-28 where Jesus first rejects a Canaanite woman begging him to heal her daughter. But she argues with him saying: "...even the dogs eat the crumbs that fall from their masters' table". In the drama there are few open allusions to the dog of the title. It seems that "dogs" are ordinary, fragile people with easily exploited needs and unfulfilled longings. The division between "children" and "dogs" in the biblical text corresponds to the division between people "inside" and "outside" in the play.

Like the two former plays, *Himlen och hunden* attacks activity-neurosis, buying-hysteria and the military system. *Himlen och hunden* is darker than *Den opassande lovsången* but not as dark as *Fattigmässa*. It indicates no easy solutions, but a confidence in Christ.

All the liturgical plays of Arne H. Lindgren are filled with rage. In *Du-*

vomånglaren (The Dove-Monger, 1981) the rage burns throughout the play and culminates at the very end. The main character is one of the mongers who were driven out of the temple by the furious Christ. Since then he has sought Christ who made an ineffaceable impression on him. The play attacks expressions of consumer-culture in church and society, it assaults authorities of all sorts, the weapon-industry and the military. There are in the drama some “seekers” who have had an experience of Christ and now seek a living faith in Christ in the society of today. But representatives of the establishment are heavily opposed to them. In the last monologue the main character has understood the act of Christ in the temple. Every lash of the scourge was a lash for peace, for freedom and against oppression, profit, and exploitation. The dove-monger expresses his deep devotion to Christ.

As this survey shows, Arne H. Lindgren’s liturgical plays are characterised by strong contrasts. In the centre we find the lonely, fragile individual—a seeker of faith and pure joy. Opposed to him we hear the voices of oppression and authority, of intolerance and pettiness. But Christ is on the lonely individual’s side. He understands, he struggles, he is there with his presence.

The plays are characteristic of the political movement of the 1970’s. Their call is not often heard in church and society anymore, though it is needed even more today than before.

Kropp i rum – en essä om konst och kyrka

Av Lena Sjöstrand

INLEVELSE MED KONST

Sommaren 1997¹ visade konstnären Peter Tillberg drivvedsskulpturer i Lunds domkyrkas krypta i anslutning till det årets kyrkospel: *Livsstråk – Passage II*.

Peter Tillberg bygger sina skulpturer av grenar och träbitar han hittar på stranden. Han varken sågar eller spikar i delarna utan lyssnar ut hur de passar ihop, vrider och vänder på dem och fogar till sist samman dem till gestalter, djur, mänskliga varelser. Under förberedelsearbetet inför utställningen låg nu högar med drivved, tänkta för en viss skulptur, utplacerade i kryptan och på plats fogade konstnären samman skulpturerna. Inte utan avbrott! Genom domkyrkans krypta strömmar mängder av människor en junidag och närhelst man tittade in i kryptan sågs konstnären i samspråk med besökarna – nästan så att en viss oro infann sig. Skulle utställningen hinna bli färdig? En av besökarna, en liten pojke i fem-sexårsåldern hoppade förtjust omkring bland de redan färdiga skulpturerna, ivrigt ropande på sin mamma: ”Kom mamma, titta här – och här!” Så kom han fram till en lite kantig och mager skulptur som liknade en människa. Peter Tillberg hade låtit skulpturen falla på knä vid en nisch där en förbönsljusstake var placerad. Pojken blev nu alldeles tyst och stilla och föll själv på knä, en ganska lång stund för att vara en så liten pojke, innan han reste sig igen och rusade in i mammas famn.

Scenerna i kryptan ger bidrag till reflexionen kring konstens plats i kyrkorummet och konstnären som arbetar med sitt verk i rummet – rummet som blir till en plats för att förena, foga samman, plocka isär, pröva. Det som bärs in i liturgins rum behöver inte vara färdigt, liksom vi inte behöver vara färdiga för att vara där. Samspråket mellan människor, det samspråk som uppstår vid verken, både de i tillblivelse och de redan färdiga. Pojken som av skulpturen inspirerades till inlevelse och som prövade, också med kroppen.

De senaste åren har vi gjort många erfarenheter av konst och kyrka i möte. Min uppgift i denna artikel är att lyfta fram några av dessa erfarenhe-

¹ För principer och erfarenheter från kyrkospelrörelsen dessförinnan, se Ingemar Thorins artikel i denna årsbok.

ter och relatera dem till arbetet inom Lunds stifts kyrkospel från 1995 och framåt.

Lunds stifts kyrkospel har under den perioden årligen framfört sommarspel i Lunds domkyrka och satt upp två kammerspel. Viss turnéverksamhet har förekommit. I anslutning till sommarens kyrkospel har i samarbete med *Arbetsgruppen för kulturfrågor i Lunds stift* också visats konst i domkyrkans krypta.²

Fokus för Lunds stifts kyrkospel är kyrkodramatiken och då särskilt det liturgiska dramat. Men både det dramatiska arbetet och arbetet med bildkonsten är insatt i ett större, pågående samtal om konst–kultur–liturgi–kyrkorum–gudstjänstutveckling. Kyrkospelet måste därför ses i detta större sammanhang.

KONST OCH KYRKA I FÖRNYAT MÖTE

Något spännande hände i skärningspunkten mellan konst, kultur och kyrka under 1990-talet. Både från kulturlivets och kyrkans sida fanns ett förnyat intresse för samverkan och dialog; ett intresse som fortsätter att växa. Inte minst på bildkonstens område blev detta tydligt. På flera ställen i landet tog samtidskonsten plats i kyrkorummet. Ett par nationella konferenser hölls, bl.a. i Örebro och Malmö, där konstnärer, teologer, konstvetare och präster samlades för att utbyta erfarenheter och fördjupa den konstnärliga och teologiska reflexionen kring det som faktiskt skedde. Diskussionerna spände över ett vitt fält, från gudsbild och bildkonstens relation till liturgin till frågor om hur man praktiskt kan lösa hängning och belysning i rum där det inte går att spika och måla fritt. En hel del av de frågeställningar som här dryftades hade starkt samband med det som debatterades inom den tidiga kyrkospelsrörelsen i landet. Erfarenheter från kyrkodramatiken visade sig ha relevans även för andra konstområden.

Inte bara bildkonsten sökte sig till eller inbjöds till kyrkorummet under 1990-talet. Också andra konstarter närmade sig rummet; t.ex. dansen och teatern.³

När det gäller teatern vill jag nämna två projekt de senaste åren. Det första var *Mellby scenkonst*⁴ som utforskade kyrkorummet som spelplats och andligt rum i en rad uppsättningar där man också parallellt, i samarbete med *Kyrkans kulturråd*, planerade och genomförde ett seminarium på Österlen i juni 1998. "Det förvandlande ögonblicket" hette seminariet som behandlade mötet mellan religion och teater. Detta seminarium, liksom de som rört bildkonsten och kyrkorummet, speglar behovet av ett fördjupat

² Se programblad för Lunds stifts kyrkospel år 1996–2001.

³ För dansen, se Lars Eidevalls och Gunnel Erlanders artikel i denna årsbok.

⁴ *Mellby scenkonst* har under de år essän behandlar delvis haft sin bas på Österlen. Konstnärlig ledare är Sara Erlingsdotter.

samtal. Det räcker inte att bara göra saker tillsammans. Den gemensamma reflexionen behövs också, ofta som en följd av ett samarbete, en delad erfarenhet.

Det andra projektet jag vill nämna är *Unga Riks*⁵ uppsättning av "Bön för Tjernobyl". De ville visa föreställningen i kyrkorummet eftersom den rör vid så stora, starka och smärtsamma frågor och behöver ett rum som kan härbärgera sådana frågor. *Unga Riks* menade att kyrkorummet har just denna kvalitet.

Både *Mellby scenkonst* och *Unga Riks* arbetar i en annan tradition än den liturgiska dramatiken. Det de vill utforska är kyrkorummet som ett andligt rum, ett rum där stora frågor kan bearbetas.

Att utforska och analysera detta närmande mellan kyrka och konstnärer skulle kunna vara en framtida forskningsuppgift. Vilken konstsyn och vilken förståelse av kyrkorummet arbetar man med? Leder olika teologisk respektive konstnärlig grundsyn till olika slutsatser om hur arbetet bör bedrivas – mötet se ut? Går det att ur de senaste tio årens erfarenheter klarlägga vilken teologi som inspirerat arbetet och hur denna teologi eventuellt förändrats och utvecklats?

Ur kyrkans perspektiv är det i alla fall klart att den tidiga diskussionen, som rörde om man överhuvudtaget får dansa och spela teater i kyrkorummet, är överspelad. Det går också att se i reaktionerna på *Lunds stifts kyrkospels* uppsättningar i Lunds domkyrka genom åren. Från reaktioner kring formen har samtalen mer kommit att röra innehållet; en vändpunkt som vi i kyrkospelet upplevde som en befrielse och fördjupning när den skedde. Andra frågor blir intressanta. Vad är det som det aktuella liturgiska dramat vill belysa, lyfta fram, problematisera? Men det handlar också om mer övergripande frågor. Om vi nu är ganska överens om att dans, dramatik och kroppslighet har en plats i kyrkorummet, blir frågorna om varför vi gör det vi gör desto viktigare. Dramatiken, dansen och bildkonsten kan finnas med i kyrka och gudstjänst i ganska olika teologiska traditioner. Intresset för dramatik skiljer oss inte nödvändigtvis åt, men viljan och inriktningen bakom kan divergera. Det förnyade intresset för mötet mellan konst och kyrka driver oss i bästa fall till en fördjupad reflexion, både teologiskt och konstnärligt, kring det vi gör.

MÖTE I VAPENHUSET

Dramats, bildens och dansens rörelse in i kyrkorummet har delvis att göra med intresset för andra spelplatser. Bildkonsten har sökt sig ut ur galleriets vita kub in i miljöer där människor lever och arbetar, till lokaler och sammanhang som bär på en historia och en berättelse. Samma sak gäller teatern

⁵ *Unga Riks* är en ensemble inom *Riksteatern* som producerar nyskriven dramatik för barn och ungdomar.

och dansen. Vi har mött dansen på gator, i bibliotek och på perronger. Vi har letat oss ut till okända rum för att se speciella teaterföreställningar. Arkitekturen och kontexten har varit en påtaglig del av verket, inte bara en neutral ram för dramat eller dansen. Kyrkorummet är ett sådant rum som bär på en berättelse, har en historia och är del av det offentliga rummet. De senaste åren har också aktualiserat kyrkorummets starka värde för många människor i vårt land. När konstnärerna söker sig till kyrkan eller bjuds in till ett samarbete, är det av betydelse att de får möta ett levande samtal – dras in i ett samtal där tradition och nu prövas och där liturgiska och konstnärliga utvecklingslinjer får mötas. Ett samtal där också rummets berättelse och funktion dechiffreras. Under samma period som konsten sökt sig till kyrkorummen, har också kyrkan sökt sig till miljöer utanför kyrkorummet för att lyssna, lära och ta del av hur människors villkor uttrycks och bearbetas idag och för att ge sitt bidrag i ett annat sammanhang. En intressant rörelse i olika riktningar. Ibland förefaller nästan mötet ske i vapenhuset!

I kyrkospelssammanhang har vi talat en del om teaterscenen som en plats som uppstår i och med varje ny uppsättning. Mellan olika uppsättningar är den tom och den kan förvandlas till de mest skiftande miljöer genom scenografi och ljus. Kyrkorummet har en annan sorts kontinuitet. Det präglas av en berättelse som pågår hela tiden. Det betyder att samma text framförd i ett kyrkorum och på en scen kan bli två ganska olika uppsättningar. Det gäller att pröva konkret, utforska de båda rummens möjligheter och begränsningar och fråga sig, varför vi vill visa detta på scen respektive i kyrkan.

I spelet "Den tunna hinnan", som framfördes i Lunds domkyrka åren 2000 och 2001, fick vi anledning att tänka en del kring detta. Texten är skriven av Karin Parrot och handlar om två män som möts varje dag på en bänk. En dag dyker en kvinna upp med en väska med sina tillhörigheter. Känner de henne? Ska hon upptäcka dem? Spelets tre huvudpersoner har alla hamnat i samhällets utkanter. En av skådespelarna gjorde en tid in i spelperioden reflexionen att denna text framförd på en teaterscen troligen skulle få en mer social, politisk inriktning. Det var påtagligt, menade han, hur kyrkorummet medverkade till att så många som såg spelet också associerade till mystikens tolkning av begrepp som tomhet, fattigdom, avstående. Den existentiella dimensionen förstärktes.

NÅGRA PRELIMINÄRA SLUTSATSER SÅ HÄR LÅNGT

Ett av svaren på varför kyrkan söker samarbete med konstnärerna är en upplevelse av att vi samverkar när det gäller att gestalta och värna om de mänskliga grundvillkoren. Vi behöver varandra. En kyrka utan den konstnärliga praktiken är en torftig kyrka. Det är en av de slutsatser som vuxit fram i Lunds stift, i kyrkospelet och i arbetsgruppen för kulturfrågor, i det intensiva arbetet från början av 1990-talet och framåt. Men också att det

inte rör sig om konst i största allmänhet och kyrka i största allmänhet, utan att viss konst och viss pastoral profil tycks ha större förutsättningar att samverka. Att beskriva kriterierna för denna konst och kyrka tänker jag inte ge mig på. Jag tror att det är i den konkreta situationen sådant utkristalliserar sig.

Kyrkan bör inte använda konsten för att locka människor till sin verksamhet. Det konstnärliga skapandet har ett värde i sig och mänskliga erfarenheter gestaltade i konstnärliga språk får inte utnyttjas för andra, kanske outtalade, syften.

Utgångspunkten för detta finner vi i synen på människan som skapad till Guds avbild – och därmed också själv skapande. Denna hennes förmåga behöver värnas och ges rymd. Här har kyrkan ett ansvar. Men inte heller konstnärerna bör utnyttja kyrkorummet för sina syften; som att låta kyrkorummet fungera som en andlig eller historisk kuliss som ger tyngd åt verket.

Att definiera kristen dramatik eller kristen konst upplever vi oftast som meningslöst. Nästan allting går att föra in i kyrkorummet, bara man vet varför man gör det och tar ansvar för det. Vi har laborerat en del med att hitta motsvarigheter mellan mässans delar och det konstnärliga uttrycket. Hör detta samman med offertoriet, förbönen eller är det en del av vår syn-dabekänneelse?

Den teologiska utgångspunkten är inkarnationen. I Kristus blir Gud människa. Ingenting mänskligt är längre främmande för Gud. Mänskliga erfarenheter i hela deras bredd har därför också en plats i kyrkorummet och behöver inte vara främmande för Kristi kropp: församlingen.

Det som i vårt arbete är grundläggande viktigt är att det finns en relation mellan konsten i rummet och kyrkorummets funktion och berättelse. Att försöka bygga om kyrkan till en teaterlokal genom att t.ex. bygga för altaret har inte intresserat oss. Istället tycker vi att det spännande i arbetet ligger i att låta de olika komponenterna spela samman: rummet, dramatiken, bilden, liturgin. Att verkligen ta på allvar hur rummet, både dess arkitektur och funktion, påverkar gestaltningen. Hur gestaltningen utmanar rummets berättelse, lyfter fram något i arkitekturen som tidigare inte varit synligt. Och istället söka andra rum för andra möten, mässa i konsthallen och evangelier berättade på teaterscenen t.ex.

FRÅN PASSAGE TILL GLÄDJE

Sommaren 1995 framfördes inget kyrkospel i Lunds domkyrka. Under året fördes istället en mängd samtal i olika grupper för att mejsla ut vad nästa steg för kyrkospelsarbetet skulle vara. Lars Eidevall, Tomas Ringdahl och Lena Sjöstrand fick gemensamt uppdraget att fungera som konstnärliga ledare. Från 1997 har Lars Eidevall och Lena Sjöstrand haft den uppgiften.

1990-talets öppna relationer mellan kulturliv och kyrka fick följderna också för kyrkospelet. Vi kände behov av en fördjupad dialog med representanter

för samtidskonsten, både inom dramatiken, musiken och bildkonsten. Detta, att teatergrupper som traditionellt inte arbetat i eller med kyrkan sökte sig till kyrkorummet, blev också ett incitament för kyrkan att utveckla dramatiken i den egna traditionen.

Inför spelet 1996 tog vi kontakt med regissören och författaren Karin Parrot. Det ledde till ett samarbete som fortfarande pågår. Vi hade sett föreställningar hon regisserat och vi hade berörts av lekfullhet, existentiellt allvar och genomsläpplighet. Nu ville vi se hur vi tillsammans, med våra olika erfarenheter från teatern, kyrkospelstraditionen och dagens liturgiska förnyelse, skulle vilja och kunna forma ett spel.

Ett övergripande motiv var att få till stånd ett möte mellan teater och kyrka i det sammanhang som var kyrkospelets. Vi behövde ny kunskap och nya erfarenheter.

Den innehållsliga utgångspunkten togs i kyrkans förbönsbok – den typ av bok som finns i många kyrkor och där människor har möjlighet att skriva ned sina böner. Det är inte möjligt att använda en förbönsbok som speltext, men vår tanke var att utifrån de teman vi återkommande fann i boken gestalta mänskliga erfarenheter. De teman vi fann var tacksamhet, förtvivlan, vrede, bön om kärlek och bön för dem man älskar, förbön för människor som befinner sig på flykt eller som är drabbade av krig.

Spelet fick namnet "Passage". Vår vilja var att människor skulle kunna känna igen fragment ur sina liv framspelade som en förbön på domkyrkans trappa.⁶ Spelet formades som ett collage med dikter, bibeltexter och ny-skrivna texter. Arbetet var ett grupparbete utifrån den övergripande idén om möte. Stora delar av ensemblen var med i processen att skriva och välja texter. Musiken komponerades också av flera musiker, nämligen av den orkester om fyra musiker med rötter i världs- och folkmusiken som också musicerade i spelet: Tomas Ringdahl, Dan Gisen Malmqvist, Jens Ulvsand och Mats Edén.

Samma års utställning i kryptan var även den ett arbete där många var delaktiga. Verket var en installation av Carlos Capelán. En del av den konstnärliga praktiken var förberedelserna för installationen där inte bara konstnären och hans assistent var involverade, utan också biodlare, snickare, kyrkospelare och andra frivilliga. En del av installationen utgjordes av 1 000 bivaxförseglade tomflaskor. Utplacerade i kryptan förhöjde de det spel av ljus och skuggor som alltid lever i kryptan. Vi blev uppmärksamma på att en enda människa som passerade utanför ett av kryptans fönster kunde förändra ljussättningen i hela rummet! Det blev till en viktig både konstnärlig och teologisk insikt!

Nästa år arbetade vi vidare med samma tema, renodlade och koncentrerade texterna – men denna gång med samma fokus på mötet mellan teater och kyrka och med innehållslig vilja till inlevelse i den glädje och kamp

⁶ Se programblad för "Passage" år 1996.

som förbönsboken visar på. "Pilgrim" var tema för detta års meditationer bland Peter Tillbergs drivvedsskulpturer.

Liksom i den tidiga kyrkospelsrörelsen var diskussionerna och samtalen många. Teater och liturgi kan betyda både bekräftande fördjupning och utmanande konfrontation. Eller tvärtom: bekräftande konfrontation och utmanande fördjupning.

De två följande åren hette spelet "Renata och Sjökungens" och manus utgick från en novell av Maria Nikolajeva om att leva i två världar, med avsnitt ur Höga Visan infogade.⁷ Rörelsen och sinnligheten var viktiga i detta spel.

Under arbetet med spelet uppstod en trötthet på accentueringen av mötet mellan teater och kyrka och en vilja att överskrida risken för ett *vi och de*-tänkande. En längtan efter ett starkare *vi* var väckt. Kanske var det Renatas rörelse i spelet mellan havsbotten och land som inspirerade oss att hålla samman världar?

Samtidigt var det nödvändigt med den del i processen, då vi vidgade fältet och frågade: Vad händer med dramatiken på teatern? Vad händer med dramatiken i kyrkan? Var går skiljelinjerna? Var finns samhörighet och fördjupning? Vi spelade, samtalade, prövade och lärde oss.

År 2000 firade Lunds stifts kyrkospel 40-årsjubileum, vilket gav oss möjlighet att beställa ett nytt manus. Det blev "Den tunna hinnan",⁸ tidigare omnämnt i artikeln, som spelades åren 2000 och 2001. Här närmade vi oss samtidsdramatiken. Texten och dialogen var bärande för spelet. Den kännetecknades av ett brytande av orden. Människorna i spelet talade sig in till sin egen identitet. Orden både höll ångesten på avstånd, innehöll ömhet, uppgivenhet och förtvivlan och blev en möjlighet för personerna att berätta sin historia. Tanken att spelet motsvarar Ordets del i den hela liturgi från procession till välsignelse som det liturgiska dramat utgör fick särskild aktualitet i detta spel. Musikaliskt tog kompositören Jens Ulvsand nu steget fullt ut från erfarenheter vi tidigare gjort. Det fanns inte längre någon stationär orkester, utan musiker och sångare rörde sig i hela rummet, utnyttjade domkyrkans speciella akustik och var delaktiga i spelet också på andra sätt än som musiker. De utgjorde folket i staden, på torget och i kyrkan där de tre personerna möttes – nära församlingen både rent rumsligt och i sin identitet i spelet. I spelet fanns också Laurentius med; domkyrkans skyddshelgon, humorns och de fattigas beskyddare.

Även under dessa år visades konst i kryptan. Utställare var Ulf Trotzig, Christer Strömholm, Arne Haugen Sörensen och Christel Hansson. Det var spännande att se hur rummet tar emot så helt olika konst, förändras och på ett hemlighetsfullt sätt går i dialog med bilderna.

Vad är då nästa steg? I arbetet inför år 2002 utforskar vi glädjen. Påsken

⁷ Se programblad för "Renata och Sjökungens" år 1998 och 1999.

⁸ Se programblad för "Den tunna hinnan" år 2000 och 2001.

utgör teologisk förankring. Berättelsen i Johannes 21 efter Jesu död, när lärjungarna återvänt till sitt fiske och Jesus plötsligt står där på stranden levande igen, finns med i arbetet. Spelet väver samman bibeltexten, fragment ur dikter och en nyskriven berättelse. Texten kommer att vara ganska luftig och uppbruten och kännetecknas av rytm och omkväde. Den musikaliska erfarenheten från "Den tunna hinnan" utvecklas. Denna gång kommer vi också att gå djupare in i spelets liturgiska helhet för att ånyo finna gudstjänstens inneboende dramatik och uttrycka den med vår tids språk och utifrån spelets övergripande tema. Om Ordet stod i fokus förra året, är det nu den eukaristiska hållningen, tacksägelsen, besjungandet vi vill lyfta fram. Kanske kan man beskriva det så att vi i "Den tunna hinnan" utforskade samtidsdramatiken med hjälp av liturgi och teologi, och att vi nu med dramatik och musik utforskar liturgin.

DIALOG OCH MÖTE

I det liturgiska dramat är dialogen och mötet mellan teater och kyrka livgivande. Samtidigt behöver mötet mellan de båda ibland överskridas och förvandlas till ett vi, som rör sig i det speciella område som är den liturgiska dramatiken.

Under de här beskrivna produktionerna har ensemblen utgjorts av professionella och amatörer, en önskan från våra uppdragsgivare, men också något som hela tiden präglat kyrkospelsrörelsen.

Det betyder att man kommer in i sammanhanget i olika livssituationer och med olika önskemål och behov. Det finns en spännande brytpunkt i att den intensiva perioden med repetitioner och spel innebär både en konkret och påtaglig arbetsuppgift som ensemblen går in i och en tid av egen växt för den enskilda. Arbetsuppgiften är att låta besökarna i domkyrkan möta ett drama och vara del i en liturgi. Men också att före och efter spelet finnas till hands för besökare, turister och pilgrimer och för att genom spelet ge ett konstnärligt bidrag till det bygge som domkyrkan är – omöjligt att tänka sig utan just konstnärer: arkitekter, träsnidare, bildkonstnärer, musiker och liturger.

Samtidigt ger perioden en möjlighet att intensivt leva i myten och riten.

Vilken teater utanför kyrkan står nära det liturgiska dramat? Ja, här ligger också intressanta forskningsuppgifter och väntar.

Jag tycker mig ana samband mellan det liturgiska dramat och den teater som spelas för att värna människans värde och värdighet och som protesterar mot missförhållanden och vill ta människans existentiella och sociala situation på allvar. Också med den teater som utgår från myten och ligger nära riten, finns det starka förbindelser och intresse av utbyte. Relationen mellan teater och rit är även det ett område att utforska.

Genomsläpplighet och transcendens, svårförklarade begrepp måhända, men jag vill förstå dem som en dimension som kan gå rakt genom dramatik och liturgi och förena.

AVSLUTNING

Låt oss återvända en kort stund till kryptan och en liten pojke som springer omkring och ropar "Titta, mamma, titta!" och sedan lekfullt och allvarligt faller på knä, precis som skulpturen gör.

Dramatiken, bilden, dansen, musiken vill öppna våra sinnen. Kanske får vi se något vi aldrig tidigare sett. Konsten är ett språk för inlevelse – och något som sätter våra kroppar och tankar i rörelse.

Summary

During the 1990's the dialogue between cultural life and Church was intensified. A great amount of the dialogue was connected with the church room. Surveys made during this period of time also showed the church room's great importance for people of our day.

Artists working with and using different languages made for the Church, which invited them to co-operate.

We can see this in the areas of visual arts, drama, and dance. Interest has accelerated, not the least where the visual arts are concerned.

With reference to concrete, artistic projects in different churches there have also been conferences at a national level in order to exchange experiences, study questions raised, and reflect artistically and theologically.

Artistic languages are part of different ecclesiastical and theological traditions and the time is long gone when the big question was if one was at all allowed to play theatre and dance in the church.

If we are more agreed that body, dance, drama, and today's visual arts do have a place in the church, then it becomes even more important to deepen the theological and artistic reflection on what we do and why.

Ascertaining and analysing the latest ten years of co-operation between Church and artists could be a future research subject. Which artistic vision and which understanding of the church room are they working with? Do different basic outlooks, theologically and artistically, result in different conclusions on how to carry on work?

The task of this article was to relate the work of "Lunds stifts kyrkospel" (*the church plays of the diocese of Lund*) during the 1990's with the renewed discussion on art versus church. In the discussions of recent years it has become clear that experiences of the early church play movement has relevance for the present, more comprehensive, discussion.

"Lunds stifts kyrkospel" has both given its contribution to the discussion and got fresh support for its own work by viewing it in a wider context.

"Lunds stifts kyrkospel" has, during the 1990's, kept on working with liturgical drama in the cathedral of Lund, thereby stressing the church room functioning as a room built for service.

The search into the special area of liturgical drama has gone on—with new drama, new music, and a dialogue between actors, director and priest.

The article gives a presentation of the productions from 1995 until today.

Liturgisk dans – vad är det egentligen?

Av Lars Eidevall och Gunnel Erlander

Vad är dans? Vilken är dansens plats i kyrkan? Hur ser kyrkans danshistoria ut? Är dansen i kyrkan ett problem eller en möjlighet? Författarna, båda med lång erfarenhet av liturgisk dans, diskuterar olika perspektiv på dansen i kyrkan idag.

VAD ÄR LITURGISK DANS?

Liturgisk dans är beteckningen på en dans som framförs i gudstjänsten, en dans som är en liturgisk handling.

Den kristna dansen kan definieras på många sätt. En mycket vid definition kan rymma all dans som är sprungen ur den kristna kultursfären – en snävare definition är att dansen betecknas som kristen om den som dansar är bekännande kristen.

Under 1900-talet har en liturgisk dansrörelse sprungit fram i de anglosaxiska länderna och också i andra länder, dels som en följd av den moderna fria dansens framväxt, dels på grund av vår längtan efter nya uttryck i gudstjänsten för det som inte kan förklaras i ord.

Dans förekommer i många kyrkor i vårt land. Många som dansar i kyrkan känner sig trots det mycket isolerade och ensamma. Bristen på kontakt är ett stort problem eftersom det försvagar både dansen i kyrkan och de enskilda utövarna. Föreningen KDGS – Kristna Dansgemenskapen i Sverige – samlar många som sysslar med kristen, sakral och liturgisk dans i olika sammanhang. Ivo Cramérs arbete med Cramérbaletten och Cramérensemblen i Strömstad och de samlingar och kurser om liturgisk dans som anordnades på Stiftsgården i Rättvik i slutet av 1970-talet och början på 80-talet har också spelat en stor roll för dansen i kyrkan. Bland många andra som arbetar med och för dansen i kyrkan finns vidare Susanne Valentin, Täby kyrkdansare, Maria Rönn med Heliga danser, Eternia och Joan Donkin.¹

Dans med kristna motiv kan förekomma i många olika sammanhang; på teaterscener, i kyrkan m.m. *Kyrkodans* kallar vi dans som framförs i kyrkan,

¹ Heliga danser är en speciell form av gemensam dans som utövas på många håll i Sverige idag.

i konsertform eller som gudstjänst. *Sakral dans* är en term för dans med sakral funktion eller sakralt motiv, men den säger inget om den plats eller det sammanhang där dansen framförs. *Rituell dans* är dans som rituell handling, internt eller offentligt. *Heliga danser* är en dansform som många ägnar sig åt i dagens Sverige. Det är då oftast fråga om att man träffas och dansar tillsammans.

Liturgisk dans är dans i gudstjänsten, dans i Guds tjänst, dans som gudstjänst. För oss har det varit intressant att se vad som förenar dans och gudstjänst och bygga vårt arbete med liturgisk dans på detta undersökande arbete.

Vi har dels sett på den kristna danshistorien och lyft fram församlingsdanser och kördanser med rötter i de historiska danserna. Dels har vi framfört nya moderna koreografier i ett liturgiskt sammanhang under ett flertal år.

DANSENS PLATS I GUDSTJÄNSTEN

Gudstjänsten är en akt inför Gud och inför altaret, som är symbolen för Guds närvaro i kyrkorummet. Altaret är därför centralt för kyrkorummet som gudstjänstrum. Stolar och bänkar, mittgång och utsmyckningar är placerade i förhållande till altaret som utgör centrum.

Koret är den plats där man kan vända sig mot altaret eller mot församlingen i bön, lovsång och förkunnelse. Altarvändningen när någon går från och till altaret har en stark symbolisk betydelse. Det kan vara församlingens företrädare och förebedjare i bön och lovsång i ordets gudstjänst, eller det kan vara Guds företrädare i förkunnelsen. På samma sätt kan en person vara Guds och församlingens företrädare eller fördansare i gudstjänsten. Gemenskapen i gudstjänsten är också central – vi är alla i samma rum och har samma fokus, oavsett om alla dansar eller om några ser på. Dansen liknar musiken genom att solodans, församlingsdans och kördans kan fungera som olika inslag i gemenskapens gudstjänst.

