



Kritisk Forum
FOR PRAKTISK TEOLOGI

KIRKE OG TEATER DECEMBER 2012

130

Afsender: Forlaget Anis, Frederiksberg Allé 10, 1820 Frederiksberg C

TEMA: KIRKE OG TEATER

Bent Holm DET UGUDELIGE TEATER	3
Bent Flemming Nielsen PERFORMATIVITET, MATERIALITET OG EMERGENT BETYDNING	18
Nils Holger Petersen MIDDELALDERENS "LITURGISKE DRAMA" SOM MODERNE KIRKELIG UDFORDRING?	30
Lena Sjöstand TRO, BILDKONST OCH TEATER I LUNDS DOMKYRKA	44
Tenna Mose Rhiger TEOLOGEN, ANIMATIONSFIGUREN OG LITURGIEN	56
Kim Skjoldager-Nielsen MELLEM RITUAL OG TEATER	67
Caspar Koch KIRKE OG TEATER	78
Annette Molin Brautsch FARS DRENG – INTERVIEW MED HANS RØNNE	87
<u>Drama i forkyndelsen – 3 ideer:</u>	
Kresten-Erik Dahl 1. BRUGEN AF TEATER I GUDSTJENESTEN	95
Peter Nejsum 2. HUN VRALTER LIGESOM EN AND!	100
Annette Møller Jensen 3. LUTHERS NØGLE – ET PÆDAGOGISK ROLLESPIL	105

Forord

Kirken og teatret er et umage par. På sin vis har de ikke brug for hinanden. Afstanden opretholdes med en vis ret. I kirken spiller man ikke komedie, og man dyrker ikke Gud på de skrå brædder. Alligevel gør vi nok klogt i ikke at skelne alt for skarpt mellem de to. For teatret ved faktisk noget om, hvordan man fortæller den gode historie, så der bliver lyttet. Kirken holder på sin side stadig noget for sandt og lever derfor også af en alvor, som mange andre steder er blevet en mangelvare. Alvoren stemmer sindet til andagt. Er det muligt, at de to kan lære noget af hinanden?

Dette nummer af Kritisk forum for praktisk teologi søger at belyse forholdet mellem kirken og teatret. Det har som antydnet aldrig være uproblematisk. Både kirkefædre Augustin og Tertullian fordømte det tøjlesløse og overfladiske teater. Men middelalderens mysteriespil og de liturgiske dramaer vidner samtidig om en langt mere eksperimenterende kirke end den, der skulle følge i århundrederne efter. Som heuristisk virkemiddel eller anskuelsesform har munke og nonner anvendt teaterlignende indslag i gudstjenesten med effekter, udklædninger, replikker og musik. Når bare indholdet var fromt nok, kunne man godt bruge skuespilkunsten inden for såvel som uden for kirkens mure.

Noget kunne tyde på, at den overraskende åbenhed, man i visse miljøer udviste i middelalderen med henblik på forkyndelsens former, til en vis grad er vendt tilbage. I hvert fald oplever vi rundt om i landets kirker en stigende interesse for dramaturgiske eksperimenter. Hidtil har dette i overvejende grad været begrundet med forpligtelsen på den kristelige børnelærdom – in casu de velbesøgte børnegudstjenester. Men hvem siger, at de mere sanselige eksperimenter stopper her? Ligesom landets museer i høj grad har skullet følge med tiden for at levendegøre deres felt og genstande, sådan vil kirken måske også blive tvunget til at tænke i andre baner – med skyldigt hensyn til, hvad man faktisk tidligere har “opført” i kirkerummet.

Da pietismen herhjemme var på sit højeste, kunne man ikke få ansættelse som præst, hvis man under studierne havde spillet Comedie. Begrundelsen derfor lå i, at ingen ville kunne tage dette menneske seriøst, når han en gang havde spillet en anden end den, han var. Forstillelsen og løgneren ville klæbe

Forord

til “Candidaten”, og derfor opsatte man de strengeste regler for de kommende præsters adfærd. I dag virker den slags begrænsninger groteske og vildt overdrevne. Alligevel er det stadig berettiget at skelne mellem kirken og teatret. Mest fordi de hver især forvalter hvert deres livsområde. Allerede Platon og Aristoteles vidste det – selv om de levede længe før kirken blev til. Sanserne formidler ikke altid sikker viden, men kan (måske) forlede og forføre os. Og der er næppe noget, det moderne menneske hellere vil, end at forføres. Men skal kirken hoppe med på den galej?

Artiklerne om kirken og teatret spænder vidt. I det følgende vil en række forskellige fagfolk, præster, teologer, skuespillere, dramaturger, teater- og kirkehistorikere med flere give deres bud på evt. brudflader og tilknytningspunkter mellem kirken og teatret. Hvad har man tidligere tænkt om det indbyrdes forhold? Og gælder det stadig i dag?

Annette Molin Brautsch og Kåre Egholm Pedersen

Det ugudelige teater

Forholdet mellem kirke og scenekunst i historisk perspektiv

Bent Holm

Kirkens forståelse af teatret har historisk set været overvejende negativ. Men hvad er egentlig baggrunden for denne grundlæggende antipati? Dette spørgsmål søger Bent Holm svar på ved at gå historisk til værks. Rødderne til fjendskabet kan overraskende nok spores allerede længe før kirken blev til. En afsluttende nutidig perspektivering minder os også om, at den gamle mistænksomhed over for det spektakulære og teatrale ikke nødvendigvis er forældet og ubegrundet.

Ritualitet og teatralitet

En form for historisk relation mellem kult og teater består der givetvis. Men det er uhyre vanskeligt at sige noget substantielt om forholdet. Dels bevæger man sig ud i en antropologisk gråzone i samme øjeblik, man forlader en evolutionistisk forklaringsmodel, der lægger til grund, at noget udvikler sig af noget andet. Dels er spørgsmålet om optik kompliceret: Hvad er hvad for hvem hvornår? Megen ikke-vestlig teatralitet opfattes i vestlig forståelse som ritualitet, uanset at det primære sigte er etisk-æstetisk. Hertil kommer eksistensen af et omfattende grænseland. En barokopera til en kongelig fødselsdag, som munder ud i en apoteose, der proklamerer majestæten divinitet og

lader hans navn bogstaveligt stråle på himlen, er andet og mere end teater i snæver forstand i og med, at den indgår i en ritualiseret sammenhæng samtidig med, at afkodningen afhænger af den enkeltes begrebsberedskab.

En forsøgsvis indkredsning af tematikken kunne opstille, at kult og teater har det tilfælles, at de opererer med spektakularitet til aktivering af et immaterielt felt, en imaginations-zone, og at de adskiller sig fra hinanden ved i det ene tilfælde at etablere en realitet med en forandringseffekt for øje under medvirken af *deltagere* og i det andet at gestalte en fiktion for grupper af *modtagere*.

Dette blot for at antyde hvor komplekst et felt, der er i spil. Hensigten er i det følgende at snævre feltet ind til en fokusering på relationen mellem kirke og teater med særligt henblik på de sociale og individuelle aspekter, og hvor teatralitet udlægges som destabiliserende faktor i forhold til hhv. ritualitet og identitet.

Kirkens forståelse af teatret har historisk set været overvejende negativ. Scenekunsten agerer i fiktive regioner – etablerer en skin-virkelighed, og den er pr. definition kropslig. Her ligger i sig selv grunde til betænkelighed.

Forførelse til fortabelse

Den kirkelige fjendtlighed mod teatret formuleres som udgangspunkt af kirkefædrene. Den baserer sig dels på bibelhenviisninger – som Moselovens forbud mod, at mænd ifører sig kvindeklæder – dels på ny-platonske begreber. Den platonske forståelse tager afsæt i, at gengivelsen af sanseindtryk refererer til fænomenverdenen, som er sekundær i forhold til den egentlige dimension, ideernes. Fænomenerne er ufuldkomne imitationer af ideerne. Kunsten efterligner fænomenerne, er altså en efterligning af en efterligning, og repræsenterer hermed en bevægelse væk fra den erkendelse, som befinder sig på et højere plan end det materielle, og som vor stræben bør hige mod at opnå. Denne stræben fremmes ikke ved følelser, men ved fornuft og moderation. Men i fiktionen dyrkes alt det, vi burde bekæmpe: Emotioner, passioner, ekstremer, den kvindagtige svaghed fremstilles positivt, sjælens laveste kræfter accentueres på bekostning af de ædleste. Ved at udvikle det,

som skulle tøjles og disciplineres, kvindeliggør teatret os og gør os til modstandsløse ofre for passionen. Altså bør det forvises af idealstaten.

Aristoteles opstiller en modteori, som handler om *katharsis*, tragediens rensende kraft, med overtoner af rituel og fysisk purifikation. Det, der hos Platon skal fortrænges, er det, som hos Aristoteles skal forløses.

Det platoniske afsæt har i teologisk sammenhæng haft langt større betydning for holdningen til kunstarten: Fiktionen skaber diffusitet i virkelighedsbegreberne og kan via imaginationen sætte sig af i faktisk, fysisk adfærd.

Den grundlæggende dualisme mellem ånd og materie, sjæl og krop, må umiddelbart diffamere teatret. Det manifesterer sig gennem kroppe i et rum. Det forudsætter legemlig tilstedeværelse af tilskuere, der via spillet mellem forestillingen (skuespillet) og forestillingen (imaginationen) hensættes i affektbetonede tilstande. Praktiseret fiktion er potentielt forførelse til fortabelse.

Djævelens kirke

I de første århundreder af kirkens historie formuleres fordømmelsen. Konklusionen er i kort begreb, at teatret dybest set er diabolsk inficeret i kraft af dets manøvrering i ikke-virkelige zoner, altså i en dimension af løgn – og Djævelen er som bekendt løgnens fader – og at det er behæftet med en kropslighed, som indebærer vellyst, den fatale dødssynd *Luxuria*.

En tidlig hovedperson i den sammenhæng er Tertullian, som opererer med begrebet om teatret som "Djævelens kirke". Det står fast, siger han, at skuespil er en del af det Djævelens blændværk, hans *pompae*, som vi har afsvoret os i dåbspagten. Teatret præsenterer en overflod af skamløshed, som man bør styre udenom i livet, og da selv ikke afbildninger af det afskyværdige kan forstås positivt, hvorfor da opsøge dem i teatret? Fremstillingen er i sig selv afskyelig.

Ud over at fylde sindet med billeder, som fortrænger de alvorlige tanker, skader det, ifølge Johannes Chrysostomos, gudstjenesten ved at give anledning til indførelse af teatraliske gestus. Bekendelse og bod teatraliseres, gøres falske.

Faren som sådan er således flerstrengt. Teatraliseringen skaber usikkerhed omkring den fælles ritualitet. Enkeltindividet forføres til fordærv. Teater stemples herudover som hedensk. I flere fremstillinger hedder det, med en drastisk opgradering af Platons syn på tragikerne, at teatret skal uddrives af staten som en pest.

Der er flere niveauer i indstillingen, herunder at kirken og kulten skal etablere og fundere sig, og det indebærer en distancering fra den hidtidige kult og kultur. Mønstret ses typisk i overgangs- og brudprocesser.

Den indre scene

Da kirken siden splittes i en reformatorisk og en katolsk fløj, blev opmærksomheden omkring den sansemæssige påvirkning i kampen om sjælene påny skærpet. På den ene side blev beredskabet mod forførelsens farer og falskhed opgraderet. På den anden side frembød sanseoplevelsen et potentielt potent våben i sandhedens tjeneste. Den sanselige påvirknings muligheder som mental og fysisk forvandlende kraft udnytter kontrareformationen til at få forkyndelsen igennem i fuld skala, eksempelvis i en højt udviklet jesuitisk teaterkultur.

Den jesuitiske begrebsdannelse handler om, at den sakrale illusion repræsenterer virkeligheden i og med, at den gestalter den egentlige, den overmenneskelige sandhedsdimension, modsat det ikke-sakrale teaters fordærlige blændværk. Distinktionen mellem den dæmoniske og den hellige, den falske og den sande forestilling, skrives ind i de augustinske begreber om hhv. *Civitas Dei* og *Civitas Diaboli*. Jesuiten Paolo Segneri bevæger sig helt ind i den individualpsykologiske sfære, når han i 1686 i *Il cristiano instruito nella sua legge ragionamenti morali dati in luce* lokaliserer den virkelig djævelske fare i erindringen, den mentale følge af teaterforestillingen, som ukontrollabelt invaderer og styrer sindet:

Descendisti a Teatro, siger Johannes Chrysostomos: du gik ud fra teatret, og nu begynder så for dig en ny handling i din hukommelse, som er så meget desto værre, som den ligger dybere inde i dig: [...] de urene vitser, du har hørt, replik-

Det ugudelige teater

kerne, udtrykkene, de frække gestus, alt dette vender tilbage i dit sind, og du bliver i dig selv på en gang et transportabelt teater og optrædende og scene og estrade og tilskuer og motiv.

Billedet på den fatale transformation er altså individet viljeløst omskabt til et teater i onde kræfters vold. Offeret nedlægges som et bytte, der tapper sig selv for kraft, når det først en gang er blevet ramt:

Den fisker, som jog det dræbende jern i hvalens side, lader den dernæst strejfe frit, hvorhen den vil, fordi han ved, at den om lidt, efter en håbløs kamp for at befri sig, tappet for blod, følelse og liv, vil blive hans bytte. Sådan gør Djævelen. Han lader dig træde ud af den teater-zone, hvor han sårede dig, vel vidende, hvad der snart vil virke i dig af ondt, den onde tanke, som han jog i dig gennem øjnene, ørerne og fantasien, som en spids pil i dit dybeste indre (Taviani 1998, 46ff).

Den indre skueplads er en krigsskueplads, hvortil adgang opnås gennem sanserne. Teatret går efter at myrde sjælen, hvad der er mere fatalt end at myrde kroppen. Det er derfor en større forbrydelse at indlære det onde end at begå det. Inficeret af imaginationen åbner for den syndefulde adfærd.

Hverken holdningen eller metaforikken er specifikt katolsk. Også protestantiske prædikanter udlod sig i en retorik og metaforik, som ikke gav modparten noget efter, hvortil yderligere kom, at prioriteringen af teksten, betydningen, i forkyndelsen accentuerede distancen til sensualitet og iscenesættelse.

Opera Diaboli

I 1678, tre år efter Philipp Jacob Speners *Pia Desideria*, blev en operascene grundlagt i Hamburg – en fri rigsstad, som den danske konge gjorde formelt krav på. Operaen kom straks fra kirkeligt hold under angreb som syndig på linje med komedie, maskerader, dans. For pietisterne var teatret bogstavelig talt *opera diabolica*, djævelens værk. Teatret kom til at indgå i en række

spændinger og konflikter i byen, som stod på i adskillige årtier, og som i sig rummede kampen mellem luthersk ortodokse og pietister.

Åbningen af operaen skete under skyldigt hensyn til den gejstlige teateranimositet. Man tog taktisk afsæt i et bibelsk motiv, og bibelske emner prægede i det hele taget repertoiret i den første tid: Adam og Eva, Jesu fødsel, Kain og Abel o.l. Lige meget hjalp det. Den pietistiske præst Anton Reiser, en ven af selveste Spener, tordnede mod operaen og udgav i 1681 *Theatromania oder die Werke der Finsternis in den öffentlichen Schauspielen* med eksponering af teatrets "hedenske væsen". Skuespilleren Christoph Rauch svarede med en *Theatrophania* året efter med forsvarsargumenter, som hævdede teatrets kristelighed og pædagogiske værdifuldhed. Og flere skrifter udkom. Operaens ledelse indhentede yderligere teologiske tilkendegivelser bl.a. fra Wittenberg. Umiddelbart dog uden større effekt. Det lutherske ortodokse argument om *adiaphora*,¹ ting som i sig selv ikke var syndige eller skadelige, men nærmest værdi-neutrale, bed ikke på. Pietistiske præster truede operatilhængere med udelukkelse fra altergang. Verdslig fornøjelse var ikke harmløs. Efterhånden tiltog antallet af Spener-tilhængere – og dermed operafjender – i det hamburgske præsteskab.

