

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 meditativ 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 genomtänkt 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 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 julpsalm 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.