Det berättas om den medeltida dramatraktionen att Betlehemsstjärnan från början bars av en korgosse genom mittgången. Denna enkla men tydliga rörelse ersattes senare av ett komplicerat maskineri som halade stjärnan över hela kyrkotaket. Detta exempel ur historien kan ses som en bild för hur danserna under medeltiden växte till scenografiska storverk som fick flyttas ut ur kyrkorummet till torgen när de blev för stora och komplicerade.²

Idag finns en tendens till att människor är intresserade av kyrkorummet som spelplats för sin dans, men samtidigt är de ointresserade av att relatera dansen till altaret och de vill bygga för altaret med sin scenografi. Avancerade scenografier och kostymer förvandlar lätt gudstjänstrummet till ett te-

² Föreläsning av teatervetaren Inger Zielfeldt, 1983.

aterrum och delar upp gudstjänstbesökarna i publik och aktörer på ett sätt som inte är intressant för gudstjänsten och gemenskapen. Kyrkorummet är ett rum byggt för gudstjänst; rummet är en bön, en gudstjänst i sig. Dansens plats i gudstjänsten är självklar bara så länge rummet behandlas som en gudstjänst. Kyrkorummet som gudstjänstrum är av speciell betydelse för dansen. Rumsliga relationer och förhållningssätt är bärande element i all dans. Hur rörelser och kroppar relaterar till varandra och till det omgivande rummet spelar stor roll för hur dansen upplevs och uppfattas. Jämför gärna med vanligt kroppsspråk och hur närhet respektive avstånd i olika typer av miljöer och rum betyder olika saker. Vi kan stå väldigt nära varandra på bussen utan att ha en personlig kontakt. Samma närhet mellan två människor ute på ett tomt torg får en helt annan laddning.

De linjer och förhållningssätt som genom dansen skapas i och till rummet med dess varierande symbolik är betydelsebärande och en del av dansens kommunikation. Detta gäller både solistisk dans och församlingsdanser. Därför är dansen väl lämpad att röra sig i kyrkorummet med dess specifika symbol- och formspråk. När dansen placerar sig i rummet i relation till kyrkorummets liturgiska funktion blir den en gudstjänst.

VAD KAN DANSEN TILLFÖRA GUDSTJÄNSTLIVET?

Dansen i gudstjänsten kan fungera som ett fönster, en öppning till andliga upplevelser här och nu. Dansens rörelser sätter luften i rörelse och i detta samspel öppnas möjligheter att se bortom ytan in i den andliga verkligheten. En sorts genomsiktighet präglar den liturgiska dansen som en del av gudstjänstlivet.

Den företrädande dansens främsta uppgift är att vara en sådan möjlighet, inte att skymma och fjärma utan att vara genomsläpplig för nya upplevelser. Vi kan öppna vägar för ett nytt seende, utan att på förhand bestämma vad åskådaren skall se eller uppleva.

Församlingsdansens förenar församlingen i lovsång och bön och låter oss vara hela varelsen i vårt gudstjänstfirande. Dansen i gudstjänsten är ett konkret uttryck för att hela vår varelse med kropp, själ och ande är en helhet inför Gud. Om vi inte använder vår kropp i gudstjänsten, har vi lämnat en viktig del av oss själva utanför. Gud tog gestalt i en människas kropp genom inkarnationen och dansen i gudstjänsten blir också ett konkret uttryck för denna inkarnation.

Att be med kroppen är lika viktigt som att be med tankar och ord – detta är något som människan gjort sedan urminnes tider. Med dans kan vi uttrycka det som vi inte finner ord för. De innersta kristna mysterierna, som inte ord når, kan vi ana i dansen.

VAD ÄR DANS? VARFÖR DANSAR VI?

Att dansa är en del av att vara människa. Vi är skapade med förmåga att dansa. Dansen är en del av skapelsen, en gåva från Gud som vi får förvalta och ställa i hans tjänst. Dansen är ibland jublande stark, ibland så finstämd att den knappast syns. Varje människa har sin egen dans. Vare sig man ser dansen framföras eller deltar själv, kan man vara delaktig. Människan är alltså skapad med möjligheten att dansa. Därför kan alla människor uppfatta och uppleva dans.

Människan har dansat i alla tider och i alla kulturer – dansen är en av de ursprungligaste kulturyttringarna. Dans är ett sätt att vara människa, att uttrycka sig, att undersöka omvärlden och att fundera över ens plats i världen.

Små barn kan dansa utan att någon vuxen har lärt dem några danser. Ett barn kan till exempel springa runt med små hoppsa-steg, snurra runt några varv och sedan avsluta med ett extra stort skutt eller hopp. Barnet har då komponerat en kort dans alldeles av sig självt. Dansen verkar vara/är en medfödd förmåga.

En dansrörelse kan beskrivas som en rörelse som inte har någon praktisk nyttofunktion eller överlevnadsfunktion, utan som snarare har ett andligt värde, eftersom den berättar något om världen/skapelsen och om vårt förhållande till världen/skapelsen. Att vända sig ett halvt varv runt kan vara av praktisk nytta för att överraska fiender eller villebråd och kan därför sägas vara en nyttorörelse. Att vända sig ett helt varv runt eller flera varv runt har däremot ingen sådan direkt praktisk funktion, eftersom man då kommer tillbaka till utgångspunkten. Att snurra runt har en känslomässig och andlig funktion eller en funktion av fysiologiskt och själsligt välbefinnande. Snurrandet används i många andliga sammanhang som ett sätt att uppnå balans och harmoni, att närma sig Gud och mysteriet.

Dansen är alltså inte nyttobetonad, inte rationell och inte intellektuell. Dansen är en egen konstform som förenar kropp, själ och ande i ett direkt och känslomässigt uttryck för vad det är att vara människa, med vår tro och vårt tvivel och med allt som vi inte kan uttrycka i ord eller på något annat sätt än genom just dansen.

DANSEN I KYRKOHISTORIEN

Ordet kor och ordet koreografi hör ihop. Kören i det antika dramat sjöng och dansade. Kören i fornkyrkan framförde änglarnas danser i koret i gudstjänsten – detta finns dokumenterat i Chrysostomosmässan från 300-talet.³

Att skilja på sång och dans är ett renässansfenomen. På Bibelns tid, i fornkyrkan och under medeltiden gjordes ingen sådan åtskillnad. En karol

³ E. Louis Backman, *Den religiösa dansen inom kristen kyrka och folkmedicin*, Stockholm 1945.

var under medeltiden en sång som dansades eller en dans som man sjöng till. Margit Sahlin har skrivit om karolen.

I Bibeln är det ofta svårt att veta om ord som översatts som glädje, skutt eller hopp egentligen är ord för dans. Bilden av änglarnas dans i himmelen var viktig i fornkyrkans trosföreställning, och meningen var att man skulle öva sig i dessa danser på jorden för att sedan desto bättre kunna delta i den himmelska ringdansen i paradiset.⁴

Det kanske ursprungligaste sättet att dansa i gemenskap är ringdansen. Oavsett om vi tänker oss en medeltida branle,⁵ en balladdans från Färöarna, en afrikansk ringdans eller ett disco är det samma ring som är grunden – en ring där alla rör sig gemensamt med enkla steg från sida till sida. Detta kan sedan byggas på med enkla gemensamma turer eller avancerade soloimprovisationer.

En ring är en bild för en gemenskap där alla har samma förhållande till ett givet centrum. Därför bottnar all religiös eller rituell dans i ringdansen. De fornkyrkliga och medeltida kristna danserna utgick också från ringdansen som en bild av himlakropparnas rörelser. Så småningom utvecklades ringdansen till en raddans, där en av dansarna leder resten av ringen i långdans. Senare utvecklades pardansen och processionsdansen ur långdansen.

Labyrinter finns representerade i kristna kyrkor från 300-talet där de lades in i kyrkans golv längst i väster.⁶

I den medeltida tankevärlden representerade väster dödsriket och öster soluppgången och uppståndelsen, varför altaret ligger i öster i de flesta kyrkobyggnader. Labyrinten kunde föreställa det medeltida världsberget, som i Dantes *Inferno*, med underjorden och dödsriket inuti och med det himmelska Jerusalem ovanpå. Kristi död och uppståndelse kunde också symboliseras av en labyrint. I medeltida raddanser finns t.ex. en dansfigur där långdansen snirklar sig i en ring som en snigel eller som genom en labyrint. En aspekt av det koreografiska skapandet, när man komponerar en dans, har att göra med det golvmönster man rör sig i eller, om man så vill, det sätt på vilket man imiterar himlakropparnas rörelser i rummet. Ordet koreografi kan på ett sätt förklaras som den grafik eller skrift som dansrörelserna beskriver på marken eller golvet.

Denna bild av dans levde kvar och utvecklades vidare under renässansen och hovbalettens tid, då dansmästare koreograferade mycket komplicerade golvmönster i de sirliga hovdanserna.

⁴ Backman 1945.

⁵ Branle är ett medeltida namn på en ringdans som gungar från sida till sida. Se Regina Beck-Friis, Magnus Blomkvist & Birgitta Nordenfeldt, *Dansnöjen genom tiden. Västeuropeiska danser från medeltid och renässans*, Stockholm 1980.

⁶ Ivo Cramér har bland annat skrivit om labyrinten. Se också Backman 1945.

Medeltidens danser

I den medeltida världsbilden var konst och kultur i första hand tillägnad Gud och hade oftast kristna motiv. Man kan säga att kyrkan var den tidens kulturbärare. Därför var också de flesta av den tidens danser kristna och/eller kyrkliga. De stora högtiderna var jul- och påskhelgerna och det var också då det dansades mest i gudstjänsten – så t.ex. fanns det både julkaroler och påskkaroler (idag känner vi mest till ordet karol genom *Christmas carols*). Det fanns olika dansdagar i kyrkokalendern för prästerna, diakonerna m.fl. grupper.⁷

På samma sätt fanns det folkliga danser för olika skrågrupper som alla hade sin egen dans och sina egna danstillfällen.⁸

Branle var namnet på de medeltida ringdanser som gungade från sida till sida (*branle* betyder att gunga från sida till sida på medeltidsfranska). Farandole är det medeltida namnet på långdans som vi kan se avbildad på målningar från medeltid och renässans, där änglarna dansar farandole i paradiset eller där stadens befolkning dansar farandole på torget.⁹ Farandolen fungerade också som kyrklig processionsdans och turerna från dansen lever kvar i våra dagars dans kring julgranen.

Dansen pelota finns dokumenterad till och med 1200-talet¹⁰ – en labyrinthdans som dansades på påskdagens eftermiddag i domkyrkan i Auxerre. *Pelota* betyder bollspel på spanska. Domkapitlets äldste mottog den stora bollen (som symboliserade solen) av en av prästerna och bildade sedan en långdanskedja med de andra prästerna. Sedan dansade de en trestegsdans (*tripudium*) kring den stora labyrinten som var inristad i kyrkogolvet, medan de kastade bollen mellan sig och sjöng hymnen "Victime Paschale Laudes" och avslutade med att fira mässa i sakristian. Bollspelsdansen symboliserade den uppgående solen och Jesu uppståndelse och seger över döden (jfr. ägget som påsk- och uppståndelsesymbol).

I katedralen i Sevilla framförs varje år sedan 1400-talet i obruten tradition "El baile de los Seises" – korgossarnas dans. Det sägs att påven ville förbjuda deras dans, men att de då vallfärdade till påven och bad om att få fortsätta. Påven gav dem tillåtelse att dansa till dess att kostymerna slitits ut, och genom att trådarna bytts ut successivt är det än idag samma kostymer som dansarna bär.

En påskdans som kallades bergeretta framfördes av ärkebiskopen och prästerskapet i Besancon och på andra platser från 1200-talet fram till franska revolutionen 1789, dvs. under ca 500 års tid. Ärkebiskopen bjöd på påskdagen prästerskapet på middag och sedan sjöng de hymner tillsammans och dansade en ringdans som skulle symbolisera ängladansen på Sions höj-

⁷ Backman 1945.

⁸ Beck-Friis m.fl. 1980.

⁹ Beck-Friis m.fl. 1980.

¹⁰ Backman 1945.

der. Detta försiggick i klostret eller i domkyrkan och det förekom också en bergeretta vid pingstfesten.¹¹

Dansen från renässansen och framåt

Exemplen ovan visar att den kristna dansen under historien haft en plats i kyrkan och i gudstjänsten; en obruten tradition på ca 500 år kan knappast kallas marginell. Samtidigt har vi en känsla av att dansen inte har en plats i det kristna västerlandets gudstjänstliv. Detta har flera orsaker. Fram till 1500-talet fördes det en debatt inom kyrkan om vad för typ av danser som var förenliga med den kristna tron och vilka danser som kunde anses passande i gudstjänsten. Kyrkogårdsdanser förbjöds gång på gång, eftersom de ansågs bottna i folketro och vidskepelse. Danser i kyrkorummet förbjöds också och flyttades så småningom ut ur kyrkan, parallellt med att den kulturbärande funktionen försköts från kyrkan till de framväxande renässanshoven.

I och med renässansen började uppdelningen i vårt tänkande mellan dans och musik, kropp och intellekt, kyrkokultur, bondekultur och hovkultur etc. Det nyplatoniska tänkandet som dominerat så mycket av västerlandet fick stora konsekvenser för dansen som ju är ett kroppsligt uttryck och därmed under långa tider har haft en mycket undanskymd roll och låg status. När dansen inte har haft en stark plats på den intellektuella arenan, har man antingen sett ner på dansen eller låtit den vara ifred, men inte i efterhand sett dansen som en väsentlig del av historieskrivningen. "Dansbane-eländet" på 1800-talet – med mycket svåra sociala problem kopplade till dansen som social företeelse – skapade en än idag på vissa platser kvardröjande föreställning om att dans är syndigt. Mot dessa krafter, som under lång tid inte velat se dansen i kyrkan, står genom hela kyrkohistorien en mycket stark tradition. Någonstans i världen har det alltid dansats i kyrkan. Ofta har denna tradition haft en djup folklig förankring.

Shakers är namnet på en kristen sekt som utvandrade till USA och som länge hade ett rikt dansliv i sina gudstjänster, med komplicerade turer och mönster. I Spanien lever än idag många kyrkliga processionsdanser kvar och i Latinamerika och Västindien utvecklades de kristna danserna av indianer, mestiser, vita och svarta; t.ex. dödsdansmotivet i Mexico. Dödsdansens avbildades ju också i våra svenska kyrkor under medeltiden. Dödsdansens kallas också "Dance Macabre", men den var inte makaber i dagens betydelse av ordet, utan ett uttryck för 1300-talets världsbild, där alla var lika inför döden och där döden var ständigt närvarande. Att se dansande skelett har av senare tiders bedömare ansetts vara makabert och opassande, men det var inte något främmande för medeltidskyrkan.¹²

¹¹ Backman 1945.

¹² Jämför synen på dödsdansmotivet i Backman 1945 och Beck-Friis m.fl. 1980.

Gudstjänsten är full av rörelse, processioner och liknande. Bänkar att sitta stilla i är ett sentida fenomen i våra kyrkorum. Innan det fanns bänkar kunde man stå, gå och dansa i gudstjänstrummet på ett friare sätt. Så till exempel finns labyrinth i golvet i många kyrkor, där det dansades labyrinthdanser under medeltiden. Dansen "pavane" från renässansen är en pardans och en processionsdans till en speciell processionsmusik som användes både vid hoven och i gudstjänsten och som lever kvar idag i våra bröllopsmarscher.¹³

VÅRT ARBETE MED LITURGISK DANS I SVERIGE

Vi är båda uppvuxna inom kyrkans ungdomsverksamhet och har familjemedlemmar som är aktiva som präster i Svenska kyrkan. Gunnel Erlander är uppvuxen i Linköping och Lars Eidevall i Lund. När vi båda började dansa, ville vi förena intresset för dans och kyrka. Samtidigt som vi flyttade till Stockholm bildade vi *Dansgruppen DIGT - Dans I Guds Tjänst* för att utveckla vårt arbete.

Parallellt med att vi studerade på Danshögskolan – Lars till danspedagog och Gunnel till koreograf – satte vi upp mindre och större dansverk i kyrkor i Stockholm, Linköping och Borås. Samtidigt studerade vi dansens historia i kyrkan och upptäckte att kyrkohistorien och danshistorien hade mötespunkter som inte fanns tydligt beskrivna inom forskningen.¹⁴

Genom att vi kom i kontakt med *Lunds Stifts Kyrkospel* – Birgitta Hellerstedt, Ingemar Thorin och Lena Sjöstrand – inbjöds vi att arrangera en liturgisk dansvecka i Lunds domkyrka somrarna 1984, 1985 och 1986. Då delade vi på det koreografiska ansvaret och samverkade med *Lunds Stifts Kyrkospel* kring den liturgiska utformningen och inramningen. Från 1987 till 1994 medverkade vi i Lunds Stifts Kyrkospels uppsättningar som dansare, och Gunnel Erlander gjorde koreografi till tre olika sommarspel.¹⁵

Åren 1988-1993 satte vi upp egna liturgiska dansverk och turnerade i kyrkor i Sverige och övriga Norden. "Livsfarligt att luta sig ut" hette det första som blev resultatet av en inbjudan till "Olavsdagene" i Trondheim, då vi var de första som dansade i Nidarosdömen på Kung Olavs grav. Senare dansverk hette "Sitt hos mig", "Resa Sten" och "I gryningen" som beställdes

¹³ Om pavane finns att läsa i Beck-Friis m.fl. 1980.

¹⁴ I Backman 1945 beskrivs ur ett kyrkohistoriskt perspektiv kyrkans och kyrkofädernas syn på dansen och debatten kring dansen i kyrkan, men inte själva danserna. I Beck-Friis m.fl. 1980 beskrivs dansstegen utifrån ett danshistoriskt perspektiv, men inte i sitt delvis kyrkliga historiska sammanhang; detta bl.a. därför att danshistorien började skrivas ner först efter det att kyrkan förlorat sin kulturbärande roll.

¹⁵ *Lunds Stifts Kyrkospels* "Den fjärde kungen" 1987-88 (manus Britt G. Hallkvist, regi Birgitta Hellerstedt), "Gycklaren och Madonnan" 1989-90 (manus Britt G. Hallkvist, regi Birgitta Hellerstedt), "Landet runt hörnet" 1991-92 (manus och regi Mats Thorin, koreografi Dora Frankel), "riddare räddare" 1993-94 (manus och regi Torsten Schenlaer, koreografi Gunnel Erlander).

till Linköpings domkyrka påsken 1990 – alla i koreografi av Gunnel Erlander. Vi samarbetade med dansare som intresserade sig för vårt arbete, med präster och liturger som Lena Sjöstrand och med kompositörer som Johan-Magnus Sjöberg i Lund. När vi besökte en kyrka med vårt dansverk, fick vi samarbeta med kyrkomusiker och präster i församlingen för att utforma helheten på varje plats – spännande möten och samtidigt insikter om hur många olika traditioner det finns i vårt land för vårt gemensamma gudstjänstfirande.

Under 90-talet undervisade vi också blivande präster i dans en gång per halvår på *Svenska Kyrkans Pastoralinstitut i Lund* – en möjlighet att ge blivande präster inblick i dansens historia och möjligheter inom kyrkan, så att de skulle kunna få stöd i att ta till vara dansinitiativ i församlingarna i framtiden.

Vi utvecklade också vårt arbete med församlingsdanser och kördanser och gav kurser i olika församlingar och sammanhang. Dessa danser – ofta till kända sånger och psalmer – arbetade vi fram utifrån de kristna dansrötter som vi läst om till en form som fungerar i gudstjänsten idag. Vissa av danserna började sprida sig och delvis ändra form, vilket vi tyckte var intressant. Delvis för att copyrightskydda våra danser och samtidigt för att skriva ner våra tankar kring liturgisk dans, författade vi boken *Dans I Guds Tjänst*, som gavs ut av FS förlag 1993. Boken har fungerat som en studiehandledning i dans för dem som vill arbeta med dans i gudstjänsten och har förhoppningsvis inspirerat andra till att både dansa och skriva om dansen i kyrkan.¹⁶

En nackdel med kyrkodansen är de många hårda stengolven som nöter ut dansarnas kroppar. Om man i framtiden bygger flera kyrkorum med sviktande trägolv och utan avskärmande bänkplatser, kan dansen i gudstjänsten få bättre förutsättningar att bli en del av gudstjänstlivet, precis som orgeln har en given plats i kyrkorummet.

Vår utgångspunkt för att dansa i gudstjänsten har, som framgått, alltid varit att vår dans är en gudstjänst, oavsett om alla gungar från sida till sida tillsammans under "Helig, helig, helig" i mässan eller om vi båda framför ett 40 minuters dansverk för församlingen och firar mässa gemensamt efteråt. Vår önskan som dansare har varit att utforska kyrkorummet som dansplats och samtidigt undersöka vad gudstjänstrummet gör med vår dans. Vi har velat se vår dans som en fördjupning av gudstjänsten och samtidigt som ett sätt för församlingen att upptäcka både dansen och gudstjänsten på nya sätt. Att använda dansen som ett spektakulärt evenemang för att fylla kyrkan med kändisar och stor publik har aldrig varit vårt mål med att dansa i gudstjänsten.

Vi har framför allt varit dansare och koreografer och har inte arbetat i en specifik församling, utan vi har sett oss som inspiratörer till att andra skall kunna göra det arbetet i sina respektive församlingar. Den rörelse med

¹⁶ Heliga danser är en speciell form av gemensam dans som utövas på många håll i Sverige idag.

bland annat heliga danser som finns i kyrkan idag är ett uttryck för församlingsmedlemmarnas behov av dans som uttryck. Om liturgerna och prästerna kan ta till vara denna kraft i gudstjänstlivet, finns det goda chanser att dansen kan få en mer självklar plats i gudstjänsterna. Det gäller också att tillvarata de professionella dansarnas och koreografernas konstnärliga idéer kring hur de vill utveckla dansen i kyrkan.

”DANSEN I KYRKAN – ETT SEMINARIUM OM DANSEN I KYRKANS LIV OCH I KYRKORUMMET”

I september 2001 hölls i Malmö ”DANSEN I KYRKAN – ett seminarium om dansen i kyrkans liv och i kyrkorummet”. Målgrupp var dansare som på olika sätt arbetar med eller vill arbeta med dans i kyrkorummet samt representanter för församlingar där dans ingår i församlingens liv. Seminariet ville vara en mötesplats, en inventering och ett steg mot en förnyad diskussion. Initiativtagare var Lena Sjöstrand och Gunnel Erlander.¹⁷

Till Malmö kom ett tjugotal människor från både Sverige och Norge för att dela erfarenheter med varandra. De flesta deltagarna var på olika sätt engagerade i att dansa i kyrkan. Lördagen var upplagd som en sorts exposé av deltagarnas erfarenheter och/eller tankar. Det blev en spännande och upplyftande blandning av olika förhållningssätt och dansstilar.

Cajsa Ty Pettersson delade med sig av ”universella fredsdanser” – en form av gemensam dans som betonar det universella och som hämtar inspiration från många olika kulturer och religioner.

Helena Oskarsson och Sara Hegardt samarbetar ofta med studentprästerna i Lund. Helena Oskarsson och Sara Hegardt improviserar utifrån text och musik, och dansen finner sin form så småningom.

Kersti Grunditz är koreograf och skapade år 2001 för första gången dans i kyrkan. Dansen behandlar tvivel och förtröstan och framförs varje gång till olika musik beroende på församlingens möjligheter och val. Dansen är integrerad i gudstjänsten, dansarna sitter i koret när de inte dansar, det finns ingen ljussättning och man anstränger sig för att smälta in i församlingen.

Ursula Rasmussen ledde alla deltagarna i heliga danser. Heliga danser dansas ofta i cirkelform och är en bön/andakt i sig. De behöver inte dansas i kyrkan. Man kan exempelvis ha en skåll som fokus i cirkelns mitt – en symbol för Jesus.

Mia Rydberg är en av medlemmarna i dansgruppen ”Courage” och hon visade ett utdrag ur en föreställning baserad på Jonaboken. Föreställningen framförs i vanliga fall av två dansare och en berättare som berättar historien om Jona, inte kronologiskt utan känslomässigt.

¹⁷ För en mer omfattande rapport från seminariet, se Gunnel Erlander ”Danser i kyrkan – en rapport från ett seminarium om dansen i kyrkans liv och i kyrkorummet”, *Nutida Dans* 12, 2001, ISSN 1401-1255.

Lillemor Erlander visade en dramatisering av hur det skulle kunna se ut i kyrkan om dansen var ett allmänt accepterat och använt språk.

Caroline Östberg kunde tyvärr inte vara med, men vi fick tillfälle att se en videospelning av en dans byggd på en Psaltarpsalm. Caroline Östberg har arbetat i flera år med dans i kyrkan, ofta i samarbete med musiker.

Arne Forsén och Monica Åslund visade "Intonation", ett stycke för dansare, orgelpipor och flöjt som skulle framföras i högmässan några veckor efter seminariet. De arbetar med improvisation utifrån bestämda former. Arne Forsén och Monica Åslund är intresserade av att utforska ritnen, gå in i ett annat tillstånd, skärma av vardagen och hitta det mystiska.

Signe Eliasson är engagerad i en kör som heter "Sjunger". Denna kör samarbetar ofta med dansgruppen "Tiger" och sätter samman program utifrån olika rum. Programmen är genomarbetade så att sångarna också är koreograferade och dansarna även sjunger. "Sjunger och Tiger" har blivit inspirerade att arbeta med kyrkorum, men har funnit att det kan vara svårt att komma in i kyrkan.

Gun Lund och Lars Persson blev för några år sedan ombedda av organisten i Haga kyrka att göra en gestaltningsgudstjänst. Samarbetet var mycket lyckat och har sedan fortsatt. Gun Lund och Lars Persson skapar en scenisk form för musikgudstjänsten, där kyrkan inte är en scen utan rummet är med i helheten.

Gunnel Erlander visade delar av det liturgiska dansverket "Resa Sten" på video och en kördans, "Halleluja", till egen sång. Dessutom visades två församlingsdanser; en stillsam handdans på plats och en fartfylld snirklande långdans.

Christer Uhre, seminariets observatör med uppgift att lyssna och sammanfatta, berättade om sina egna erfarenheter av att dansa i kyrkan med dansgruppen DIGT – *Dans I Guds Tjänst*. Christer Uhre talade om det som är speciellt med att dansa i kyrkan och att kyrkan ger möjlighet till tvivel och eftertanke, medan scenföreställningar genom sin karaktär av skådespel blir klara, avslutade påståenden. Han menade att alla deltagare hade goda grundläggande kunskaper, var övertygande professionella i sitt förhållande till kyrkan och att alla också övertygade med sin personliga hängivenhet. Han menade att det var hög klass på det som hade visats och dansats under seminariet. Han menade vidare att det är intressant att också fundera över det ökade intresset för kopplingen konst-kyrka, dans-kyrka. Varför söker sig kyrkan till konstnärerna och varför söker sig konstnärerna till kyrkan? Varför sker det nu?

Efter seminariet har initiativ tagits av Kersti Grunditz och Signe Eliasson till att i samarbete med Svenska kyrkan centralt arbeta för dansen i kyrkan. En första arbetsgrupp har formats med Kersti Grunditz, Signe Eliasson, Lena Sjöstrand, Marika Markovits och Gunnel Erlander.

NÖDVÄNDIGT MED BÅDE YRKESMÄNNISKOR OCH AMATÖRER

I kyrkans gudstjänst behövs olika typer av uttryck. Det är viktigt med den skolade dansarens förfinade kroppsspråk och det är lika nödvändigt med amatörens dansglädje och hela församlingens deltagande i enkla men upplyftande danser. När dansens plats i kyrkan blir alltmer tydlig och självklar, är det viktigt att komma ihåg och utveckla denna mångfald. Alla nivåer, dansuttryck och dansformer behövs.

Dansare och koreografer kan bidra till att utveckla en församlings dansade gudstjänstliv. Olika människor har också olika sätt att uttrycka sig på. För vissa gudstjänstdeltagare är dansen det mest naturliga sättet att vara delaktig i gudstjänsten.

Tyvärr möts man ofta som yrkesarbetande dansare av den förutfattade meningen att man dansar på sin fritid eller inom någon form av kyrklig tjänst. Det ligger tydligen närmast till hands att anta att dansaren inte försörjer sig på sin dans. Detta är en fördom som finns i hela samhället. Att vara dansare och koreograf är ett arbete med höga krav på kompetens och yrkesskicklighet. Likaväl som prästen, kyrkomusikern och församlingsassistenten bör respekteras för sina respektive yrkeskunskaper, bör också dansaren och koreografen respekteras för sina.

Prästen/liturgien bör också använda sig av sina specifika kunskaper i mötet med dansare och koreografer i gudstjänsten för att samarbetet skall bli liturgiskt förankrat och helgjutet.

DANSEN I KYRKAN ÄR UNDER UTVECKLING

Under seminariet i Malmö fanns inte något ifrågasättande av dansen i kyrkan. Ingen hade behov av att förklara eller "rättfärdiga" dansen, utan alla förutsatte att dans i kyrkan finns och är något bra. Det var den outtalade utgångspunkten i diskussionen. Detta visar tydligt att vi har kommit en bra bit på väg.

Både i kyrkan och i dansvärlden är öppenheten för dans i kyrkan mycket större idag. När dansgruppen *DIGT* startade sitt arbete för snart tjugo år sedan, uppfattades den liturgiska dansen av många inom kyrkan som en nyhet, ett hot eller ett spektakel. De frågetecken som detta skapade hos människor försvann när de faktiskt fick uppleva liturgisk dans i praktiken. Sedan dess har olika typer av dans i kyrkan blivit mer och mer vanliga och idag är det nog ingen som slentrianmässigt anser att dans i kyrkan är negativt. Tvärtom finns på många håll en stor längtan efter dansen som uttrycksmedel.

Också i dansvärlden har det skett en utveckling. I mitten av 1980-talet var det tämligen misstänkt att som dansare och koreograf vilja dansa i kyrkan. Idag är situationen annorlunda. Det finns en större öppenhet hos dan-

sare och koreografer. Det är möjligt att arbeta med dans i kyrkan utan att hamna i ett fack och tappa professionell status bland kollegorna.

Det finns överhuvudtaget bland dansare och koreografer en allt större nyfikenhet på kyrkan – och speciellt på kyrkorummet som en plats för dans. Dansare och koreografer har mycket att tillföra i gudstjänstfirande och utveckling av kyrkans uttryck. Det är dock viktigt att både dansvärlden och kyrkan har en medveten hållning i mötet mellan dans och kyrka, så att man kan mötas i ömsesidig respekt och med förståelse för att dansen kan ha en specifik och egen plats att fylla i det liturgiska skeendet. Om resultatet av ett samarbete blir dåligt och ibland konfliktfyllt, beror det antagligen på att ingen av parterna funderat över kyrkorummet som ett liturgiskt rum och vad detta innebär.