Musikteater kunne også forekomme i København. Til fejring af Christian 5.s fødselsdag opførtes i 1689 en opera, *Der vereinigte Götterstreit*, "Den bilagte strid mellem guderne", hvor hele det musikalske, spektakulære og mytologiske apparat mobiliseredes til hyldest af herskerens storhed og styrke. Så overvældende var succesen, at forestillingen blev gentaget efter et par dage med den ulyksalige konsekvens, at der gik ild i dekorationen, et par hundrede mennesker af det højere københavnske borgerskab omkom, og slottet Sophie-Amalienborg brændte ned til grunden. Heri sås efterfølgende et udtryk for Guds tugtende vrede – henvisninger til den københavnske operabrand figurerede i de nordtyske fejder for og imod scenekunsten, og den dukkede op som argument i den danske pietistiske teatrofobi.

Sakralt og teatralt

Operaen var populær i Hamburg, og en af Nordeuropas betydeligste. Blandt de tilknyttede var navne som Händel, Keiser og Telemann. Fra begyndelsen

Det ugudelige teater

af 1700tallet indgik flamboyant hyldest af danskekongen Frederik 4., med henblik på erkendtlighed, i dens strategi. Frederik 4. – og ejendommeligt nok også kronprinsen, den senere pietistiske og teaterfjendske konge Christian 6. – var fascineret af Hamburgoperaen i en grad, så et ensemble herfra i 1721 blev installeret som hoftrup på slotsteatret i København. Ud over opera bidrog sangerne på forskellig vis til hoffets musikalske liv. En konfrontation mellem helligt og profant opstod, da hofoperisterne tænkte sig at opføre en passion i fastetiden i 1722. Sjællands biskop, Chresten Villumsen Worm, blev forespurgt om tilbørligheden heri, og bispens respons antyder, at han opfattede det som om, det drejede sig om en opera over Jesu lidelser. Hans betænkning var fuld af betænkeligheder. Worm, som hverken var tilhænger af den rigide ortodoksi eller den fanatiske pietisme, gik i baglås over en tilsyneladende kobling af sakralt og teatralt. Han pointerer det sociale aspekt, bekymringen for sandheden i samfundet. Passionen er opbygget som et skuespil, skriver han; ikke at skuespil i sig selv er syndige, blot de fremføres under tilbørlige omstændigheder, men til sin død vil han insistere på, at:

Vor Velsignede Frelseris hellige og uskyldige lidelser icke vel enten kand eller bør paa noget Theatro fremsættis. Her skal, saa vidt jeg af dette Vers [: passionsteksten] begriber, visse Personer forestille deels Evangelisterne, deels andre, ja endog den Herre Jesum self, da han leed saa vel paa kaarset som i Urtegaarden, hvor hand svedte blod og udstod samme Helvedes pine, som vi alle til ævig tid skulle været under, dersom han ei med sit fuldkomne offer hafde fyldestgiort for os. Men jeg begriber icke, hvorledes noget menneske tør understaae at repræsentere sin Frelseris Person i slig døds angist, eller hvorledis nogen [...] kand være overværende at see og høre det. *Hvad vil det ei være synderligt [: mærkeligt] at see nu én Acteur anstille sig, som han udsiunge Christi smertefulde pine, nu en anden grædende, naar han synis i Petri Person at begræde Petri fald. De kand gjøre sligt og dog meene intet deraf, men skal Mand i saa alvorlig én sag, som Christi død og pine, der er alle troendes Saligheds aarsag, tilstede dem at skiemte, eller skal mand høre sligt for at forlyste sig med de Siungendes stemme?*

[...] jeg skulle derfor allerunderdanigst formode, at Hans Kongl. Majst. icke tillader Operatisterne, paa sit eget Kongelig Slot, med sang og spil at forestille Vor Frelseris Jesu blodige lidelser; thi skeer det, da vil mange eenfoldige Siele ufeilbarligen derved forarges, *som og Papisterne, af hvilke eendel boe i blant os, kand faae lejlighed at glæde dem* og tenke, at Vi tage effter Deris bekiendte daarligheder [: tåbeligheder], hvilke De pleie at lade see paa Christi Fødsels, Døds og Opstandelses Fester (*Nye Kirkehistoriske Samlinger* III, 458. Mine kursiveringer).

Projektet rummede i flere henseender et højrisikoperspektiv. De agerendes forstilling ved fremførelsen af den hellige handling, var skræmmende; teatraliseringen kontaminerer sandheden, relativiserer det absolutte, ved at bringe to uforenelige dimensioner i interaktion. Den æstetiske fornøjelse, vellysten, det tilmed ville bibringe tilhørerne, er i sammenhængen utilstedelig. Vejen ville banes for papismens iscenesatte pomp og dermed for falskhed i den rene og pure praksis i og med, at en performativ, sanselig dimension var skudt ind. En sådan dimension vil naturligvis altid være der, men forstås i sin autoritative form ikke som sådan af Worm.

Worm har haft lidt problemer med at begrebsbestemme projektet – som et konkret eksempel på spørgsmålet, der blev nævnt i indledningen: “Hvad er hvad for hvem hvornår?” Passionen, som jo altså ikke var en opera, blev ikke opført.²

Komedie på kanten

Worm sad som teologisk professor i konsistorium. Her fik man ligeledes i 1722 indbragt et antal sager, som berørte relationen mellem det sakrale og det teatrale. Det drejede sig om personer, der agerede på den danske skueplads, som var etableret, efter at ansættelsen af de tyske operister havde medført den franske hoftrups afsked. Lederen af den franske trup havde indhentet kongelig koncession til at oprette et dansk teater, forudsat at repertoire

“ei nogen Tid forhandler det, som anrører Religionen og den hellige Skrift, eller strider mod Ærbarhed, god Skik og Ordning”(Jensen 1972, 40f.).

Aktørerne rekrutteredes blandt den studerende ungdom, mao. teologistuderende. En uge efter åbningen blev der skredet ind over for de involveredes “usømmeligen førte levnet”³ – at de optrådte på teatret – med trusler om fratagelse af stipendier og kollegiepladser. Sagerne kom nu for ved praktisk taget alle konsistoriale møder, ifølge protokollen med fokus på spørgsmålet, om en kan “admitteres til examen Theologicum [...] i henseende til at hand har spillet Comoedier”, uanset om den pågældende evt. er ophørt dermed. En holdning er, at man “nødig skulde see nogle at bljve præster af dem, som har spillet comoedier”. De burde for stedse lukkes ude fra kirkens sammenhæng. Worm hørte til denne kompromisløse gruppe – hans liberalitet afgrænses atter ved berøringsfladen mellem teologi og teater. Det blev imidlertid ikke rigoristerne, der sejrede. Konklusionen blev ganske vist, at en studerende under henvisning til “hands paa nogen tjd førte uanstændige levnet” ikke uden videre kunne indlades til eksamen – “men ifald hand paa et Aars tjd lader forbedring og comporterer sig saaledes som det en skikkelig studiosum egner og anstaaer, det da var billigt, at hands brøde ham blev efftergivet og hand derefter blev admitteret til examen Theologicum.” Han er kort sagt uren – men kan efter en periode af karantæne tages til nåde igen. Til det mere moderate flertal, som ikke ganske ville slå hånden af studenterne, men dog insisterede på, at deres optræden på teatret var utilbørlig, hørte Worms professorkollega Ludvig Holberg! Så stærk har modstanden altså været, at dissens var udelukket, uanset at det var i Holbergs komedier, de formastelige agerede.

Med pietismens gennembrud under Christian 6. fulgte et næsten tyve år varende *de facto* teaterforbud. Pietismen opgraderede det personlige fromhedsliv, den individuelle sjælelige rørelse. Den stærke følelse var ikke i sig selv problematisk, tværtimod. Blot skulle den rettes mod den himmelske region og sætte sig af i et kristeligt levned. I det spændingsfelt fandtes ikke rum for “Kiøds-Lyst”, som var den risikokategori, Erik Pontoppidan placerede teatret i, da retningen havde vundet fodfæste i Danmark. Bekymringen angik den enkeltes fromhed og frelse.

En række afhandlinger fra tiden udfolder den tænkemåde, som blot antydes i de knappe og nøgterne konsistorialprotokoller. De er variationer over

temaer fra kirkefædre, jesuitter m.fl. omkring farligheden, uanstændigheden og anstødeligheden ved institutionen og professionen; identitetsskift og illusion, som udgår fra løgnens fader, den Onde selv; vellysten, som leder til fortabelse; teatret som Satans kirke.

Teaterforbuddet ramte hele landet, inklusive provinsen. Under snapstinget i Viborg var det skik, at der optrådte komedianter. Det skete typisk på domhuset ved siden af kirkegården. Nu blev der reageret, “da lige ved Siden af Kirken Satan saaledes søger at have sit Kapel” (Nystrøm 1918, 212).⁴

Selv efter teatrets post-pietistiske genåbning rejstes i 1749 en sag mod en studerende, der havde ageret på teatret. På fakultetets vegne udtalte professorerne Marcus Wøldicke og Peder Holm sig. Wøldicke refererede til holdningen i de tidligere sager, nemlig at “den profession at være Acteur paa Comoedier ikke kand bestaae med den skikkelighed og Hellighed, som Guds Aand vil at der skal findes hos Candidatos S. Ministerii” (Responsa på Rigsarkivet). Det handler om værdighed og troværdighed. Det var utåleligt:

om en person, som ugenlig havde ageret paa Theatro opdigtede Fabler, og søgt at fornøye Tilskueren med Skiemt og letfærdige Talemaader, skulde kort derefter fremkomme paa prædikestolen, og forkynde Guds lov og Evangelium [...] og om saadan een [...] skulde tage Guds allerhelligste ord i sin mund hvilken hand kort tilforn har brugt til vanhellig, rodden, letfærdig og giekkelig snak [...] *Tilhørerne vilde jo paa den Maade tabe al den ærbødighed, som de skulle have for Guds ord, og tænke, at hand ogsaa da agerede en Comoedie: hvorfor ogsaa fra den gamle Christne Kirkes ældste Tider af, den Kirke-lov haver været i brug, at een som havde været acteur, aldrig motte ordineres til prest.*

Holms responsum udvikler temaer, som kan følges fra Platon og fremover. Kropsligheden fremstår yderligere skamløs i og med, at skuespillerne udstiller deres “syndige forfald offentligt for alle, som ville komme og give dem penge”. Kunststartens eksponering af fiktion, dvs. ikke-virkelighed, vil gennemsyre tilskuerens sind i form af tvivl, skepsis, i sin yderste konsekvens

også om de bærende sandheder, Guds og kongens suverænitæt. Her kan ingen nåde vises.

Påtegningen følger Wøldickes indstilling: Et års karantæne med påbud om forbedret levned som bevis for omvendelse “fra den letsindighed, der havde bragt ham til at blive Acteur”. Men som i de tidligere sager tages substansen seriøst.

Kritikken af kunsten og dens udøvere blev herefter mere moralsk og mindre religiøst motiveret. Argumenterne og forbeholdene er dog stort set de samme, herunder i ekstreme fald anklager om kvindeliggørelse med svækkelse af nationen til følge. Knud Lyne Rahbeks *Breve fra en gammel Skuespiller til hans Søn* fra 1782 udvikler diskussionen på mere opdaterede præmisser. Nyttæværdien står centralt i tiden. Hertil kommer nye ideer om æstetikens forædlende effekt.

Forfører eller forløser?

Med romantikken gen-installeres en idealisme, som stikker dybt i den platoniske dualisme. Kunstens rolle er at udfolde det skønne, det ædle, den ideale dimension. Her har teatret som kunststart et potentielt problem. Hos dansk romantiks førstedame, Johanne Luise Heiberg, rumsterer anfægtelsen i løbet af karrieren, hvor bl.a. kirkefædrenes fordømmelser har voldt hende bekymring. Hun beskriver sin kejtethed i ungdommen ved at komme i kirken: “Jeg havde en følelse af, at jeg forstyrrede andagten, idet jeg ved min nærværelse ligesom bragte teatret ind i kirken.” Ordvalget er bemærkelsesværdigt. Det kan høres som en efterklang af Tertullians modstand mod at føre teatret ind i kirken – betænkeligheden ved en teatralitet, som kan sprede falskhed i ritualiteten. Imidlertid når hun, via mødet med Mynster og Martensen, frem til, “at man ikke blot lever for at forberede sig til at udføre sine roller, men for at forberede sig til et højere liv, når det jordiske brister” (Heiberg 1974, 373f, med nutidig retskrivning). Efter karrierens afslutning sætter hun ord på anfægtelserne i en omfattende tekst med titlen “Er skuespilkunsten en moralsk berettiget kunst?” som kombinerer den religiøse tilgang med den psykologiske. Hun beskriver i termer, der genkalder Segneris billede af individet omskabt til et teater, hvordan omgangen med fiktionen indebærer risiko for opløsning

af selvet. Men den sociale værdi er på den anden side klar; mødet med det skønne, idealet, kan indebære en fundamentalt forandrende effekt (Heiberg 1974, 210ff. Den behandlede tekst er fra ca. 1869). I teatret “er *alle lige*, og hvor gælder det, undtagen i kunstens tempel og i – kirken”. Men der er forskel: “I kirken er vi under den fulde, højeste sandheds påvirkning, i kunsten under den blændende illusion”, som imidlertid via fantasien åbner for “den højeste sandhed”, dog med forbehold for, at hvis illusionen bliver til sandhed, “da kan let sandheden med det samme blive til illusion, og derved noget uklart, noget usundt komme ind i menneskets gemyt og tænkning.” Bekymringen for, at kunsten i sig kompromitterer sandheden, dukker op her igen.

Faren for individet ligger i “*at føle gennem fantasien, i stedet for gennem hjertet*”, via det tvetydige begreb, hun benævner “fantasifølelsen”, som, hvis den overføres på livet, åbner for “affektationen, løgneren og selvbedraget”; hvis tilværelsens tomhed udfyldes med “sygelig sentimentalitet”, vil det slå om i syndig handling. Men i livets forhold bør kun “loven og evangeliet”, ikke æstetikken, styre hjertet. Håbet er, at kunsten ved sin henpegning på det ideale kan “være en afleder [...] et skin, som ofte kan udvikle os for et højere sandhedsideal”. Man kan forsøgsvis jævnføre med det platonske princip om fiktionen som potentiel forførelse til gerningen *versus* den aristoteliske ide om fiktionen som stedfortrædende afledning fra gerningen.

Spaltetheden beror herefter på, at kunstneren – som den, der gestalter den indsigt i sandhedens og skønhedens dimension, som de beåndede digtere, der tilmed benævnes “profeter”, bringer – ganske vist opererer i idealitetens sfære, men samtidig gør det under omstændigheder, der fremmer forfængelighed, anglen efter applaus og anden dårlighed; et sådant liv i illusionen fører til opløsning i et mylder af masker, der trækker bort fra Ham, som kunne samle det indre menneske. Remediet mod selvforgudelsen vil være et kristeligt liv og en dannet omgangskreds, hvorimod, hvis det ubundne liv foretrækkes, “så var denne kunst virkelig en umoralsk kunst, så var alt, hvad du kalder skændige fordomme, sørgelige sandheder”.

Faren for nedbrydning af personligheden er mangefold. Selv den gamle anke om feminisering kommer i spil, nu med psykologisk overtone. Kvinden, som i øvrigt i kraft af dagliglivets pligter er fjernere fra hulheden og derved tættere på Gud, tilbedes naturligt. Manden derimod kvindagtiggøres ved beundring: “Han taber sin mandighed og bliver en forfængelig, hul,

latterlig, ulykkelig mellemting af mand og kvinde; han forkvakles for livet, medens han i kunstens lånte ham endnu for mængden synes at være, hvad han i livet burde være, en virkelig mand”.