Om dansen ska ha en plats i kyrkorummet behövs liturgisk kunskap och medvetenhet om kyrkorummet som gudstjänstrum. Det liturgiska rummet är öppet för allt som är liturgi och som är en del av en liturgi. Alla sorters dans är möjliga; ingen genre är fel om dansen är liturgiskt förankrad.

SLUTORD

Vår värld kan inte förklaras enbart med förnuftets hjälp och inte enbart med ord. Dansen har därför kvaliteter som är värdefulla i en kyrka som vill ta vara på och utveckla en kroppens gudstjänst och en handlingarnas gudstjänst som ett komplement till ordets gudstjänst. Om gudstjänst betyder arbete inför Gud är också dansarens arbete ett arbete som kan ställas i Guds tjänst.

Att dansa i gudstjänsten är ett konkret uttryck för att hela vår varelse med kropp, själ och ande är en enhet inför Gud. Att dansa i gudstjänsten är ett konkret uttryck för inkarnationen, för att Gud blev människa med en kropp som vår. Gud är Gud för hela människan, kyrkan är kyrka för hela människan och gudstjänsten är en gudstjänst för hela människan. Dansen är ett konkret uttryck för detta.

Dansen som gudstjänst är

- ett levande uttryck för Jesu förkunnelse att vi alla är ett med honom,
- att vi alla är lika inför Gud,
- att lemmarna är många men kroppen en,
- att han är mitt ibland oss när vi samlas i hans namn.

Dansen som gudstjänst är

- en levande förkunnelse av närvarons och enhetens mysterium,
- kroppens och själens enhet,
- det tillstånd där Guds ande kan komma till oss,
- där det osynliga kan bli synligt,
- där Gud kan bli människa.

SAMMANFATTNING

Vad är liturgisk dans?

Dans med kristna motiv kan förekomma i många olika sammanhang – på teaterscener, i kyrkan m.m. Kyrkodans kallar vi dans som framförs i kyrkan, i konsertform eller som gudstjänst. Sakral dans är en term för dans med sakral funktion eller sakralt motiv, men den säger inget om den plats eller det sammanhang där dansen framförs. Rituell dans är dans som rituell handling, internt eller offentligt.

Liturgisk dans är dans i gudstjänsten, dans i Guds tjänst, dans som gudstjänst, dans som liturgisk handling. För oss har det varit intressant att se vad som förenar dans och gudstjänst och bygga vårt arbete med liturgisk dans på detta undersökande arbete.

Dansens plats i gudstjänsten

Gudstjänsten är en akt inför Gud och inför altaret, som är symbolen för Guds närvaro i kyrkorummet. Dansens plats i gudstjänsten är självklar när man behandlar rummet som en gudstjänst. Kyrkorummet som gudstjänstrum är av speciell betydelse för dansen. Rumsliga relationer och förhållningssätt är bärande element i all dans. Detta gäller både solistisk dans och församlingsdanser. När dansen placerar sig i rummet i relation till kyrkorummets liturgiska funktion, blir den en gudstjänst.

Vad kan dansen tillföra gudstjänstlivet?

Dansen i gudstjänsten kan fungera som ett fönster, en öppning till andliga upplevelser här och nu. En sorts genomsiktighet präglar den liturgiska dansen som en del av gudstjänstlivet.

Dansen i gudstjänsten är ett konkret uttryck för att hela vår varelse med kropp, själ och ande är en helhet inför Gud. Gud tog gestalt i en människas kropp genom inkarnationen och dansen i gudstjänsten blir också ett konkret uttryck för denna inkarnation.

Vad är dans? Varför dansar vi?

Att dansa är en del av att vara människa. Varje människa har sin egen dans. Vare sig man ser dansen framföras eller deltar själv, kan man vara delaktig. Dans är ett sätt att vara människa, att uttrycka sig, undersöka omvärlden och fundera över sin plats i världen.

Vi har velat se vår dans som en fördjupning av gudstjänsten och samtidigt som ett sätt för församlingen att upptäcka både dansen och gudstjänsten på nya sätt.

Dansen i kyrkan är under utveckling

Både i kyrkan och i dansvärlden är öppenheten för dans i kyrkan mycket större idag. Det finns på många håll en stor längtan efter dansen som uttrycksmedel.

Om dansen ska ha en plats i kyrkorummet, behövs liturgisk kunskap och medvetenhet om kyrkorummet som gudstjänstrum. Alla sorters dans är möjliga; ingen genre är fel om dansen är liturgiskt förankrad.

Gud är Gud för hela människan, kyrkan är kyrka för hela människan och gudstjänsten är en gudstjänst för hela människan. Dansen är ett konkret uttryck för detta.

Summary

What Is Liturgical Dance?

Dance with Christian motives is to be found in many different situations—on theatre stages, in churches, etcetera. The dance presented in church, in concerts, or as a service is called *church dance*. *Sacred dance* is a term used for the kind of dance which has a sacred function or a sacred motive, but the term conveys nothing about the place or the situation where the dance is being performed. *Ritual dance* is dancing as a ritual act, internally or publicly.

Liturgical dance is dance within the service, dance in the service of God, dance as a service, dance as a liturgical act. It has been interesting to us to see what unites dance and service, and to build our work with liturgical dance on this investigative work.

The Place of Dance in the Service

The service is an act before God and before the altar, which is the symbol for God's presence in the church.

The place of dance in the service is obvious when the church room is treated as a service. The church room as a room for service is of particular importance for the dance. Spatial relations and attitudes are solid elements in all dancing. This applies both to solitary dance and to congregational dances. When dance takes its position in the room in relation to the liturgical function of the church room, it becomes a service.

How Can Dance Add to Service Life?

Dancing within the service can act as a window—an opening to spiritual experiences here and now. A kind of transparency characterises the liturgical dance as one part of service life. Dance within the service is a concrete expression that all of our being—body, soul, and spirit—is a whole before God. God took the shape of a human being through incarnation, and dance in the service also becomes a concrete expression for this incarnation.

What Is Dance? Why Do We Dance?

Dancing is part of being human. Every human being has their own dance. Whether one sees dance being performed or one takes part oneself, one can

participate. Dancing is one way of being human, expressing oneself, investigating the surrounding world, and reflecting on one's place in the world.

We have wished to see our dance as a deepening of the service and, at the same time, a way for the congregation to discover both the dance and the service in new ways.

Dancing in Church Is Being Developed

Both in church and in the dance world there is at present much greater openness for church dance. In many places people really long for dance as a way of expressing themselves.

If dancing is to have a place in the church room, then liturgical knowledge and consciousness of the church room as a room for service is needed. All kinds of dancing is possible. No genre is wrong as long as the dance is liturgically supported.

God is God for the whole human being, the church is church for the whole human being, and the service is service for the whole human being. Dance is a concrete expression for this.

Helig teater – om liturgin som drama

Av Sören Bolander

SPELÖPPNING

När jag vid ett tillfälle berättade för en kollega att jag i min ungdom ville bli skådespelare, men blev präst, replikerade han: ”Men det är väl nästan samma sak?”.

Åtminstone en sak har skådespelare och präster gemensamt. Båda kategorierna är berättare och berättar på likartat vis. De *gestaltar* texter i både ord och handling; skådespelare en pjäs, präster en liturgi.

Konsten att gå i kyrkan är titeln på en TRO & TANKE-volym från 1994 med rapporter från ett religionssociologiskt projekt i Göteborg. I den avslutande artikeln, skriven av Owe Wikström, förs en teoretisk diskussion om gudstjänstens psykologi. Vad är en gudstjänst ur religionspsykologisk synvinkel och vilka psykologiska funktioner kan den tänkas fylla? Wikström ställer upp en psykologisk teori om individens gudstjänstupplevelse. Han ser gudstjänsten som:

ett stiliserat rollspel inom en religiös språkvärld [...] Liturgin utgör ur ett socialpsykologiskt perspektiv en stiliserad pjäs med fasta roller, en religiöst legitimerad beteendestruktur inom ett givet fiktionskontrakt. (*Konsten att gå i kyrkan*, s. 213, 216)

Wikström gör sedan en avancerad jämförelse mellan liturgin och teatern. Hans text ger mig impulser till ett fördjupat studium av relationen mellan gudstjänstens och teaterns båda världar.

På andra ställen i den här skriften skrivs det om kyrkospelet som en kyrkans teaterform, dock till karaktären även det en gudstjänst. Avsikten bakom denna artikel är att undersöka liturgin som drama. Vad har liturgiska och teatrala händelser gemensamt och var upphör likheten? Efter några definitioner och avgränsningar ger jag först exempel på jämförelser mellan gudstjänst och drama i teologisk litteratur. I avsnittet ”Ett drama i dramat” visar jag hur Jesushistorien hos några författare uppfattas som ett drama i betydelsen våldsam och spännande berättelse. I det fjärde avsnittet inleder jag jämförelsen liturgi-teater under synpunkten fiktions- respektive troskontrakt. Jag gör sedan bl.a. med hjälp av Brocketts teaterhistoria en sammanfattande jämförelse mellan teaterns och liturgins grunde-

lement och avslutar med en beskrivning av två betydelser i uttrycket ”helig teater” samt med några tankar kring gjorda jämförelser mellan teater och drama.

DEFINITIONER OCH AVGRÄNSNINGAR

Med *liturgi* menar jag i det följande, om inget annat anges, den huvudgudstjänst med nattvardsfirande – fortsättningsvis även kallad ”mässan” – som förekommer i de s.k. liturgiska kyrkorna i kristenheten. Till dessa hör Svenska kyrkan och andra lutherska kyrkor, anglikanska kyrkor, den romersk-katolska och österns ortodoxa kyrkor. Det utmärkande för dessa kyrkor är förekomsten av officiellt antagna gudstjänstböcker med mer eller mindre rikt utarbetade liturgier. Gudstjänsterna i dessa kyrkor är tydligt *handlingsinriktade*. ”Liturgin är inte handlingar som illustrerar orden. Liturgi är den handling genom vilken Kristus firas och blir samtida” (Gudstjänsten som centrum, s. 99).

Motsatsen är de *exklusivt förkunnelseinriktade* kyrkorna i kristenheten. Huvudvikten ligger vid förmedlingen av det gudomliga ordet och den fria karismatiska bönen. Officiellt antagna gudstjänstböcker saknas i dessa kyrkor.

Med ordet *drama* avses i artikeln dels en teaterhändelse, dels drama = epos – vanligen en medryckande och spännande berättelse. Naturligtvis är det det teatrala dramat som i artikeln utgör utgångspunkten för jämförelsen med liturgin, men också det episka, kristna dramat i Nya Testamentet och dess bäring på liturgin behandlas i det följande.

Vid jämförelsen mellan liturgin och dramat kommer jag att fokusera på det som förenar dem, nämligen de teatrala elementen. Vilka dessa är, kommer att framgå av avsnitt 5. Vid jämförelsen träder skillnaderna mellan liturgi och teater tydligt i dagen. De båda orden *teater* och *drama* används i artikeln synonymt.

Teatral är ett dubbeltydigt ord. Ordets grundbetydelse (som använts ovan) är ”till teater hörande”. Så är t.ex. dialoger eller gester mycket teatrala element. Ordet har också en pejorativ innebörd och betyder då något som inte känns äkta i sitt sammanhang. Hela mässan kan av somliga människor uppfattas som teatral. Att klä ut en präst i skrud uppfattas som teater. Ceremonier och böner som ständigt upprepas uppfattas som döda former utan äkta liv. Jämförd med en konstlös och avskalad gudstjänst med spontana böner kan mässan kännas som ett utanverk för kristna tillhörande förkunnelseinriktade traditioner.

Jag har kallat min artikel *Helig teater*. Uttrycket är hämtat från en bok av Christopher Innes från 1982, *Holy Theatre, Ritual and Vanguard*. Här ger Innes en presentation av den franske diktaren och teatermannen Antonin Artaud (död 1948) som präglade uttrycket ”helig teater”, med vilket han

karaktiserade vissa avantgardistiska iscensättningar. I protest mot den borgerliga, klassiska teatern producerade Artaud själv en s.k. "grym" teater. Iscensättningarna var primitiva ceremoniel eller magiska ritual som omslöt skådespelare och åskådare i en tät gemenskap. Kroppsspråk, ovanliga scenbilder, ljud och ljus bildade tillsammans ett språk, överlägset det talade ordet, och fungerade som en chockterapi. Målet var att bryta ner åhörarnas tanke och logik och frigöra omedvetna drifter och känslor hos åskådaren. En teaterhändelse kunde innefatta ögonblick av vad Artaud kallade "grym helighet" (The New Encyclopaedia Britannica, art. Artaud).

Artaud använder ordet helig i en överförd och sofistikerad mening. I min artikel står uttrycket helig för något helt annat. Helig teater får i vårt sammanhang bli en metafor för den heliga nattvardsliturgins teatrala sida.

Några ord måste sägas om *liturgins egenart*. När jag presenterar liturgin, kommer utgångspunkten att vara de liturgiska böckerna och det språk som där används. Liturgin talar den gemensamma trons språk. Liturgin anpassar sig inte efter vad den enskilda tror, tänker eller känner. Den vill på ett fulltonigt sätt beskriva *kyrkans* tro. Liturgin är egentligen inte missionerande, utan till för dem som vunnits för kristet liv och kristen tro. Stig Lindholm skriver:

...när en sliten vardagsmänniska kommer till mässan och deltar i den, blir hon undervisad om hur det borde vara. Mässan ger ett mönster för hur hon borde tro, tänka och känna. [...] Det är denna egenskap hos mässan, som är värd en annan beteckning än teater. Mässan erbjuder åt var och en, som är angelägen att leva i den kristna tron, en stor och djup trygghet – nämligen att söndag efter söndag få säga, sjunga, göra det riktiga och på så sätt får det levandegjort till ett ögonmärke för sig själv... (Lindholm, Den svenska högmässan, s. 208)

Avsikten med liturgins trosformuleringar är att enskilda människor skall kunna växa och fostras djupare in i kyrkans tro och liv.

... ingen gemenskap kan bestå, om icke de, som tillhör den, är villiga att gå in i den, tänka och säga "vi", icke "jag". Därför ställer mässan den enskilde inför uppgiften att offra ett stycke av sig själv för det helas skull. Mässfirning är en övning i kristen gemenskap. (Lindholm, Den svenska högmässan, s. 10)

LITURGIN SOM DRAMA HOS NÅGRA FÖRFATTARE

Den ortodoxe teologen *Nicolas Zernov* presenterar liturgin som en samlad, dramatisk handling genom vilken hela Kristi liv på nytt framställs av församlingen (Zernov s. 56ff). Prästen, diakonen och församlingen har särskilda roller i det gudomliga dramat som har tre akter, motsvarande lika många faser i Kristi liv. Den första akten föreställer Kristi fördolda liv i Nasaret, den andra påminner om hans undervisning och läkedom under och den tredje – "de troendes liturgi" – firar de sista händelserna i hans liv:

nattvarden, korset, döden, uppståndelsen, himmelfärden och Andens ankomst. Dessa händelser firas i liturgiskt presens och församlingen är vittnen till vad som beskrivs.

Påverkad av Zernov gör Arne Bugge i sin bok om den ortodoxa kyrkan i Ryssland en liknande presentation av gudstjänsten ”som ett drama som i ord och handling gör Guds frälsningshistoria levande och närvarande för församlingen, ja, drar den in i den”. Bugge stryker samtidigt under betydelsen av den symboliska tolkningen av kyrkorummet, inventarierna, orden och handlingarna för frälsningshistoriens närvarandegörande i liturgins dramatiska form (Bugge s. 154).

Också Bo Giertz presenterar gudstjänsten som ett drama:

Högmässan är ett drama, ett själens drama med Gud. Där sker något. Där finns en levande handling med akter och mellanspel. Det är något annat än en lektion, en föreläsning eller en musikalisk stämmingsstund. Tre akter kan man särskilja i högmässans drama.

Den första akten är *beredelsen*. Med utgångspunkt i Jesajas dramatiska möte med den Helige i templet som ledde över i profetens syndabekännelse, mediterar Giertz över gudstjänstdeltagarnas nödvändiga botgöring när de ställs inför den Heliges närvaro i kyrkorummet. Guds renhet dömer och bränner dem.

”... hans härlighet söker sig väg hit ned till mig för att göra mig delaktig av en förlåtelse och ett liv, som jag varken äger eller förtjänar”. Mötet med Gud leder över i bot, längtan efter Kristi förbarmande över oss själva och ”många oförlösta medmänniskor” (vilket uttrycks i gudstjänstens *Kyrie*) och till tacksägelse (i mässans *Gloria*).

Högmässans andra akt är *Ordets gudstjänst*. Församlingen reser sig för alla texter, ”ty här talar Gud”. Trons beaktelse är höjdpunkten i denna akt – predikan betraktar Giertz som en ”avspänning”. Han ger en regianvisning till sin läsare: ”Ingenting är så farligt som att göra kyrkan till en föreläsningssal. Även den, som känner sig mycket litet hemma där, bör göra allt han förmår för att bli stilla inför Gud och vara med också i altartjänsten”. Också för ”konststycket att bedjande klara den allmänna kyrkobönen” ger Giertz regi: bed den med hjälp av psalmboken (”Rör läpparna!”) och bed den även under vardagen.

Dramats höjdpunkt kommer i den tredje akten, ”hjärtat i all kristen gudstjänst”: *Eukaristin*. Också Giertz betonar nattvardshandlingens nukaraktär:

Här handlar vår Herre Kristus åter med oss, enkelt och påtagligt. Osynlig är han mitt i vår synliga värld, lika levande och verklig står han vid altaret som han en gång stod i apostlakretsen. Han räcker ut sina händer, välsignar på nytt sina gåvor och bereder sig att på nytt räcka dem åt sina trogna.

Mässans *Sanctus* får en dramatisk tydning:

Helig, helig, helig. Det är serafernas lovsång. Nu brusar den ned över oss från en öppnad himmel, ty nu har Kristus stigit ned i vår mitt, ledsagad från höjden av den triumferande kyrkans segerjubel. Det är vad liturgin säger oss: vi, som ännu äro i den stridande kyrkan på jorden, instämma i den triumferande kyrkans eviga körer". (jfr. Giertz s. 68ff)

ETT DRAMA I DRAMAT

Liturgin har alltså för Zernov, Bugge och Giertz en strukturell likhet med det teatrala dramat i ett antal "akter" och en fördelning av texten i roller. Liknande resonemang vore enkelt att finna också hos anglikanska och romersk-katolska författare.

Också den episka betydelsen av ordet drama (= våldsamt, spännande och medryckande berättelse) används i teologin. Ett bra exempel är *Gustaf Aulén* och hans användning av ordet i *Dramat och symbolerna*. Ordet drama används av Aulén med tanke på den avgörande roll som det dramatiska skeendet spelar i det bibliska sammanhanget. Aulén skriver:

Det som bibeln skildrar är ett universellt drama. Den Gud, om vilken den vittnar, är en levande och handlande Gud, en Gud i ständig aktion. Detta Guds handlande, hans 'mäktiga gärningar', beskrivs såsom ett handlande i kamp med allt det gudsfientliga och för skapelsen destruktiva. Handling kontra motstånd betyder drama. (Aulén s. 223).

Nyckelrollen i det kosmiska dramat har Kristus, vars livsgärning, passion, korsfästelse och uppståndelse berättas i Nya Testamentet. Kristusdramat har en avgörande betydelse för den kristna gudsbilden. Paulus ord, "alltsammans har blivit skapat genom honom och till honom" (Kol 1:16), uttalar i grund och botten det avslutande ordet om Kristusdramat och gudsbilden, nämligen att skapelsens Gud och frälsningens Gud är en och densamme (Aulén s. 305).

Ett annat exempel på samma användning av ordet drama finner vi i en text av *Dorothy Sayers*:

Det största drama som någonsin har uppförts är kristendomens officiella trosbekännelse. [...] På senare åren har den officiella kristendomen haft vad man kallar "en dålig press". Det försäkras ständigt att kyrkorna står tomma därför att prästerna lägger för stor tonvikt på läran, "tråkiga dogmer", som folk brukar kalla det. Förhållandet är i själva verket det rakt motsatta. Det är försummandet av dogmerna som ger upphov till tråkigheten. Den kristna tron är det mest spännande drama som någonsin har satt människans fantasi i rörelse – och dogmen är dramat. [...] Intrigen hänger på en enda karaktär, och hela handlingen utgör svaret på ett enda centralt problem: *Vad synes eder om Kristus?* [...] Jesus var den Gud "genom vilken världen är skapad" [...] han var Gud. Nu är inte detta något fromt talesätt; det är inte något talesätt alls. Ty vad det betyder är detta [...] att av vilket skäl Gud än valde att skapa människan sådan hon var – begränsad och lidande och underkastad sorg och död – så var han hederlig och modig nog att

ta in sin egen medicin. [...] Han kan inte kräva någonting av människan som han inte har krävt av sig själv. Han har själv gått igenom alla mänskliga erfarenheter, från familjelivets vardagliga irritationer och det hårda arbetets tunga band och bristen på pengar till de värsta fasorna av smärta och förödmjukelse, nederlag, förtvivlan och död. När han var människa, spelade han människans roll. [...] Om kyrkan har rätt i sin åsikt om honom, var den man vi hängde Gud Allsmäktig [...] Om detta är tråkigt, vad finns det i himlens namn då för något som är värt att kallas spännande? [...] Det har lämnats åt senare släkten att linda in denna söndersprängande personlighet i bomull och omge honom med en atmosfär av ledsamhet. Vi har mycket effektivt klippt klorna av Lejonet av Juda, intygat att han var "saktmodig och mild" och rekommenderat honom som ett passande sällskapsdjur för bleka pastorsadjunkter och fromma gamla damer. För dem som kände honom framstod han emellertid på intet sätt som någon vatten-och-mjolk-människa; de hade den invändningen att göra mot honom att han var en farlig eldbrand. (Sayers s. 7ff)

Sayers kyrkokritik känns aktuell i en svensk kontext. Har mässan i Svenska kyrkans sammanhang "avdramatiserats" på det sätt som Sayers antyder? Och är detta i så fall en anledning till den tydliga nedgången av besöksfrekvensen i huvudgudstjänsterna?

Dessa ord av Wikström tycks antyda något sådant:

I den kyrkliga diskussionen har man ibland förmodat att gudstjänstlivets desakralisering, historicering och pratsamma "trevlig-fiering" i själva verket kan vara ett instrument för sekularisering – en sekularisering inifrån. (Konsten att gå i kyrkan s. 230)

Kristi dramatiska liv har klar bäring på liturgin. Berättelserna om Kristus är själva inspirationen till alla kyrkans liturgier. Händelserna under hans sista påsk utgör den liturgiska höjdpunkten i mässan. "Kan någon spänning vara större än den som råder i den natt när Kristus blev förrådd?", frågar Olov Hartman med tanke på nattvardens instiftelseord (Hartman s. 8).

LITURGI OCH DRAMA: FIKTIONSKONTRAKT–TROS KONTRAKT

Vad utmärker en kristen liturgi och vad en teaterpjäs? Vad förenar liturgin mest med en teaterhändelse? Ett av svaren ligger i grundbetydelsen av ordet drama. Ordet är grekiskt och kommer av verbet *draó* som betyder handla. Det är på denna betydelse som Aristoteles har byggt sin nu klassiska definition: "Ett drama är en efterbildning av en handling genom handlande personer". Citatet är hämtat ur *Nationalencyklopedin*, som framhåller att definitionen är för vid för att just avgränsa en teaterhändelse, men har den fördelen att den pekar på det gemensamma mellan t.ex. liturgi och drama (*Nationalencyklopedin*, art. "Drama").

Den stora, yttre likheten är att en berättelse både i liturgin och på teatern gestaltas genom både ord och handling. I liturgin är det Kristusdramat, på teatern manuskriptet till en pjäs.

Liturgi och drama har påverkat varandra ömsesidigt genom tiderna. I Dionysoskulten gestaltades gudens död, återfödelse och triumftåg i parallellitet med naturens vissnande och blomning varje år. Denna dramarit har i sin tur inspirerat till andra dramainslag i samband med Dionysosfestspelen, vilket är upprinnelsen till det antika dramat i Grekland på 400-talet före Kristus (Nationalencyklopedin, art. "Drama").

Det gamla grekiska dramat har i sin tur påverkat den ortodoxa liturgin. Dess dramakaraktär har att göra med inflytande från det gamla grekiska dramat i tiden efter kejsar Konstantin, då kyrkan gick in en ny liturgisk situation. Liturgins dramatiska karaktär kom då att accentueras. Många analogier kan uppvisas mellan den ortodoxa, högtidliga riten och det gamla grekiska dramat (Schmemmann, Introduction s. 128ff.).

Religionen födde alltså teatern. Långt senare i tiden skedde något liknande inom kyrkan. Nya teaterformer utvecklades ur den kristna liturgin, t.ex. påskspel och adamsspel. Det är säkert av dessa skäl och andra – t.ex. ritens närhet till teatern – som studiet av religionsvetenskap ingår i teatervetenskapen vid våra universitet.

Den som ha vill närmare beskrivning av hur en liturgisk text kan gestaltas, kan hämta besked ur många källor. Mycket upplysande är den i TRO & TANKE-serien presenterade "Mer än ord", skriven av prästerna Byström och Norrgård. Boken är av särskilt intresse, då den fångar upp en nutida ekumenisk samsyn på hur liturgin bör gestaltas.

I författaren Bengt Pohjanens recension av samma bok är följande rader av intresse för det som diskuteras här:

Leif Norrgård och Jan Byström är gudstjänstens dramaturgiska mästare. Som dramatiker, lite skådis och dramaturgiskt intresserad blir jag så gripen av boken att jag vill använda den som referenslitteratur nästa gång jag arbetar med en teateruppsättning, vars idé är realism. Man gör bara rörelser som är meningsfulla. Man säger bara ord som betyder något i sammanhanget. (TRO & TANKE 1998:6, s.183ff)

Pohjanens associationer från framställningen i "Mer än ord" till teatern är naturliga. Byström-Norrgård ger stort utrymme åt just hur liturgin ska gestaltas utifrån sitt eget väsen. Med stort eftertryck betonar de betydelsen av riten och symbolen, liturgins eget språk – och därmed det som förenar liturgin mest med teatern, nämligen att den gestaltar texter i ord och handling. Med rit menar författarna ett handlande som upprepas, ger mening och skapar nära gemenskap mellan de troende i gudstjänsten. Hela liturgin kan ses som en rituell aktivitet bestående av verbala och icke-verbala symboler. Med en för riten typisk regelbundenhet återkommer samma böner och handlingar söndag efter söndag. "Detta rituella handlande ger mening och samhörighet med Gud och de frälsningshistoriska händelser som är grund för kyrkans existens" (Byström-Norrgård, s. 59). Symbolen ger en djupdimension åt gudstjänsten, eftersom den betecknar en gudomlig närvaro. För-

fattarna beskriver de liturgiska symbolernas djupgående funktion sålunda: "de öppnar människors ögon för en verklighet, som är större än vad ord kan utsäga" (Byström-Norrgård, s. 60).

I kapitlet "Att gestalta högmässan" ger författarna utförliga beskrivningar av mässans liturgiska gester och rörelser. Om ingångsprocessionens innebörd i liturgin skriver de t.ex.:

Processionen (oftast av kyrkvårdar, kör och liturger) är ett symboliskt uttryck för Guds folks samling. Den tydliggör gudstjänstens karaktär av gemensamt handlande och manifesterar kyrkan som ett folk på vandring. Därför borde egentligen hela församlingen deltaga [...] processionen kan varieras beroende på dagens karaktär. På stora högtidsdagar kan standar bäras, på julafton julkrubbans figurer, på askonsdagen den aska som skall användas, på påskdagen vaser med påskliljor. Om man önskar skapa extra högtid kan processionen föregås av ljusbärare och eventuellt korsbärare, s.k. ministrarer. (Byström-Norrgård, s. 96)

Symbolmättade gester användes tidigt av kristna. På 200-talet skrev Tertullianus:

Vi kristna ber med ögonen vända mot himlen och med utsträckta händer eftersom vi är oskyldiga; vi ber barhuvade eftersom vi inte har något att skämmas för [...] Vi är inte nöjda med att sträcka upp våra händer som hedningarna gör, utan vi sträcker dem rakt ut i åminnelse av vår Herres lidande. (Rear, s. 3)

Den stående ställningen förklaras omkring år 150 av Irenæus: "På söndagarna blir vi stående för att visa att vi har uppstått med Kristus och att han i sin nåd har befriat oss från synd och död" (Rear s.3).

Andra rituella gester med gamla anor som förekommer i liturgiska kyrkor är:

- Den djupa *bugningen* vid inträdet i kyrkorummet som är en hälsning för den osynligt närvarande Kristus.
- Prästens *altarkyss* som uttrycker tillgivenhet mot den osynligt närvarande; om man vill är den en sinnebild för brudens-kyrkans kärlek till brudgummen-Kristus, en "brudkyss".
- Att göra *korstecknet* i mässans början uttrycker att den firas både i Kristi och Treenighetens namn och närvaro.
- Under bönen om Andens nedstigande över brödet och vinet håller prästen *händerna över gåvorna*.
- Prästens *upplyftande/elevation* av nattvardsbrödet och kalken med vinet under nattvardsbönen uttrycker tron på att gåvorna nu blir bärare av gudomlig närvaro. De lyfts upp för att ge församlingen möjlighet att tillbedja Kristus. Prästens *knäfall* i samband med elevationerna uttrycker djup vördnad för den Närvarande.
- Efter förvandlingen följer *fridshälsningen* som går från altaret till alla närvarande; hälsningen sker genom handslag eller en lätt omfamning med orden "Herrens frid". Fridshälsningen har biblisk förankring (Rom.

16:16) och är en starkt betydelsebärande rit. Den uttrycker den vilja till försoning och kärlek som måste vara följden av en rätt firad eukaristi.

Gestaltandet utmärker alltså både en liturgisk församling och en skådespelarensemble, men det finns en viktig skillnad. Skådespelarnas gester, rörelser och mimik har inte liturgins symbolmättade funktion. Kroppsspråket samverkar med orden för att levandegöra pjäsens handling, så att vi dras in i den. Det utmärkande för en teaterföreställning fångas upp i det dramaturgiska uttrycket *fiktionskontrakt*. Vad det innebär förklaras av Wikström på följande sätt:

Ordet fiktionskontrakt hänvisar till den kollektiva "omdefinition" av verkligheten som besökare ingår i i samma stund som ljuset i teatersalongen släcks och scenen lysas upp. Skådespelarna skapar en illusorisk och fiktiv värld och åskådarna går med på denna. En teater skulle inte kunna existera om inte skådespelare och publik gick in i sådana kontrakt. Interimistiskt sätter man parentes omkring den vardagliga världens verklighet och går in i spelets. (Konsten att gå i kyrkan, s. 216)

Skådespelarna gestaltar en fiktiv värld på scenen, de "leker" under spelets gång att de befinner sig i en annan verklighet.