Dilemmaet er mellem sandheden og illusionen, hvor formidlingen af det første forudsætter det sidste – der imidlertid på dæmonisk vis truer med at opæde udøveren. Idealet er imidlertid, at “kunstneren i ideens tjeneste og mennesket i Guds tjeneste kan forenes i én person”. Fremstillingen sluttet af med et brev fra biskop Martensen, som interessant nok indskriver diskussionen i et social-etisk (fokus på teatret som “en nødvendighed på et vist trin af samfundets udvikling”) og et individual-etisk (fokus på kunstneren, som må “ofre sig for samfundet”) perspektiv.

For fru Heiberg var digterne budbringere og deres ord hellige. Det forhindrer hende ikke i som instruktør i et drama af Bjørnson at fjerne “den mangel på ærbødighed, hvormed Kristus, Bibelen og dens ord benyttedes i stykket”, eller at omskrive Ibsens ord i *Kongsemnerne*, at “Skule Baardssøn var Guds stedbarn på jorden”, med begrundelsen, at “Gud har ingen stedbørn på jorden” (Heiberg 1974, 270 og 274). Der gives således en sandhed, som rangerer over den digterisk beændede gestaltning af idealiteten i illusionen. Scenekunsten placeres i et kompliceret spændingsfelt mellem disse sandheder.

Imaginationens realitet

Fælles for de nedslag, der er foretaget her, har været problemet med at håndtere imaginationen, utrygheden ved kropsligheden i praksis og tematik og angsten for, at fiktionen sætter sig af i fysisk handling.

Det kan man selvgodt affærdige som forældet paranoia. Men ikke desto mindre kan sporet følges længere op i tiden. K.E. Løgstrup siger i 1961 – som en anden Segneri – om filmen, at:

Vi er i biografen prisgivet det, vi ser, fordi filmen med dens billeders vold og magt sætter os ind i dens personers tanker og følelser, samtidig med at den gør os værgeløse ved at tage næsten enhver mulighed for selvstændig reaktion fra os [...] det er et spørgsmål, om vi selv kan komme til, eller vi viljeløst

føler og bevæges i filmens ledebånd [...] den bryder enhver modstand ned (Løgstrup 1961, 31ff.).⁵

Effekten er en forførelse, der på længere sigt undergraver individets moral- og realitetsfundering. I andre sammenhænge finder man analoge anfægtelser omkring tegneserier og senest i forhold til computerspil. Og går man til religiøse yderfløje, hæftes betegnelsen "satanisme" interessant nok uden tøven på sansemæssigt heftige fænomener som heavy metal eller Lady Gaga.

Og reaktionerne er ikke mere paranoide end, at neuropsykologien i de såkaldte spejlneuroner har observeret, at den faktiske eller fiktive handling, som udføres for øjnene af en beskuer, i denne fremkalder en neurologisk reaktion svarende til, at beskueren selv udførte handlingen. Om det i sig selv har en stimulerende eller afledende effekt, kan man naturligvis ikke sige noget definitivt om.

Pointen er, at imaginationen er en realitet, og at den skal forstås i et mangeartet religiøst, kulturelt, socialt og psykologisk felt, som også indeholder de flydende grænser mellem rituel og teatral.

Litteratur

Alt, Heinrich 1970, *Theater und Kirche*, Leipzig.

Aristoteles 2003, *Poetik*, Kbh.

Fischer-Lichte, Erika 2005, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, London.

Heiberg, Johanne Luise 1974, *Et liv genoplevet i erindringen*, I-IV, Kbh.

Holm, Bent 2004, *Skal dette være Troja? Om Holberg i virkeligheden*, Kbh.

Holm, Bent, (ed.) 2006, *Tro på teatret. Essays om religion og teater*, Kbh.

Holm, B., Nielsen, B.Fl., Vedel, K, (red.) 2009, *Religion, Ritual, Theatre*, Frankfurt a. M.

Jensen, Anne E. 1972, *Teatret i Lille Grønnegade*, Kbh.

Ny Kirkehistoriske Samlinger III, 1881.

Léoni, Sylviane 1998, *Le Poison et le remède. Théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie (1694-1758)*, Oxford.

Det ugudelige teater

- Løgstrup, K.E. 1961, *Kunst og etik*, Kbh.
- Nystrøm, Eiler 1918, *Den danske Komedies Oprindelse*, Kbh.
- Platon 1992, "Staten" og "Lovene" i *Skrifter IV-V og IX-X*, Kbh.
- Pontoppidan, Erik 1740, *Neue Erörterung der alten Frage: Ob Tantzen Sünde sey*, s. 1.
- Rahbek, Knud Lyne 1782, *Breve fra en gammel Skuespiller til hans Søn*, Kbh.
- Schnusenberg, Christine 1981, *Das Verhältnis von Kirche und Theater: Dargestellt an ausgewählten Schriften der Kirchenväter und liturgischen Texten bis auf Amalarius von Metz* Frankfurt a. M.
- Taviani, Ferdinando 1998 (1969), *La commedia dell'arte e la società barocca*, Rom.

Noter

- 1 Den tyske betegnelse for *adiophora*, "Mitteldinge", gik igen i den danske debat, hvor man hos den førende pietistiske teolog, Erik Pontoppidan, kan læse om "Middel-Ting" i forbindelse med ræsonnementer omkring teater, opera, maskerader, dans. Pontoppidan udgav 1740 en afhandling mod dans i dialogform, hvori den ugudelige samtalepartner optræder under navnet Philocosmus, "verdens-elskeren". Holberg kaldte sin hykleriske livsfornægter i *Philosophus udi egen Indbildning* for Cosmoligorius, "verdens-haderen".
- 2 Interessant nok i denne sammenhæng blev Händels *Messias* i september 2012 opført som opera på Det kgl. Teater, og det fungerede ikke. Oratorieformen indebærer netop ikke roller indplaceret i dramatiske situationer, som er præmissen for opera-genrens sceniske effektivitet. Det er her, Worm går galt i byen.
- 3 Konsistorialprotokoller 1722-1723, Universitetsbiblioteket.
- 4 I praksis var situationen knapt så entydig.
- 5 Citeret efter 1966-udg. Biografer kaldes ligefrem "templer for dagdrømmerier".

Bent Holm, lektor

E-mail: bentholm@hum.ku.dk

Performativitet, materialitet og emergent betydning

– en kort introduktion til Erika Fischer-Lichte

Bent Flemming Nielsen

Det er ikke nogen hemmelighed, at teatret og kirken har haft et noget anstrengt forhold op gennem historien. Undersøgelser af *det performatives æstetik*, som gennem en årrække har fundet sted bl.a. inden for tysksproget teatervidenskab, antyder imidlertid, at der kan forekomme uventede kontaktflader mellem rituel praksis og performanceteater og – i videre sammenhæng – mellem kirkens ritualer og teatres scenekunst. I praktisk-teologisk sammenhæng har dette forhold allerede været bemærket fra forskellig side, især inden for liturgikken. I det følgende introducerer Bent Flemming Nielsen en af pionererne inden for det, nogle har kaldt *den performative vending*.

I den praktiske teologi – især i bøger og artikler om gudstjeneste og liturgi – ses navnet Erika Fischer-Lichte stadig hyppigere. Erika Fischer-Lichte (f. 1943) er professor i teatervidenskab ved Freie Universität Berlin. Hendes produktion af bøger og videnskabelige artikler er respektindgydende, og hendes indflydelse på det, tyskerne kalder *Kulturwissenschaften*, er betydelig for øjeblikket. Det gælder naturligvis først og fremmest inden for teatervidenskab, men også uden for det snævert fagvidenskabelige bliver hendes bøger læst. Hun har en usædvanligt bred humanistisk baggrund, der bl.a. omfatter filosofi, germanistik, psykologi og slavistik. Sidstnævnte er det fag,

hvor hun habilerede sig videnskabeligt. Fischer-Lichte har været professor både i tysk sprog og sprogvidenskab og i litteraturvidenskab ved flere universiteter inden ansættelsen ved Freie Universität i 1996 som professor i teatervidenskab. I 2006 blev Fischer-Lichte promoveret som æresdoktor ved Københavns Universitet. Det følgende omhandler alene dele af hendes teatervidenskabelige og performanceteoretiske forskning, som nyder en stigende bevågenhed også inden for den praktiske teologi, hvilket jeg skal vende tilbage til sidst i artiklen.

I firserne skrev Fischer-Lichte trebindsværket *Semiotik des Theaters* (1983 ff.), hvori tredje bind hedder *Die Aufführung als Text*. Opførelsen på teatret anskues på daværende tidspunkt under det samlede begreb 'tekst'. I de senere arbejder sker der imidlertid en forskydning i Fischer-Lichtes teoretiske udgangspunkt, idet hun i stigende grad argumenterer med baggrund i det, hun kalder 'den performative vending' (Fischer-Lichte 2004, 29). Denne såkaldt performative vending har *opførelsen* som fokuspunkt, og denne ses som en begivenhed, som på teoriniveau fordrer inddragelse af *æstetisk teori* (2004, 41). Dette indebærer, hævder Fischer-Lichte, at det hermeneutiske begreb 'forståelse' glider i baggrunden til fordel for (en version af) begrebet 'erfaring'. Dette gælder nok primært for den såkaldte performancekunsts vedkommende, men har også betydning for tilgangen til det, der sker i almindelighed på teatret eller i et ritual. Opførelsen er da ikke blot en meddelelse, som tilskuerne skal fortolke og *forstå*, men kunsten genererer ny og anderledes *erfaring*, som bliver til i situationen, hvilket er knyttet til alle de tilstedeværendes samtidige kropslige nærvær, emotioner, fantasi og sansning. Der kan naturligvis rejses spørgsmål ved en sådan distinktion mellem forståelse og erfaring, men som indgang til en kortfattet beskrivelse af det anliggende, Fischer-Lichte har, mener jeg, at den er brugbar.

Det følgende skal udfolde nogle enkelte sider af denne tese via begreberne *performativitet*, *korporalitet*, *materialitet* og *emergent betydning*. Det drejer sig i alle tilfælde om begreber, som Fischer-Lichte bruger aktivt i sine æstetiske analyser.

Performativitet

Det var filosoffen John L. Austin, som i midten af 1950'erne skabte begrebet om *performativitet*, *det performative* og *en performativ*. Indsigten, som ligger bag denne terminologi, angår hos Austin dette, at sproget ikke blot beskriver eller gengiver forhold eller ting i verden. Men sproget handler. Austin argumenterer ved bl.a. at henviser til døbeformularer – “Jeg døber dette skib ‘Queen Elisabeth’” – og ægteskabsstiftelse: “Jeg forkynder jer at være ægtefolk både for Gud og mennesker”. En sådan handlende brug af sproget, hvori sproget selv iværksætter ny virkelighed, kalder han *performativ*. Dagligsproget er fyldt med performativer i skikkelse af løfter, trusler, trøst, formaninger osv. Videre hævdede Austin i sin analyse, at for at en performativ kan lykkes, må forskellige omstændigheder være til stede. Disse er for det meste af institutionel og social karakter. Hvis sproghandlingen: “Jeg erklærer jer for ægtefolk” skal lykkes, forudsætter det, at den, der udtaler det, også har bemyndigelsen til at sige det. Ellers gælder det ikke. Forskellige andre omstændigheder må også være til stede.

Disse indsigter har siden bredt sig langt ud over sprogfilosofien. I sin bog fra 2004 *Ästhetik des Performativen*, forsøger Fischer-Lichte at systematisere og videreføre en række af de indsigter, som talen om performativet havde ført med sig gennem de seneste årtier. Hun gør opmærksom på, at fx talen om ‘kulturen som performance’ og lignende benytter en sprogbrug, som går langt ud over det begreb om performativitet, som sprogfilosofien i sin tid introducerede. Det væsentlige synes at være, at disse nyere performanceteorier sætter ind ved *opførelsen*, således som denne konkret sanses, dvs. ved dens lyd, lys, smag, duft og alle de ‘rå’ indtryk, der umiddelbart registreres af de tilstedeværende. Det antages, at en begivenhed på teatret er andet og mere end meddelelsen af et ‘indhold’, som lader sig sprogligt formulere og kommunikere. Der er også sansninger på spil hos de tilstedeværende.

På dette sted dukker talen om det performatives *æstetik* op. Æstetik skal ikke forstås snævert, men som det, der i vid forstand angår alt, hvad der mærkes og erfares sanseligt. Begrebet erfaring bliver hermed et nøglebegreb. Det må imidlertid betragtes som en metodisk svaghed, at et sådant ubestemt erfaringsbegreb savner præcision, når det bruges i performanceteorierne. I andre sammenhænge vil man ofte skelne mellem oplevelse og erfaring, så-

ledes at erfaring er den tolkede oplevelse. Som jeg ser det, undviger Fischer-Lichte den slags præciseringer og gør i stedet brug af et noget diffust erfaringsbegreb, som bevidst holdes åbent i flere retninger, idet det synes at inkludere både *oplevelse*, *anelse* og *sansning*.

Argumentationen for det performatives æstetik er metodisk set bygget induktivt op. Fischer-Lichte argumenterer med udgangspunkt i beskrivelser af forskellige konkrete spil og opførelser. Hun beskriver som regel et antal indtryksfulde cases og går derefter over til at systematisere iagttagelserne. Til illustration og underbygning af talen om det performatives æstetik har hun bl.a. henvist til en række ekstreme eksempler fra moderne performancekunst. I bogen *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre* (2005), som kom året efter den mere teoretiske *Ästhetik des Performativen*, gennemgås en lang række spektakulære begivenheder og iscenesættelser fra det 19. og 20. århundredes politiske scene. Det spænder fra den moderne genopfindelse af De olympiske Lege over Den russiske Revolution til tysk nationalisme i mellemkrigsårene, den såkaldte *Thingspiel*-bevægelse, samt amerikansk zionisme. Disse bevægelser var fælles om at udnytte 'a performative level' for at vinde gennemslagskraft blandt masserne, skønt de indholdsmæssigt repræsenterede modstridende og uforenelige ideologier, hævdes det i konklusionen (2005, 204).

Korporalitet

Under en forestilling, et ritual eller en iscenesættelse involveres publikum på måder, som er umulige at forudse og planlægge, skønt der er visse regler givet på forhånd: Skuespillerne står på scenen, publikum sidder i salen. Det betyder, at to forestillinger aldrig er helt ens. Det uforudseelige udspringer af, at der ikke blot kommer noget fra skuespillerne på scenen til publikum. Det går også den anden vej: Der kommer også noget fra publikum til skuespillerne.

Denne tilbagekobling fra 'publikum' – som derfor ikke blot er publikum, idet det selv bliver medvirkende på et vist niveau – beror på den kropslige tilstedeværelse ved begivenheden. Det forholder sig anderledes på teatret eller i ritualet, end når en forfatter skriver en tekst. Forfatteren må forestille sig

læserens reaktioner. Men forfatteren møder ikke læseren, mens han skriver. Anderledes med skuespilleren og performancekunstneren. De er situativt og kropsligt placerede, de indgår i en direkte og dynamisk udveksling med 'publikum'. Fischer-Lichte beskriver malende en række eksempler på performancekunstneres aktiviteter, som fremprovokerer nogle meget direkte reaktioner og indgreb fra publikum. I en bestemt performance var der således tale om former for selvlemlæstelse fra kunstnerens side. Spørger man efter, hvad meningen er med dette, så er den vanskelig at pege på. Opførelsen kunne måske tydes symbolsk som en kommentar til aktuelle politiske begivenheder og strømninger. En sådan fortolkende, forstående tilgang træffer dog ikke sagens kerne, mener Fischer-Lichte. Det væsentlige i den pågældende performance angik derimod det forhold, at publikum ufiltreret gjorde visse erfaringer og blev ilde berørte af det, der foregik. Denne umiddelbare involvering, som fandt sted principielt 'forud' for enhver meningsfyldt fortolkning, bragte publikum i affekt og førte til, at de tilstedeværende greb aktivt ind og stoppede 'forestillingen'. Baggrunden for indgrebet var således ikke en protest imod et bestemt budskab eller en bestemt forståelse, men tværtimod en følelsesmæssig påvirkning af kropslig art: Smerten, leden og væmmelsen. Analytisk set sker hermed en rolleombytning. Tilskuere bliver selv aktører, og skellet mellem aktører og publikum kollapser. Publikum opfører sig med at være tilskuere og påtager sig aktive roller ved at gribe ind – i princippet på lige fod med kunstneren. Hermed skaber de selv en anden og ny forestilling.