Det som händer på den kyrkliga "scenen" kan också kallas lek. Romano Guardini beskriver i *Vom Geist der Liturgie*, 1957, liturgin som ett spel eller en lek inför Guds ansikte, som de troende går in i med frihet och helig munterhet. Men om det är lek, så är det en lek i ett rum där Gud finns på riktigt. Den gudstjänstfirande församlingen upprättar ett *troskontrakt*. För kristen tro är Kristus närvarande eftersom han själv har lovat det. Gudstjänsten är ett verkligt möte med Gud för de troende. Kyrkan förlitar sig på Kristi ord: "Ty där två eller tre är samlade i mitt namn är jag mitt ibland dem" (Matt. 18:20). Wikström använder ordet fiktionskontrakt också om liturgin (*Konsten att gå i kyrkan*, s. 222). Det kan möjligen ske ur något slags religionspsykologisk synvinkel. Ur trons synvinkel är det inte möjligt. Gudstjänsten skulle helt förlora sin mening, om det inte vore sant för deltagarna att liturgin är ett verkligt möte med den Gud de tror på.

Dramats *samtidighetskaraktär* förenar det med liturgin. "Dramats handling förmodas äga rum i samma ögonblick som vi (åskådarna) tar del av den ... den utspelas i ett mellanmänniskt område i handlande människors möten med varandra..." (Nationalencyklopedin, art."Drama"). Publiken känner sig alltså samtida med det som utspelas på scenen. Den dras in i skeendet. Det får nukarakaraktär.

En liturgiker kan tala om "liturgins idag". I Anders Piltz *Hönung ur klippan*, kapitlet "Tiden och bönen", visar han hur avståndet i tid och rum upphävs mellan Kristus och de kristna i gudstjänsten. "Kyrkan inbjuder människan att identifiera sig med personerna kring Jesus" (Piltz, s. 135). Gudstjänstens *idag* klingar i många liturgiska sånger. Piltz ger flera goda

exempel på deras presenskaraktär; "Jesus från Nasaret går här fram" eller "Det helga bröd på altarbordet vilar, som Jesus själv en gång i Betlehem". Med poesins hjälp försätts bedjaren till förgången historisk tid, som om tidsskillnaden vore upphävd.

På ett liknande sätt blir kyrkoårets evangelieläsningar verbala ikoner, som låter församlingen möta Kristus i det frälsningsdrama som innebär liv eller död för alla människor [...] När jag lever mig in i gudstjänsten till åminnelse av Kristi födelse i Betlehem händer samtidigt något i mig: Kristus föds i mitt hjärta. Jag blir Maria. (Piltz, s. 136ff).

De liturgiska sångerna och bönera är ett direkt tilltal till den osynligt närvarande: "Herre, förbarma dig", "Vi lovar dig, vi välsignar dig", "Välsignad vare han som *kommer* i Herrens namn...", "Ge oss din frid" o.s.v.

Samma presenslika karaktär har instiftelseordens "Detta *är* min kropp som blir utgiven för er" och "Denna kalk *är* det nya förbundet genom mitt blod". Särskilt i katolsk och ortodox rit betonas nattvardshandlingen som en handling i mässans nu. De liturgiska texterna i t.ex. romersk-katolsk tradition uttrycker detta så starkt att det i mångas öron klingar som om kyrkan offerar Kristus på nytt. Så är inte fallet. Nattvarden är ett *sakramentalt* offer av bröd och vin som under riten förvandlas till Kristi kropp och blod. Den som bär fram gåvorna (som är symboler för de troendes liv) och åstadkommer förvandlingen är ytterst sett den osynligt närvarande Kristus (och Anden) genom sin kyrka som är hans kropp. Prästen spelar inte rollen som Kristus, utan representerar honom, handlar i hans ställe i riten. Ett vittnesbörd om hur realistiskt en katolsk präst uppfattar detta, finns i en predikan av Wilfrid Stinissen, hållen vid hans 50-årsjubileum som präst. Han skriver:

Vi präster har mycket att ge, inte för att vi har något i eller av oss själva, utan för att vi har fått tillgång till Guds skattkammare. Vi har fått en nyckel med vilken vi kan öppna denna kammare så att vi frimodigt kan dela ut Guds skatter. *Ja, vi får till och med dela ut Gud själv.* Detta är prästens stora glädje. (Karmel 2001:4).

Även i luthersk tradition betonas starkt att Kristi kropp och blod är reellt närvarande och verksamma i det liturgiska skeendet.

TEATER OCH LITURGI: EN SAMMANFATTANDE JÄMFÖRELSE

Oscar G. Brocketts *History of the Theatre* ger möjlighet till en fylligare jämförelse mellan teaterns och liturgins världar. Med hjälp av hans presentation av teatern som institution ser man vad som förenar liturgi och teater, men också vad som skiljer dem åt.

The theatre is an extremely complex institution, since it encompasses playwriting, directing, acting, costume, makeup, scenery, lighting, properties, theatre architecture, machinery, special effects, management, audiences, and criticism. (Brockett s. xi)

Av dessa teatrala element är naturligtvis inte alla lika outhärliga, t.ex. kläder, makeup och rekvisita. Själva teaterhandlingen kan (enligt teaterpedagogen och regissören Sören Larsson i ett samtal kring denna artikel) begränsas till tre huvudelement: *aktörer, spelplats/scen samt åskådare*.

Innan jag går in på teaterns respektive liturgiins mera institutionella nivå, gör jag några anteckningar om den avskalade, enkla liturgin i linje med teaterpedagogen Jerzy Grotowskis "poor theatre". Grotowski (1933–1999) ville i protest mot den traditionella teatern avstå från allt utom skådespelare och åskådare. Smink, scenkläder, kulisser, teatermaskiner, allt sådant eliminerades. Skådespelaren skulle vara hänvisad uteslutande till sin egen skapande förmåga.

I Nya Testamentets urkyrka kan man tala om "poor liturgy". De troende samlades på "Herrens dag" till brödbrytandet, ett namn på nattvardsfirandet (Apg 2:42). Den dag och tid de kristna firade gav liturgin en mycket speciell karaktär: strax före gryningen till veckans första arbetsdag, den veckodag då Herren uppstod. Platsen – den liturgiska scenen – var köksbordet i oljelampors sken i huset hos någon av de troende. Orden och sångerna som användes hämtades ur minnet, men med tiden kom häften med Jesusord eller apostoliska brev. Bönerna formulerades fritt enligt det judiska bönesättet. Förebilden till gudstjänstens första del var synagogans bönegudstjänst, till vilken fogades den av Mästaren själv instiftade nattvarden. Gudstjänstledaren gjorde samma gester som Mästaren i den natt då han blev förrådd: tog de framburna gåvorna – vardagsbrödet och vinet – tackade enligt den judiska *beraká*-bönen – i vilken (troligen) instiftelsen ingick – bröt brödet och gav de förvandlade gåvorna de församlade att äta. Åtbörderna i det liturgiska skeendet var få men talande: celebrantens gester vid nattvardshandlingen, kommunionen av gåvorna samt fridskysnen (Rom. 16:16), delaktigheten i sångerna och bönerna. Den kroppsliga närheten var stor. Man bad om Herrens närhet: *maranató* – du vår Herre kom.

Det teatrala i urkyrkans nattvardsrit låg i de enkla handlingarna, gesterna och dialogen med Herren och mellan deltagarna, de delade hälsningarna, bönerna och sångerna.

Också idag kan liturgin firas i denna avskalade form. Det kan ske i ett hem, på ett sjukhus eller i en smutsig barack – som i denna berättelse i ett brev från en tysk soldat till hans föräldrar om en nattvard nära ett slagfält vid Stalingrad i Ryssland under andra världskriget:

Julaftonen firade elva kamrater i stilla andakt i en något så när oskadad barack. Det var inte så lätt att finna dem bland alla dessa förtvivlade soldater, som tycker allt är hopplöst och som säger att de blivit förrådda. Men dem som jag hittade, kom gärna, med glatt hjärta och öppna sinnen. Det var en egendomlig församling som firade Kristi födelses fest. Det finns många altaren i världen men säkerligen inget som är enklare än detta: I går fanns det fortfarande några granater kvar i lådan, som jag använde.

Jag läste evangelisten Lukas julberättelse [...] Jag gav dem hårt, svart bröd som

Kristi sanna lekamen och bad om nåd och förbarmande för dem. Männen satt på pallar och hukade sig på marken och såg upp på mig med stora ögon i sina ut-hungrade ansikten. De var alla unga, bara en var 51 år gammal. Jag är mycket tacksam för att jag fick trösta dem och ge dem mod. Till slut tog vi varandra i hand och lovade att om någon av oss kom levande från kriget, skulle han söka upp de andras anhöriga och berätta för dem, hur vi firade julaftonen 1942.

Må Gud hålla sina händer över eder, kära föräldrar, ty det lider mot aftonen [...] Vi kommer att gå ut i natten [...] Men vi ser inte ut i en natt utan slut. Vi ger våra liv tillbaka i Guds hand. (Lindholm. Jesus från Nasaret, s. 77f.)

I dessa båda skildringar befinner vi oss långt ifrån den institution som liturgin blev efter några århundraden av kyrkans historia. I Brocketts beskrivning av teatern finns mycket som påminner om den institutionella liturgin. Fortsättningsvis gör jag en jämförelse mellan några av de viktigaste teatrala elementen i Brocketts lista och deras motsvarigheter i de liturgiska kyrkorna.

”*Playwriting*” – skådespelets manus – motsvaras av *de liturgiska böckerna*. Ur ett skådespelarperspektiv skulle man kunna kalla söndagsliturgierna för de olika kyrkornas ”långkörare”. De har enligt kyrkoledningen så bra texter att de tål att upprepas med variationer varje helgdag på den kyrkliga scenen.

Liturgiska böcker kom in sent i kyrkans historia. Den äldsta kyrkan hade endast bokrullar eller häften med bibelns böcker. Hymner och böner improviserades. Från 300-talet, då kristendomen fick erkänd ställning i det romerska riket, började regionalt bestämda ordningar fixeras. Till en början disponerades böckerna främst efter användare: prästens böner i en bok, sångarnas texter i en annan och gudstjänstordningar och anvisningar i andra volymer. Volymmässigt torde den ortodoxa kyrkan i dag ha flest liturgiska texter. För att rätt genomföra liturgin fordras inte mindre än 27 tjocka liturgiska böcker. Den romersk-katolska kyrkan ligger inte långt efter. Mycket stort utrymme ägnas både i den kanoniska lagstiftningen och i katekesen åt ”Den heliga mässan”, som för katoliker är kyrkans centrala kult handling. Den katolske prästens mässbok är tung att bära.

Lång gudstjänsterfarenhet, stor möda och noggrannhet ligger bakom formuleringar och utformning av riterna i de liturgiska böckerna som gjort liturgier till sköna konstverk. Den ortodoxe prästen Alexander Schmemmann skriver om liturgins skönhet:

Liturgin är framför allt annat den glädjefyllda sammankomsten av dem, som skall möta den uppståndne Herren och gå in i brölloppsalen med honom. Och det är denna förväntansfyllda glädje och denna väntan på glädjen, som uttrycks i sång och ritual, i kläder och i rökelse, i hela liturgins ”skönhet”, som så ofta har utpekats som onödig och även syndig. Onödig är den förvisso, ty vi är bortom det ”nödvändigas” kategorier. Skönhet är aldrig ”nödvändig”, ”funktionell” eller ”nyttig”. När vi väntar någon, som vi älskar, lägger en vacker duk på bordet och dekorerar det med ljus och blommor, gör vi allt detta inte för att det är nödvändigt, utan av kärlek. Och Kyrkan är kärlek, förväntan och glädje. Den är himlen på jorden enligt vår Ortodoxa tradition. (Schmemmann. För världens liv, s. 35–36)

Directing – regi/instruktion – motsvaras i exempelvis Svenska kyrkan av de nuförtiden vanliga *gudstjänstförberedelserna* inför helgens gudstjänst. De genomförs ofta i församlingens gudstjänstteam i kyrkoherdens regi. I dagens svenska kyrka finns flera liturgiska instruktioner att välja mellan; en av de utförligaste är den ovannämnda *Mer än ord*. Allmänt kan sägas att teaterns förberedelser med repetitioner inför en föreställning under regissörens ledning är betydligt grundligare än deras motsvarigheter inom kyrkan. Man kan fråga sig varför inte mer uppmärksamhet ges under utbildningen åt prästens/prästernas och andra liturgers aktion i gudstjänsten och i de särskilda gudstjänstförberedelserna.

Den liturgiska instruktionens målsättning är på visst sätt densamma som teaterregissörens. Det som eftersträvas är äkthet och sanning i tal och åtbörder. Genom den liturgiska instruktionen ska det tas bort som inte hör hemma i en liturgi, t.ex. sådant som mer framhäver de medverkandes personer (som prästen eller kyrkomusikern) än de enskilda momentens liturgiska mening, som är att tydliggöra gudstjänsten som ett möte och samtal med Gud. Ett exempel: att låta tre präster sjunga välsignelsen i en romantisk sättning (vilket faktiskt hänt i svensk liturgisk tradition) är fullkomligt främmande för liturgins väsen.

En regissör ska också inspirera. Den uppgiften har naturligtvis också en gudstjänstledare, men det som djupast sett gör gudstjänsten till ett levande möte med Gud anses dock vara att förbereda gudstjänsten med bön. Den som mest inspirerar gudstjänsten tros vara den heliga Anden.

ACTING – SPELET

a) *Liturgins aktörer*. Teaterns skådespelare motsvaras av den gudstjänstfirande församlingen *i sin helhet*: de troende och deras företrädare och medhjälpare i liturgin. I nutida liturgik (jfr. Byström-Norrgård, s. 21f och 37f) betonas att gudstjänsten är *hela* församlingens angelägenhet. Präster och andra kyrkoarbetare är gudsfolkets tjänare, dess *support-team*, också i ledande uppgifter.

b) *Liturgins roller*. Roll innebär i mässan inte detsamma som roll på teatern, där det betyder den figur som skådespelaren framställer. Wikström talar om gudstjänsten som *ett stiliserat rollspel* och ur socialpsykologisk synvinkel som *en pjäs med fasta roller*. Det är möjligt att det för en religionspsykolog går att uttrycka saken så, men ur liturgins egen synvinkel går det inte. Uttrycket "rollspel" för tankarna fel och passar över huvud inte in i sammanhanget (se Bra Böckers lexikon, art. rollspel). Att gudstjänsten har fasta roller är riktigt, om man med ordet roll menar den *uppgift* som en person har i ett visst sammanhang. Lekfolket, prästen, diakonen, kyrkomusikern spelar inte roller utan *har* olika givna roller (= uppgifter i liturgin). Uppgiften att bedja och förkunna Guds ord är given åt varje kristen genom dopet och ska

praktiseras också utanför liturgins ram. I gudstjänsten går man från det enskilda till det gemensamma.

Prästen spelar inte Kristus utan *företräder* Kristus i mässan, den uppgift som överlämnades i vigningen. Teologer – framför allt i de större liturgiska kyrkorna – menar att prästens kön måste vara manligt, om ämbetsrepresentationen i nattvardsliturgin skall vara autentisk. Lars Cavallin, som företräder den officiella katolska synen, säger: "Bilden av Kristus som brudgummen och kyrkan som bruden är en sakramental realsymbolik som vi inte får förgripa oss på" (Göteborgsposten, 13/8 2000). Men det finns en annan, alternativ syn inom den romersk-katolska kyrkan. James P. Grace hävdar att den djupaste symbolnivån i Kristusrepresentationen skulle stärkas av att både män och kvinnor hade del av prästämbetet. Den dubbla representationen skulle då stryka under att Kristus representerar människan i sin person (Signum 1985:9–10).

Av Hebréerbrevet (12:22) och ett flertal ställen i Uppenbarelseboken framgår att redan urkyrkan räknade med den himmelska världens närvaro i liturgin. Denna tradition har förts vidare i de liturgiska texterna. Den jordiska församlingen firar med den osynliga, himmelska. *Änglar och helgon* har roller i eukaristin. I svenskkyrklig tradition avslutas prefationen så: "Därför vill vi med dina trogna i alla tider och med hela den himmelska härskaran prisa ditt namn och tillbedjande sjunga: Helig, helig helig...".

Lekmannalektoreernas uppträdande i liturgin understryker varje döpt kristens möjlighet att tala Guds ord till andra. Uppmärksamhet läggs idag inom Svenska kyrkan på lektoreernas träning. År 2001 utkom en bok i *träning för lektorer* skriven av skådespelaren och regissören Fia Adler Sandblad. Metoderna har hämtats från teaterträning. Bokens namn är *Dramatiska kören – att gestalta upplevelsen bortom orden*. Titeln understryker möjligheten av kör-läsning. De frågor Adler Sandblad vill ställa med sin bok är bl.a.: Hur framför jag texten jag vill förmedla? Förmedlar jag det som står i den, eller det som jag vill eller tror ska stå där?

COSTUME, SCENERY, LIGHTING, PROPERTIES, THEATRE ARCHITECTURE

De kyrkliga motsvarigheterna är *liturgins "scenkläder"* (t.ex. alba eller "mässskjortan", stola, mässhake, kördräkter), *liturgins spelplats* (kyrkorummet med dess arkitektur), *ljussättning* samt *liturgisk rekvisita* (klockor av skilda slag, altarkors, krucifix, processionskors, rökelse och rökelsekar, ljusbärare, bilder/ikoner). Allt detta samverkar med liturgins text och de gestaltande åtbörderna precis som motsvarande element på den världsliga scenen kan göra det med det teatrala gestaltandet. Brockett nämner inte musiken som ett särskilt teatralt element. I liturgin är det oundgängligt. Anders Ekenberg hävdar med eftertryck att kyrkomusiken utgör en integrerad del av gudstjänsten:

Musiken ingår i den värld av uttrycksformer i vilka gudstjänsten och dess innehåll tar konkret gestalt. Den musikaliska handlingen ingår i den uppsättning av "tecken" (ord, handlingar, ting, rummet, ljus, bilder, nattvardens bröd och vin) genom vilka kyrkan firar, lovsjunger, bekänner och tillber, ständigt på nytt tar till sig Guds ord och förenas med Kristus i väntan på den slutgiltiga fullkomningen. (Ekenberg, s. 104–105)

Owe Wikström betonar detsamma. En väsentlig del av hans psykologiska teori om individens gudstjänstupplevelse utgörs av hans beskrivning av gudstjänsten som något mer än budskapsförmedling. I gudstjänsten samverkar en mängd uttryck: psalmsången, kyrkklockorna, kyrkoarkitekturen, riten, rollfördelningen, symbolhandlingarna, musiken och de liturgiska färgerna. Vid sidan av det rent verbala påverkar detta i stor utsträckning individens upplevelse och bön (*Konsten att gå i kyrkan*, s. 220ff).

Audiencies. En grundläggande skillnad mellan teaterns och kyrkans olika "spelplatser" är att liturgin inte har några egentliga åskådare. Liturgin är en bönehandling. Den är inte till för att beskådas på samma sätt som en pjäs. Gudstjänstens aktörer åskådar själva sitt eget handlande och allt i kyrkorummet som samverkar med det liturgiska skeendet. Liturgin är till för troende, vilket givetvis inte utesluter öppenhet för gäster och sökare.

Mässan är det ständiga korrektivet till en kyrkokonst som drar uppmärksamheten från Ordet – inställsamma melodier, braskande altartavlor, koketta kyrkorum, kyrkospel som söker publik för egen del mer än en församling åt Gud. Mässan lyssnar inåt. [...] När hon (kyrkan) själv är handlingens subjekt är himlen hennes publik. (Hartman, s. 7–8)

HELIG TEATER

Ovan betonades att liturgin är hela församlingens sak, vilket ligger i det grekiska ordet liturgi. Det har hänt (och händer troligtvis fortfarande) att liturgin mer blir något som görs för folket, i stället för något som det kristna folket gör gemensamt. I sådana fall blir gudstjänsten en handling som inte motsvarar dess innersta väsen, den blir helig teater i dålig mening. Liturgins teatrala element, som ska tjäna församlingens bön, desakraliseras. Ett prov på detta får vi av Anders Ekenberg, som skildrat körsångens utveckling i den västliga kyrkan när liturgin började firas på latin på 200-talet och framåt:

Körsångens utveckling hör också samman med strävan att åstadkomma en ceremoniellt och klangligt rikare gudstjänst, ett "heligt skådespel" inför församlingens ögon och öron. I takt med att körsångens betydelse tilltog, avtog församlingens sången. (Ekenberg, s. 80)

Resultatet blev en klyfta mellan församling och liturgins ledare. Församlingen blev mer passiva åskådare än subjekt i det liturgiska handlandet.

Ibland är det svårt att avgöra om det är rätt eller fel att använda beteckningen helig teater i ovanstående mening. På Trettondedagen år 2002 kunde man genom SVT1 ta del av Sankt Jakobs gudomliga liturgi i Afram Syrierns ortodoxa domkyrka i Södertälje. Kyrkorummet var utformat som en teaterlokal. Nedanför ett upphöjt podium med ett infällt altarrum fanns de troendes plats möblerad med stolar. Framför podiet fanns en ridå som faktiskt slöts vid två tillfällen under liturgins gång, varvid altarrummet doldes i samband med förvandlingen av bröd och vin till gudomliga gåvor samt under prästerskapets kommunion. Kameran fokuserade celebranten, ärkebiskopen, stående framför altarrummet med nattvardselementen och klädd i färgrik skrud. På dennes sidor stod övriga präster och diakoner. Strax nedanför det avskärmade podiet stod kvinnokören. Hela liturgin blev sjungen i växlingen mellan celebrant, präster, diakoner och kör. Församlingen deltog i somliga sånger men föreföll mest vara åskådare till liturgin. Men var det rätt att kalla församlingen passiva åskådare? Inget utesluter att de på ett inre sätt deltog i gudstjänsten.

När de liturgiska texterna är fullödiga och det liturgiska agerandet väl förberett och övat, blir gudstjänsten helig teater i god mening. Mest teatral är kyrkan i sin liturgi, när det centrala mysteriet firas under Stilla veckan och påskens tre heliga dagar. De riter som firas under dessa dagar gestaltar hela skeenden.

På *palmsöndagen* firas Jesu intåg till Jerusalem med palmvigning och palmprocession, efter *skärtorsdagens* mässa avkläds altaret från alla prydnader under läsning av Psalt 22, på *långfredagen* läses evangeliet om Jesu lidande och död med texten fördelad på passionsdramats olika "roller" och församlingen kysser det framställda krucifixet, vid *påskaftonens* vaka tänds påskljusets, lovsången till påskljuset, illumineringen av den i mörker liggande kyrkan, läsningen av profetiorna och påskeevangeliet, doplöftenas förnyelse vid dopfunten samt den avslutande Mässan är höjdpunkten i hela kyrkoårets firande.

Den som vill uppleva helig teater skall fira kristen påsk!

SLUTORD

Vad har liturgiska och teatrala händelser gemensamt och var upphör likheten? Det var frågan som jag ville besvara i denna artikel. Jag tror mig inte ha funnit hela svaret på frågan, men har kunnat visa att teaterns och liturgins världar har så mycket gemensamt att man med skäl kan tala om liturgin som ett teatralt drama. Den episka betydelsen av ordet drama kan otvetydigt användas om berättelserna om Jesu liv.

Både teatern och liturgin har fötts ur den universella, mänskliga lusten att berätta. Västerlandets teater föddes ur en mytisk berättelse, den kristna liturgin ur berättelserna om Jesus. Den fundamentala skillnaden är att litur-

gin är en bönehandling, medan teatern är en mellanmänsklig sak. Liturgin är ett samtal med den Gud de kristna tror på, teatern ett samtal mellan människor. I liturgin talar man med Gud, på teatern möjligen om Gud.

Men hur profan är egentligen teatern? Jag har märkt hos somliga för vilka jag berättat om detta artikelskrivande att kombinationen liturgi-teater låter främmande för dem. Det är i någon mån förståeligt. Teaterns värld har tidigare ansetts för en syndig värld och anses så ännu av många som inte kan tänka sig att sätta sin fot på en teater eller i en biografialong.

Teatern är en konstart – eller rättare ett multikonstverk – där en rad konstnärer och konsthantverkare samverkar: författare, regissör, skådespelare, dramaturg, musiker, ljussättare o.s.v.

Varifrån kommer denna mänskliga förmåga till konster av många slag? I kristet trossperspektiv är alla dessa artister skapade av Gud och alla deras talanger som konstnärer och hantverkare är också gudagivna. Att tänka något annat vore att trivialisera tillvaron. Den som har öppnat detta perspektiv under senare år är Owe Wikström. I sin bok *Det bländande mörkret* skriver Wikström något som jag helt vill ansluta mig till:

Ur spiritualismens synvinkel är musik, konst, litteratur, dramatik etc. inte bara mänskliga produkter utan uttryck för grundläggande mänskliga värden som har både sitt ursprung och sin förlängning i den andliga världen. Människan *behöver* andra än tekniska, sociala och ekonomiska mål. Att hon behöver dem är ett tecken på hennes öppenhet eller "gränsöverskridande tendens". Den goda konsten är ett utflöde av den store skaparen. [...] Det finns därför ett inre samband mellan skönheten, sanningen och kärleken. Den helige Ande, som är kärlekens och sanningens ande, är också den skönhetens ande som styr konstnärens hand. (Wikström, s. 108–109)

Teaterkonsten kan, när den är präglad av sanningslidelse och kärlek till människor, ge mycket starka upplevelser av en Skapare bakom det skapade och därför också till tacksamhet mot denna Osynliga. I ett sådant perspektiv är det naturligt att liturgin använder teatrala element som medel för att tala till alla människans sinnen. Ofta får jag anledning att återvända till det som jag hörde någon säga: "En konstnär är som Gud, fast mycket, mycket mindre".

LITTERATUR

- Adler Sandblad, Fia, *Dramatiska kören – att gestalta upplevelsen bortom orden*, Argument 2001
Aulén, Gustaf, *Dramat och symbolerna*, SKDB 1967
Brockett, Oscar G., *History of the Theatre*. Allyn and Bacon, 1987
Bugge, Arne, *Moskva – det tredje Rom*, Verbum 1971
Bystrom, Jan & Norrgård, Leif, *Mer än ord*, Verbum 1996
Cavallin, Lars, i *Göteborgsposten* 13 aug. 2002
Ekenberg, Anders, *Det klingande sakramentet*, Verbum/SKS 1984

- Giertz, Bo, *Kyrkofromhet*, SKDB 1940
Grace, James P., *Signum* 1985:9-10
Gudstjänsten som centrum, Göteborgs stifts skriftserie 1997:3
Hartman, Olov, *Tre kyrkospel*, Raben & Sjögren 1959
Innes, Christopher, *Holy Theatre, Ritual and Vanguard*, New York 1982
Konsten att gå i kyrkan, TRO & TANKE 1994:4
Lindholm, Stig, *Den svenska högmässan*, SKDB 1957
Lindholm, Stig, *Jesus från Nasaret*, Verbum 1973
Nationalencyklopedin, art. Dionysus, Drama
Pohjanen, Bengt. TRO & TANKE 1998:6, s. 183ff
Rear, Michael, *Kneeling, Sitting and Standing*, Church Literature Association, London
u.å.
Sayers, Dorothy, *Tro eller kaos*, SKDB 1951
Schmemmann, Alexander, *För världens liv*, Pro Veritate 1976
Schmemmann, Alexander, *Introduction to Liturgical Theology*, The Faith Press NY 1975
Stinissen, Wilfrid, *Karmel* 2001:4
The New Encyclopaedia Britannica, 1990, art. Artaud
Zernov, Nicolas, *Den ortodoxa kyrkan*, SKDB 1955
Wikström, Owe, *Det bländande mörkret*, Libris 1994

Summary

Holy Theatre—Liturgy as Drama

I was inspired to write this article after having read a text by Owe Wikström, “The Art of Going to Church” (*Konsten att gå i kyrkan*), a report from a religious sociological investigation in Gothenburg (TRO & TANKE 1994:4). In the final article of this report Wikström discusses the psychology of the Holy Service. He presents a psychological theory on the individual’s experience of the service, making comparisons between liturgy and theatre: “In a sociopsychological perspective liturgy is a stylised play with fixed characters, a religiously legitimised structure of behaviour within a given fictional contract”. His comparison between liturgy and theatre has led me to explore what liturgy and theatre might have in common, and where the similarities end.

The liturgy which I start from is the main service of the liturgic churches—The Holy Communion—which is compared with the theatrical as well as the epic drama in the sense of an exciting narrative. It is not uncommon among liturgic writers to compare liturgy with theatre. I have found comparisons like that, e.g., in Nicolas Zernov and Arne Bugge’s *Russian-Orthodox Liturgy* as well as in Bo Giertz’ *The Lutheran Mass*.

Furthermore, several writers have called the descriptions of Jesus Christ in the Gospel a drama in the epic sense. Gustaf Aulén writes about “christological drama”. Dorothy Sayers thinks that the story of Christ is “the most exciting drama that has ever moved the fantasy of the human being”.

It is the epic “christological drama” that is the inspiration of all the liturgies of the Church.

Above all, liturgy and the drama of the theatre have in common that they both create texts through words and action. Liturgy creates the christological drama, while theatre creates a manuscript for a play. The rites and the symbols are the liturgy’s own language. I provide several examples on how the words of the liturgy become animated through movements and gestures in rites and symbolic actions. The corporal language of the actors has another function, namely to animate the action of the play in order to engage the audience. The world they create on the stage is, however, a world of fiction. The science of the theatre uses the words fictional contract. On the one hand, the actors create a world of fiction and illusions, and the audience agrees to the contract. The participants of the liturgy, on the other hand, establish a contract of faith. The Christians trust the words of Christ: “For where two or three come together in my name, I am there with them” (St. Matthew 18:20). The service would lack sense altogether,

if it were not true for the participants that the liturgy is a real meeting with the God they believe in.

The action of the drama of the theatre takes place as the audience visualises it. It has a quality of simultaneousness. The same can be said of liturgy. It is possible to talk of “the today of liturgy”. The temporal and spatial distances between Christ and the Christians disappear in the liturgy. “The Church invites the human being to identify with the people around Jesus”, writes Anders Piltz in “Honey from out of the Rock” (*Honung ur klippan*). The today of liturgy resounds in many liturgic hymns. The action of the Holy Communion takes place in the actual moment of the celebration of the mass.