Men også i mindre dramatiske situationer involverer folk sig i kraft af den tilstedeværende krop: Vi hoster, gaber, klapper og jubler – eller snorker. Dette er ikke uvedkommende forstyrrelser af et værk, som går over scenen. Men disse publikumsreaktioner bliver uvægerligt selv til en del af samme. I situationen er alle sådanne reaktioner med til at skabe intensitet og nærvær, eller de kan tømme situationen for nærvær og gøre den ligegyldig. Pointen er, at tilskuere ikke blot er passive iagttagere, men at de qua deres legemlige tilstedeværelse faktisk 'spiller med', om end det sker i andre roller end skuespillerens. Fischer-Lichte modificerer det kommunikationsteoretiske dogme 'du kan *ikke* ikke-kommunikere' til 'du kan *ikke* ikke-deltage'. Også en bevidst og demonstrativ ligegyldighed er udtryk for en form for deltagelse. Hun forsøger at præcisere denne deltagelse ved at tale om en 'legemlig ko-præsens',

altså en korporlig, samtidig tilstedeværelse af publikum og skuespillere. Denne legemlige ko-præsens, som så at sige ligger 'før' (i betydningen: på et andet niveau end) den egentlige 'forståelse' af, hvad en given forestilling handler om, rummer sin egen dynamik. Denne kaldes *feed-backsløjfen*. Talen om feedback angår den tilbagekobling, som sker fra publikum til skuespillere – en tilbagekobling, som også bliver registreret af skuespillerne og som påvirker deres præstationer, hvilket igen påvirker publikum etc. etc. Enhver opførelse vil rumme et *feedback*, der er formidlet via den samtidige *kropslige* tilstedeværelse af kunstnere og publikum. Denne dimension anses for at være konstitutiv for begivenheden som sådan. Fischer-Lichte griber til et udtryk fra biologien, begrebet *autopoiesis*, for at betegne dette fænomen. Autopoiesis udtrykker, at en opførelse på sin vis kommer til at skabe sig selv, i og med at den refererer til sig selv. Den bliver selvreferentiel. Det er qua denne selvreferentialitet, som aktører og publikum i kraft af deres kropslige ko-præsens lader sig involvere i, at helt nye og uventede erfaringer dannes under en konkret opførelse. Det drejer sig således om former for erfaring, som udspringer af selve tilstedeværelsen i situationen.

Den samlede erfaring af *mening*, som publikum oplever ved at deltage i (ikke blot 'overvære') en given opførelse, er således andet og mere end det enkelte subjekts tolkning af 'indholdet', således som dette indhold lader sig fortolke og udskrive. Naturligvis er det sproglige indhold også væsentligt, men det er ikke tilstrækkeligt til at forklare, hvad der sker set på et erfaringsmæssigt niveau. Det, som sker i en scenisk begivenhed, fx en teateropførelse, er med andre ord noget langt mere omfattende end en bevidstgjort fortolkningsaktivitet. Den samtidige kropslige tilstedeværelse bidrager i kraft af *feedbacksløjfen* til at skabe former for meningsfylde og erfaring af nærvær, som rækker videre end fortolkningen af 'indholdet'. Ifølge Fischer-Lichtes analyser rækker de så langt, at også notorisk meningsløse performances og ritualer kan erfares som mættede med mening. En sådan form for mening optræder da på et andet plan end det, der lader sig nedfælde og kommunikere i en tekst. Den erfaring af mening, som publikum (måske) gør under en opførelse, er flydende og ustabil og – som sagt – knyttet til situationen.

Materialitet og emergent betydning

Erika Fischer-Lichte gør sig en række interessante overvejelser over genstande, substanser, materialer og gestik, som indgår i performancekunsten. Analysen bygger på dette sted på nogle ekstreme eksempler, og man kan rejse spørgsmålet, om disse iagttagelser også omfatter andre sammenhænge, f.eks. brugen af brød og vin i liturgien. Tesen om, at der under opførelsen etableres en situation, som er selvreferentiel, indebærer, at givne kontekster og forståelser forskydes og nye opstår. Hvis genstande, akter og bevægelser løsriveres fra deres kontekst, åbnes for nye og anderledes erfaringer. Det materielles stoflighed erfares anderledes, hævder Fischer-Lichte, idet der sker 'en vis desemantisering'. Det vil sige, at ting og redskaber, som normalt forstås ud fra deres brug, i en sådan situation ikke mere betyder det, disse ting ellers ville betyde. Hvis nettet af referencer og betydningskabende relationer, hvori en given genstand er indvævet – en kniv bruger man til at skære med, en blyant til at skrive med – brydes ned under performancen, vil genstanden, kniven, blyanten eller hvad det måtte være stå tilbage i en nøgenhed, som indikerer et tab af betydning. Der sker en *desemantisering*. Den, der involveres i en sådan situation, overlades til en form for direkte sansning af genstanden. Denne erfares ikke mere *som* en kniv eller *som* en blyant, men der kan indtræffe det fænomen, at den sanses i en ny og anderledes kvalitet. Genstanden afslører sig i en materialitet løsrevet fra fortolkningens net af betydningskabende referencer. Samtidig indebærer en sådan dekontekstualiseret situation, at der åbnes for hidtil uhørte associationer og betydningsdannelser i forbindelse med de involverede genstande. Disse nye betydninger kalder Fischer-Lichte for *emergente* betydninger, idet de ikke udspringer af det tolkende subjekts intentioner, men så at sige kommer direkte fra fænomenerne selv. Enkelte steder griber Fischer-Lichte ligefrem til at bruge en åbenbaringsterminologi i beskrivelsen af dette fænomen (2004, 246). Også den anvendte gestik åbner for en sådan paradoks dobbelthed mellem desemantisering, et skift i sansningens kvalitet og overraskende ny og anderledes betydningsfylde. Fischer-Lichte gør sig en række interessante overvejelser over de filosofiske forudsætninger for dette fænomen (2004, 245). En afgørende pointe er påstanden om, at i performancekunsten 'skabes betydning ikke på grundlag af intersubjektivt gyldige koder' (2004, 255). Det teologisk

interessante spørgsmål vil i den sammenhæng være, om sådanne iagttagelser har paralleller i skikkelse af de fænomener og transcenderserfaringer, som omtales i liturgividenskab og ritualteori.

Det performatives æstetik og den praktiske teologi

Fischer-Lichte har ikke selv direkte appliceret sin performanceteori på det teologiske felt, hvis dette forstås i snæver betydning som systematisk teologi eller praktisk teologi. Hun har imidlertid i en bog fra 2007 sammen med nogle middelalderforskere bevæget sig ind på en række væsentlige emner vedrørende middelalderens gejstlige spil (Fischer-Lichte 2007). Hun har endvidere i flere sammenhænge forholdt sig til religionsvidenskabelige og ritualteoretiske problemstillinger (Fischer-Lichte 2004; 2005), men har mig bekendt aldrig direkte kommenteret f.eks. den systematiske teologi. Fra teologisk hold foreligger imidlertid en række bidrag, som har ladet sig inspirere af hendes teori om det performatives æstetik. Det gælder ganske særligt teorier vedrørende gudstjenesten, men som antydet ovenfor mener jeg i grunden, at hendes analyser også åbner for en anderledes tilgang til en sakramentsteologi. Vender vi i første omgang blikket i retning af det skandinaviske, så har Jette Rønkilde Bendixen i en artikel i *Dansk Teologisk Tidsskrift* (2008) artikuleret en kritik af semiotikkens dominans inden for praktisk teologi. Dette sker under henvisning til Fischer-Lichte.

Den svenske præst Lena Sjöstrand har på dansk og skandinavisk grund introduceret Fischer-Lichte i afhandlingen *Men än tecken. Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*, som blev forsvaret for ph.d.-graden i 2011 ved Københavns Universitet. Ifølge Sjöstrands gengivelse finder der en forskydning sted i Fischer-Lichtes forfatterskab, idet hun bevæger sig fra en semiotisk metodik i retning mod det performatives æstetik, hvilket er omtalt ovenfor. Sjöstrand argumenterer for, at det ændrede paradigme åbner blikket for en række faktorer, som ellers ville blive overset i gudstjenesteteorierne, og hun applicerer det på de kirkespil, som har fundet sted i Lunds domkirke.

Allerede før disse skandinaviske ansatser havde enkelte teologer inden for den tysksprogede praktiske teologi indledt en diskussion vedrørende æstetiske metoder og performanceteori i den praktiske teologi. Ursula Wolf re-

fererer i en artikel fra 2010 til sin tidligere afhandling fra 2006 (*non vidi*, jf. ref. Wolf 2010 note 1), hvori gudstjeneste og teatervidenskab drøftes. Ursula Wolfs artikel fra 2010 er et godt sted at begynde, hvis man vil gå videre med performativitet og æstetik. Det gælder ikke mindst hendes diskussion vedrørende præstens rolle under gudstjenesten, hvor hun trækker på teatervidenskabelige erkendelser. Det kan ikke nægtes, at der i forbindelse med præstens aktivitet under gudstjenesten er tale om indstuderede måder at agere på, hvilket i andre sammenhænge ville hedde koreografi, performativitet og opførelse. Hermed være ikke sagt, at præsten er skuespiller under gudstjenesten, men nok, at præsten – og i øvrigt også alle andre tilstedeværende – skal påtage sig bestemte handlingsmønstre. Det, som allerede er fastlagt i den rituelle forskrift. Dette rejser nogle store spørgsmål, ikke mindst om forholdet mellem person og rolle. Hvad vil det sige at 'være sig selv', når man er liturg? Kan man overhovedet det? Skal man det? Eller skal man gøre sig til ét med embedets foreskrevne rolle? Bevidstgørelsen angående de performative niveauer i en gudstjeneste rejser således spørgsmålet om gestik og praksis og tilbyder samtidig sprog for omtalen heraf. Dette indebærer også en fare. Enhver tale om gudstjenesten i termer, som er lånt fra teatervidenskaben (gudstjenesten som drama, som forestilling, som opførelse, præsten som performativt engageret osv.), lever med risikoen for føre ud i en misforstået trang til at overgøre og iscenesætte kunstige præste- og menighedsroller. Men hvis dette sker, er det både ufrivilligt komisk og pinligt. Det, kirken kan lære af teatret og performancekunsten, må antages at ligge på et andet og bedre forarbejdet niveau. Wolf indtager her en moderat holdning, idet hun argumenterer for en 'gebrochene' præsterolle: Præsten selv skal ikke forsvinde op i rollen som kristusrepræsentant. På den anden side skal præsten heller ikke fremmedgøre sin person i forhold til embedet ved hjælp af en kunstig distance. Til beskrivelsen af en sådan distancering anvendes ofte Bertolt Brechts begreb angående skuespillerens intenderede fremmedgørelse i forholdet til rollen, den såkaldte 'V-Effekt', *Verfremdungseffekt*. (Wolf 2010, 102). Wolf demonstrerer i sin artikel, at dette sagligt set angår problemstillinger, som teologien altid har kendt til, om end den metodisk har søgt at forarbejde dem forskelligt.

David Plüss, svejtsisk teolog, skrev habilitationen *Gottesdienst als Textinszenierung. Perspektiven einer performativen Ästhetik des Gottesdienstes* i 2007.

Heri arbejder han under henvisning til Fischer-Lichte på at se gudstjenesten som en 'Inszenierung des biblischen Textes' – altså gudstjenesten som en konkret gestaltning af bibelteksten. Plüss har fine redegørelser for en række af de begreber, som der arbejdes med i det teatervidenskabelige felt (iscesættelse, produktion af præsens, embodiment etc.), og der er meget at hente i hans bog. Men det forekommer mig trods dette, at tilgangen – som er hjemmehørende i den reformerte tradition – alligevel er domineret af tekstbegrebet på en måde, som både afviger fra det, vi har set i de senere skrifter fra Fischer-Lichtes hånd, og i øvrigt også fra en del af de andre bidragydere, som der her refereres til. Her kunne savnes en præcisering fra Plüss' side.

Endelig skal det seneste større teologiske værk, som indlader sig på det performatives æstetik, omtales. Det drejer sig om Alexander Deegs 590 sider store habilitation *Das äussere Wort und seine liturgische Gestalt. Überlegungen zu einer evangelischen Fundamentalliturgik.* (Göttingen 2012). Deeg er nylig udnævnt til professor i praktisk teologi ved universitetet i Leipzig, og han forsøger i sin store afhandling at se teologibegrebet i liturgiens perspektiv, idet han introducerer begrebet *Fundamentalliturgik*. Deeg knytter til ved Luthers tale om *verbum externum*, det ydre ord, som en slags nøglebegreb, der imidlertid har lidt en noget krank skæbne i tiden efter reformationen. Deeg mener ikke, at modernitetens idealistiske teologier har formået at varetage den genuint lutherske forståelse af det ydre ord. Og hvor det har været forsøgt, er det ikke lykkedes, eftersom talen om 'det ydre' blot bliver endnu et postulat. Alternativt opsøger Deeg de implicitte liturgiske erfaringsniveauer, som er til stede i enhver gudstjeneste, og forsøger at kaste lys over dem med begreber lånt fra kropsfænomenologi, æstetik og teatervidenskab. Dette sker i en bredt anlagt samtale med hele den protestantiske tradition for liturgisk teologi. Det er der kommet en meget stor og læseværdig bog ud af. En bog, som – dét må også siges – kræver sin læsers tid, men som til gengæld også belønner tilsvarende rigeligt. Her skal blot nævnes et enkelt punkt. I det femte kapitel foretager Deeg en omfattende diskussion af forholdet mellem teologi og *Kulturwissenschaft* og inddrager også Fischer-Lichtes bidrag. Deeg tolker de stadigt hyppigere indslag i debatten om gudstjenesten, som tager deres udgangspunkt i det performatives æstetik, som udtryk for et forsøg på at relativere den 'stærke' subjektivitet, der ellers har været kendetegnende for moderniteten. Den stærke subjektivitet er den position, som man finder

i megen moderne systematisk og praktisk teologi. Deeg nævner eksempelvis Wilhelm Gräb, hvis begreb *Sinndeutungen* også vil være bekendt i dansk sammenhæng. Deeg betragter en sådan opvurderet subjektivitet som udslag af semiotikkens og hermeneutikkens dominans inden for protestantisk teologi. Prisen herfor er imidlertid, at anelsen, sansningen, erfaringerne, som melder sig under en liturgisk begivenhed, bortvises fra det 'egentlige' teologiske felt, som domineres af teorier om det reflekterende, tolkende subjekt. Og liturgiens fundamentale rolle overses. Som modspil hertil henviser Deeg til en række nutidige teoretikere, der alle beskæftiger sig med det æstetiske, og han bringer en skelnen mellem *Sinn-Kulturen* og *Präsenzkulturen* i anvendelse. Kultur skal her forstås snævert f.eks. som 'læsekultur', 'teaterkultur' osv. Det vil kort sagt sige forskellen mellem kulturer, som sigter mod subjektets aktive betydningsskabelse, tolkning og forståelse, og kulturer, som er anlagt på at skabe oplevelser og erfaringer. Det er en kritisk pointe, at det, som den såkaldte *Präsenzkultur* repræsenterer og som f.eks. Fischer-Lichtes æstetik kan ses som en repræsentant for, med fordel kan frugtbargøres i den praktiske teologi. Det betyder, sagt med andre ord, at en gudstjeneste er andet og mere end det, der bliver sagt sprogligt. For der er et andet niveau, som knytter sig til deltagernes korporlige tilstedeværelse og de former for erfaringer, som udspringer heraf. Dette skal naturligvis ikke føre til, at vi havner i den modsatte grøft og negligerer betydningen af sproget. Deeg gør sig til talsmand for en balance, der både omfatter *via activa* (= Sinnkultur) og *via passiva* (= Præsenskultur), og foreslår kunstordet *WortKult* som signatur for denne dobbelthed. Med *Wort* skal den tekstuelle side af sagen, hermeneutikken, selvsagt varetages, mens *Kult* angår det langt mere ubestemmelige, det som hører situationen og den gudstjenesteligt situerede 'opførelse' til. Man kan selvsagt overveje, hvorvidt vi med et sådant begreb, *WortKult*, er kommet nærmere en opklaring af de komplekse problemstillinger, som gemmer sig i feltet, eller om det snarere drejer sig om et begreb, der søger at indkredse et standende problem. Sidstnævnte vil være undertegnede synspunkt. Under alle omstændigheder: Bolden er givet op til en fornyet drøftelse af forholdet mellem performance, teater, roller, spil – og gudstjeneste.