My comparison continues with the help of Brockett’s description of the theatre as an institution in the history of the theatre. Before making a more detailed comparison, I present some samples of what I call “poor liturgy”. In the early Church the liturgic action was limited to the breaking of bread (= a name of the Holy Communion) as the Christians gathered in their houses at dawn of the day of the Lord. The rites and the symbolic actions that animated the readings of the scriptures were very simple. This can still be the case today.

Later, the liturgy became something of an institution, especially in the big churches that were built during the post-Constantine period in the 4th century onwards. The first liturgic books (that correspond to the play-writing of the theatre) were written at this time. The symbolic and ritual actions (that correspond to the acting of the theatre) became more elaborated. The elements of theatre—such as costume, scenery, lighting, properties, and theatre architecture—have their correspondents in the liturgic garments, the church room, and the lighting, liturgic accessories and architecture. All these elements interact with the liturgic texts and actions in order to animate the service even more. Brockett does not mention music as a particular element. Music has, however, an even greater importance to liturgy than theatre music may have. The musical action takes part in the production of “signs” or forms through which the Church celebrates, praises, confesses and prays, continuously receiving the word of God and uniting with Christ, while waiting for the final perfection.

“Holy theatre” is an expression that might be understood negatively as well as positively. It may be understood negatively when liturgy becomes something made by ministers for the people, not something created by the Christian people themselves, which is the true meaning of the Greek word liturgy. In a positive sense it is possible to speak of holy theatre when people act together. I refer to the most theatrical rites of the Church, namely those that appear during Holy Week and during the three holy days of Easter.

In the final part of the article I establish that liturgy has many things in common with the theatre, but that it differs on one point especially. Liturgy is an action of prayer, a conversation with God, whereas theatre is a dia-

logue between people, sometimes about God. The word drama well describes the story of the life of Jesus, but it can only partially describe liturgy as a ritual action. As an art form, however, theatre is—as is all art—an emanation of the great Creator. It is therefore natural that liturgy uses theatrical elements as a means to speak to all the senses of the human being.

Recensioner

DAHLGREN, CURT

NÄR DÖDEN SKILJER OSS ÅT... ANONYMITET OCH INDIVIDUALISERING I DÖDSANNONSER: 1945–1999

Lund 2000, 147s., ISBN 91-630-8 547-X

GUSTAFSSON, GÖRAN

BEGRAVNINGSSED PÅ 1990-TALET. MATERIALREDOVISNING OCH RESULTATÖVERSIKT

Meddelanden från Kyrkohistoriska arkivet i Lund. Ny följd 4, Lund 2001, 121 s., ISBN 91-89515-04-8

Genom en snabb blick på familjesidorna kan vi lätt konstatera att dödsannonserna inte längre ser ut som "förr". Kanske är symbolerna det första vi ser: det svarta korset har bytts mot blommor, fåglar, nallar och golfklubbor, men det finns mycket mer som är värt att lägga märke till.

I *När döden skiljer oss åt...* har Curt Dahlgren analyserat över 13.000 dödsannonser mellan åren 1976 och 1995. Materialet bearbetades dessutom så att det kan sammanföras med en tidigare undersökning, vilket möjliggör än längre perspektiv. Förutom det kvantitativa materialet, som berättar om hur dödsannonser ser ut, intervjuades 300 anhöriga om varför de valt att utforma den som de gjort. Det är just denna kombination som gör boken så intressant; att man får en presentation både av innehållet och motiven bakom dödsannonserna.

Dahlgren börjar med att diskutera textinnehållet i dödsannonserna. Han visar att ett profant innehåll dominerar helt. Uttryckligen kristna texter minskar, medan de allmänreligiösa ökar något. Minskningen av ett kristet innehåll har dock varit konstant sedan 1950-talet och är således inte en ny företeelse.

Symbolerna förändrades långt senare. Först i slutet av 1970-talet kom andra symboler än korset. Minskningen av korset har varit markant och vid slutet av perioden fanns det bara i drygt en tredjedel av annonserna. Förändringen har inte varit ett storstadsfenomen, utan utvecklingen har gått åt samma håll i hela landet. Troligen, menar Dahlgren, kommer korset allt mer att bli en bekännelsesymbol, ett tecken på att den avlidna var bekännande kristen. Liksom andra symboler, kommer korset därmed att bli ett

personligt tecken som pekar på den avlidnas liv och intresse. Över hälften av de intervjuade anhöriga sade att de valt symbolen för att den ”passar den döda”. Detta var också det vanligaste svaret för varför man valt en speciell minnesvers.

I boken finns en hel del exempel som hjälper läsaren att förstå de olika kategorier Dahlgren har använt sig av. Men författaren är också medveten om svårigheten att kategorisera texter och symboler. Skiljelinjen mellan en profan vers och en allmänreligiös är ibland hårfin och enbart en tolkningsfråga. Detta blir tydligt i intervjuerna. En fågel kan väljas för att den avlidna var ”friluftsmänniska”, att vederbörandes livsglädje uttrycks med ”fria fåglar i flykt”, att den avlidna flugit under sitt yrkesverksamma liv, var fågelintresserad eller tyckte om att mata fåglar. Fågeln kan också uttrycka en frihet från sjukdom och lidande i livet. Alla tolkningsmöjligheter visar på komplexiteten i dödsannonserna.

Bakom valet av text och symbol ligger många val som de anhöriga måste besluta om. Dödsannonserna är idag ofta det enda offentliga tecken på att ett dödsfall har inträffat som de anhöriga ger uttryck för, sedan seder såsom att lägga granris utanför huset och bära svarta sorgkläder försvunnit. Med Dahlgrens studie har dödsannonsernas utveckling blivit väl belyst. Men tydligen ”dör” människor inte. I en fotnot skriver Dahlgren att i endast 9 av de 6.999 storstadsannonserna användes ordet ”död” i dödsannonserna, medan olika former av ”lämna” fanns i över hälften.

Under 1997 skickade Göran Gustafsson en enkät till präster i Svenska kyrkan med syfte att samla information om en enda begravning från vardera präst. De frågor som ställdes rörde inte enbart begravningsgudstjänstens rituella utformning, utan försökte i lika hög grad fånga det sociala skeendet kring begravningen. 2.222 svar kom in och i en artikel i *Svenskt Gudstjänstliv årg. 73* (1998) redovisar och analyserar Gustafsson materialet om begravningssamtalen mellan präst och anhöriga. Vissa delar av materialet är fortfarande under bearbetning – framför allt de öppna svaren – men en hel del av resultaten finns nu publicerade i *Begravningsred på 1990-talet*.

Boken är en materialredovisning och en resultatöversikt. Några närmare analyser görs inte, utan svaren från enkäten redovisas totalt sett, efter stift och efter bebyggelsemiljö. Några försök att hitta samband mellan olika frågeställningar görs inte, exempelvis huruvida förekomsten av minnesstund är beroende av antalet deltagare i begravningen. Redovisningen är snarare tänkt att uppmuntra fler att forska vidare kring frågorna.

I första delen av boken belyses hur materialinsamlingen gick till, svarsfrekvens och bortfallsanalys. I andra delen återfinns svarstabeller. Här finns en rik källa av uppgifter om begravningsseder idag, varav bara ett fåtal kan nämnas här.

Undersökningen visar bland annat att tiden mellan dödsfall och begravning är i snitt två veckor. Skillnaden mellan större och mindre städer är

inte mer än någon dag, medan däremot Stockholm utmärker sig med tre veckor. Dödsannonser är vanliga, bara 6% annonserar inte. Däremot finns det stora skillnader mellan stiftens huruvida begravningen annonseras med tid och plats i annonsen. I några stift är det inte ovanligt att begravningen äger rum "i stillhet".

Vissa lokala variationer förvånar mer än andra. I Härmösands, Västerås, Linköpings och Uppsala stift förekommer ett tryckt kort med agenda och psalmer vid mindre än var tionde begravning, i Göteborgs stift finns det vid tre av fyra.

Strävan efter det personliga – som var tydlig i Dahlgrens undersökning av dödsannonser där de anhöriga ville ha en text och symbol som passade den avlidna – är något även prästerna arbetar för. Nästan alla försökte göra griftetalet personligt, på så sätt att prästen anknöt till den döda och de efterlevande. Samtidigt konstaterar Gustafsson att strävan efter ett personligt griftetal paradoxalt nog inte hör samman med bygder där personkänndomen är stor. Tvärtom är det i de mest tätbebyggda områdena, där man mer sällan har haft en personlig kontakt med den avlidna, som prästerna försöker göra griftetalet personligt.

Detta är några exempel på hur denna bok, med sin lite "torra" stil präglad av tabeller, väcker stor nyfikenhet. Inte minst kan man fascineras över såväl likheter som olikheter mellan begravningsseder runt om i landet. Gustafssons bok är fullspäckad med uppgifter om begravningar utifrån prästers perspektiv och här har det enbart varit möjligt att nämna några av de resultat som redovisas.

Anna Davidsson Bremborg

DILLMAR, ANDERS

"DÖDSHUGGET MOT VÅR NATIONELLA TONKONST". HÆFFNERTIDENS KORALREFORM I HISTORISK, ETNOHYM- NOLOGISK OCH MUSIKTEOLOGISK BELYSNING

Diss., Institutionen för Konst- och musikvetenskap vid Lunds universitet.
Box 117, S-221 00 Lund. Lund 2001. 558 s., ISBN 91-628-4616-7

Hæffners koralbok har bedömts på många olika sätt, mest negativt. Kanske en del av kritiken bottnat i att man inte haft riktigt klart för sig vilka motiveringar Hæffner hade för sitt sätt att genomföra sitt koralboksuppdrag och vad han egentligen ville med sin koralbok.

Anders Dillmar har tagit på sig uppgiften att söka klargöra de teoretiska och praktiska motiv Hæffner hade för sitt arbete och visa varför konflik-

terna kring koralboken blev så stora som de blev. Det är ingen lätt uppgift. Dillmars avhandling visar med all önskvärd tydlighet hur komplicerat koralboksarbetet faktiskt var, teoretiskt och praktiskt, och också föremål för olika intressen. Författaren har inte sparat någon möda när det gäller att följa olika spår. Det har resulterat i en omfattande avhandling där både förutsättningar för koralprojektet, genomförande av det samt receptionen av koralboken belyses. Författaren illustrerar själv de viktigaste faktorerna i skeendet i en skiss (s. 8), där så olika faktorer nämns som tyskt koraltänkande, organistutbildningar, orglar, koralböcker, Åhlström, Frigel, Kungl. Musikaliska Akademien, svensk debatt, Dillner, lärarseminarier, psalmodikon, Ödmann, körsång samt – naturligtvis – Hæffner själv. Detta visar hur olika intressenter kunde komplicera mönstret.

Koralreformen utgör centrum i avhandlingen och syftet är att undersöka tänkandet bakom och det praktiska genomförandet av 1800-talets svenska reform av koralsången samt Hæffners roll i denna. En viktig utgångspunkt för avhandlingsförfattaren är dennes tes att utvecklingen gick från ett individrelaterat sångsätt till gemensam koralsång, enligt Hæffner helst i stämmor.

Författaren arbetar i huvudsak med historisk-kritisk metod, vilket innebär att han nära följer den historiska gången och redovisar utförligt relevant material. Detta gör emellertid att läsaren, och kanske också författaren, lätt tappar överblicken och får svårt att skilja väsentligt från oväsentligt. Materialredovisningen får ofta utgöra svar på frågan och man saknar analyser av syftet med förekommande materialredovisning och citat. Detta får också till följd att de principiella frågorna inte lyfts fram och analyseras.

Bakgrunden till behovet av en koralreform var det individrelaterade sångsättet som lett till missförhållanden i gudstjänstsången. Författaren ger flera exempel på sådan ”klang- och dissonantisk sång”. Hæffner hade med sin tyska bakgrund ingående kunskap, inte bara om luthertraditionen kring koraler utan också om katolska sångtraditioner. Hans musikaliska insats vid Jubelfesten 1793, bl.a. genom en originalversion av ”Vår Gud är oss en väldig borg”, väckte frågor om förhållandet till de traditionella melodiernas ursprungliga utformning, liksom om hur koralarbetet skulle förhålla sig till de melodier som var aktuella i folktraditionen, ”vår nationella tonkonst”. Detta ledde till viktiga principfrågor om koralsångens funktion i kyrkolivet. Den redovisning av den kontinentala diskussionen som författaren ger i inledningen till avhandlingen hade med fördel kunnat utnyttjas till att fördjupa den musikteologiska analysen.

De principiella motsättningarna får i avhandlingen sin kanske tydligaste illustration i den utförliga framställningen av konflikten mellan Hæffner och Frigel. Enligt författaren har denna konflikt delvis överdrivits. Olikheter i kulturell bakgrund liksom viss skillnad mellan Stockholm – där Frigel bodde nära Kungliga Musikaliska Akademien – och övriga landet – däribland Uppsala där Hæffner bodde – förstärkte de skilda synsätt som faktiskt fanns mellan de båda om hur man förhåller sig till melodiers ursprung och

folkliga traditioner. Författaren fäster sig mera vid de yttre, historiska förklaringarna till konflikten än vid de principiellt kyrkomusikaliska och musikteologiska.

Uppdraget att revidera koralboken gick slutligen till Hæffner. Denne hade visat sig vara den mest kompetente som både känd och välorienterad koralkännare, även kontinentalt sett. Han hade presenterat egna utgåvor av mässmusiken 1799 och koralboken 1808 och gjort en berömvärd insats vid reformationsjubileet 1793. Avhandlingsförfattaren är dock mån om att betona att Frigel gjorde stora insatser i koralarbetet, inte minst genom att "rädda" många melodier som annars kunde ha utgått till följd av Hæffners program för koralboken.

En viktig del av arbetet, förutom själva urvalet av koralmelodier, var att föra tillbaka melodierna till deras originalversioner. Här stod Hæffner inte sällan i motsättning till andra som önskade större hänsyn till folklig tradition. Hæffners syn på den lutherska koralen som förebild skapade många problem. Detta framgår av materialet, dock mera som ett historiskt referat än som ett kyrkomusikaliskt och musikteologiskt principiellt problem.

Uppgiften att utarbeta fyrstämmiga satser till melodierna och frågor om den fyrstämmiga satsens berättigande och funktion, hade en viktig utgångspunkt i synen på hur sången i kyrkan skulle utövas. En viktig princip för Hæffner var att koralboken skulle befördra en övergång från ett individualiserande sätt att sjunga, lett av en försångare, till att bli en flerstämmig koralsång, baserad på koralbokens flerstämmighet. Hæffner hade under sin tid som kyrkomusiker i Uppsala domkyrka skapat en fyrstämmig kör med både kvinno- och mansröster, som illustrerade vart han ville komma och som mottogs positivt. Hæffner hoppades att insatser i lärarutbildningen, i skolorna och i organistutbildningen skulle leda i för honom önskvärd riktning. Detta avsnitt är ett mycket viktigt inlägg i debatten om hur Hæffners koralbok kom att (miss)uppfattas. Författaren visar i en studie av koralpraxis i Sverige under sent 1800-tal att Hæffners program för ett bättre orgelspel och en "välklingande körsats" inte nödvändigtvis måste betecknas som ett "dödshugg" mot svensk nationell tonkonst, utan mer som en konkretisering och aktualisering av tendenser i tiden, som många i princip redan var positivt inställda till.

Avhandlingsförfattaren anger både i början och i slutet av avhandlingen (s. 8, 498) att spänningsfältet mellan individrelaterat och multiheterofont synsätt erbjuder en tolkningsram för det skeende han analyserar. Innehållsredovisningen visar vilket omfattande forskningsarbete författaren lagt ner på sin undersökning. Det stora materialet och dess många implikationer har emellertid inte alltid varit lätta att inränga i tolkningsramen. Samtidigt som man med stor respekt läser den omfattande, långtgående och förtjänstfulla redovisningen av skeendet, efterlyser man en mera utvecklade analys och reflektion utifrån spänningsfältet individrelaterat och multiheterofont.

Sven-Åke Selander

EDGARDH BECKMAN, NINNA
FEMINISM OCH LITURGI – EN ECKLESIOLOGISK STUDIE
Verbum förlag, Stockholm 2001. 506 s., ISBN 91-526-2706-3

Ninna Edgardh Beckman har efter sex års arbete färdigställt sin avhandling "Feminism och liturgi – en ecklesiologisk studie". I titeln anges de nyckelord som avhandlingen behandlar – feminism, liturgi och ecklesiologi – fokuserat på gudstjänsten där dessa tre delområden möts. Edgardh Beckmans övergripande syfte är "att undersöka hur ett feministiskt ecklesiologiskt perspektiv kan vara den feministiska liturgiska rörelsen till hjälp i att hantera de olika dilemman som den ställs inför i sin praxis". Metoden att uppnå detta syfte är att kritiskt granska 31 svenska "kvinnogudstjänster", vilka växt fram och firats under kvinnoårtiondet i Sverige.

Detta är en viktig, och av många efterlängtdad, bok. Som Edgardh Beckman själv påpekar har något liknande material aldrig tidigare presenterats och systematiskt analyserats i Sverige. Genom denna avhandling blir en för många kristna kvinnor viktig rörelse och utveckling synliggjord. Som det ofta blir vid genomgång av ett stort empiriskt material, har denna avhandling tyvärr antagit ett alltför stort omfång, över 500 sidor. Kanske kan vi emotse en omarbetad, mer lättsmält version så småningom? Då Edgardh Beckmans avhandling bearbetar en viktig och angelägen problematik, vore det synd om potentiella läsare avskräcks av dess omfång.

Alldeles i början beskrivs en så kallad "upprättelseandakt", utformad av kvinnor som ett sätt att nå upprättelse. De teman som behandlas i denna gudstjänst visar sig vara återkommande teman i de gudstjänster, skapade och firade av kvinnor, som sedan analyseras. Ambitionen och viljan är först och främst att utgå ifrån, ge plats åt och sätta ord på kvinnliga erfarenheter. Vilka är då dessa kvinnliga erfarenheter som man kan uppleva inte behandlas i en "traditionell" gudstjänst som bygger på en androcentrisk och patriarkal tradition?

Dessvärre är det så att erfarenheter av olika typer av övergrepp tycks vara återkommande. Dessa övergrepp kan ha tagit sig fysiska uttryck – misshandel eller sexuella övergrepp – men det kan också handla om erfarenheter av att ha blivit ignorerad, kränkt eller inte tagen på allvar. Dessa erfarenheter påverkar gudstjänstens utformning och innehåll på en rad punkter. Kvinnorna söker rättvisa snarare än förlåtelse, gemenskapen står i centrum och Gud beskrivs i panteistiska termer, som berörd och deltagande i människors sorg och smärta.

Vid en traditionell gudstjänst i Svenska kyrkan idag upplever jag att man kan få intrycket att vi alla betraktas som syndare; det förutsätts att vi alla är i behov av förlåtelse för de fel vi har begått, de oförätter vi utsatt våra medmänniskor för. Om vi istället är i behov av att förlåta, om det är jag som blivit kränkande och orättvist behandlad – vart tar jag då vägen med min smärta och mina frågor? I de gudstjänster Edgardh Beckman analyserar står

rättvisan istället för förlåtelsen i centrum, för att kunna möta också offrets behov. Visst är det väl så att vi alla gör oss skyldiga till förkastliga handlingar, visst är vi alla i behov av förlåtelse då och då. Problemet med det ensidiga betonandet av den troende som syndare riskerar dock att skapa falska skuld känslor. Ett fenomen som enligt diverse psykologiska undersökningar är vanligt förekommande hos både sexuellt utnyttjade barn och misshandlade kvinnor är att de tar på sig skulden för det inträffade.

Gud beskrivs som närvarande och aktivt verksam i historien här och nu, med sympatierna hos de svaga och förtryckta. Kristologin tonas ned, Gud som skapare och Ande betonas. Ibland tilltalas Gud direkt i feminin form, som till exempel "vår Mor" och "Sofia". Människan beskrivs som Guds medarbetare i kampen mot synden. Ofta betonas att mänskligheten består av både män och kvinnor, "systrar och bröder". Detta är också ett uttryck för en kyrkosyn; kyrkan betraktas som en gemenskap bestående av både män och kvinnor, i stark relation till Gud – "Befriarens folk, dina egna döttrar och söner i Kristus".

I den svenska, kyrkliga kvinnorörelsen har framför allt samartsperspektivet betonats, det vill säga att kvinnor och män betraktats som mer lika än olika (särartstänkande). Edgardh Beckman gör viktiga reflektioner kring konsekvenser av de olika synsätten – oavsett vilket utgör mannen norm, kvinnan är antingen hans like eller hans motsats. Risken med särartstänkande är enkelt uttryckt *status quo* samt isolering. Vid samartstänkande riskerar dock analysen av den teologiska konstruktionen, i det här fallet gudstjänsten, med hänsyn till makt och kön bli lidande.

Sammantaget är Edgardh Beckmans avhandling välskriven, intressant och engagerande. Jag delar den inställning hon för fram i sitt avslutande kapitel: rörelsens gemenskap vinner på att bygga på kvinnors och mäns gemensamma engagemang och erfarenheter. Också män upplever sig exkluderade, kränkta och förnedrade. I mitt eget avhandlingsarbete sysslar jag bland annat med våldtagna kvinnors relation till förlåtelse – är det möjligt att förlåta? Hur? Varför? Och så vidare. Med anledning av detta blev jag uppringd av en medelålders man som berättade för mig att han blivit sexuellt utnyttjad under hela sin barndom: "Varför är inte mina erfarenheter intressanta?". Det finns många offer i världen, många människor i behov av upprättelse.

Ann Heberlein

HANSSON, KARL-JOHAN, BOHLIN, FOLKE & STRAARUP, JØRGEN (red.)

DEJLIG ER JORDEN. PSALMENS ROLL I NUTIDA NORDISKT KULTUR- OCH SAMHÄLLSLIV

Åbo Akademis förlag, Åbo 2001. 395 s., ISBN 951-765-060-4

1994-95 sände Nordiskt institut för hymnologi (Nordhymn) ut ett frågeformulär inom ramen för ett forskningsprojekt kring psalmens roll i nutida nordiskt kultur- och samhällsliv. Boken *Dejlig er jorden* kan betraktas som projektets slutrapport. En sammanställning av enkätsvaren (drygt 3.700 från de nordiska länderna) publicerades i tidskriften *Hymnologiske Meddelelser* 1996:2 (vilket väckte en kort men upprörd debatt om tidskriftens uppgift). *Dejlig er jorden* är unik i så måtto att hymnologi här blir vad hymnologi alltid eller i vart fall betydligt oftare borde vara – ett interdisciplinärt samspel mellan olika vetenskapsgrenar som litteraturvetenskap, musikvetenskap, beteendevetenskap och teologi. Säkert kan fler steg tas i riktning mot en än mer genomgripande integration av de olika perspektiven. Nu publiceras uppsatserna relativt fritt i förhållande till varandra med både överlappningar och anknytningar. Synteserna får läsaren i huvudsak svara för själv, men god hjälp ger Folke Bohlin i en kommenterande artikel. Boken är kanske en viktig, spännande och välgjord början på något nytt.

Några undersökningsresultat är framträdande och för den delen inte heller särskilt överraskande. Ett sådant är t.ex. att de psalmer som placerar sig högst på favoritlistan i alla nordiska länder så gott som utan undantag tillhör den äldre psalmskatten; av ny psalm återfinns endast en finsk, skriven och komponerad 1968. Den visar sig dock ha varit i populärt bruk under ganska lång tid och var välkänd när den togs in i den finska psalmboken *Virsikirja* 1986. En stark ställning har ”Dejlig er jorden”/”Härlig är jorden”, vilket motiverar hela projektets namn. Psalmerna är flitigt brukade, inte bara vid begravningar utan också, som i Danmark, Norge och Finland, vid jul. Det illustrerar förhållandet att psalmernas popularitet hör samman med deras bruk vid högtider och andra återkommande eller avgörande livssituationer i ett slags självförökande cirkel: kända psalmer används ofta och ofta använda psalmer blir kända. Nationella skillnader finns och man ser där spår av samtidshistorien. I både Danmark och Norge finns den för oss obekanta psalmen ”Alltid frejdig, når du går” med på listan. I Danmark och Norge sjöngs psalmen under den tyska ockupationen 1940-45, vid möten, i koncentrationsläger, ”og det var den salme, der holdt modet oppe hos de frihetskæmpere, der blev henrettet af den tyske besættelsemagt” (Peter Balslev-Clausen). I Finland spelade ”Vår Gud är oss en väldig borg” en ungefärligen motsvarande roll under krigstiden.

För svenskt vidkommande kan tio-i-topp-listan, enligt Anna J. Evertsson, grupperas i sommarpsalmer (”Den blomstertid”, nr. 1 och ”I denna ljuva sommartid”, nr. 6), psalmer för livsriter (”Härlig är jorden”, nr. 2, ”Tryggare

kan ingen vara”, nr. 3, ”Blott en dag”, nr. 5 och ”Bred dina vida vingar”, nr. 8) samt advents- och julpsalmer (”Stilla natt”, nr. 4, ”Gläns över sjö och strand”, nr. 7, ”Bereden väg” och ”Hosianna”, delad niondeplats). Det är f.ö. inte bara i Sverige som Lina Sandell är flitigt representerad.

Vad Karl-Johan Hansson skriver om psalmerna i det svenska Finland gäller också i stort om övriga nordiska länder. ”Innehållligt handlar psalmerna primärt om den första trosartikeln, några om den andra. Inga psalmer tar upp frågor i den tredje trosartikelns perspektiv. Existentiellt berör flertalet psalmer frågeställningar som i första hand inte behöver associera till andliga aspekter utan till livsfrågor i allmänhet: liv och död, glädje och sorg, ensamhet och gemenskap, natur och fest – och framför allt trygghet”.

Från svensk horisont är det anmärkningsvärt att skolan spelar en så framträdande, för att inte säga nästintill avgörande, roll vad gäller inläring av psalmer. Psalmsång i hemmet spelar också en viktig roll, kyrka och gudstjänstliv däremot en mycket obetydlig – men framför allt alltså skolan. ”Om skolan inte längre undervisar i psalmkunskap är risken stor att en väsentlig del av det religiösa kulturarvet försvinner”, konstaterar Karl-Johan Hansson. Folke Bohlin och Peter Balslev-Clausen påpekar att kravet därmed väcks på kreativt nytänkande i fråga om psalmsångspedagogiken.

Undersökningen låter bl.a. de svarande ta ställning till första versen av ”Härlig är jorden”, ”Tryggare kan ingen vara” resp. ”Vår Gud är oss en väldig borg”. Av det noga genomarbetade materialet kan man bl.a. se att psalmernas emotionella kraft spelar en framträdande roll (Straarup, Pétursson, Ryökäs). Straarups analys visar att nordborna har en tendens att bedöma psalmerna på samma sätt. Märkligt kan synas att ”Tryggare kan ingen vara” av många betecknas som högtidlig. Det gäller då en grupp svarande med föga kyrkogångsvana och d:o sångtraditioner. Men man har mött psalmen i högtidliga sammanhang. Sammanhanget verkar alltså kunna betyda mer för uppfattningen av psalmen än det textliga innehållet.

Några kritiska röster mot undersökningen höjs från musik- och litteraturvetenskapligt håll. Projektet är möjligen alltför textorienterat. Folke Bohlin sätter därför fingret på en viktig punkt när han påpekar att psalmupplevelsen också och inte minst har med melodin att göra. Inger Selander ställer (liksom Bohlin) bl.a. frågan om vad som hänt om hela psalmen hade tagits med och om vi kan utesluta att åtminstone några av de svarande har haft hela psalmen i åtanke när de gjort sin bedömning. Större vikt borde lagts vid ”textens gestalt”.

Om huvuddelen av boken redovisar hur psalm uppfattas här och nu, inriktar sig Sven-Åke Selander i den avslutande artikeln ”Kyrkovisor i ett sekulariserat samhälle” också mot framtiden. Betecknande är att han så gott som genomgående använder beteckningen ”kyrkovisa” istället för ”psalm”. Han granskar gränsen mellan kyrkovisan och den sekulära världens sång, bl.a. med gränsöverskridare som Carola Häggqvist, Jan Sparring och Leif Strand. I mycket handlar det då om det musikaliska uttrycket för traditio-

nell – ja, just – psalm (Sparring, Strand), men också om texter som kan uppfattas som bärare av såväl ett inomvärldsligt sekulärt som ett kristet budskap (Carola Häggqvist, Ulf Lundell). Gränsen är på något sätt både fiktiv och verklig. Språkfrågan rycker därmed in i centrum och det är naturligt att Selander anknyter till Bonhoeffer och hans tankar om det nya ”oreligiösa” språket. En dialog mellan kyrkan/kyrkovisan och den sekulariserade världen kan inte längre på ett meningsfullt sätt ske på enbart kyrkans/kyrkovisans traditionella villkor. Selander finner många outnyttjade anknytningspunkter; exempelvis i ungdomars dikter och attityder och i rockens musik och text. Han menar att det internt kyrkligt blir viktigt att tänka igenom nyproduktionen av kyrkovisan så att den blir ett effektivt instrument ”i mötet mellan kyrka och samhälle, kristet och sekulärt” och att det då inte handlar om glättig underhållningsmusik utan om ”att skapa något som bär när smärtan och kluvenheten gör sig påmint”. Utgångspunkten är ett slags ödesgemenskap mellan kristen och sekulariserad värld, där den nya kyrkovisan kan spela en viktig roll som tolkare och uttrycksform. Till det kan man foga Ryökäs postmodernistiska iakttagelse: ”ifall man vill att psalmsången lever länge även i ett känslösbaserat samhälle, bör psalmerna utrustas med känslösbärande och känsloutryckande karakteristika. Vilka dessa är och hur en psalm kan utrustas med dem är en uppgift för senare forskning att ta fram”.

Antalet korrektur- och faktafel är få och inte störande. För ordningens skull kanske ändå bör påpekas att den danska psalmboksrevisionen inleddes 1993, inte 1973 (s. 218, not 2), och att av de fyra texter som på s. 334 uppfattas som norska tre egentligen är svenska.

Per Olof Nisser

JACKELÉN, ANTJE **TIDSINSTÄLLNINGAR. TIDEN I NATURVETENSKAP OCH** **TEOLOGI**

Arcus, Lund 2000. 205 s., ISBN 91-88552-29-2

Tidsinställningar är en svensk sammanfattning av avhandlingen *Zeit und Ewigkeit* (1999) med ambitionen att göra avhandlingens resultat åtkomliga i mer lättillgänglig form. Det skall från början sägas att Jackelén bjuder på en spännande, ibland hisnande, resa, rik på upplevelser och nya utsiktspunkter. Kanske metoden att belysa frågan från två så skilda perspektiv som det teologiska och det naturvetenskapliga är intressantare än de direkta forskningsresultaten om tid och evighet – och iakttagelsen att de inte (längre) ligger så långt ifrån varandra. En dialog av nytt slag är möjlig eller, för att använda ett av Jackelén diskuterat begrepp, rent av en bifurkation

(oväntade men inte alldeles ologiska sammanflöden) mellan de båda. Jackelén är dock försiktig på den punkten. Det är säkert välbetänkt.