Litteratur

- Bendixen, J. R. 2008. "Kroppen som troens spejl – hen imod en teologisk somatologi". *Dansk Teologisk Tidsskrift, København*, 188 – 2003.
- Deeg, A. 2012. *Das äussere Wort und seine liturgische Gestalt. Überlegungen zu einer evangelischen Fundamentalliturgik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Fischer-Lichte, E. 1983. *Semiotik des Theaters*. Band 1-3.
- Fischer-Lichte, E. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Edition Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, E. 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. N.Y.: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (udg.). 2007. *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*. Berlin: W. de Gruyter.
- Plüss, D. 2007. *Gottesdienst als Textinszenierung. Perspektiven einer performativen Ästhetik des Gottesdienstes*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.
- Sjöstrand, L. 2011. *Men än tecken. Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*. Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet. Ph.d.- afhandling.
- Wolf, U. 2010 "Das Gottesdienst und das Modell des Theaters. Theaterwissenschaftliche Denkanstöße und zeitgenössische Gottesdiensttheorien". I: Mildenerger, I (udg), 2010. "Gottesdienst und Dramaturgie". *Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch. Beiträge zu Liturgie und Spiritualität*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 89-110.

Bent Flemming Nielsen, lektor
E-mail: bfn@teol.ku.dk

Middelalderens “liturgiske drama” som moderne kirkelig udfordring?

Nils Holger Petersen

Udgangspunktet for denne artikel har været en opfordring til at skrive om middelalderens mysteriespil, historisk, men også med henblik på at diskutere, om der ligger en nutidig kirkelig relevans i disse gamle fromme “spil”. Som det vil fremgå af artiklen, kan det næppe anbefales kritikløst at overtage fortidens liturgiske spil med henblik på fremvisning i en moderne menighed. Dertil er afstanden i tid og forskellen i mentalitet for stor. Men ikke desto mindre kan middelalderens eksperimenter i gudstjenesten stadig inspirere os til at sanse- og aktualisere gudstjenester på nye måder.

Mysteriespillet og det liturgiske drama

Min baggrund for at skrive om det er først og fremmest, at jeg i en årrække har beskæftiget mig med “disse” middelalderlige traditioner – jeg anvender bevidst en noget upræcis terminologi af grunde, jeg kommer tilbage til nedenfor – først i min ph.d.-afhandling fra 1994 og siden i række publicerede artikler. Det er med andre ord mit hovedforskningsområde. Det er dog kun den ene side af min interesse for at skrive netop denne artikel. Jeg har også beskæftiget mig med den moderne side af den antydede tematik gennem en akademisk interesse for det, som ofte betegnes som “medievalism”,¹ ligesom jeg også selv har foretaget et mere praktisk musikalsk kreativt arbejde med bestemte af disse traditioner. Alt dette kommer jeg tilbage til undervejs gennem artiklen, som altså ikke udelukkende er en historisk artikel, men en

Middelalderens “liturgiske drama” som moderne kirkelig udfordring?

artikel med mere personlige overvejelser på baggrund af tanker og påstande om den moderne kirkelige situation i Danmark, som til syvende og sidst også bunder i min egen oplevelse af denne situation, både baseret på erfaringer fra min tid som præst i folkekirken (1974-89) og mine almene erfaringer som folkekirkelig dansker.

Jeg vil først give en kort historisk indføring i det middelalderlige stof og diskutere den måde, dette stof er blevet opfattet og behandlet på i moderne forskning. Derefter vil jeg – på baggrund af nogle påstande om den moderne kirkelige situation – diskutere mulige udfordringer fra dette stof til nutidig gudstjenestepraksis.

Terminologien omkring begrebet mysteriespil er i sig selv et problem, som man ikke kommer uden om at tage stilling til, hvis man vil beskæftige sig med det overleverede stof. Uden for de snævre kredse af forskere, der arbejder med de middelalderlige såkaldte spil, anvendes betegnelserne mysteriespil, liturgisk drama og kirkespil ofte ret bredt – så at sige i flæng – til generelt at betegne dramatiske opførelser i og omkring middelalderkirkerne. Inden for forskningen af dette fænomen, en forskning, der for alvor begyndte hen mod midten af det 19. århundrede, blev der på forskellig vis forsøgt skelnet mellem den dramatik, der syntes i særlig grad at være knyttet til gudstjenesten, og den, der havde en noget løsere tilknytning, men dog stadig kunne betegnes som religiøs dramatik. Det var i særlig grad den belgiske musikforskningsspioner Charles Edmond de Coussemaker (1805-76), hvis terminologi i hovedsagen blev almindeligt accepteret. Den anvendes også i dag, selvom indvendinger mod den, der blev rejst allerede i hans samtid, stadig med god ret kan gøres gældende. Coussemaker betegnede den dramatik, der var tæt knyttet til den middelalderlige gudstjeneste, som “liturgisk drama” og den noget senere religiøse dramatik, der ikke på samme måde var direkte gudstjenstlig i tekst og musik, som “mysteriespil”. Hovedspørgsmålet, der kan stilles til Coussemakers opdeling, drejer sig om, hvorvidt denne opdeling er veldefineret, eller om der måske er andre forskelle mellem de bevarede “spil”, der er mere betydningsfulde og peger i andre retninger end Coussemakers klassificering.

Kategorien mysteriespil hos Coussemaker omfatter i høj grad spil, der er talt eller i hvert fald delvist talt i modsætning til de altid gennemført sungne liturgiske dramaer. Mysteriespillene er også ofte helt eller delvist på folke-

sprog, igen i modsætning til de liturgiske dramaer, der næsten altid er helt igennem på latin. Et blandt mange hovedområder under mysteriespillene består af de engelske såkaldte cyklus-spil, hvoriblandt kan nævnes *The York Mystery Cycle* fra det 15. århundrede, som også i dag med mellemrum kan opleves genopført – historisk rekonstrueret – i den engelske middelalderby York, en kæde af bibelske spil på engelsk, der blev opført i rækkefølge på steder rundt i byen og som tilsammen afspejler den bibelske fortælling fra Lucifers og menneskenes fald til den endelige verdensdom med hovedvægt på centrale begivenheder fra Jesu liv, død og opstandelse. Et andet hovedområde blandt mysteriespillene udgøres af de mange store passionsdramaer, der kendes fra og med det 12. århundrede, og som nyskrives/redigeres gennem hele middelalderen, ofte delvist på latin og på et folkesprog (hyppigt tysk eller fransk) og ofte delvist sunget og delvist talt. Et tidligt eksempel er det “store Carmina Burana passionsspil”, formentlig skrevet/sat sammen i det 12. århundrede.² Dette sidste eksempel giver også et fingerpeg om problematikken ved Coussemakers opdeling i “liturgisk drama” og “mysteriespil”, eftersom dette passionsspil har rigtig mange fællestræk med de “liturgiske” dramaer, sådan som Coussemaker definerede disse, samtidig med, at det også rummer de meget friere træk i forhold til de middelalderlige gudstjenestetraditioner på en række punkter.

De liturgiske dramaer hos Coussemaker er først og fremmest de enkle liturgiske sungne latinske repræsentationer af – som hovedregel – bibelske kernefortællinger, her først og fremmest Jesu opstandelse og Jesu fødsel, og noget senere de vise mænds tilbedelse af Jesusbarnet. Basis for Coussemakers kategori her er dialoger, der er overleveret i liturgiske manuskripter fra det 10. århundrede og fremefter. Der er tale om korte, sungne sætninger, hvoraf mange (men ikke alle) også kan genfindes andre steder i gudstjenesten den pågældende dag, og hvor dialogen – som regel – tydeligt er angivet at høre til i det liturgiske forløb på den relevante festdag. De tidligst bevarede sådanne dialoger er anbragt på forskellige tidspunkter i påskedagens liturgi, ved slutningen af nattetidebønnen matutin eller før påske-højmessens og gengiver episoden ved den tomme grav påskemorgen, hovedsagelig baseret på Matt 28,1-10, men som dialog mellem englen og kvinderne. Det er, særlig for de tidligste af disse dialoger, ikke *altid* klart i hvilken grad, de blot blev sunget eller også var beregnet på at udfoldes “scenisk”, men i nogle tekster og særlig

Middelalderens “liturgiske drama” som moderne kirkelig udfordring?

en betydningsfuld tekst, der stammer fra det 10. århundrede – som omtales i det følgende – har vi dokumentation for, hvordan de munke eller gejstlige, der optrådte i rollerne som kvinder eller engle, skulle optræde. En engelsk klosterordning, betegnet som *Regularis Concordia* (enighed om regelen; et supplement til *Benedikts Regel*), som blev vedtaget på en synode i Winchester i begyndelsen 970'erne, giver i det afsnit, hvor liturgien i de engelske klostre behandles, under påskefejringen den følgende beskrivelse af en ceremoni ved slutningen af nattetidebønnen påskemat, som jeg her gengiver på dansk:

Medens den tredje læsning reciteres, skal fire brødre iklæde sig, den ene af dem skal bære en alba, og idet han bevæger sig som med henblik på et andet formål, skal han hemmeligt gå ind på gravens sted, og der skal han sætte sig tavst med en palme i hånden. Medens det tredje responsorium synges, følger de tre øvrige efter, alle iklædt kapper og med røgelseskar i hænderne, og de skal skridt for skridt gå hen foran gravens sted, idet de skal se ud, som om de søger efter noget. Det, der sker, er i efterligning af englen, som sad i graven, og af kvinderne, der kom med vellugtende salver påskemorgen til Jesu grav. Når derfor den siddende ser de tre nærme sig, som vildfarne, der søger efter noget, skal han begynde at synge i midterlejet med blid stemme: *Quem quaeritis?* [Hvem søger I?] Når dette er sunget helt til ende, skal de tre svare med én mund: *Ihesum Nazarenum*. Han til dem: *Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis* [Han er ikke her. Han er opstanden, som han havde forudsagt. Gå, forkynd, at han er opstanden fra de døde]. På denne befaling skal de tre vende sig til koret og synge: *Alleluia. Resurrexit Dominus* [Halleluja, Herren er opstanden]. Når det er sunget, skal han, som sidder, synge antifonen *Venite et uidete locum* [Kom og se stedet], som om han vil kalde dem tilbage. Mens han synger disse ord, skal han rejse sig og løfte dækket og vise dem stedet, hvor korset ikke længere er, men hvor kun linklæderne ligger, med hvilke korset var omviklet. Når det er blevet betragtet, skal de lægge røgelseskarrene, som de har båret på,

i denne grav, og de skal tage linklædet og række det frem mod de gejstlige, og de skal synge denne antifon, som om de vil vise, at Herren er opstanden og ikke længere er indhyllet i det: *Surrexit Dominus de sepulchro* [Herren er opstanden af graven], og de skal lægge linklædet på alteret. Når antifonen er færdig, begynder prioren, idet han glæder sig over vor konges triumf, at han efter at have besejret døden er opstanden, hymnen *Te Deum laudamus* [Dig, Gud, lover vi]; når den er begyndt, ringes der med alle klokker samtidig.³

Denne tekst er ikke overleveret med musik, men det beror uden tvivl på dokumentets genre: Der er tale om en klosterorden og ikke om et musikalsk liturgisk manuskript, hvori selve de sungne tekster ofte er at finde. Disse sungne tekster til et liturgisk drama vil så til gengæld ofte være at finde uden eller med kun et minimum af regibemærkninger i korets bøger. I *Regularis Concordia* har vi til gengæld her en af de mest omfattende tidlige beskrivelser af, hvordan sådan en ceremoni har været gennemført. Regibemærkningerne om linklædet henviser tydeligt til tidligere ceremonier, hvor korset langfredag er blevet stedt til hvile (igen en repræsentation af Jesu gravlæggelse) og – tidligere endnu i løbet af påskemorgen eller nat – igen taget op. Det viser, at opstandelsesceremonien her ikke er et selvberørende spil, løsrevet fra resten af liturgien, men derimod en praksis integreret i hele den samlede fejring af påskehelligdagene.

En række forskere i det tyvende århundrede har – i overensstemmelse med det anførte – gjort gældende, at det ikke er rimeligt, når man tidligere har betragtet denne og andre tilsvarende ceremonier fra denne tidlige periode (10.-11. århundrede) som begyndelsen på en ny europæisk dramatik (efter at det antikke drama forsvandt i de kristne områder bl.a. pga. kirkefædrenes kritik),⁴ men at disse nye typer af ceremonier snarere bør ses som eksperimenter inden for gudstjenesternes rammer. Intet i teksterne peger i retning af, at man skulle have tænkt på dette som drama eller som noget, der er kommet ind i gudstjenesten udefra, sådan som en række forskere omkring 1900 mente. Både dragter, sceniske effekter, musikken og teksten i disse ceremonier lader sig lettere forstå i sammenhæng med andre måder, hvorpå man i disse år udviklede nye muligheder for repræsentation af bibelske for-

tællinger inden for en gudstjenstlig ramme. Der synes på ingen måde at være tale om, at man er begyndt at opfatte menigheden (der i *Regularis Concordia* må tænkes som en klostermenighed, dvs en gruppe munke eller nonner) som tilskuere, eller at formålet med “spillet” skulle have været et forsøg på at gøre gudstjenesten mere underholdende. Fra tid til anden har det været foreslået – særlig i mere populære historiske fremstillinger – at spillene kunne ses som en pendant til kalkmaleriers påståede popularisering af Bibelen i overensstemmelse med Gregor den Stores bekendte udsagn om billederne i kirkerne som en slags erstatningsbibel for dem, der ikke kunne læse. Og det kan selvfølgelig ikke afvises, at sådanne tanker kan have været i hvert fald en medvirkende grund til at disse “spil” eller særlige repræsenterende ceremonier bredte sig over det meste af Europa i de følgende århundreder. Der er bevaret rundt regnet 1000 opstandelses-ceremonier, mere eller mindre som den anførte fra *Regularis Concordia*, mellem år 900 og 1800, hvoraf langt hovedparten stammer fra tiden før Tridentiner-koncilet. Der kan næppe være tvivl om, at det populariserende og i en eller anden forstand pædagogiske har været medvirkende til, at det bibelske stof blev udvidet og i et vist omfang også kom til at inddrage helgenstof. Det er også tydeligt, at de “spil”, der hos Coussemaker betragtes som mysteriespil eller i hvert fald nærmer sig mysteriespillene, netop synes at betone de underholdende, sjove eller mere maleriske detaljer fra fortællingerne, som til gengæld ikke fremhæves i de tidlige ceremonier. Men når man ser på selve teksterne – der blev sunget på latin – til melodier, der enten direkte var taget fra liturgien eller hvor både tekst og musik var skrevet i en stil, der ikke er til at skelne fra andre liturgiske sange fra samtiden, og når man desuden betænker, hvordan disse ceremonier er integreret i det gudstjenstlige forløb, er det kunstigt at ville opfatte dem som udtryk for sekularisering eller som tegn på en krise i gudstjenestens forståelighed. Det er ydermere karakteristisk, at fænomenet optræder hyppigst i klostresammenhænge i den tidlige periode, skønt fra begyndelsen også til tider i katedral-manuskripter.