Jackelén värjer sig mot statiska och endimensionella definitionsförsök och söker sig istället fram med hjälp av begrepp som berättelse (tid är berättad tid), erfarenhet och upplevelse (av tid), relation (tid och evighet förstås i relation till varandra) och dans (tid och evighet rör sig i förhållande till varandra mer efter dansens mönster än efter den raka linjens). Det stämmer illa med den mekaniska verklighetsförståelse av Newtons typ som normalt styr oss i vår vardagsvärld. Men hitom den newtonska teorin (världen som en scen med en klocka på väggen, tid och rum ordentligt åtskilda) har relativitetsprincipen, kvantteorin och kaosforskningen rubbat verklighetsbilden. Tid och rum kan inte tänkas utan varandra, verkligheten består av och måste beskrivas med hjälp av till synes oförenliga begrepp, livet tar oberäkneliga språng. Kvantfysikens mysterier leder Jackelén till kommentaren att "det är uppenbart att kvantfysiken strider mot vår intuitiva verklighetsförståelse". Den newtonska scenen är ommöblerad. Istället för det släta scengolvet ligger en studsmatta, flytande kväve skapar suggestiv rök och scenen belyses av olikfärgade ljuskoner som rör sig i oförutsägbara mönster i förhållande till varandra. Scenen har blivit studsdisco. Från teologisk horisont, så som den framträder bl.a. i bibel och psalmbok, urskiljer Jackelén tre modeller för att förstå och beskriva förhållandet mellan tid och evighet. Den första kallar hon kvantitativ: tiden övergår i evigheten som en rät linje. Den principiella skillnaden mellan de båda blir där oklar eller försvinner. Den andra kallar hon den ontologiska, där tiden är en sak, evigheten en annan. Där blir den principiella skillnaden i sin tur för stor. Den tredje, och den hon ansluter sig till, kallar hon den eskatologiska, sammanfattad i formuleringen "redan nu – ännu inte". När det gäller den sistnämnda modellen, finner hon beröringspunkter med modern naturvetenskaplig kosmologi.

I *Svenskt Gudstjänstliv*, årg. 74 (*Tid och evighet*, TRO & TANKE 1999:3), gav Jackelén ett prov på den forskning hon ägnat åt frågan om tid och evighet i psalmer. Materialet återkommer i "Tidsinställningar" i utvidgad och fördjupad form och infogat i hennes vidare vetenskapliga kontext. Som ett övergripande resultat kan sägas att om den kvantitativa tids-evighetsmodellen ofta präglade äldre psalmer, träder den eskatologiska allt tydligare fram i moderna psalmer. Evigheten blir inte belöningen efter tidens genomlidna elände utan en kvalitet som finns redan i tiden och påverkar vårt liv här – "redan nu och ännu inte". Det är dock inte riktigt lätt att förstå hur hon därvid kan antyda risken att evigheten reduceras till en "trivselfaktor" i tiden i de nya psalmerna (s. 37). Jag känner inte igen detta och menar att evighetens trivselvärde framträder betydligt mer ogenerat i exempelvis väckelsetidens hemlandssånger – fast då ligger saken utanför tiden.

Verkligt förbryllande är att den psalm som tydligare än någon annan i psalmboken avspeglar både ett naturvetenskapligt och ett tidsperspektiv överhuvudtaget inte nämns, nämligen Kerstin Anérs "Du är större än mitt

hjärta” (nr. 27). Den bygger på en upplevelse av frågor som atomfysiken ställer till kristen tro och dess tyngdpunkt ligger – enligt Anér själv – vid slutfrasen om Gud ”som är evig, som är nu”; redan nu – ännu inte. Psalmens kombination av teologi-naturvetenskap och tid-evighet är så iögonfallande att man undrar vad som hänt. Den borde ha varit kapitlets portalpsalm.

Jackeléns iakttagelser är emellertid i det allra mesta väl grundade och övertygande. Ett för framtida revisionsarbete viktigt memento möter i hennes kommentarer till Sv. ps. 431, ”Dig vare lov, o Jesus Krist”, en översättning av Luthers ”Gelobet seist du, Jesus Christ”. Det gäller den fjärde versen, på tyska:

Das ewig Licht geht da herein, / gibt der Welt ein’ neuen Schein; / es leucht’ wohl mitten in der Nacht / und uns des Lichtes Kinder macht. / Kyrieleis.

Poängen är här att mörkret, natten, fortfarande råder, fast ljuset kommit – redan nu och ännu inte.

Den svenska nyöversättningen skildrar emellertid en ljusets seger över mörkret:

Ett evigt ljus bland oss har grytt /---/ det lyser klart där mörkret var /---/ Ära vare Gud.

Översättningen må språkligt vara hur välgjord som helst. En förskjutning har likväl skett från en dynamisk växelverkan mellan ljus och mörker, tid och evighet till en nästan triumfatorisk text om ljusets seger och dominans understruket av refrängen ”Ära vare Gud”. (Refrängbytet får skyllas på Wallin.) Bytet är, säger Jackelén, signifikativt. I och för sig kan man invända att kyrieropet här kan uppfattas som ett hyllningsrop – men ändå.

I 1695 års psalmbok läser vi (nr. 125):

Det eviga ljus går nu här in / och giver världen ett nytt sken: / det lyser oss i denna mörka natt./ Att bliva Guds barn giver det oss makt./ Kyrie eleeson.

Ibland var det allt bättre förr.

Per Olof Nisser

JERSILD, MARGARETA & ÅKESSON, INGRID
FOLKLIG KORALSÅNG. EN MUSIKETNOLOGISK UNDERSÖKNING AV BAKGRUNDEN, BRUKET OCH MUSIKEN

Skrifter utgivna av Svenskt Visarkiv 14, Gidlunds Förlag i samarbete med Svenskt Visarkiv, Södertälje 2000. 256 s., ISBN 91-7844-307-5

Detta är en efterlängtd bok! Praktiker och forskare tar tacksamt emot re-

sultatet av det forskningsprojekt vid Svenskt Visarkiv som Margareta Jersild och Ingrid Åkesson redovisar.

"Psalmboken i svenskt folkliv" är en ofta använd rubrik. På skioptikontiden fick man betrakta en sjungande grupp eller psalmodikonspelare, men sällan fokuserades själva musiken. "Koralboken i svenskt folkliv" sågs inte ofta som titel. Men "gammal fäbodpsalm" slog igenom! Orgelarrangemang och körsatser blev nya traditionsbärare av gammal koral. Folklig koral står i dag på mången sångares lista.

Horisonten vidgas och bakgrundsteckningen förtydligas, tack vare forskarna Jersild och Åkesson. Även om var och en har sina infallsvinklar, svarar de gemensamt för bokens text. Frågeställningarna griper in i varandra.

Folklig koralsång, en 250-sidig volym, är disponerad i följande tre huvudavsnitt: "Psalm och folklig koral – funktion och utbredning", "Dokumentation och traditioner" samt "Framförande och musikaliska särdrag". Den har sammanlagt elva kapitel, vartill kommer "Slutord". Vidare ingår en fyllig käll- och litteraturförteckning, två bilagor med förteckningar över använda uppteckningar, inspelningar och transkriptioner och dessutom en CD.

De omkring 600 melodier som undersökts, hör hemma i traditioner på de svensk-estniska öarna och i Gammalsvenskby, Västerbotten, Dalarna och Skåne.

När den tyske forskaren Erich Burger skrev sin avhandling *Deutsche Kirchen-Melodien in Schweden*, (1929, tryckt i Svensk kyrkohistorisk årsskrift 1932), ägnade han ett kapitel åt *die Mora-Psalme*. Han hade tillgång till *Svenska låtars* första volym (1928, Dalarna). "Morapsalmer" fick också senare beteckna folkliga koraler överhuvudtaget. Att de tidigaste uppteckningarna gjordes i Skåne, kunde Burger inte veta. Jersild & Åkesson poängterar däremot att Skåne var först ut. Men det (hittills) tidigaste noterade skånska uppteckningsårtalet, 1858, har de inte hunnit få med. Att Bengt Wilhelm Hallbergs samling, där detta årtal ingår, publicerades strax efter Jersilds & Åkessons bok, var ju lite otur både för dem och för undertecknad Hallbergutgivare. Men åt vårt tidshåll har Jersild & Åkesson kunna citera traditionsbärare i Dalarna som levde ännu under 1900-talets senare hälft.

Folklig koralsång är ett begrepp med större räckvidd än de skiftande benämningarna på koral-i-folkmun-traditionerna. I *Kyrkomusikens historia* (1932) använder Carl-Allan Moberg termen koralvarianter. Men går man tillbaka i tiden, till upptecknare under andra hälften av 1800-talet, finner man en rad synonymer: folkkoral, psalmton, ton, folkpsalmton – t.o.m. original-folkpsalmton – och andaktsmelodi (de senare fyra hos en av de främsta upptecknarna, John Enninger i Skåne). Ibland heter det kort och gott psalmer.

Koralvariant har blivit den mest frekventa termen och den används i *Folklig koralsång* – med viss reservation från författarnas sida. Alla folkliga koraler är inte varianter av andra melodier. Ett av de problem som diskutere-

ras är relationen till "officiella" koralformer, rentav sådana från före 1697 års koralpsalmbok. Med tanke på skiftande modus och på ornamentering, menar författarna att man måste gräva djupare i musikhistorien för förklaringar. Skulle rentav både den gregorianska sången och ett folkligt sångsätt ha gemensamma rötter långt borta i århundraden före dur-molltänkandet?

Men om man inte söker så många århundraden bakåt, utan håller sig till, säg, de senaste tre, finns det fortfarande frågetecken att räta ut. Ett gäller den melismatiska sången. Skulle den kunna vara en konsekvens av ett allt långsammare tempo i kyrkans psalmsång? Den teorin prövar Folke Bohlin. Den sjungande fyllde helt enkelt ut hel- och halvnotstiden med fjärde- och åttondelsnoter i trioler eller andra grupperingar och dekorerade med prydnadsnoter. Eftersom detta gjordes individuellt, kunde församlingssången inte bli annat än "multiheterofon" – för att citera Bohlin. Detta klangliga resultat i kyrkan blir föremål för resenärers (ofta negativa) förundran, organisters förargelse och prästers anmärkningar.

Andra problem som diskuteras är frastänkandet. Psalmtrofen behandlas inte som en helhet utan blir en sammanställning av fraser, var och en ett helt i sig. Även frasrepetering, frasformler och "återvinning" diskuteras. Margareta Jersild, som ägnat textsammanhanget intresse, påpekar att också nya texter – dvs. från 1819 års psalmbok – när de skall förses med melodi, behandlas som de gamla. Folkkoralens relation till Haeffners koralbok aktualiseras inte minst genom Anders Dillmars avhandling om Haeffners koralbok *Dödshugget mot vår nationella tonkonst* (2001); rubriken är ett citat från en tidningsartikel av Knut Brodin 1928.

Ingrid Åkesson, själv sångerska, har intresserat sig speciellt för utförandesidan. Hon gjorde för ett antal år sedan en pilotstudie på några traditionsbärare och kunde av uppteckningarna dra vissa slutsatser om deras sångsätt. Här gör hon röstanalyser från bandupptagningar av en rad sångare. Hon svarar också för transkriptioner både av uppteckningar och insjungningar, det senare uteslutande med gehörets hjälp. Svårigheten eller rättare omöjligheten att med vår vanliga notskrift exakt återge intonationer, mikrotoner, rubateringar och individuella särdrag påpekas i kommentaren. Så mycket värdefullare är det att nu ha de från tonband överförda koralerna på CD. Överföringarna har gjorts av band från 1937 av Nils Ståhlberg och M. Eriksson vid dåvarande ULMA. Också inspelningar från 1938 av Carl-Allan Moberg och Sven Jerring (Sveriges Radio) och från 1949-1969 av Mats Arnberg (Sveriges Radio) har förts över på plattan. För det tekniska svarar Per Ruthström.

Ett antal koraler har varit föremål för Ingrid Åkessons särskilda jämförelser. I diagram redovisar hon form, omfång och frasförskjutningar med "Den signade dag" som mest varierad melodi.

Slutorden, som Margareta Jersild är huvudansvarig för, samlar koncentrerat upp bokens innehåll. Det kapitlet borde ha fått en engelsk version också! Kort efter det att *Folklig koralång* kommit ut, gästade den estniska

sånggruppen Hainövanker Sverige. Folkliga koraler ingår i deras repertoar. Jag presenterade boken, och vi hade ett intressant koralsamtal. Men en *Summary* skulle ha underlättat. Också med tanke på det växande intresset, t.ex. i Internationella arbetsgemenskapen för hymnologi, vore en engelsk version av detta fina verk önskvärd, vilket inte kan betecknas enbart som slutredovisning av ett projekt, utan som kraftfull impuls till ännu mycken folkkoralforskning. Här är exempelvis relationen till de många svenska 1700-talskoralthandskrifterna på vägen mellan 1697 och 1820 ett inbjudande fält.

Elisabet Wentz-Janacek

KYRKSÅNG

Verbum förlag, Stockholm 2001. 368 s., ISBN 91-526-2647-4

”Kyrksång är en psalm- och sångbok för barn och vuxna, en efterföljare till *Kyrkovisor för barn* och *Sånger för stora och små*.”

Så presenteras Verbums nya sångbok. Samlingen rymmer 212 sånger samt en bönbok och är sammanställd av en arbetsgrupp bestående av Anna-Lena Josefsson, Maria Thyresson Hedin, Lars Åberg, Margareta Gramner, Gillis Simonsson och Lars-Erik Larsson, den senare också ansvarig projektledare.

Att efterträda *Kyrkovisor för barn*, som kom 1960, är naturligtvis både förpliktande och ett förtroende. Det handlar både om att förvalta och att föra vidare. Förvaltar gör *Kyrksång* genom att låta författare som Britt G. Hallqvist och Anders Frostenson vara rikligt representerade. En del av de traditionella psalmerna är också med. Nytt, som för barntraditionen vidare, är att författare och kompositörer som Gullan Bornemark, Tomas Boström, Per Harling, Margareta Melin, Göte Strandsjö, Maria Thyresson Hedin, Lars Åberg, Eva Åkerberg och flera andra bidrar.

Ett viktigt drag i *Kyrkovisor för barn* var att man lät bibeltexterna själva tala. Det arvet har *Kyrksång* fört vidare. Många bibeltexter lyfts fram, men i en annan musikalisk tradition än den kompositörerna kring *Kyrkovisor* odlade. Visan är en av de framträdande förebilderna i *Kyrksång* och det har gett till resultat alster som sätter bibeltext och berättande i centrum och ibland leder tankarna till berättande trubadursång eller till visor med medryckande refräng – stilar som kan passa väl in i uppgiften att berätta texterna och befästa deras budskap. Ett annat viktigt drag i *Kyrksång* är att man fört fram mycket nytt material för att sjunga texter ur *Psaltaren* på, ibland slående enkla, men kanske inte alltid så melodiskt barnvänliga.

Det är inte alltid självklart att man uppfattar att det är barn som i första

hand skall kunna sjunga *Kyrksångs* melodier och texter. Så var det inte heller med *Kyrkovisor*; den samlingen blev ju inte bara barnens utan också vuxnas kyrkovisor.

Barnperspektivet kommer särskilt till uttryck i *Kyrksång* i de många sånger där man kombinerar rörelse, rytm och refrängsång, som i Göte Strandsjös "Ibland lyser solen" (173) och i Margareta Melins och Lars Åke Lundbergs "Jag har ett hem" (174). Realiteter som man knappast kan komma förbi, men som är svårt att sjunga om tillsammans med barn är sådant som tortyr (83, 129).

"Jag vill sjunga och ropa, tacka Gud för alltihopa", diktar Margareta Melin. Det framställs som självklart och naturligt. Det är välgörande att det goda och glada i livet får komma fram – den mesta nyhetsförmedling som möter både barn och vuxna handlar ju om det onda och sorgliga. Alla har emellertid inte förmånen att få "sitta i knät på nån stor och snäll". Men problemet antyds indirekt: "alla skall ha någonstans att få va".

Förr sjöng man om "vit och röd och gul och svart gör detsamma har han sagt". Detta slags problem fanns knappast i *Kyrkovisor*. Margareta Melin och Lars Åke Lundberg har skapat sången: "Folken på jorden har olika färg, olika språk och problem" (202). Inte heller var det globala perspektivet framträdande kring 1960 så som det är idag. Per Harlings "Vi vill ha fred på vår jord nu" (207) aktualiserar sådana perspektiv. Britt G. Hallqvist och E. Hovland påminner både barn och vuxna om att "på vägarna ute i världen går de som mistat sitt hem" (203).

Problemet med svårigheten att tro antyds i *Kyrksång*, "Det är svårt att mista en vän [...] jag vill tro, att vi träffas igen" (G. Bornemark, 189), men tvivlets realitet kommer knappast till uttryck i övrigt. Även 1960 var man försiktig med detta, liksom för övrigt i psalmboken 1986. Frågan om det inklusiva språket var likaså knappast aktuellt kring 1960. Gud som "Fader" är fortfarande en aktuell bild som svarar mot mångas föreställningar om Gud och som *Kyrksång* understryker. Gud som en mor möter i Margareta Melins "Jag är hos dig min Gud" (148), men knappast mer. "Gud har en famn" (45) kan associera både till manlig och kvinnlig gudsbild, men i sången "Gud har en famn" framställs Gud tydligt som "han" osv. Kanske skulle det behövts mer av Gud som både far och mor och mindre av "Fader" i en tid, då både relationen till en far och till en mor av olika skäl är kraftigt aktualiserad och problematiserad, även för mindre barn.

Kyrksång är i långa stycken en god och glad sångbok som ändå inte helt blundar för tillvarons negativa sidor. Allt som finns i sångboken kan barn knappast sjunga och allt kan de knappast ta till sig. Men vuxna och barn bör tillsammans kunna få ut mycket av *Kyrksång*.

Sven-Åke Selander

LAGERLÖF, ERLAND

GOTLAND OCH BYSANS. BYSANTINSKT INFLYTANDE PÅ DEN GOTLÄNDSKA KYRKOKONSTEN UNDER MEDELTIDEN

Ödins Förlag AB, Visby 1999. 205 s., ISBN 91-85716-85-5

En gång i tiden var jag fascinerad av tanken att Gotland – utifrån öns geografiska läge och dess handelsförbindelser – kunde ha kristnats österifrån, alternativt mottagit de avgörande impulserna för trosskiftet därifrån. Detta trosskifte borde då i huvudsak ha pågått under 1000-talet. Jag fann dock inga direkta eller indirekta indikationer på att den östliga delen av kyrkan haft ett sådant inflytande på det gutniska samhället. Konstvetaren Erland Lagerlöfs utomordentligt vackra och rikt illustrerade bok *Gotland och Bysans* har tvingat mig att återigen granska nämnda problemområde, eftersom han inte nöjt sig med att belysa ”bysantinskt inflytande på den gotländska kyrkokonsten under medeltiden”, utan också velat förklara detta inflytande under 1100-talets första hälft med att (delar av) ön kristnats österifrån.

En nyckelperson i sammanhanget skall ha varit Olav Haraldsson, vilken 1029 flydde till sin svåger furst Jaroslav. ”Stora delar av det ryska riket” var enligt Lagerlöf vid denna tid kristnat. ”Säkerligen” fanns en gutnisk kyrka helgad åt S:t Olav i Novgorod redan på 1000-talet, vilket ”kan innebära att den första gotländska kyrkan ej fanns på Gotland utan i det ryska riket”. Men enligt Lagerlöf har inte enbart Gotland utan också ”de centrala delarna av Sverige...varit starkt påverkade av den grekisk-ortodoxa kyrkan” fram till 1100-talets mitt, något de som arbetat med projektet Sveriges kristnande och Sveriges kyrkohistoria band 1 inte uppfattat.

Givetvis har alla (religions)kontakter, också de i öster, påverkat människor. Att 1000-talets gutar sedan länge haft kontakt med kristna människor i samband med handelsresor är en självklarhet. (Jag undviker här begrepp som grekisk- eller rysk-ortodox respektive romersk-katolsk, då de inte var aktuella vid denna tid.) Huruvida några gutar i ett tidigt skede konverterat till den kristna tron, vet vi inte. Det är också svårt att göra gissningar i denna del, då vi inte har någon kunskap om hur man på ön uppfattade avfall från den officiella tron och kulten, alltså den förkristna. Ett socialt tryck har sannolikt alltid funnits. Man bör heller inte glömma att under seglationen i österled mötte gutarna även fruktbarhetsreligioner av olika slag, liksom judendom och islam. Inte minst de sistnämnda bör ha kunnat imponera lika mycket genom sina byggnader och sin kultur som den kristna religionen. Ingenstans i öster synes gutarna heller ha mött handelshinder på grund av sin egen, fäderneärvda religion. Det gjorde man däremot i väster, inte minst i det vi idag kallar Frankrike-England, där *primsigning* gjordes till en förutsättning för handel.

Inga medeltida källor talar om en kristen mission riktad mot Gotland. Inte ens i propagandistiskt nit har något land eller stift hävdats sin betydelse

i detta avseende. Den s.k. Gutasagan talar om köpmän som såg kristna seder i kristna länder, varvid somliga lät döpa sig, liksom om en "import" av kristna präster. Men därvid stannar informationen.

Att den första gotländska kyrkan skulle ha funnits i Novgorod och inte på Gotland synes förutsätta en koloni av åretruntboende, kristna gutar i Novgorod. För inte kan väl samma människor ha praktiserat en religion där och en annan hemma på Gotland? Även om man godtar runristningen från Sjusta (U 687) från 1000-talets slut såsom syftande på en Olavskyrka i Novgorod, följer inte därav att denna kyrka stod i östlig tradition. S:t Olav tillhörde inte östkyrkans helgonskara; ett memento är också att Olav som *patrocinium* på Gotland hör 1200-talet till. Och vad säger att gutarna inte under seglationssäsongen medförde en "västkyrklig" präst till sin handelsgård i Novgorod, alltså normalt inte hade en åretruntboende präst där?

Lagerlöfs påstående att man inte får "underskatta" kung Olavs betydelse för Gotlands kristnande, ställer jag mig tvekande till. Ingen enda källa talar om någon sådan insats från kungens sida. En enda (därtill sent inskjuten) notis i Gutasagan omnämner ett möte på Gotland som slutade med att en (!) människa "tog emot kristendomen". Lagerlöf däremot gör gällande att Olav enligt Gutasagan med våld försökte omvända gutarna till kristendomen, besegrade norder- och östergutarna vid Lärbro och brände deras gårdar. Men sådana berättelser existerar i materialet först 600 år (!) efter det att händelserna skall ha ägt rum, och då hos Hans Nielssön Strelow. Hans uppgifter, särskilt för tiden före 1200-talet, måste behandlas med stor försiktighet. Namnsägner, sammanblandningar, felläsningar och feltryck är bara några ingredienser i hans 1633 utgivna *Cronica Guthilandorum*. Orimligheterna kring hans 1000-talsuppgifter blir övertydliga i samband med angivandet av vissa kyrkors grundläggningsår.

För Lagerlöf är bilden av kristendomens införande på ön genom handelsmännen klar: "det mest troliga är att dessa kristna gutar vistades i Novgorod eller Kiev" och att de "tillhört den grekisk-ortodoxa kyrkan med säte i Konstantinopel". Men är det mindre troligt att gutar lät döpa sig t.ex. i England och hemförde danskättade präster? Eller att de döptes i Danmark eller Norge? Då hade man ju därtill helt andra språkliga möjligheter att i vida kretsar tillägna sig den kristna tron och förmedla den till gutar i alla åldrar och samhällsklasser!

Att dra långtgående slutsatser utifrån det fåtal glaserade ägg och de kors som påträffats i gravar, bjuder mig emot. Särskilt gäller detta under perioder av religionsupplösning/-skifte. Den som vet något om vad människor i vårt land de senaste årtiondena utrustat döda med inför begravningen, kan ibland sörja över att inte få veta vad framtida arkeologer kommer att dra för slutsatser av dessa "gravfynd" från det utgående 1900-talets kristna Sverige... Ägg – om än inte av keramik – har såvitt jag förstått emellanåt brukats också i det förkristna Sverige vid begravningar. Kors av "byzantinsk typ" behöver inte ens alla vara tillkomna inom den östkyrkliga sektorn: jag

vill minnas att bl.a. Erik Cinthio hävdar att många av dem är nordiska efterbildningar. Den lilla steatitrelief som påträffats i Källunge och daterats till 1000-/1100-talet borde diskuteras utifrån att den på baksidan har en latinsk minuskelinskrift från 1400-talet, vilken sällan observeras. Förutom upptakten till Fader vår, upptar inskriften namnet på prästen i grannsocknen Vallstena: Jakob. Att koppla steatitreliefen till Källunge kyrka, som har byzantinska målningar, synes mig inte möjligt.

Bokens inledande partier innehåller tyvärr många förrädiska skrivsätt, typ: "Möjligen kan en liten träkyrka ha föregått stenkyrkan och kanske ursprungligen varit en gårdskyrka ämnad för ortodox gudstjänst, men därom vet vi intet". Ett annat exempel: "Hittills (= före 1100-talets mitt) hade gutarna fått sköta sig själva i kyrkligt avseende, vilket kanske också möjliggjort den ortodoxa kyrkans närvaro på ön. Nu blev det Rom, som helt övertog den kyrkliga verksamheten med allt vad det innebar av likriktning i fråga om liturgi, administration och jurisdiktion". Författaren utgår alltså ifrån att den ortodoxa kyrkan haft en "närvaro" (väl då som kyrka och inte enbart i form av enstaka präster?) fram till 1100-talets mitt. Problemet är, att vi för denna period i nuvarande materialläge inte ens kan belägga en enda rysk köpmanskyrka på ön. Och utsagan om "likriktning" är direkt felaktig vad gäller liturgin, därtill alltför skarp vad gäller administration och jurisdiktion. Vi befinner oss trots allt bara vid mitten av 1100-talet och mångfalden i den katolska världen är påtaglig, vilket redan en blick på förhållandena de svenska stiftet emellan ger tydliga bevis för. Det skulle bli annorlunda i den romersk-katolska världen kring mitten av 1500-talet, och framför allt 1870 och 1917!

Spekulationerna växer ut ytterligare: att gutarna först på 1160-talet sökte sig till (den katolske) biskopen av Linköping och träffade visitationsöverskommelser med honom "kan...ha berott på att man inte ville underordna sig Rom, eftersom många gårdar på ön troligen hade präster som hämtats öster ifrån och tillhörde den grekisk-ortodoxa kyrkan. Detta uppenbarligen starka ortodoxa inflytande på Gotland och Mälardalen under 1000-talet har kyrkohistorikerna hittills bortsett från".

Att hänvisa till gotländska kyrkor med målningar från 1100-talet är för mig inget bevis varken för ortodox mission eller infiltration, däremot givetvis för kulturpåverkan. För mig är målningarna alltför sena för att säga något om själva kristningsepoken. Att hävda att det inte finns någonting "som tyder på att det ortodoxa inflytandet skall ha varit fortsatt starkt under 1100-talets senare del, eller efter sekelskiftet 1200" är ytterligare ett manipulativt skrivsätt, eftersom ett ortodoxt (alltså ett östkyrkligt) inflytande av kristningskaraktär, såvitt jag kan finna, inte ens varit starkt under perioden före 1100-talets mitt. Observera att de kyrkorum på Gotland som idag bär spår av byzantinska målningar, exempelvis Källunge och Garda, är byggda i traditionell västerländsk stil! Det är alltså inte kyrkobyggnaderna utan endast målningarna som har en östlig proveniens! Hur dessa målningsprogram

senare i tiden kom att betraktas med linköpingsbiskoparnas ögon, liksom i vilken mån de kunnat förenas med och aktivt brukas i den katolska kulten, saknar vi kännedom om.

Att S:t Lars i Visby (med det påstådda namnet S:ta Anna), "vars långhus med korsarm uppfördes på 1200-talet med byzantinska kyrkor som förebild....troligen /användes/ av den ryska koloni av...bofasta köpmän och hantverkare" som antas ha funnits i staden, är en omöjlighet. På 1200-talet låg S:t Lars som församlingskyrka under biskopen av Linköpings jurisdiktion, vilket ryska kyrkor av naturliga skäl inte gjorde. Situationen var motsvarande under 1300-talet. Genomgående benämns kyrkan i medeltida dokument S:t Lars, inte S:ta Anna. Sistnämnda namn börjar spöka först under sent 1600-tal.

Beträffande "S:ta Anna" har jag följande funderingar: Jöran Wallin noterade på 1740-talet att gemene man inte längre kände till namnen på kyrkorna S:t Lars och S:t Drotten – de kallas "systrakyrkor" utifrån att två rika systrar ska ha byggt varsin av dem, då de var sådana ovänner att de inte kunde fira gudstjänst tillsammans. Enligt hospitalsjordeboken bar S:t Lars även namnet S:ta Anna. Men inte ens alla "vetenskapare" visste vilka kyrkor som avsågs med begreppet "systrakyrkor". Kan det vara så, att det folkliga sägenmaterialet om två systrar smugit sig in och givit upphov till namnet (S:ta) Anna i denna jordebok? Jag frågar, eftersom S:t Lars och S:t Drotten i Visby stads jordebok 1697 kallas S:ta Anna och S:ta Dorotea! På en karta ett halvsekel tidigare, 1646, kallas de S:ta Gertrud respektive S:t Urban, vilket inte precis stärker teorierna om S:ta Anna av Novgorod som namnhelgon, än mindre att kyrkan "troligen" fick "namnet S:ta (Hagia) Anna" vid vinningen, efter att tidigare ha hetat S:t Lars!

Huruvida Hamra kyrka ursprungligen haft en korskyrkoplan "som tyder på östligt, bysantinskt inflytande" eller inte är jag egentligen fel person att uttala mig om. Men man kan inte med tystnad förbigå den tolkning f. landsantikvarien Gunnar Svahnström framförde i Gotländskt Arkiv 1974, ytterligare utvecklad i samma publikation 2000. Har Svahnström rätt, har Hamra kyrka aldrig någonsin varit planerad som korskyrka av östtyp!

Låt nu inte dessa kritiska synpunkter avskräcka! Tvärtom finns utifrån Lagerlöfs bok massor att diskutera också rörande de närmast följande århundradena. Och det är angeläget att en sådan diskussion får ske på tvärvetenskaplig basis, alltså inte enbart konstvetare emellan!