Ekspirerenter med Kristus-repræsenteration

En række forskere i det tyvende århundrede har på en frugtbar måde grebet stoffet an med inspiration fra antropologien. Amerikaneren C. Clifford Flanigan, som bl.a. var Fulbright-professor ved min egen afdeling, mens jeg skrev min ph.d.-afhandling, var specialist i netop disse tidlige liturgiske ceremonier og den latinske såkaldte musikdramatik, og hans syn har i høj grad været med til at forme mit eget. Han introducerede religionshistoriske og ritual-teoretiske metoder i arbejdet med stoffet og gjorde gældende, at der var tale om en slags "rituel grammatik" i den måde, hvorpå sådanne ceremonier fungerede inden for gudstjenesten. De scenisk-musikalske repræsenterationer af f.eks. – og navnlig – opstandelsesberetningerne fungerer ifølge ham som aktualiseringer af det mytiske grundlag (i evangelieberetningerne), som i gudstjenesten på denne måde bliver overværet af menigheden, så den bliver vidne til det, som evangelierne fortæller om. Det vil i denne sammenhæng føre for vidt at gå nærmere i detaljer med argumentationen, men siden Flanigan, der hovedsagelig skrev fra 1970'erne og frem til sin tidlige død i 1993, er denne tankegang blevet fulgt op af en tanke om at sætte denne rituelle praksis i relation til middelalderens nadverdskussioner, der i høj grad udfoldede sig igennem 800-tallet og videre i de århundreder, hvor disse repræsenterende eller dramatiske ceremonier udvikledes. Nadverdskussionen på den tid handlede i høj grad om, hvordan Kristi krop blev repræsenteret i nadverelementerne, og den polsk-amerikanske teaterhistoriker Michal Kobialka har lanceret en, sådan som jeg i hvert fald opfatter det, særdeles frugtbar idé: At forstå nadverdskussionerne og den liturgiske eksperimentelle praksis i denne periode som udtryk for en overordnet tendens til at afprøve, hvorledes Kristus kunne repræsenteres i gudstjenesten.⁵

Jeg har selv forbundet denne eksperimenteren med repræsenterationen af Kristus i gudstjenesten med det tidlige, meget brede begreb om sakramenter i en augustinsk tegnteoretisk forståelse,⁶ som først i det 12. århundrede gennem Hugo af St. Viktor og siden Peter Lombarden ændredes temmelig radikalt, selvom det blev diplomatisk formuleret og førte til et forholdsvis snævert teologisk-kirkeretligt begreb, der mundede ud i læren om de 7 sakramenter, der jo ikke kendtes i den tidlige middelalder. For mig er de repræsenterende ceremonier på mange måder at forstå som sakramentale

henvisninger til Guds nådige indgreb i oprejsningen af Kristus påskemorgen, i inkarnationen og hvilke referencer til den bibelske historie, der ellers kunne være tale om. Udviklingen af religiøse skuespil og/eller musikdramatiske “spil”, mysteriespil i Coussemakers terminologi, der mere kan minde om et nyere (traditionelt) teaterbegreb, kommer så til at falde nogenlunde sammen med, at forståelsen af sakramentsbegrebet indsnævres. Men for de enkle, markant rituelle blandt disse ceremonier (som der fortsat kom nye eksempler på op gennem hele middelalderen, og videre fremover) var funktionen stadig denne (i gammel forstand) sakramentale, formuleret med Peter Abelards ord, at være et synligt udtryk for Guds usynlige nåde.

På den ene side er det væsentligt at skelne mellem ceremonierne på en måde, der ikke er helt ulig Coussemakers ovenfor omtalte distinktion mellem liturgisk drama og mysteriespil, om end det næppe lader sig gøre at opretholde skellet meget skarpt, idet der er glidende overgange mellem disse genrer. På den anden side vil jeg ikke opfatte “liturgisk drama” som drama, men snarere som sakramentale led (i den nævnte brede forstand) i gudstjenesten, der – som nadveren – fremhæver sammenhængen mellem, hvad der skete “dengang”, og hvad der sker “her og nu” i gudstjenesten. Det særlige ved disse ceremonier er, at de forener det narrative med fejrende elementer, der belyser det narrative, som omvendt selv fører til fejrende udtryk for det, der sker i de fortællende dele. En sådan karakteristik bliver, hvad man kunne kalde et genretræk ved også de fleste af de senere store narrative mysteriespil, og man kan pege på, at det samme også – *mutatis mutandis* – gælder nadverliturgien, når man betænker betydningen af beretningen om Jesu sidste måltid med disciplene som konstitutiv for nadverfejringen også gennem hele middelalderen (og videre frem).⁷

Udfordringer til gudstjenesten i dag

På dette sted vil jeg forlade den rent historiske diskussion for at gå over til spørgsmålet om hvilke udfordringer til gudstjenesten, der kan tænkes at være i dette stof. En moderne dansk folkekirkemenighed eller snarere et moderne dansk sogn må nok siges at fungere radikalt anderledes end en klostermenighed eller en katedral-menighed i det 10. århundrede.

Der er mange udfordringer til gudstjenesten i dag. Jeg ser i sammenhængen her i første omgang bort fra modernitetens tankemæssige udfordringer til kristen (og religiøs) tro. Disse grundproblemer kan næppe behandles direkte gennem det stof, jeg arbejder med her. Alligevel forestiller jeg mig, at de moderne ceremonier, jeg kunne ønske mig, også kan, og i hvert fald skal kunne, indarbejde stof, der kan tage sådanne problemer op. Men det problem, jeg vil tage direkte op, gælder de meget korte enheder, som en højmesse består af. Prædikenen er i den danske højmesses forløb alene om muligheden for at gestalte en længere kompleks sammenhæng. Ellers er der i højmessens tale om en perlerække af korte læsninger og fællessange, der tilsammen gør, at gudstjenesten må opleves både som postulerende og stort set uden muligheder for, at de grundlæggende kristne fortællinger og myter kan blive sat ind i en moderne reflekterende ramme.

Når man betragter de liturgiske dramaer og ikke mindst de større af dem, der ligger på grænsen til Coussemakers mysterispils-kategori, har vi at gøre med fænomener, der forener – eller grænser op til – en (for den tid) traditionel gudstjenstlig ramme med en poetisk-musikalsk form, hvor det narrative grundlag for den pågældende gudstjenestefejring, f.eks. påskedag, juledag eller langfredag, sættes i forhold til samtidens reflekterende og fejrende formuleringer. Udfordringen ligger for mig at se netop ikke i at overtage selve den konkrete udformning og slet ikke den – set i et moderne perspektiv *tilsyneladende* uproblematiserende – refleksion, der hørte til det tidspunkt af kristendommens historie. Men den form, der blev udviklet gennem en kreativ sammenstilling af tidsbundne iscenesættelser af narrative elementer med kontemplative og/eller fejrende led, kunne i moderne tid give anledning til former, hvor bibelske og andre relevante narrativer kunne foldes ud til identifikation af kristendommens grundlæggende fortællinger, men sat ind i en ramme, der kunne perspektivere disse gennem forskellige former for refleksion med baggrund i den (moderne) verden, hvori gudstjenesten foregår, med andre ord også kritiske, skeptiske refleksioner.

Noget af pointen ligger i den rituelle og sakramentale forståelse, jeg har peget på som den relevante for de middelalderlige, repræsenterende ceremonier eller liturgiske dramaer. Pointen er, at grundmyterne, grundfortællingerne, skal aktualiseres med henblik på, at den moderne menighed skal kunne opleve det rituelle: At det, der ses og opleves i de narrative dele, sættes

Middelalderens “liturgiske drama” som moderne kirkelig udfordring?

i perspektiv af tanker og oplevelser, sådan at det moderne menneske kan komme til at mærke forbindelsen til og relevansen heraf for den verden, det selv lever i. Den moderne “menighed” er ofte ikke en traditionel menighed i den forstand, at det er en indforstået, troende gruppe, der (med Thomas Laubs ord) er samlet for at give sit ja og amen til evangeliets forkyndelse. Realiteten er nok i højere grad, at der er tale om mennesker, der søger svar på det moderne livs udfordringer og sidder i kirken med deres åbne, evt. skeptiske, evt. forhåbningsfulde spørgsmål og deres frygt og uformåen til at få livet til at give sammenhængende mening i forhold til kristendommens store ord og perspektiver. Begrænsningen i prædikenens muligheder for at svare på denne situation som – normalt eller i hvert fald ofte – eneste moderne indslag i gudstjenesten er, at hvor relevant og velgennemtænkt den end kan være i bedste fald, så foregår den primært på et rent intellektuelt plan, sådan som det også ofte fremhæves kritisk om den protestantiske gudstjeneste: At den mangler krop. Heroverfor står teologisk-æstetiske former i middelalderens gudstjeneste, som kan give os anledning til at overveje mulighederne for at konstruere tilsvarende moderne mod- eller sammenstillinger af relevante narrativer (gerne “teatralt” og dvs. også kropsligt udfoldede) og kontemplative, fejrende, men også for mig at se gerne kritiske, skeptiske kontemplative indslag. Alt dette er ikke sagt mod de også mange teologisk-æstetiske gode bidrag, der leveres af kirkemusikere, primært organisterne, men de levnes som regel ikke store muligheder i højmessens form, og de muligheder, der er, bliver for mig at se pga. de formale forhold for endimensionale til for alvor at kunne besvare den udfordring, jeg har prøvet at ridse op her.

Moderne kirkespil og liturgiske operaer

Kirkespil er der blevet arbejdet med i mange år. Og dermed er udfordringen fra middelalderens liturgiske drama og mysteriespil levende også i dag, om end nok forholdsvis sporadisk. Det er her relevant at pege på det arbejde med gudstjenstlige kirkespil, der i mange år på baggrund af teologen og dramatikeren Olof Hartmans tanker og praksis har udfoldet sig ved Lunds domkirke, og som sidste år gav anledning til en særdeles spændende og perspektivrig ph.d.-afhandling af den svenske præst Lena Sjöstrand, der satte fokus

på teoretisk gudstjenesteforståelse i en overordnet sammenhæng med kirkespil og det kropslige element ved gudstjenesten, bl.a. med udgangspunkt i et kirkespil, *Mot hjärtats mitt* (opført i 2007 i Lunds domkirke), som Lena Sjöstrand selv skrev manuskript til på baggrund af Kerstin Ekmans roman *Skraplotter* (2003), et gudstjenstligt kirkespil med stærke kontraster og kritiske perspektiveringer af kirkelig kristendom.⁸

Jeg kan heller ikke undlade i den sammenhæng at pege på de to “liturgiske operaer”, jeg selv har skrevet i henholdsvis 1989 og 1991 (opført i en række sjællandske kirker i henholdsvis 1990, 1992 og 1998) med direkte inspiration fra de middelalderlige, repræsenterende ceremonier, baseret på middelalderlige, historiske narrativer. Disse “operaer” kunne i lige så høj grad kaldes alternative gudstjenester ved deres sammenstilling af kontemplative, til dels fejrende elementer til perspektivering af de anvendte (historiske) fortællinger, som også trækker på andet teologisk traditionsstof, der på én gang er beregnet på at problematisere og fremholde kristendomspektiver for en moderne kritisk tid.⁹

Det er på ingen måde min hensigt at hævde, at disse særlige opførelser udgør svaret på hverken gudstjenestens problematik i dag eller udfordringen fra middelalderens liturgiske repræsentation. De er – og det gælder så vidt jeg kan se både arbejdet i Lund og mit eget sporadiske arbejde med særlige musik-dramatiske værker i en eftermodernistisk tradition – special-tilfælde og kan kun bruges her som eksempler på, at der kan arbejdes på baggrund af den udfordring, jeg har prøvet at skitsere, og er blevet arbejdet med på sådanne præmisser. Jeg tror selv, at det på nuværende tidspunkt netop er vigtigt at eksperimentere, som der også gøres på mange andre måder for tiden, bl.a. i natkirker og andre nye tiltag. Min pointe her er kun, at der er en mulig inspiration fra middelalderlige, liturgiske og sakramentale eksperimenter, som ikke bør overses, og som jeg tror på mange måder kan føre til overraskende utraditionelle modeller, som så bør afprøves, før der kan siges mere om, i hvilken grad de evt. kan føre til bredere løsninger for en moderne gudstjenesteproblematik.

Litteratur

- C. Clifford Flanigan 1996, “Medieval Liturgy and the Arts: *Visitatio sepulchri* as Paradigm” i *Liturgy and the Arts in the Middle Ages: Studies in Honour of C. Clifford Flanigan* (red. af Eva Louise Lillie og Nils Holger Petersen; Copenhagen: Museum Tusulanum Press), 9-35.
- Michal Kobialka 1999, *This Is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages* (Ann Arbor: Michigan University Press).
- Nils Holger Petersen 1995, “Musikdramatik, rum og liturgi: Dronning Ingeborgs lovsang i teatrets og liturgiens rum” i *Kirkehistoriske Samlinger* (1995), 207-236.
- Nils Holger Petersen 1998, “‘In Rama sonat gemitus...’ The Becket Story in a Danish Medievalist Music Drama, *A Vigil for Thomas Becket*” i *Medievalism in the Modern World: Essays in Honour of Leslie Workman* (red. af Richard Utz og Tom Shippey; Turnhout: Brepols), 341-358.
- Nils Holger Petersen 2009, “Representation in European Devotional Rituals: The Question of the Origin of Medieval Drama in Medieval Liturgy,” i *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama* (red. af Eric Csapo og Margaret C. Miller; Cambridge: Cambridge University Press, 2007; paperback udgave), 329-360.
- Nils Holger Petersen 2009, “Biblical Reception, Representational Ritual, and the Question of ‘Liturgical Drama’” i *Sapientia et eloquentia: Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music, Drama, and Biblical Commentary in the Middle Ages* (red. af Gunilla Iversen og Nicolas Bell; Turnhout: Brepols), 163-201.
- Lena Sjöstrand 2011, *Mer än tecken: Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*, ph.d.-afhandling (vejleder: Bent Flemming Nielsen) ved Afdeling for Systematisk Teologi (København: Det Teologiske Fakultet).
- Thomas Symons 1953, *Regularis Concordia Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialiumque/ The Monastic Agreement of the Monks and Nuns of the English Nation* (London: Thomas Nelson and Sons Ltd.).

Noter

1. Det er svært umiddelbart at finde et godt dansk udtryk for “medievalism”: den moderne, kreative beskæftigelse med (og måske videreførelse af) middelalderligt stof og middelalderlige traditioner.
2. Teksten findes i det berømte Carmina Burana håndskrift fra klostret *Benediktbeuern* i Bayern fra det tidlige 13. århundrede.
3. Den latinske tekst med engelsk oversættelse er udgivet i Thomas Symons, *Regularis Concordia Anglica Nationis Monachorum Sanctimonialiumque/ The Monastic Agreement of the Monks and Nuns of the English Nation* (London: Thomas Nelson and Sons Ltd, 1953), 49–51.
4. Det gælder adskillige kirkefædre, heriblandt meget markant Tertullian i *De spectaculis* (ca. 200), men også f.eks. Augustin på en betydelig mere nuanceret måde i *Confessiones* (kort før 400).
5. Der eksperimenteredes på flere måder i perioden, også vedrørende anvendelse af flerstemmig musik og – i sammenhængen her vigtigere – ved en række andre tegn-handlinger, som ikke på samme måde er blevet opfattet som dramatiske, f.eks. fodvasknings-ceremonier i klostre og katedraler (og siden hen mange flere steder...).
6. Augustins forståelse af sakramentsbegrebet er først og fremmest udviklet i *De doctrina christiana*. Augustins tanker om sakramenter som tegn, der henviser til en (åndelig) realitet uden for tegnet, blev også grundlæggende for den moderne semiotik.
7. Jeg henviser evt. interesserede videre til to af mine nyere artikler, der giver betydeligt mere udførlige diskussioner af forskningshistorien samt analyser af konkrete middelaldertekster (og musik): Nils Holger Petersen, “Representation in European Devotional Rituals: The Question of the Origin of Medieval Drama in Medieval Liturgy,” i *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama* (red. af Eric Csapo og Margaret C. Miller; Cambridge: Cambridge University Press, 2007; paperback udgave 2009), 329–60, samt Nils Holger Petersen, “Biblical Reception, Representational Ritual, and the Question of ‘Liturgical Drama’” i *Sapientia et eloquentia: Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music, Drama, and*

Middelalderens “liturgiske drama” som moderne kirkelig udfordring?

Biblical Commentary in the Middle Ages (red. af Gunilla Iversen og Nicolas Bell; Turnhout: Brepols, 2009), 163–201.

8. Lena Sjöstrand, *Mer än tecken: Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*, ph.d.-afhandling (vejleder: Bent Flemming Nielsen) ved Afdeling for Systematisk Teologi (København: Det Teologiske Fakultet, 2011).
9. Det er ikke muligt inden for rammerne her at gå videre med en diskussion af disse værker eller ceremonier. Jeg har diskuteret dem i to artikler: Nils Holger Petersen, “Musikdramatik, rum og liturgi: Dronning Ingeborgs lovsang i teatrets og liturgiens rum” i *Kirkehistoriske Samlinger* (1995), 207-236, og Nils Holger Petersen, “‘In Rama sonat gemitus...’ The Becket Story in a Danish Medievalist Music Drama, *A Vigil for Thomas Becket*” i *Medievalism in the Modern World: Essays in Honour of Leslie Workman* (red. af Richard Utz og Tom Shippey; Turnhout: Brepols, 1998), 341-58.

Nils Holger Petersen, lektor
E-mail: nhp@teol.ku.dk

Tro, bildkonst och teater i Lunds domkyrka

Lena Sjöstrand

I Lunds domkyrka i Skåne är dialogen med samtidskonst i vid mening central. I artikeln ger domkyrkokaplan Lena Sjöstrand några exempel från arbetet och reflekterar teologiskt och pastoralt över dessa. Det första exemplet kommer från bildkonstens område. I Domkyrkan visas utställningar med samtidskonst vid ungefär tre tillfällen årligen. Det andra exemplet är hämtat från de liturgiska spel som årligen uppförs i Domkyrkan.

Spår av ett pågående minne

I kryptan i Lunds domkyrka kunde besökaren sommaren 2010 upptäcka något annorlunda. Infogad mellan pelarna, vid kryptans brunn alldeles i närheten av en stensulptur som enligt legenden föreställer jätten Finn, fanns en stor bassäng. Den var fyra gånger fyra meter och stod på ett trästativ som var drygt en meter högt. Bassängen var fylld av vatten, sammanlagt 1200 liter. Vattenytan var ungefär i höjd med en vuxen persons bröstkorg och en sarg av plexiglas höll vattnet på plats. I vattnet var så mycket salt inblandat som vatten kan bära, närmare bestämt 300 kilo, i detta fall. Salthalten var ungefär den samma som i Döda havet.

Verket ingick i den sommarens utställning med den svenske konstnären Mikael Lundberg. Verkets titel, *Spår av ett pågående minne*, gav namn åt hela utställningen där verk visades såväl uppe i den övre kyrkan som i kryptan. Titeln var hämtad från en dikt av Magnus William Olsson. Spår, minne och tid var dimensioner som aktualiserades av utställningen. Verket med vatten och salt utgjordes av processen när vattnet dunstade och saltet trädde fram.

Den första tiden var vattnet i bassängen en mörk yta där kryptans valv speglades och blev synliga ur ett nytt perspektiv. Så småningom kom bassängen mer att likna en insjö på våren när isen börjar smälta. Mot slutet av utställningsperioden var den inledningsvis mörka ytan helt vit. Bassängen bar upp en abstrakt målning där materialet var salt.

För konstnären var det viktigt att betona att verket var hela processen. Det var inte mer färdigt när endast saltet framträdde. Varje ögonblick var lika viktigt.

Utgångspunkten för utställningen i Domkyrkan var begreppet tid. I kyrkan finns ett medeltida ur som just det året genomgått en renovering. Det nyrenoverade uret återinvigdes under våren och detta ville vi knyta an till även vid sommarens utställning. Det astronomiska uret vid Domkyrkans västport och den tillfälliga installationen längst ner i kryptan mätte på olika sätt tiden. Båda var konstverk och tillverkningen av dem krävde teknisk kunskap. Både i uret och vid bassängen mättes tiden med utgångspunkt i Lund. Uret visar solens och månens ställning över Lund och vattnet förflyktigades i den takt som förutsättningarna i kryptan medgav.

Lunds domkyrka är ett rum med rötter tillbaka till 1100-talet. Kyrkorummet bär på avtryck från olika tidsepoker. Människor har lämnat spår och gör det fortsatt. Även kyrkan kan beskrivas som ett spår av ett pågående minne. Frågor om tid och evighet vävs samman där. Ibland beskrivs rummet som ett rum mellan tid och evighet. Nära porten i väster mäter uret tid. I absiden i öster finns en mosaik av den danske konstnären Joakim Skovgaard med motivet Kristi återkomst. Absiden och mosaiken fungerar som en visuell markering av gränsen mot evigheten.

När vi började planera utställningen var Mikael Lundbergs första tanke att göra något helt nytt med utgångspunkt i rummets funktion och historia. Så småningom växte tanken fram att istället visa åtminstone något verk som tidigare visats i andra miljöer för att utforska vad som skulle uppstå i mötet med detta specifika kyrkorum. Bassängen hade tidigare visats på konsthallar men Domkyrkan var en nytt sammanhang för detta verk.

Samtidskonst möter kyrkorum

Att skapa undersökande möten mellan samtidskonst och kyrkorummet som arkitektur, historia och som plats för liturgi och bön är en grundläggande aspekt av intentionerna bakom att visa konst i Lunds domkyrka. Ett kyrkorum är på sätt och vis problematiskt som konsthall. Det är en känslig miljö. Här kan man inte spika hur som helst. Att måla eller bygga om inför en utställning är oftast uteslutet. Även ljusförhållandena kan vara svåra. Under en utställningsperiod används också rummet för gudstjänster, turistbesök och ritualer. Kyrkorummet är inte och ska inte bli ett galleri. Själva kyrkorummet med dess speciella möjligheter och begränsningar är en viktig partner i mötet med samtidskonsten. I Lunds domkyrka är det just det mötet vi vill koncentrera oss på och utveckla. Här ligger det utmanande och intressanta. Under åren har vi kunnat se hur viktigt rummet är även för konstnärerna. De vill förhålla sig till rummet och dess berättelse. Det finns en förväntan på att här ska man kunna komma i dialog med människor om de angelägna, existentiella frågorna. Att kyrkorummet är en plats där människor inte i första hand blir betraktade som konsumenter har flera konstnärer lyft fram som något som stärker deras vilja att ställa ut i ett sådant rum. Vi är också återhållsamma med uppgifter om pris och värde för verken. Däremot förstås generösa med att förmedla kontakt med konstnären till den som vill se mer eller eventuellt undersöka möjligheten till inköp. Kanske låter detta för någon som en detalj men konstnärerna har hjälpt oss att uppmärksamma hur en hel människosyn speglas i detta.

Attityden till samtidskonst i Lunds domkyrka kan sammanfattas så här: Det specifika rummet med dess berättelser och dess funktion är i fokus tillsammans med själva processen i mötet mellan konstnär, konstverk och rum. Detta har fått en del konsekvenser. En är att värna att människor är något annat och mer än konsumenter. En annan är att det som avgör om en utställning passar i rummet inte är konstens innehåll utan om det finns detta ömsesidiga intresse av utbyte och dialog både hos konstnären och hos kyrkan. Att tala om kristen konst blir då ointressant. Konsten rör sig på en skala mellan livstolkande och trostolkande. Inkarnationen, Guds människoblivande, visar att inget mänskligt är främmande för Gud. Den öppenheten är viktig att försöka tillämpa också när det gäller konsten. Det som berör, är angeläget

och har kvalitet har sin plats i kyrkorummet. Att utgå helt konkret från ett befintligt rum innebär också att vi inte så gärna tar emot vandringsutställningar. En redan färdig utställning anpassad för många rum är svår att visa så att samspelet med det specifika rummet lyfts fram.

Samtidskonsten som visas i detta rum möter människor som befinner sig där av en mängd olika anledningar. Alla har inte valt att se just konstutställningen, några vet inte om att den är där, några kommer just för den. Några är vana vid att se samtidskonst andra gör det aldrig men möter den plötsligt i kyrkorummet. Detta medför överraskningar, brytningar mellan olika perspektiv och förväntningar. Det finns många likheter med konst i andra offentliga miljöer. Vi är alla gäster i rummet samtidigt som alla har en äganderätt till rummet. Det kan leda till extra starka reaktioner, både positiva och negativa. För några har konsten i kyrkorummet öppnat dörren till kyrkan. För andra har upplevelsen av en utställning i kyrkorummet väckt intresse för att upptäcka samtidskonst även i andra miljöer.

Kyrkan har alltid varit en konstnärlig praktik – kyrkan är människor som gestaltar, den är musik, rörelser, arkitektur, bild, text, liturgi. Själva kyrkorummet visar detta. För kyrkan är det angeläget att vara i levande dialog med den samtida konsten, inte enbart med en historisk, konstnärlig praktik. I legenden om jätten Finn ropar jätten ut något som han tror är en förbannelse över kyrkan. "Denna kyrka ska aldrig någonsin bli färdig" ropar han just innan han förvandlas till sten. Förbannelsen har visat sig vara en välsignelse och en uppfordran att fortsätta bygga rummet. På konstens område inspirerar Finn till att knyta kontakt med och lyssna till några av vår tids stora konstnärer. Den konstnärliga praktiken pågår.

Atmosfär

Konsten kan vara en öppen existentiell mötesplats i kyrkorummet. Det visar erfarenheter från Lund men också från många andra sammanhang där man arbetar med samtidskonst. Hur ska man kunna förstå och beskriva det som sker i ett sådant möte? Till vår hjälp skulle jag vilja föra in ett begrepp från estetikens område. Den tyske filosofen Gernot Böhme använder begreppet atmosfär för att tala om en nivå i ett konstverk som tenderar att försvinna

när vi inom estetiken betonar bedömning av och samtal om konst snarare än erfarenhet av¹. Inriktningen på att recensera och utvinna innehållsliga betydelser ur konst har gjort att semiotiken har blivit dominerande på estetikens område. Vi märker det hos oss själva och hos andra när vi tror att det finns en underliggande färdig mening som konstnären gömt i verket och som vi ska komma på. Det gör att man kan stå inför bassängen i kryptan och känna att man borde komma på vad konstnären vill ha sagt med detta. "Mina verk är inga rebusar" säger konstnären då och försöker föra oss till den nivå Böhme benämner atmosfär. En konstnär behöver inte nödvändigtvis vilja meddela något med sitt verk. Verket behöver inte heller vara tecken för en annan verklighet. Först och främst är det något i sig själv. Det utgör en egen verklighet, självrefererande och verklighetskonstituerande.

Ordet atmosfär brukar vi använda för att beskriva en stämning eller upplevelse. Det var god atmosfär på medarbetarsamlingen, eller restaurangen hade en atmosfär som fick alla att känna sig väl till mods. Atmosfär betonar erfarenheter som har med rum och kropp att göra. Atmosfär är något som finns mellan subjekt och objekt. Den är inte fritt svävande utan utgår från människor och ting. Den utgör den gemensamma verkligheten för den som varseblir och för det som blir varseblivet, subjektets och objektets gemensamma värld. Atmosfären kan på det sättet överskrida gränsen mellan subjekt och objekt och flytta uppmärksamheten till människans kroppsliga vara i världen.

Vad kan då detta innebära för den som står vid bassängen i kryptan? In-tresset flyttas från vad verket betyder för konstnären till den egna upplevelsen av att stå inför det. Här spelar verkets storlek roll tillsammans med den kroppsliga upplevelsen av att stå vid bassängen, fukten mot huden och synintrycken när kryptans innertak speglas i vattnet. Atmosfär utgick från konstverket samtidigt som betraktaren påverkade atmosfären genom sitt känsloläge och de erfarenheter som väcktes till liv.

Under utställningsperioden återkom en kvinna regelbundet till konstverket. När ganska många veckor gått berättade hon hur hon själv gick igenom en förvandling som skulle kunna beskrivas som en vandring genom mörker till ljus. Konstverkets förvandling både bekräftade och inspirerade hennes egen väg. Hon hade ett behov av att fysiskt erfara detta och sökte därför upp kryptan. Det uppstod ett samspel mellan förvandlingen i kryptan och för-

vandlingen i henne själv. När hon såg konstverkets transformation kom hon själv fram till att varken i konstverket eller i hennes eget liv var det så enkelt att det mörka kunde beskrivas som något negativt och det ljusa som något gott. Såväl den stilla, mörka vattenytan som formationerna av saltkristaller var vackra för henne.

Min tolkning är att kvinnans upplevelse och beskrivningen av denna huvudsakligen utspelade sig på en atmosfärisk nivå. En sinnligt-existentiell dimension var för henne viktigare än förklaringar av vad konstverket skulle kunna innehållsligt betyda. Att räkna med atmosfär som en dimension i konstupplevelsen hjälper oss att bli varse något av kvinnans upplevelse. På den atmosfäriska, kroppsliga nivån kan det genom konsten skapas ett tredje rum för dialog och utbyte kring existentiella upplevelser.

Verket *Spår av ett pågående minne* rör sig även på en semiotisk nivå. Även här aktualiserades delvis andra tolkningar än de som gjordes i konsthallar när verket visats där. Spåren av generationer före oss är påtagliga i kryptan. Kyrkorummet som ett gemensamt minne samspelade med processen av tid i verket. Saltet gav associationer till bibliska bilder som kallelsen att vara jordens salt och vikten av att saltet inte ska mista sin sälta. Helt konkret upptäckte vi även saltutfällningar i stenen som kryptan är byggd av. På sina håll i stenarna fanns spår av salt liknande dem som framträdde i konstverket. Allt som skedde kunde emellertid inte fogas in i en semiotisk tolkning. Som betraktare rörde vi oss mellan semiotisk och atmosfärisk nivå. Viktiga aspekter utspelade sig på atmosfärisk nivå.

Den tyska teatervetaren Erika Fischer-Lichte² arbetar vidare med begreppet atmosfär och tillämpar det på teaterns område. Hon använder begreppet för att identifiera en atmosfärisk nivå i en teaterföreställning. Fischer-Lichte framhåller hur ljud, röster, musik, dofter och ljussättning i en teaterföreställning kan erfaras och tolkas på såväl semiotisk som atmosfärisk nivå. Dessa parallella skeenden är viktiga i en föreställning och genom att uppmärksamma det atmosfäriska problematiseras tendensen att låta allt uppslukas av en semiotisk tolkning. Begreppet atmosfär sätter fokus på performativitet, kropp samt åskådarnas och aktörernas gemensamma närvaro på en plats vid en viss tid. I det följande vill jag visa vad detta kan innebära för förståelsen av ett kyrkospel framfört i Lunds domkyrka. Innan jag gör detta

vill jag kort presentera genren kyrkospel eller liturgisk dramatik som sedan 1960 framförts i Lunds domkyrka.