Sven-Erik Pernler

MARTINSON, BJÖRN

**HILDING ROSENBERGS APOKALYPS. STUDIER I JOHANNES
UPPENBARELSE – ETT MUSIKVERK I STRIDSRUSTNING**

Bokbox förlag, Malmö 1999. Diss., 392 s., ISBN 91-86980-50-5

Det var länge sedan en doktorsavhandling beredde mig sådan intellektuell vederkvickelse som denna, framlagd i ämnet Musikvetenskap i Lund. Musiken är mitt största intresse vid sidan av teologin, och här möts de båda fälten på ett stimulerande sätt: man får hjälp att tränga in i ett av 1900-talets märkligaste svenska musikverk, ett verk inspirerat av och uppbyggt kring en av Bibelns märkligaste böcker. Främst imponeras jag av att Martinson ger en så välinformerad och *mångdimensionell* bild av föremålet för sin forskning. Detta är inte särskilt vanligt i nutida doktorsavhandlingar, som tvärtom ofta fixerar sig vid någon speciell infallsvinkel eller något speciellt metodiskt grepp för att komma tillrätta med sitt objekt, vilket kan leda till en ganska endimensionell framställning.

Här ställs Rosenbergs verk in i en rad skilda kontexter, såsom bibelforskningens rön beträffande den aktuella bibelboken (inget hemmavant område för en musikvetare), dess plats i Rosenbergs kyrkliga uppväxtmiljö och i hans upplevelse av den, det samtida politiska världsläget som impuls till verkets tillkomst, Rosenbergs ställning som kompositör och som pionjär för seklets nya konstmusik, verkets plats inom hans produktion, Rosenbergs uppdrag som komponist för det nyttillkomna radiomediet och den karaktär hans musik får genom att söka möta detta mediums speciella krav, tidigare samarbete med Hjalmar Gullberg som bakgrund till att skalden ombeds skriva texter till "koralen" att ingå i verket, andra nyare försök att tonsätta Johannes uppenbarelse, osv. Framför allt ges mycket ingående analyser av de skilda musikgenrer som ingår i verket och av verkets övergripande genretillhörighet – och därvid sker inplacering i skilda musikhistoriska kontexter med tonvikt på den samtida musikens kontext.

Avhandlingen gav mig uppslaget till den artikel som jag skrivit för denna volym, och i artikeln tar jag i en rad delfrågor ställning till Martinsons analyser. Här har jag velat ge en samlad karakteristik av avhandlingen och ett sammanfattande omdöme om den. Rekommenderas mycket varmt till studium!

Ragnar Holte

NORDHAUG, HALVOR

... SÅ MITT HUS KAN BLI FULLT – EN BOK OM PREKENEN

Luther Forlag, Oslo 2000. 254 s., ISBN 82-531-4528-4

... så mitt hus kan bli fullt är en ovanlig bok om predikan, inte endast för att

den vill vara en bok för såväl predikanter som för åhörare. Att åhörarperspektivet är centralt och inte endast det hermeneutiska perspektivet och/eller det praktiska genomförandeperspektivet är ovanligt, även om det blir allt vanligare. Det ovanliga ligger också i att rektorn vid Menighetsfakultetets praktisk-teologiske seminar, Halvor Nordhaug, inte följer de två traditionella genrerna: teoretisk homiletik och praktisk homiletik. I ... *så mitt hus kan bli fullt* sker ett försök att sammansmälta genrerna.

Författaren definierar predikan i följande mening: "Kirkens forkynnelse er tjensten med Guds ord, der Ånden formidler Faderens forløsning av verden i Sønnen, Jesus Kristus, og der livet tolkes i lyset fra troen på Den treenige Gud" (s. 48), vilket får till följd att bokens syfte blir att förmedla en trinitarisk teologi om predikan, en livstolkning som blir följden av tron på Fadern, Sonen och Anden. Redan omslaget vittnar om syftet då det pryds av Andrej Rublevs kända 1400-talsikon föreställande de tre människors besök hos Abraham och Sara vid Mamres terebinterlund. Ikonen, som brukar kallas den gammaltestamentliga treenigheten, har många skikt där treenighetens mysterium framträder. På bordet mellan gestalterna finns en bågare fylld med vin som de tre figurerna på olika sätt håller sina händer riktade mot så att de inbördes omsluter varandra, vilket pekar på djupskikten i relationen mellan Fadern, Sonen och Anden. Samtidigt har betraktaren möjlighet att komma in i ringen för att få del av välsignelsens bågare. Författaren tar sin utgångspunkt i ikonerna för såväl bokens teoretiska som praktiska reflektioner, varför det är ett extra plus att ikonerna även är tryckta på en flik som läsaren lätt kan ha uppslagen på den sida hon/han just då befinner sig.

Boken har sex kapitel. I det första kapitlet redogörs för den reformatoriska synen på predikan som ett nådemedel. Genom det muntligt förkunnade ordet kommer den uppståndne Kristus till församlingen med syndernas förlåtelse, tro och hopp genom vad luthersk teologi brukar benämna förkunnelsens kristologiska realpresens. För predikanten handlar det om att måla Kristus och Guds rike på ett sådant sätt att åhöraren kommer till tro. Här är första gången som jag under läsningen får bekräftat hur stora skillnaderna är mellan Norge och Sverige, vad avser det teologiska klimatet, även när det rör sig om en evangelisk-luthersk kontext. Knappast hade en motsvarande svenskyrklig författare vågat eller ens velat uttrycka sig så tydligt. Med hjälp av en tysk avhandling diskuterar författaren hur dragkampen mellan pietistiskt färgad förkunnelse och en mer objektiv förkunnelse lett till predikningar där lagens krav fått större genomslag än överräckandet av evangelium.

I nästa kapitel reflekterar författaren över vilka förväntningar och krav som ställs på predikanten och konstaterar att åhörarnas intryck av predikanten i hög grad är avgörande för hur budskapet tas emot. Här möter vi centrala och för predikanten personligt närgångna frågeställningar om kroppsspråk, röstläge osv., viktiga för förkunnelsens resultat. Med författa-

rens övertygande argumentation utifrån flera vetenskapliga undersökningar, inser jag hur rätt han har. Att predikanten lär känna sig själv och sitt sätt att agera är självklart viktigt, men jag är tveksam till rådet om att genomgå personlighetstest för att bli en bättre predikant. Predikantens person och dennas betydelse för predikans möjlighet att nå fram till åhörarna har sakta börjat uppmärksammas under senare år, men ännu inte tillräckligt, vilket säkert hör samman med idealet om "den osynliga predikanten". Två typer av predikanter beskrivs: de som uppfattar sig främst som representanter för lyssnarna och de som uppfattar sig främst representera kyrkan. I den senare gruppen blir en utläggning av en teologisk sanning central, medan de som representerar lyssnaren till stor del försöker dela tro och tvivel på ett sådant sätt att lyssnarna själva inbjuds att reflektera vidare. Viktigt blir det dock för Nordhaug att understryka att en god predikant bör ha båda delarna i sina predikningar, eftersom de uppenbarligen värdesätts av åhörarna. Tyvärr behandlas genusperspektivet endast ytligt på några få sidor och då framför allt med material från USA, vilket långt ifrån alltid är relevant för nordisk kontext.

I det tredje kapitlet om predikan och gudstjänsten behandlas predikans liturgiska närmiljö och återigen diskuteras kroppsspråkets betydelse för hur predikan tas emot av åhörarna. En undersökning visar att det viktigaste är att alla ser och hör tydligt, vilket i många kyrkor betyder att predikstolen bör användas. Samtidigt visar undersökningen att åhörarnas upplevelse av en predikant som står i predikstolen är att han/hon talar för menigheten. Den som står vid sidan av predikstolen talar till menigheten, medan den som rör sig nära församlingen talar med dem även när det är en monolog. Frågan som inställer sig är hur allmängiltig denna undersökning är för predikan i traditionella kyrkorum, eftersom den är genomförd i en modern aulaliknande kyrka i USA. Möjligen är resultaten applicerbara på den nordiska missionshusmiljön, men ändå blir resultaten osäkra då så mycket skiljer amerikansk och nordisk kontext.

Om berättelsens betydelse i predikan handlar fjärde kapitlet, vilket enligt min mening är bokens viktigaste. Jag ansluter mig gärna till författarens mening att predikans språk ska vara så konkret som möjligt och inte innehålla mer abstraktion än nödvändigt (s. 122). För vår postmoderna tid betyder detta bl.a., enligt författaren, att predikanten med fördel kan använda bibelns egen språkform – berättelser, bilder, liknelser – eftersom ett sådant språkbruk appellerar till den postmoderna åhöraren. Problemet uppstår när predikanten hävdar att berättelserna och bilderna i någon mening beskriver en existerande verklighet, vilket författaren är medveten om. Samtidigt dras ändå slutsatsen: "En tekst, en preken eller en liturgisk handling skal ikke være 'slank' og presis for å virke attraktiv. Der er ikke det enkle, men det sammensatte som fascinerer. Den døra som har en høy terskel er for mange mer innbydende enn den de kan gå inn gjennom alldeles uten møye." (s. 128) Denna konklusion är utomordentligt intressant då den går

tvärs emot vad, i vart fall svenska, kyrkoledare och predikanter hävdar: att predikan ska vara så elementär att alla åhörarna omedelbart förstår allting. Men då sker inget möte och inte heller någon trosför djupning.

Författaren diskuterar skillnaden mellan öppna berättelser som hjälper åhöraren att tolka sitt liv i ljuset av berättelsen och den slutna berättelsen som föreskriver vilken livstolkning som åhöraren ska anta. Berättelser, som i sig själva kan vara öppna för flera olika tolkningar, kan inom ramen för predikan i gudstjänsten få en tydligare kristen tolkning än om de berättas i ett annat sammanhang. Här hade jag önskat att författaren varit tydligare vad gäller självbiografiskt stoff i berättelserna och utvecklat skillnaden mellan att vara personlig och privat. Många predikanter behöver fundera över hur de förhåller sig till självbiografiskt stoff.

De två avslutande kapitlen är till stora delar praktiskt inriktade på predikantens arbete med vägen från text till predikan och hur man kommunicerar med en monolog.

...så mitt hus kan bli fullt är en ovanlig bok för åhöraren, predikanten och berättelsen uppfattas som lika viktiga och deras inbördes samspel är av avgörande betydelse för hur predikan fungerar vid ett givet tillfälle. Detta är en ovanlig bok som ställer stora krav på predikanter och åhörare. Några läsare kommer säkert att tycka att de är näst intill övermäktiga, men om predikan anses vara viktigast i en luthersk kyrka kan utmaningarna aldrig bli för stora. Även om jag ifrågasätter detaljer och sättet att använda amerikanska undersökningar, menar jag i likhet med Nordhaug att "en av teologiens og forkynnensens mest vitale oppgaver er å produsere nye billedlige forestillinger, nye similer og metaforer om Gud. En teologi som ikke lenger fungerer billedskapende, vil stivne i klisjeer" (s. 135).

Jan-Olof Aggedal

**SELANDER, SVEN-ÅKE & PAHLMBLAD, CHRISTER (red.)
FORSKNINGSPROGRAMMET NORDEN OCH EUROPA. LUTHERSK PÅSKPREDIKAN I NORDEN**

DEL I. FRÅN REFORMATION TILL NUTID

Nord 2001:6, Nordiska Ministerrådet, København 2001. 735 s., ISBN 92-893-0615-7

DEL II. TRADITION OCH REGION

Nord 2001:7, Nordiska Ministerrådet, København 2001. 619 s., ISBN 92-893-0616-5

Forskningsprojektet "Luthersk påskpredikan i Norden", ursprungligen betitlat "Luthersk predikan i nordisk evangelisk kristenhet", är ett delprojekt

inom Nordiska ministerrådets forskningsprogram "Norden och Europa". Predikoprojektet har strävat efter att ge en utförlig bild av hur predikan utvecklats i nordisk folkkyrklig kontext samt belysa hur predikan sker idag, vilket resulterat i två tjocka volymer på över 1.350 sidor, skrivna av 36 forskare representerande samtliga nordiska länder. Att göra detta arbete rättvisa är för recensenten en omöjlig uppgift, ty undersökningen är inte bara till stor del gediget genomförd, utan var och en av de 43 uppsatserna hade förtjänat en egen diskussion. Att då gå in i någon detalj här och där är inte korrekt. Jag väljer istället att peka på de stora linjerna, särskilt på sådant som jag bedömer kan intressera *Svenskt Gudstjänstlivs* läsare; en generell översikt, svenskt material samt hymnologiskt material.

En generell översikt

För att kunna undersöka om det finns en genuin luthersk påskpredikan och vad den i så fall innehåller och hur den ser ut, skapades inom projektet en gemensam analysmodell som forskarna har följt, vilket även gör det tydligt och lätt för läsaren att följa med i en del invecklade resonemang. Analysen består av två grundläggande perspektiv: *form* och *innehåll*. Under *form* behandlas predikans uppläggning, språk och pedagogik. Under *innehåll* behandlas predikans förhållande till bibelordet och dess användning, hur tros-tolkningen ser ut, vilken tillämpning som finns, hur den förhåller sig till åhörarna samt den samhällseliga och kyrkliga kontexten.

I del I, *Från reformation till nutid*, presenteras historiskt, diakront upplagda undersökningar från vart och ett av de fem nordiska länderna. Urvalet av predikningarna som analyseras har styrts av strävan att redovisa hur kända predikanter, betecknade som "mönsterbildande", har utvecklat påskbudskapet. Men även lokala predikanter har undersökts för att göra en jämförelse möjlig mellan hur dessa och "mönsterbildarna" har predikat. Detta var, enligt min mening, en fruktsam väg vilket visat sig i uppsatserna som land för land redovisar utvecklingen från reformationen till nutid. Uppläggningsen gör det lätt för läsaren att följa med i resonemangen, att se utvecklingslinjer och om läsaren har ambitionen eller intresset att jämföra utvecklingen i de olika länderna. Själv roade jag mig med att parallellläsa samma tidsepok för Sverige respektive Finland och kunde då konstatera att även om Finland varit svenskt under lång tid, finns det en väl så stark egen finsk och finlands-svensk tradition.

I del II sker en tematisk presentation under samlingsrubriken *Tradition och region*. Här möter material från hela Norden. Viktigt är att man inte glömt bort Grönland och Färöarna i sammanhanget, vilket ofta sker i inter-nordisk forskning. En utmärkt illustration till hur viktig kontexten är för förkunnelsens innehåll – men också hur den kyrkliga tradition som prästen står i styr förkunnelsens kontextualitet – ger Jochum Krokfors i uppsatsen "Finländsk påskförkunnelse i krigstid 1939-45".

Svenskt material

Det svenska materialet består dels av den historiska genomgången i del I – där Christer Pahlmblad undersöker reformationstiden, Sven-Åke Selander ortodoxi, pietism och herrnhutism och Oloph Bexell 1800- och 1900-talen – dels av några tematiska uppsatser i del II. Bexell uppskattar inledningsvis att under tidsepoken 1800- och 1900-talen hölls minst 2,5 miljoner påskpredikningar, vilket nog är i underkant, men visar på den enorma mängd predikningar som förekommer inom Svenska kyrkan varje år. Detta i sin tur resulterar i att de undersökningar som här görs måste betecknas som *case studies*. Genom urvalet av predikningar som undersöks finns risken att resultatet inte är generaliserbart; att den utveckling som här framkommer inte skulle vara densamma med ett annat urval av predikningar. Jag menar att den risken är liten i de flesta uppsatserna just därför att man inte bara valt att följa de kända predikanterna, ”mönsterbildarna”, utan även i den mån det finns bevarat material låta ”vanliga” predikanter bidra till framställningen. Det senare gäller inte minst ju närmare vår egen tid man kommer, då även materialet att välja ur blir större. Bland en rad resultat och delresultat konstaterar exempelvis Bexell att varje period eller tidsepok i svensk kyrkohistoria inte alls har sin enhetliga predikostil (del I, s. 539) och ”ute i de svenska bygderna – långt från huvudstadens och de skiftande idéströmningarna vid de teologiska fakulteterna och dem närstående kretsar – har det funnits och finns uppenbarligen alltså en relativt enhetlig form av bibelutläggning och trosförkunnelse som generation efter generation, var och en på sin tids vis, förmedlat kristen tro till människor i de breda lagren” (del I, s. 540).

Inom svenskt territorium visar den kronologiska undersökningen (Pahlmblad, Selander, Bexell) att predikanterna följt den lutherska diskursen om rättfärdiggörelse genom tro genom att förkunna hur detta blivit möjligt genom Kristi död och uppståndelse. Liknande resultat uppvisar undersökningen från övriga nordiska länder.

I del II undersöker Tord Mårtensson hur två kända skånska predikanter, Albert Lysander i Malmö S:t Petri och Olle Nivenius i Malmö Slottsstaden, påskpredikar i mitten av 1900-talet. Mårtensson visar tydligt hur Lysander och framför allt Nivenius är medvetet åhörarorienterade i sina predikningar. Inte endast genom ett inklusivt språk, utan genom pedagogiska grepp – såsom anknytning till kyrkorummets kormålning, psalmsång och egna och andras vardagsupplevelser – vilket inte var helt vanligt vid denna tid. Göran Åbergs undersökning omfattar påskpredikningar hållna inom Svenska kyrkan i Jönköpings kommun 1998. Den visar, precis vad jag förväntar mig med erfarenhet från egen homiletisk forskning, att exegesen är tunn, att tillämpningen är så allmänt hållen att den varken stör eller oroar någon, vilket förvånar författaren, samtidigt som anknytningar till gudstjänsten, kyrkoåret, kyrkorummet och åhörarnas situation klart finns ut-

vecklad. Intressant är även att Sv. ps. 146 "Vad ljus över griften" sjöngs vid samtliga gudstjänster som predikningarna i Jönköping kom från, samt att i nästan alla gudstjänsterna sjöngs Sv. ps. 147 "Upp min tunga", samtidigt som merparten av psalmerna som användes är skrivna på eller översatta till svenska under de senaste tre decennierna. En tanke när jag läste Åbergs uppsats blev att ett problematiserande av samspelet mellan psalm och predikan skulle kunna vara en gemensam, spännande forskningsuppgift för hymnologer och homileter.

Hymnologiskt material

Två uppsatser behandlar påskpsalmer. Fredric Cleve undersöker påskbudskapet i finländska psalmböcker 1583-1986, dvs. från första psalmboken på finsk mark efter reformationen t.o.m. den nu gällande. Här får läsaren inblick i hur den finskspråkiga och svenskspråkiga psalmtraditionen i någon mån skiljer sig från varandra, även om mycket är gemensamt och då inte minst i de äldre psalmböckerna 1583, 1695 och 1701. Då var psalmerna antingen svenska originaltexter eller översättningar från tyska och latin. Cleve visar hur dopets relation till påsken försvagats i nutiden där den finska psalmboken bevarat en psalm, medan de svenska påskpsalmerna inte nämner dopet. Däremot anknyts i de svenska påskpsalmerna till nattvarden. På båda språken kan en utveckling skönjas – från ett betonande av den enskilda människans delaktighet i Kristi uppståndelse genom dopet till ett i nutid starkare betonande av att Jesu uppståndelse är betydelsefull för alla människor och för hela skapelsen. Denna teologiska förskjutning är intressant, då den är en utmärkt illustration på hur tidens idéströmningar får nedslag i psalmdiktning och officiella psalmböcker.

Den andra hymnologiska uppsatsen är skriven av Karen Langgård och behandlar "påskesalmen i den Grønlandske salmetradition" med tonvikt på relationen till den danska missionen och kolonisationen.

En gedigen samling uppsatser

De flesta författarna redovisar analyser, vilka resulterat i tolkningar och förklaringar som genomgående är mer positiva och fromma än vad jag förväntat mig. Långtifrån alla författarna har övertygat mig om att de trostolkningar som de vill se i påskdagspredikningarna verkligen finns där. Risken är uppenbar att forskarna är så kyrkliga och så fromma att de omedvetet läser in mer än vad som faktiskt framkommer i predikningarna. Nyttigt för alla som arbetar med homiletik, oavsett om det rör sig om teoretisk forskning eller praktiskt genomförande, är att ta del av åhörarorienterad forskning.

När det görs, blir forskaren påmind om hur viktigt det är att ta ett steg tillbaka för att se på predikan utifrån, utan den immanenta förförståelsen,

och för predikanten blir det en påminnelse om att fundera kring hur åhörarna kan uppfatta det som sägs.

I del II ger Hannu Komulainen ett exempel på transaktionsanalytisk tolkning av predikan som just visar på svårigheten att få predikans tänkta tolkning att samspela med åhörarnas faktiska tolkning.

Resultatet av hela projektet kan sammanfattas genom följande citat: "den grundläggande strukturen i predikan: text, uppläst eller återberättad, utläggning och tillämpning har bestått till långt fram i tiden. [...] Trostolkningen var ända fram till nutid i stor utsträckning fortfarande koncentrerad till den bärande lutherska tanken om frälsning av nåd allena. [...] Centralt står dock fortfarande den lutherska trostolkningens grundprincip: Kristi död och uppståndelse är frälsningens grund" (del I, s. 7f.).

Mer skulle vara värt att uppmärksamma, somligt att diskutera, somligt att fundera vidare på och fördjupa ytterligare. Norden har fått tillgång till en gedigen samling uppsatser om påskdagens predikan med mycket av intresse för var och en som har någon form av homiletisk uppgift.

Jan-Olof Aggedal

SJÖDIN, ULF

MER MELLAN HIMMEL OCH JORD? EN STUDIE AV DEN BEPRÖVADE ERFARENHETENS STÄLLNING BLAND SVENSKA UNGDOMAR

Verbum förlag, Stockholm 2001. 183 s., ISBN 91-526-2713-6

Mer mellan himmel och jord? ingår i HSFR:s program "Stat – människa – det svenska samhället i omvandling" och projektet "Från statskyrka till fri folkkyrka – en religionssociologisk, tjänsteteoretisk och teologisk analys inför förändrade relationer mellan Svenska kyrkan och staten år 2000" som leds av professor Anders Bäckström. Boken utgör den sjunde volymen i projektets rapportserie.

Bakgrunden till Ulf Sjödin's studie är att kyrkan och hennes trosbudskap i långa tider har varit den självklara auktoritet där människor funnit svar på sina livsfrågor. Liknande har människors inställning till vetenskapen varit; man har litat på att den har givit de "rätta" svaren. I "detraditionaliserings-spår" har människor emellertid inte längre samma förtroende för dessa båda auktoriteter och de svar dessa har att erbjuda på de stora frågorna. Därför söker människor numera andra vägar för att tolka sina liv. Utifrån dessa premisser driver Sjödin sin studie som syftar till att "undersöka förekomsten av 'paravetenskapliga' synsätt i svenskars livstolkningar" och ställa

detta i relation till ”traditionellt’ religiösa och vetenskapliga synsätt”. Författaren avser att särskilt fokusera unga svenskars synsätt, då han antar att paravetenskapligt synsätt sannolikt uppträder frekventare hos dessa. För att driva sin studie använder sig författaren av två empiriska material. Det första består av 501 besöksintervjuer genomförda 1997 och gjorda utifrån ett statistiskt representativt urval av Sveriges befolkning mellan 18 och 74 år. Det andra består av 622 enkätsvar från en enkätundersökning genomförd 1999 i gymnasieskolor på fyra orter i Sverige med elever i åldrarna 16 till 18 år.

Efter en inledande del, där Sjödin redovisar bakgrunden till studien och dess syfte samt material, metod och undersökningens genomförande, kommer han till bokens två huvudavsnitt om livstolkning och paravetenskaplig tro bland svenskar och bland unga svenskar. Boken knyts samman genom författarens avslutande reflektioner. Till boken fogas en engelsk *summary* och bilagor med de frågeformulär som användes vid undersökningarna samt en litteraturförteckning. Sjödins framställning innefattar även ett rikt tabellmaterial samt några figurer där han dels redovisar svarsfördelningen för hela materialet, dels delar upp i kön, ålder samt utbildning.

Forskningsresultaten kan kort sammanfattas så att människor idag, vad gäller religion, orienterar sig mer mot det immanenta, medan vetenskapssynen, som traditionellt haft sina referenser i det immanenta, numera riktar sig mot det transcendenta. Sjödin visar också att ungdomar har en förhållandevis stor öppenhet för det transcendenta, både vad gäller tron på en högre makt och tron på ett liv efter döden jämfört med de äldre åldersgrupperna. Ungdomarna har dock en sökande inställning och väljer bort de svarsalternativ som auktoriteter traditionellt står för; denna sökande inställning visar sig inte minst i ett engagemang i existentiella frågor.

Sjödin vill särskilt fokusera ungdomars uppfattningar, vilket framkommer i inledningen, i underrubriken ”en studie av den beprövade erfarenhetens ställning bland svenska ungdomar” och i preciseringen av syftesbeskrivningen. Ser man till både materialet och boken som helhet, skulle jag vilja ifrågasätta om detta sker. Det empiriska ungdomsmaterialet är visserligen större, 55%, jämfört med det statistiska urvalet av Sveriges befolkning, 45%, en skillnad på tio procentenheter. Sett till undersökningen som helhet menar jag att den fokusering som underrubriken ger sken av inte motsvaras av bokens innehåll, varken kvantitativt – 37 sidor ägnas särskilt åt ungdomsundersökningen och 65 sidor särskilt åt undersökningen som rör svenskar mellan 18 och 74 år – eller kvalitativt.

Den forskning och litteratur som Sjödin relaterar sin forskning till bidrar till att förankra undersökningen i ett vetenskapligt sammanhang och den kan också, för den som är intresserad av att fördjupa sig i liknande frågeställningar, visa vägen vidare. I all forskning är det en fråga om avgränsning, men några synpunkter på författarens urval måste jag ändå ge: I ett avsnitt diskuterar författaren paravetenskap i media och menar att media idag tjä-

nar som en ”modern plausibilitetsstruktur’ istället för, som tidigare, exempelvis kyrkbacken” (s. 42). Författaren hänvisar till en trebetygsuppsats i etnologi från 1973 kring artiklar med paravetenskapligt material i svensk veckopress under åren 1936-1971. Sjödin menar att de slutsatser han drar utifrån denna trebetygsuppsats från 1973, bekräftas genom en opublicerad undersökning från 1980. Sjödin borde här ha fört diskussionen vidare och fram till nutiden med hjälp av en doktorsavhandling av Lars Ahlin, *New Age: konsumtionsvara eller värden att kämpa för? – Hemmets Journal och Idagsidan i Svenska Dagbladet analyserade utifrån Mary Douglas grind/group-modell och Pierre Bourdieus fältteori*. Ahlins avhandling lades fram i Lund våren 2001 – den var publicerad några månader innan Sjödin lämnade sitt manus till förlaget – och behandlar material från 1975 till 1995 och svarar därmed precis mot vad Sjödin skulle behöva för att förankra sin undersökning i ett nutida vetenskapligt sammanhang och hans resonemang skulle blivit mer relevanta i relation till undersökningen.

Ytterligare ett exempel på att *Mer mellan himmel och jord?* skulle kunna knytas till mer aktuell forskning är när Sjödin diskuterar svenskars livsåskådning och bl.a. hänvisar till professor Eva M. Hambergs forskning. Här används Hambergs bok *Kristen på mitt eget sätt* från 1989 med statistiska uppgifter från 1980-talet samt en artikel som Hamberg skrivit tillsammans med professor Thorleif Pettersson 1994 om den religiösa marknaden. Det finns emellertid ett betydligt nyare och mer fördjupat material i Hambergs mycket uppmärksammade uppsats från 1997, ”Svenska folkets Gud” i *Gud. Sju lundateologer föreläser* (Göran Bexell, red.). Ett ännu nyare material från 1998 har Hamberg presenterat och analyserat i ”Kristen tro och praxis i dagens Sverige” i *Världsbild och mening. En empirisk studie av livsåskådningar i dagens Sverige* (Carl Reinhold Bråkenhielm, red.) som kom under sommaren 2001. Det kan dock vara mer förklarligt att den senare uppsatsen saknas med tanke på böckers produktionstid.

Mer mellan himmel och jord? är en relativt lättläst bok och behändig till sitt format. Boken är genomgående mycket pedagogisk och författaren driver framställningen framåt och fördjupar resonemangen på ett logiskt sätt. Även om jag här rest en del frågetecken, och ytterligare andra skulle kunna ha rests, menar jag att boken kan vara till hjälp i reflektionen kring svenskt gudstjänstliv idag. Både utifrån ett vetenskapligt perspektiv och utifrån ett praktiskt pastoralt perspektiv är kunskap om människors livsåskådning en nödvändig förutsättning för en sådan reflektion. Boken utmanar forskningen att finna nya vägar, men den utmanar också kyrkor och samfund till en fördjupad reflektion kring hur man på ett pastoralt rimligt sätt möter alla de människor vilka genom sin uppväxt inte inlemrats i kyrkans tro och regelbundna gudstjänstliv och deras livsfrågor, men vilka ändå verkligen deltar, och önskar delta, i svenskt gudstjänstliv årligen, inte minst i de kyrkliga handlingarna.

Anna J Evertsson

TENGSTRÖM, SVEN (red.)
RELIGION OCH BIBEL LVIII–LIX

Nathan Söderblom-sällskapets årsskrift 1999-2000, Uppsala 2000. 156 s.,
ISSN 0347-2302

Dessa årgångar av Nathan Söderblomsällskapets årsskrift ges ut som ett dubbelnummer under titeln *Religion och bild*. De tre inledande bidragen passar dock inte in under detta tema, men är högst läsvärda likväl. Gertie Englund skriver om människosynen i det gamla Egypten, Gunilla Gren-Eklund om indisk hermeneutik och René Kieffer om den johanneiska antropologin i Andens ljus.

Den egentliga bildavdelningen inleds med att Per-Arne Bodin belyser den ortodoxa kyrkans syn på bilden, ett givet inslag i ett temanummer av detta slag. Bidraget är överdådigt illustrerat med färgreproduktioner av kända ikoner, däribland Rublevs gammaltestamentliga treenighetsikon. Över huvud gäller att detta nummer av årsskriften är fyllt med välvalda illustrationer.

Carl Martin Edsmans bidrag bär titeln "Medeltidens kristna bildvärld och bibeltolkning" och tar sin utgångspunkt i Albertus Pictors arbete i en uppländsk kyrka. Resten av artikeln handlar dock helt och hållet om den typologiska och allegoriska bibeltolkningen under medeltiden, vilken bildar en viktig förutsättning för flera av bildprogrammen i kyrkorna. Det ligger alltså en stark betoning på "bibeltolkning" i rubriken. Mera direkt behandlas bilderna i Härkeberga kyrka av Sven Tengström i det följande bidraget. Konstvetaren Rudolf Zeitler skriver om den kristna konstens uttryck i några verk från senmedeltiden och behandlar på ett intressant sätt några revelationer av den heliga Birgitta.

Temat religion och bild skulle vara högst otillräckligt behandlat om perspektivet begränsades till kristendomen. Både islam och buddhism behandlas i denna bok. Karin Ådahl skriver om "Bildkonsten i den islamiska världen" och Peter Schalk om "Buddhan Shakyamunis bild i tidig indisk kult".

Detta dubbelnummer av årsskriften har alla utsikter att bli något av ett svenskspråkigt standardverk kring temat religion och bild. Artiklarna är inte långa, men fyllda av information och de många illustrationerna gör god tjänst. Med tanke på den bildfientliga strömningen inom både kristendomen, t.ex. i den reformerta traditionen, och inom islam hade det varit motiverat med ett bidrag om det gammaltestamentliga bildförbudet. Här finns ett framstående svenskt bidrag i Tryggve Mettingers monografi *No graven image? Israelite aniconism in its ancient Near Eastern context* (1995), där den israelitiska anikonismen jämförs med en rad motsvarande fenomen i sin omgivning.

I boken finns även korta minnesord över tre avlidna ledamöter i sällskapet: Torgny Segerstedt, Jan Bergman och Tryggve Kronholm.

Sten Hidal

TOBIN, HENRIK (red.)

MUSIKEN I SVENSKA KYRKANS FÖRSAMLINGAR

Verbum förlag, Stockholm 2001. 287 s., ISBN 91-526-2832-9

År 1998 initierade Svenska kyrkans musikråd, på uppdrag av dåvarande Svenska kyrkans församlingsnämnd, projektet *Musiken i Svenska kyrkans församlingar*. Mot bakgrunden att den nya kyrkoordningen inte närmare skulle komma att behandla eller reglera kyrkans musik, var syftet att arbeta fram ett handlingsprogram eller en handbok att bruka som en hjälp och ett stöd för församlingsinstruktioner och för kontinuerligt arbete med musik, för såväl beslutsfattare som för kyrkomusiker och andra medarbetare i församlingen.

Projektet inleddes med en enkät till ett antal institutioner och nyckelpersoner, som ombads ge synpunkter på vad ett policydokument borde innehålla. Därefter följde dels ett öppet seminarium i oktober 1999, dels en veckolång arbetskonferens i januari 2000, där bokens innehåll och uppläggning diskuterades och preliminära texter nagelfors och reviderades. Uppdraget att utarbeta den slutgiltiga versionen av boken gick till Henrik Tobin, som tillsammans med Bo Svensson och Ragnar Håkansson utgjort projektets ledningsgrupp.

Efter en viss fördröjning av den ursprungliga tidsplanen – avsikten var att boken skulle finnas tillgänglig när arbetet med församlingsinstruktionerna startade – kunde Verbum anordna "releaseparty med MISK-tårta" i samband med att Kyrkomusikernas Riksförbund firade sitt 100-årsjubileum i Stockholm i september 2001. (MISK har blivit gängse förkortning och arbetsnamn för såväl projektet i sin helhet som för den aktuella boken.)

Denna bok är alltså resultatet av en lång process, där många människor varit inblandade. Åtskilliga skribenter, presenterade i ett särskilt register, har bidragit med texter, men dessa har sedan redigerats samman – och med ett undantag är kapitlen osignerade. Givetvis innebär en sådan arbetsmetod dels att boken stilistiskt blivit något ojämn, dels att vissa upprepningar förekommer, men det är samtidigt en styrka att så många författare med skilda kompetensområden fått bidra med sina fackkunskaper, värderingar och uttrycksätt.

Boken har disponerats i sju huvudavdelningar. I den första, "Om musiken", skriver professor Jan Ling om musiken som en del av livet. Hans kärleksfulla beskrivning av barndomens kyrkokör är ett uppmuntrande vittnesbörd om vad det trägna, oglamorösa kyrkomusikaliska vardagsarbetet kan betyda.

Det andra kapitlet, omfattande och innehållsrikt, har rubriken "Om identiteten". Att beskriva eller definiera kyrkomusikens identitet är egentligen en omöjlig uppgift, och här framkommer inte heller någon slutgiltig sanning. Däremot förs många värdefulla resonemang kring identiteten på olika plan och från olika utgångspunkter, såväl historiska som teologiska.

Infogade samtalsfrågor uppmuntrar till funderingar kring musikens betydelse och funktion i den egna församlingen.

Avsnittet "Om verksamheten" är mångsidigt och i huvudsak praktiskt inriktat, med särskilda kapitel om gudstjänst, körverksamhet och undervisning. Den som söker teoretisk kunskap finner här exempelvis en stilistisk översikt över de många musikformer som förekommer i Svenska kyrkans gudstjänster och, i särskilda faktarutor, kyrkoordningens reglering av ansvarsfördelningen i gudstjänsten. Den som vill ha praktiska tips kan hitta förslag till olika former av körorganisation eller en detaljerad checklista inför musikgudstjänster. Andra, mer ideologiskt resonerande partier, handlar om musikens mångfald och om de kyrkliga handlingarna.

Avsnittet "Om organisationen" kan med fördel användas som uppslagsbok. Här ges bland annat information om myndigheter och lagar, konflikt-hantering och resurspersoner, upphovsrätt och kopiering.

Att ägna 46 sidor åt orgeln i avdelningen "Om instrumenten" kan möjligen anses vara överambitiöst. Orgelärenden – anskaffning, restaurering och underhåll – är dock stora frågor som berör praktiskt taget alla församlingar, och beluftsfattarna har i regel otillräcklig sakkunskap. En fyllig sammanställning är därför i högsta grad på sin plats. I detta kapitel finns också ett avsnitt med värdefull information om andra instrument samt datorer.

Kyrkomusikern förekommer allt som oftast i bokens samtliga delar men får dessutom ett eget avsnitt, där framför allt kapitlet om yrkesrollen ger en utförlig och insiktsfull beskrivning av arbetsuppgifter och ansvarsområden. Egentligen behöver man inte läsa texten – Maria Edmans träffsäkra teckning säger allt om vilka tankar som rör sig i huvudet på en organist!

Ett par faktaspäckade kapitel ger sedan utförlig information om utbildningar och tjänstetyper, värdefulla framför allt i samband med rekrytering och anställning.

Det sista avsnittet handlar om musiken i *församlingsinstruktionen*. Ett av bokens uttalade syften är just att den skall användas i detta arbete, lyfta fram musikens betydelse och uppmuntra till samtal mellan kyrkfolk, förtroendevalda och anställda.

Kyrkomusiker har ofta upplevt sitt arbete som osynligt och underskattat och beklagat sig över bristande förståelse från omgivningen. Det faktum att körerna utgör Svenska kyrkans största lekmanarörelse med ett viktigt kontaktnät ut mot samhället, nämns inte ofta. Barn- och ungdomskörerna uppmärksammas inte alltid som den omfattande och kontinuerliga församlingsverksamhet de faktiskt är. Att kyrkan dessutom – vid sidan av sitt huvuduppdrag och som en positiv bieffekt – är en viktig kulturbärare, dels genom ett omfattande musikpedagogiskt arbete, dels som en av landets mest betydande konsertarrangörer, får inte glömmas bort och inte heller den rikedom vi har i våra orglar.

Om denna bok blir spridd, läst och diskuterad bland kyrkans medarbetare och förtroendevalda – och förhoppningsvis även utanför de kyrkliga kret-

sarna – bör den kunna bidra till att öka intresset och förståelsen för kyrkomusikens betydelse och livsvillkor, och därigenom främja en positiv utveckling av kyrkans musik.

Gun Palmqvist

WENTZ-JANACEK, ELISABET (utg.)
FOLK-CHORALER. BENGT WILHELM HALLBERGS SAMLING
Wessmans Musikförlag, Slite 2000. 82 s., ISBN 91-87710-17-X

När det gäller folkliga koraler i Skåne har Elisabet Wentz-Janacek gjort en grundläggande insats. Hon utgav 1994 John Enningers uppteckningar, *Original-Folkpsalmtoner från Skåne*. Nu fortsätter hon genom att publicera en motsvarande samling, *Folk-Choraler. Bengt Wilhelm Hallbergs samling*.

Hallberg, som var född i Asmundtorp, fick 1850 tjänsten som kyrkomusiker i Landskrona. Hans intresse för hymnologi grundlades tidigt. I Landskrona kom han att få som elev en yngling som blev känd under namnet John Enninger. Elisabet Wentz-Janacek förmodar att impulser kan ha gått från elev till lärare när det gäller folklig sång.

Hallberg ägnade sig åt att uppteckna allmogesjungna koraler. Hans uppteckningar har bevarats på Universitetsbiblioteket i Lund, där utgivaren funnit dem och nu publicerat dem. Samlingen innehåller 61 melodier. Ett fynd är melodin till "Lofvad vare Herran, våra fäders Gud" som enligt Hallberg sjöngs av "två fattiga barn från Långaröd" och som är den äldsta av de skånska uppteckningarna (1858), en tidigare helt okänd melodi.

Morgon- och aftonpsalmer dominerar. "Den signade dag" föreligger i sju varianter, mer eller mindre nära koralbokens melodi. En av dem (s. 63) är intressant avvikande. "Den ljuse dag framgången är" finns i fyra varianter. Versionen på s. 70 går i g-moll, men slutar överraskande på F. Taktindelningen borde rimligtvis noterats med upptakt på första tonen, men utgivaren har följt Hallberg.

Det är rätt sällsynt med krusade melodier och melismer, men det finns fyra eller fem i samlingen vilka i det avseendet är typiska. Man lägger märke till att tre av dem kommer från Wånga, där Hallberg gjort uppteckningar efter "en 67 år gammal danneman". Man kan gissa att denne själv på ett personligt sätt krusade till de koraler han sjöng. Utgivaren kan ha skäl för sin kommentar att de är pärlor i Hallbergs samling.

Man föreställer sig att de folkliga koralvarianterna var knutna till speciella orter eller socknar, men det finns exempel på varianter i samma socken (s. 40, 41). Det gäller den ofta sjungna "Hwärt flyr jag för Gud och han ewiga lag". Intressant är att tre av koralerna sjungits med texter ur den

gamla psalmboken. Utgivaren anmärker att man i den privata andakten kan ha fortsatt med de inlärdade gamla texterna. Den sista av de tre melodierna, "Christe sann dages lius och skeen", har ett originellt slutfall från F till a.

Vid en jämförelse mellan Hallbergs och Enningers uppteckningar noterar utgivaren att den förstnämndes material tycks representera kollektiv sång, medan Enninger mera tagit upp individuella versioner.

Hallbergs samlingar avslutas med två andliga visor, en ur Syréens sånger och en som varierar Elle Andersdatters "Eja mitt hjärta".

Samtliga koraler (med två undantag) är noterade med taktstreck. I ett par fall borde uppenbarligen annan taktart ha använts (t.ex. på s. 77 $3/2$ istället för $4/4$). På något ställe bryter sig stavelsekvantiteten mot notvärdet.

Elisabet Wentz-Janacek, som ägnat sig åt omfattande forskningar i koralhistoria och koralpraxis, har omsorgsfullt redigerat och kommenterat denna nya utgåva av gamla folkkoraler. Samlingen är ett värdefullt bidrag till kunskapen om hur man sjöng psalmer i Skåne för länge sedan. Somliga av dessa koralmelodier borde kunna tar upp och sjungas på nytt av sånggrupper vid gudstjänster, församlingsaftnar och likn.

Inge Löfström

LAURENTIUS PETRI SÄLLSKAPET
för svenskt gudstjänstliv



VERKSAMHETSBERÄTTELSE för år 2001

Sällskapets styrelse utgjordes år 2001 av komminister Sören Bolander, Göteborg, ordförande, professor Ragnar Holte, Lund, vice ordförande, musikdirektör Gun Palmqvist, Oskarshamn, sekreterare, kyrkokantor Ing-Mari Johansson, Sävare, kassaförvaltare, musikdirektör Peter Wallin, Malmö och musikdirektör AnnaMaria Th Hedin, Stockholm.

Suppleanter i styrelsen har varit musikdirektör, teol och fil kand Gudrun Zethelius, Västerlanda, professor Folke Bohlin, Lund, musikdirektör Maud Rydén, Lund och teol dr Nils-Henrik Nilsson, Solna. Vid årsmötet 31/8 2001 nyvaldes Anna J Evertsson, Önnestad, till styrelsesuppleant efter Nils-Henrik Nilsson.

Styrelsen sammanträdde den 31/8.

Sällskapets medlemsantal uppgick den 31/12 2001 till 180.

I anslutning till årsmötet den 31/8 anordnades studiedagar om gregoriansk uppförandepaxis i Högalids församlingshem, Stockholm, under medverkan av Sören Bolander, Folke Bohlin, Ragnar Holte, AnnaMaria Th Hedin och Peter Wallin.

Redaktör för årsboken *Svenskt gudstjänstliv* har varit professor Sven-Åke Selander, Lund. Årgång 76/2001 hade rubriken *Musik och teologi*.

Göteborg och Oskarshamn i oktober 2002

Sören Bolander
ordförande

Gun Palmqvist
sekreterare



Under 1991–2001 har utgivits

TRO & TANKE (1991–2001)

- 1991:1 Individ och kollektiv
- 1991:2 Gudstjänst- och andaktsbesök i Stor-Stockholm 1990 av Margareta Skog, Religion och Samhälle nr 63. En regionindelning utifrån den kyrkliga sedens styrka av Jan Carlsson, Religion och Samhälle nr 64
- 1991:3 Kristen etik och management
- 1991:4 Kyrkans dagis av Jørgen Straarup, Religion och Samhälle nr 65. Livets Ord och det svenska samhället av Simon Coleman, Religion och Samhälle nr 66
- 1991:5 Tidegårdens tillskyndare (Svenskt Gudstjänstliv årg 66)
- 1991:6 Kyrkfolket och diakonin av Jonas Alwall och Karl Geyer, Religion och Samhälle nr 67
- 1991:7 Abort, fosterdiagnostik, människovärde
- 1991:8 Mission och u-landsfrågor av Curt Dahlgren, Religion och Samhälle nr 68. Missionsmål och missionsideologier av Pétur Pétursson, Religion och Samhälle nr 69
- 1991:9 Kom Heliga Ande – Canberra 1991, red Eva Block/Evah Ignestam
- 1991:10 Kyrksamheten i Svenska kyrkan 1990 med kommunuppgifter av Göran Gustafsson, Religion och Samhälle nr 70. Antalet medlemmar i valda samfund 1975–1991 av Margareta Skog, Religion och Samhälle nr 71. Gudstjänstbesök och livsriter i Svenska kyrkan under 1980-talet av Curt Dahlgren, Religion och Samhälle nr 72
- 1992:1 Om tolkning II. Att förstå av Eberhard Herrmann
- 1992:2 Kvinnor och män som bibelläsare av Eva M Hamberg, Religion och Samhälle nr 73
- 1992:3 Religionsfrihet och folkkyrka, red Jørgen Straarup, Religion och Samhälle nr 74
- 1992:4 Svenska Missionsförbundet. Identitet och utveckling av Sven Halvardson, Religion och Samhälle nr 75. Gemensamma församlingar av Irving Palm, Religion och Samhälle nr 76. Frikyrkornas medlemstal i landets kommuner 1990 av Margareta Skog, Religion och Samhälle nr 77. Antalet medlemmar i Jehovas vittnen och Jesu Kristi Kyrka av Sista Dagens Heliga. Kommuner och län den 1 januari 1990 av Margareta Skog, Religion och Samhälle, nr 78
- 1992:5 Kyrkosyn och administration
- 1992:6 Sekularism ifrågasatt. "Fundamentalism" och religionspolitik i jämförande perspektiv, red David Westerlund
- 1992:7 A Just Europe. The Churches' Response to the Ethical Implications of the New Europe, eds. Dag Hedin/Viggo Mortensen
- 1992:8 Kan vi tro på Gud Fader?, red Hanna Stenström
- 1992:9 Kyrkbröllop (Svenskt Gudstjänstliv årg 67)
- 1992:10 Diakoniet. Från ecklesiologi till pastoral praxis av Sven-Erik Brodd
- 1992:11 Gudstjänst- och andaktsbesök i Storstockholm 16 och 17 november 1991 av Gustav Jacobsson, Religion och Samhälle nr 79. Gudstjänst- och andaktsbesök i Jönköping ett veckoslut i november 1991 av Göran Åberg, Religion och Samhälle nr 80. Antalet medlemmar i valda samfund 1975–1992 av Margareta Skog, Religion och Samhälle nr 81
- 1992:12 Perspektiv på Svenska kyrkans statistik 1991, Religion och Samhälle nr 82
- 1993:1 Hus med dubbel ingång av Sten M Philipson
- 1993:2 Jämställdhet i Svenska kyrkan? av Per Hansson, Religion och Samhälle nr 83
- 1993:3 Fönster mot forskningen. Sammanfattningar av svenska doktorsavhandlingar 1989–1991 med teologisk anknytning
- 1993:4 "Till Herrens Jesu namn" av Lars Hartman
- 1993:5 Gudstjänst- och andaktsbesök i Stor-Stockholm ett veckoslut i november 1992 av Margareta Skog, Religion och Samhälle nr 84. Gudstjänst- och andaktsbesök i Jönköpings kommun ett veckoslut i november 1992 av Göran Åberg, Religion och Samhälle nr 85. Frikyrkofolket och ekumeniken av Irving Palm, Religion och Samhälle nr 86. Trosrörelsen i Sverige. Introduktion till ett religionssociologiskt studium av Margareta Skog, Religion och Samhälle nr 87
- 1993:6 Argument om tro. Fyra skisser till frågan om den religiösa trons sanning av Olof Franck

- 1993:7 Söderblom As a European, ed. Sam Dahlgren
1993:8 Bildligt – om gudstjänst och bild (Svenskt Gudstjänstliv årg 68)
1993:9 Perspektiv på Svenska kyrkans statistik 1992, red Jonas Alwall, Religion och Samhälle nr 88
1993:10 Moraliskt ansvar hos individ och kollektiv. Ett teologiskt bidrag av Gert Nilsson
1993:11 "Ur djupen ropar jag" – kyrka och teologi i 1900-talets Ryssland av Per-Arne Bodin
- 1994:1-2 Svensk spiritualitet. Tio studier av förhållandet tro-kyrka-praxis, red Alf Härdelin
1994:3 Kyrkans folk – uppdrag och ansvar. Om lekfolkets roll i kyrkan av Hans-Olof Hansson
1994:4 Konsten att gå i kyrkan. Fyra rapporter från ett religionssociologiskt projekt i Göteborg av Göran Gustafsson, Curt Dahlgren, Thorleif Pettersson, Karl Geyer, Owe Wikström, Anders Jarlert
1994:5 Om tolkning III. En text – flera tolkningar
1994:6 Rit, symbol och verklighet. Sex studier om ritens funktion, red Owe Wikström
1994:7 Diakonaten i världens kyrkor idag av Åke Andréén
1994:8 Söndagens mässa (Svenskt Gudstjänstliv årg 69)
1994:9 Perspektiv på Svenska kyrkans statistik 1993, red Jørgen Straarup
1994:10 Kyrkoherden-ämbetsmannen 1809–1930. Ett drama i tre akter av Lennart Tegborg
- 1995:1 Den sexuella människan. Konturer till en kristen sexualetik av Gert Nilsson
1995:2 Fönster mot forskningen 2. Sammanfattningar av svenska doktorsavhandlingar 1991–1993 med teologisk anknytning
1995:3 Om tolkning IV. Myt-historia-verklighet
1995:4 Gregorianik (Svenskt Gudstjänstliv årg 70)
1995:5 Concern for Creation, ed. Viggo Mortensen
1995:6 Perspektiv på Svenska kyrkans statistik 1994, red Jørgen Straarup
1995:7 Moskéeer i Sverige. En religionsetnologisk studie av intolerans och vanmakt av Pia Karlsson och Ingvar Svanberg
1995:8 Ny Social Debatt 1995, red Gert Nilsson
1995:9 Kristendomens etiska utmaning av Gert Nilsson
- 1996:1 Kyrkoherdars arbetsvillkor av Per Hansson
1996:2 Sofia – den vishet vi förkunnar av Ninna Edgardh Beckman
1996:3 Psaltarens tolkning och funktion (Svenskt Gudstjänstliv årg 71)
1996:4 Kristen kallelse av Werner Jeanrond
1996:5 American Religious Influences in Sweden, ed. Scott E Erickson
1996:6 Perspektiv på Svenska kyrkans statistik 1995, red Jørgen Straarup
1996:7 Ny Social Debatt 1996, red Gert Nilsson
1996:8 Kyrkan – folket
- 1997:1 Uppenbarelsen som kommunikation av Eskil Franck
1997:2 Fönster mot forskningen 3
1997:3 En salig blandning. Svenska trossamfund i regionsociologisk ock kyrkorättslig belysning, red Margareta Skog
1997:4 Livsåskådning och kyrkobyggnad. En studie av attityder i Göteborg och Malmö, red Anders Bäckström
1997:5 Söndagen som påskdag (Svenskt Gudstjänstliv årg 72)
1997:6 Church Leadership, ed. Per H Hansson
1997:7 Perspektiv på Svenska kyrkans statistik 1996, red Jørgen Straarup
1997:8 Ny Social Debatt 1997, red Gert Nilsson
- 1998:1 Om tolkning V. Bibeln som auktoritet, red Per Block
1998:2 Folkkyrka – i solidaritet med kvinnor? Det ekumeniska årtiondet. Kyrkor i solidaritet med kvinnor 1988–98 avspeglad i Svenska kyrkan, av Ninna Edgardh Beckman

- 1998:3 Med livet som läsebok. Konfirmandarbetet i Svenska kyrkan, red Jørgen Straarup och Gunhild Winqvist Hollman
- 1998:4 Helgon. Historik och kalendarium i svensk-evangelisk tradition av Kjell O Lejon
- 1998:5 De mänskliga rättigheterna och Kyrkornas världsråd av Alf Tergel
- 1998:6 Begravning (Svenskt Gudstjänstliv årg 73)
- 1998:7 Rör inte vår kyrka! Några kyrkliga traditionsbärares berättelser om kyrkorummet av Jonas Bromander
- 1998:8 Perspektiv på Svenska kyrkans statistik 1997, red Jørgen Straarup
- 1999:1 Vad skall vi tro om de andra? Religionsteologi idag, red Kajsa Ahlstrand
- 1999:2 Diakoni – teologi, ideologi, praxis av Erik Blennberger, Mats J. Hansson, Rolf Stål
- 1999:3 Tid och evighet. Ett gudstjänstperspektiv inför 2000-talet. (Svenskt Gudstjänstliv årg 74)
- 1999:4 Evangelium enligt Markus och Maria. Förslag till revidering av NT 81:s översättning av Markusevangeliet utifrån en diskussion om inklusivt språk. Fredrik Ivarsson
- 1999:5 Kyrkan räknas. Perspektiv på Svenska kyrkans statistik 1997, red Jonas Alwall
- 1999:6 Alla goda krafter. Om frivilligt arbete i Svenska kyrkan av Jonas Alwall
- 1999:7–8 Die Ambivalenz der Moderne. The Ambivalence of Modernity. Modernitetens ambivalens. Eds. Johannes Brosseder and Evah Ignestam
- 2000:1 Mission – ett spel med många röster av Kajsa Ahlstrand
- 2000:2 Forskning om gudstjänst (Svenskt Gudstjänstliv årg 75)
- 2000:3 The Bible in a World of Many Faiths by Tord Fornberg
- 2000:4 Prästutbildningen möter framtiden. Rapport från en konferens om utbildning till präst samt prästens identitet och spiritualitet, red. Per Hansson, Kristina Melander, Roland Persson och Ingemar Söderström
- 2000:5 Global etik. Tre religioner – ett uppdrag, red. Susanne Wigorts Yngvesson
- 2000:6 Räkna med kyrkan. Perspektiv på Svenska kyrkans statistik 1999, red. Helena Andersson och Jonas Bromander
- 2000:7 Globalisering – ett problem för kyrkan? av Anna Karin Hammar
- 2000:8 Indexboken. TRO & TANKE under tio år – och TRO & TANKE/Supplement. Sammanställd av Mattias Brodd
- 2001:1 Teologi och musik (Svenskt Gudstjänstliv årg 76)
- 2001:2 Guds boning – från Betel till Betlehem av Johan Unger
- 2001:3 Samtal om religionsteologi, red. Kajsa Ahlstrand och Håkan Sandvik
- 2001:4 Då, nu och sedan. Perspektiv på Svenska kyrkans statistik 2000, red. Jonas Bromander
- 2001:5 Bibeltolkning och bibelbruk – en bibliografi av Johnny Jonsson
- 2001:6 Djuretik i teori och praxis av Helena Röcklinsberg
- 2001:7 Education for Ministry in the Church of Sweden, ed. Per Hansson
- 2001:8 Prästutbildning i förändring. En utredning om Svenska Kyrkans prästutbildning av Lars-Göran Carlsson, Else-Maj E. Falk, Kristin Molander och Michael Öjermo
- 2001:9 Liturgi och drama (Svenskt Gudstjänstliv årg 77)

TRO & TANKE/Supplement (1993–2001)

- 1/1993 Arbeta med bekännelsen (Tro förr och nu)
- 2/1993 Pengar, politik och moral (Kyrka och samhälle)
- 3/1993 Teologi och samhälle (Kyrka och samhälle)
- 4/1993 Härlig är jorden (Tro förr och nu) av Gert Nilsson
- 5/1993 ”våra pinade bröder av Israels stam” (Tro förr och nu) av Anders Jarlert
- 6/1993 Rättvisa, fred och skapelsens integritet (Internationella frågor)
- 1/1994 Folk och kyrka i Kalmar (Kyrka och samhälle)
- 2/1994 Svenska kyrkan i det nya Europa (Internationella frågor)
- 3/1994 Första världens etik och tredje världens ekonomi (Internationella frågor)

- 4/1994 Gudstjänst- och andaktsbesök i Stor-Stockholm ett veckoslut i november 1993 av Margareta Skog. Gudstjänst- och andaktsbesök i Jönköpings kommun ett veckoslut i november 1993 av Göran Åberg. Antalet medlemmar i valda samfund 1975–1993 av Margareta Skog (Kyrka och samhälle)
- 5/1994 Aborten – ett nödvändigt ont (Kyrka och samhälle)
- 6/1994 Fönster mot forskningen 1b (Tro förr och nu)
- 7/1994 Svenska kyrkan i det nya Europa II (Internationella frågor)
- 8/1994 Några tankar om BEFRIElsen. Stora boken om kristen tro. Bekännelse och vuxenpedagogik (Kyrka och samhälle)
- 9/1994 Valfärden – en parentes i Nordens historia? (Kyrka och samhälle)
- 1/1995 Gudstjänst- och andaktsbesök i Stor-Stockholm ett veckoslut i november 1994 av Margareta Skog. Gudstjänst- och andaktsbesök i Jönköpings kommun ett veckoslut i november 1994 av Göran Åberg. Antalet medlemmar i valda samfund 1975–1994 av Margareta Skog (Kyrka och samhälle)
- 2/1995 Är Svenska kyrkan säker? (Kyrka och samhälle)
- 3/1995 Västerländsk humanism och kristen etik – hållbar grund för samhällsmoralen? (Internationella frågor)
- 4/1995 Två kyrkor i familjen. Rapport från en intervjuundersökning om blandäkten-skap (Svenska kyrkan-Katolska kyrkan i Sverige) vintern-våren 1993/94. (Kyrka och samhälle)
- 5/1995 Spånor från det teologiska verkstadsgolvet. Föreläsningsserie vid Svenska kyrkans forskningsråd, våren 1995 (Kyrka och samhälle)
- 6/1995 Mänskligt förnuft och kristen tro av Gert Nilsson (Kyrka och samhälle)
- 7/1995 Fundamentalism – mekanismer och konsekvenser (Internationella frågor)
- 1/1996 Gudstjänst- och andaktsbesök i Stor-Stockholm ett veckoslut i november 1995 av Margareta Skog. Gudstjänst- och andaktsbesök i Jönköpings kommun ett veckoslut i november 1995 samt i femårsperspektiv av Göran Åberg. Antalet medlemmar i valda samfund 1975–1995 av Margareta Skog (Kyrka och samhälle)
- 2/1996 Kyrkligt ledarskap inför 2000-talet – om prästens yrkesroll och religiöst ledarskap (Kyrka och samhälle)
- 3/1996 Religionernas roll i krisen på Balkan – är försoning möjlig? (Internationella frågor)
- 4/1996 Heligt och profant – ekumenisk samsyn (Tro förr och nu)
- 1/1997 En folkrörelse med många röster. En studie av Svenska kyrkans körverksamhet av Jonas Bromander
- 1/1998 Kantorsutbildningen och kantorn i församlingen av Ingrid Persenius och Jørgen Straarup
- 2/1998 Kvinnligt, manligt, mänskligt. En offentlig utfrågning kring människosyn och gudsuppfattning 27–31 oktober 1997 (Svenska kyrkans teologiska kommitté)
- 1/1999 Tvångssteriliseringarna och Svenska kyrkan 1935–1975 av Kjell O. Lejon

UNIVERSITETSBIBLIOTEKET

2003 -01- 2

LUND

THE UNIVERSITY OF CHICAGO



Att gestalta med kroppen hör till det djupt mänskliga. I en eller annan form återfinns det i alla kulturer. Behovet av att uttrycka tankar, känslor och upplevelser har både lett till individuellt skapande och till gestaltningar i samverkan mellan människor. Det hör både vardagen och det högtidliga sammanhanget till, både det religiösa och det sekulära.

Dramat kan gestaltas berättande och föreställande eller utformas i starkt symboliserad form i rit och dans. Det kan anknytas till det antika dramat som konstform lika väl som till opera och kristen liturgi.

Något av denna stora spännvidd i den kyrkliga och livstolkande dramatiken vill denna årsbok dokumentera och problematisera, inte bara för sökare utan också för finnare.

Om möjligheter att bidra till att fördjupa dramats roll som livs- och trostolkande handlar denna årsbok.

Författarna:

Christina Bergil, FD i litteraturvetenskap i Lund, sjukhuspräst vid Universitetssjukhuset i Lund

Sören Bolander, präst i Göteborg och mångårig ordförande i Laurentius Petri Sällskapet

Lars Eidevall, dansare och ledare för Dansstationen i Malmö

Gunnel Erlander, dansare och ledare för Dansstationen i Malmö

Ragnar Holte, professor em. vid Uppsala universitet

Nils Holger Petersen, universitetslektor vid Köpenhamns universitet och extern professor vid universitetet i Trondheim

Lena Sjöstrand, stiftsadjunkt i Lunds stift och ansvarig för kulturfrågor

Ingemar Thorin, kyrkoherde em. och en av initiativtagarna till och ledarna för Lunds stifts kyrkospel

Redaktör för recensionsavdelningen

Anna J. Evertsson, teol. lic och doktorand vid Teologiska institutionen i Lund

LUNDS UNIVERSITETSBIBLIOTEK



15000

600915765