Liturgisk dramatik

I Sverige väcktes traditionen med kyrkospel till liv genom ett samarbete mellan prästen och författaren Olov Hartman och regissören Tuve Nyström. Utgångspunkten var när de i början av 1950-talet skapade ett krönikespel för att fira ett jubileum i staden Sigtuna vid Mälaren. Spelet framfördes i en fri-luftskyrka på konferensgården Sigtunastiftelsen. För att lösa scenväxlingarna på en spelplats där det inte fanns ridå eller var möjligt att arbeta med ljussättning lät Hartman och Nyström skådespelare, klädda som munkar, vända sig mot altaret och sjunga psaltarsalmer. Genom publikens reaktioner efteråt anade Hartman och Nyström att de skapat eller återupptäckt en dramatisk genre. De hade använt liturgiska medel i sceniskt syfte och publiken svarade med att fråga sig om de varit med om en gudstjänst eller en teaterföreställning. Deras reaktioner under spelet, liknade, enligt Hartman, snarare en menighets än en publiks. Denna erfarenhet inspirerade Hartman och Nyström att arbeta vidare med kyrkospel och att också undersöka kyrkospelets ursprung.³ När Lunds stifts kyrkospel, med bas i Lunds domkyrka, bildades 1960 kom de tongivande personerna från Sigtuna. Det finns därmed en direkt förbindelse mellan 1950-talets kyrkospelsarbete i Sigtuna och de spel som i dag framförs i Lunds domkyrka.

Hartman och Nyström fann att kyrkospelets rötter gick tillbaka till tidig benediktinsk klostertradition. I *Regularis Concordia*, en komplettering av Benediktus klosterregel från perioden 965-975, finns beskrivningar som visar hur kvinnornas besök vid graven gestaltades dramatiskt i gudstjänsten.⁴ Denna förankring i liturgin gjorde att det för Hartman var viktigt att hålla fast vid att kyrkospel inte är teater i kyrkan utan en egen form – liturgisk dramatik⁵.

Detta synsätt delar Nils Holger Petersen. Han varnar för beskrivningar av de medeltida kyrkospelen som kombination av liturgi och teater som vi i dag förstår orden. Han menar att de medeltida kyrkospelen utgör en egen genre. Denna genre är sammanvävd av två modus, säger Petersen, celebration och

representation. I celebrationen är fokus på liturgins här- och nukaraktär och på relationen med det gudomliga medan myten och berättelserna är centrala i representationen.⁶

Jag är den jag är

Låt oss nu med denna korta bakgrund närma oss ett kyrkospel i Lunds domkyrka. Valet faller på *Jag är den jag är* som spelades 2004 och 2005. Manus till spelet utgjordes av en kort text av den norske dramatiken Jon Fosse, *Sov du vesle barnet mit*. Bibeltexten om Mose och den brinnande busken⁷ ingick, musiken hade en framträdande roll och som vanligt i ett kyrkospel firades mässa.

Helheten som var ungefär en timme inleddes med procession med kors och ljus där hela spelgruppen deltog. Bibeltexten berättades, delar av dialogen i berättelsen upprepades som eko av skådespelarna och en av aktörerna tog av sig sina skor framför altaret. Därefter följde ett musikaliskt avsnitt som övergick i nattvarden. Mellan tackbön och välsignelse fogades texten av Fosse in. Fosses text är fördelad på tre personer, inte närmare beskrivna. Var det som sker utspelar sig är inte tydligt definierat. Ett tillstånd snarare än ett yttre rum beskrivs. De tre personerna talar i korta, uppbrutna meningar, ofta upprepas det som sägs ibland med en lätt förskjutning eller förändring. Tystnaden mellan replikerna är lika viktig som orden. Rytmen snarare än berättelse är den struktur som håller samman helheten.

De teologiska och pastorala överväganden kring att spela kyrkospel och visa bildkonst i Domkyrkan ligger nära varandra. Liksom vid *Spår av ett pågående minne* var vi intresserade av att skapa ett samspel mellan kyrkorummet, liturgin och Fosses text. Kyrkorummet gjordes inte om till ett annat rum. Samtalet mellan de tre personerna kunde verkligen ha utspelat sig i ett kyrkorum. Skådespelarna spelade i den liturgiska dräkten röcklin. Under dessa bar de röda, gröna respektive blå kläder för att lyfta fram något av deras individualitet. Tre resväskor var de enda föremål som användes som inte vanligen finns i rummet. Altarljusen var tända under hela spelet och sammanhanget var en mässa. Liksom när det gäller bildkonst var det viktigt

att författaren till manuset var intresserad av att gå in i en dialog med kyrkorummet och, i detta fall, rent faktiskt ingå i en liturgi.

Om vi nu använder begreppen atmosfärisk och semiotisk nivå, representation och celebration i förhållande till *Jag är den jag är*, vad kan vi då upptäcka? Mycket av uppsättningen utspelar sig på atmosfärisk nivå. Om man försöker närma sig spelet enbart på en semiotisk nivå går värdefulla perspektiv förlorade. Helheten blir svår att ta till sig. Betydelser i spelet blev snarare medvetna som sinnliga intryck än som innehållslig mening. Uppsättningen kretsade kring närvaro. Aktörer och åskådare var närvarande i samma tid och rum. Detta kännetecknar all gudstjänst och teater. Det förstärks emellertid i denna uppsättning där skådespelarna inte representerar en verklighet som finns någon annanstans utan närvarandegör den verklighet som är. Rytmen i föreställningen var uppbyggd för att skapa närvaro med den inledande musikdelen. Bibeltexten handlade om och gestaltade närvaro.

Såväl Fosses text som uppsättningen i sin helhet ville föra åskådaren till den atmosfäriska nivån. Fosse själv säger att han vill synliggöra det som finns bakom språket. Personerna i hans pjäser är inte heller karaktärer i vanlig mening, "De är något mänskligt, så som det skapas av de situationer som uppstår, de är hur vi skapar varandra, av en eller annan anledning."⁸ Detta förstärks i ett kyrkospel där skådespelarna också deltar i en liturgi. I *Jag är den jag är* dukade de altaret och deltog i kommunionen inte som karaktärer i ett drama utan som de personer de var. Så vävdes teater och liturgi samman eller, som Petersen uttrycker det, representation och celebration. Den norske teatervetaren Anita Hammer uppmärksammar detta i en analys av spelet när hon säger att skillnaden mellan präst, skådespelare och församling inte är determinerande för om det är spel/icke-spel eller teater/ritual. Detta menar Hammer vara något av det mest intressanta i uppsättningen.⁹

Kyrkorummet som plats för spelet kan antas påverka både på atmosfärisk och semiotisk nivå. Någon tolkade det rum som upprättades mellan de tre personerna som ett sätt att skapa rum för den Treenige Guden. Processen personerna gick igenom blev för någon samma väg som den som mystikerna beskriver. Även Anita Hammer tar upp kyrkorummets betydelse för spelet. Hon framhåller hur kyrkorummet förmår skapa en himmel över Fosses existentiella text på ett sätt som teatrar definierade som platser för underhållning kanske inte alltid förmår.¹⁰

Utvidgning av erfarenhetsrummet

När vi började arbeta med *Jag är den jag är* hade vi inte medvetet med oss tankarna om atmosfär och semiotik, representation och celebration. När jag nu återvänder till uppsättningen efter att arbetat med begreppen upptäcker jag nya dimensioner i arbetet. Spelet väckte starka reaktioner. Många var mycket positiva. För dem öppnades ett tredje rum i kyrkorummet där konst, bön och livserfarenheter av transcendens och närvaro kunde spela samman. Det fanns också de som var negativa och sammanfattade spelet med orden "jag förstod ingenting". I Fosses text säger en av personerna "det finns inget att förstå". Spelet gick långt i att tona ner den semiotiska nivån och den som huvudsakligen sökte innehållsliga betydelser kunde hamna i detta tillstånd av att inte förstå.

Friktionen är en nödvändig del av den konstnärliga praktiken. Både det som bekräftar och utmanar kan bidra till att utvidga kyrkorummet som erfarenhetsrum. Den atmosfäriska nivån är en allmänmänsklig nivå där möten kan skapas. Där kan människor med olika tolkning och livssyn samsas och dela en upplevelse medan motsättningar och olikheter tydliggörs på den semiotiska nivån.

Att arbeta med bildkonst och dramatik har lång tradition i kyrkan. Eftersom kyrkan inte är färdig finns en möjlighet att fortsätta detta arbete tillsammans med dagens konstnärer, författare, musiker, skådespelare och dansare.

Litteratur

Bibeln.

Böhme, Gernot 1995. *Atmosphäre*. Suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual*, Routledge.

Fosse, Jon 2002 artikel i programhäftet till *Dröm om hösten*, Dramaten Stockholm.

- Hammer, Anita 2005. "Speglinger og refleksjoner: Performativt perspektiv på teater, kirke og ritualer" i Sky, Jeannette (red.) *Populærkultur*. DIN tidsskrift for religion og kultur.
- Hartman, Olov 1979. *Färdriktning*. Rabén & Sjögren.
- Ogden, Dunbar H. 2002. *The Staging of Drama in the Medieval Church* sidorna 19-21. Associated University Presses.
- Petersen, Nils Holger 2007. "Representation in European Devotional Rituals. The Question of the Origin of Medieval Drama in Medieval Liturgy" sidorna 329-332, 336-341 i Csapo and Miller (eds.) *Sapientia et Eloquentia. Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music, Drama and Biblical Commentary in the Middle Ages*. Brepols.
- Sjöstrand, Lena 2012. *Mer än tecken. Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*. Artos.

Noter

1. Böhme, Gernot, 1995. *Atmosphäre*, se till exempel sidorna 23, 29, 31, 33 och 34. Suhrkamp.
2. Fischer-Lichte presenteras av Bent Flemming Nielsen på annan plats i tidsskriften.
3. Hartman, Olov 1979. *Färdriktning*, sidorna 228-230. Rabén & Sjögren.
4. Ogden, Dunbar H. 2002. *The Staging of Drama in the Medieval Church* sidorna 19-21. Associated University Presses.
5. Hartman, Olov 1979. *Färdriktning*, sidan 228. Rabén & Sjögren.
6. Petersen, Nils Holger 2007. "Representation in European Devotional Rituals. The Question of the Origin of Medieval Drama in Medieval Liturgy" sidorna 329-332, 336-341 i Csapo and Miller (eds.) *Sapientia et Eloquentia. Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music, Drama and Biblical Commentary in the Middle Ages*. Brepols.
7. Andra Mosebok 3:1-5, 14.
8. Programhäftet till uppsättningen av Jon Fosse: *Dröm om hösten*, 2002.

9. Hammer, Anita 2005. "Speglinger og refleksjoner: Performativt perspektiv på teater, kirke og ritualer" i Sky, Jeannette (red.) *Popul rkultur*. DIN tidskrift for religion og kultur.
10. Hammer, Anita 2005. Sidan 70.

Teologen, animationsfiguren og liturgien

Tenna Mose Rhiger

Kan præsten og højmesse bruge erfaringerne fra dukketeatret til noget, når det angår den liturgiske performance, som er på spil søndag formiddag? Ph.d.-studerende Tenna Mose Rhiger siger ja! Hun arbejder med kroppen i gudstjenesten og lader her inspirationen fra dukketeatrets verden komme liturgi og liturg til gode. Ifølge hende kan der være et lærerigt lighedstegn mellem dukke/dukkefører og højmesse/præst – for begge dele handler om nærvær og kropslighed.

I. Indledning

Gudstjenesten er en performance. Den er ikke teater, men et performativt ritual, hvis formål det er at give krop til evangeliet og liv og nærvær til forkyndelsen. Det performative er den umiddelbare, kinæstetiske og sensoriske perception af en iscenesat handling, dvs. at enhver handling, som er forud planlagt med henblik på at blive fremført for eller med en gruppe mennesker, som det f.eks. er tilfældet med liturgien i gudstjenesten, vil være en performativ handling i det øjeblik, den udføres. I gudstjenesten samles menigheden om sakramenterne, om bønner og salmer og om *Ordet*, og det er menigheden, der i fællesskab skaber gudstjenesten (Lathrop 2006, 48). I gudstjenesten skabes et rum, hvor alt dette (sakramenter, bønner, salmer og ord) kan få krop, men hvad sker der, når kroppen bliver sat ud på et sidespor, og når præsten ikke har de nødvendige værktøjer til at sende liv, nærvær og

forkyndelse ud gennem de liturgiske handlinger? Det er netop det, jeg ønsker at undersøge i det følgende. Samtidig ønsker jeg at foreslå en mulig vej til forståelsen af gudstjenesten som performativ begivenhed. Det er min tese, at man ved at anvende animationsfigurer i arbejdet med de liturgiske handlinger kan opnå en større kropsbevidsthed og dermed en bedre forståelse af betydningen af de kropslige handlinger i gudstjenesten. I mit arbejde som dukkefører har jeg gang på gang oplevet, hvordan min egen kropsbevidsthed er blevet skærpet i arbejdet med animationsfigurer, og det er denne erfaring, jeg nu vil føre med mig over i arbejdet med teologien. Jeg arbejder ikke på at gøre gudstjenesten til teater eller præster til dukkeførere, men jeg mener, at animationsfiguren kan bruges som et didaktisk middel til at højne højmesens performative kvalitet. Animationsfiguren kan noget, som den "almindelige" performancetræning ikke kan; den giver en enorm kropsbevidsthed hos føreren, men fjerner samtidig fokus fra mennesket, og flytter det over i et scenisk nærvær hos animationsfiguren (Hamre 2000, 118). Jeg ser en tydelig parallel til det, jeg opfatter som præstens rolle i gudstjenesten: Præsten er ikke gudstjenestens centrum (ligesom dukkeføreren ikke er animationsforestillingens centrum), men skal fungere som leder af og guide for liturgien og hjælpe menigheden til at skabe gudstjenesten i fællesskab.

Kernebegreber

Indledningsvis vil jeg kort gennemgå nogle af mine kernebegreber. Først og fremmest *animationsfiguren*. Betegnelsen animationsfigur dækker over diverse teaterdukker, men da ordet dukke ikke, som på engelsk, er forskelligt fra den dukke, børn leger med (puppet/doll), advokerer jeg for at anvende termen animationsfigur i stedet. Ved at bruge betegnelsen animationsfigur, enleder jeg opmærksomheden på figuren som animérbart objekt og som noget, der skal bringes til live af en animationsspiller. Animationsfiguren er en ritualiseret dukke: Dens handlinger er ritualiserede i den forstand, at de er stipulerede, dvs. at de er forud planlagte og følger en handlingsgang. Stipuleringen er medvirkende til, at det er handlingen selv, der det vigtigste i animationen, ikke resultatet af handlingen (Humphrey og Laidlaw 1994, 89). Jeg vil vende tilbage til, hvordan jeg ser en parallel mellem ritualiseringen af animationsfiguren og gudstjenestens ritualiserede handlinger. Denne

kobling er grundlag for, at animationsfiguren fremadrettet vil kunne hjælpe til øget kropsbevidsthed i liturgien.

Jeg vil artiklen igennem anvende begreberne *nærvær* og *energi*, og jeg finder det nødvendigt at indkredse disse. Med *nærvær* henviser jeg til det kropslige, fysiske nærvær og det mentale nærvær i den konkrete handling i gudstjenesten. Det er først og fremmest et mellemmenneskeligt nærvær, som bygger bro mellem præst og menighed. Mit *energi*-begreb dækker over den fysiske energi, man lægger i en handling, eller den energi, en handling kan give fra sig. Hverken nærvær eller energi er i første omgang tænkt som transcendent begreber, men derimod som en vej til at højne bevidstheden om kroppens betydning i liturgien.¹

Artiklens tredje hovedbegreb er de *prækspressive principper*. Dette begreb er hentet i teaterantropologien (Barba 1995) og dækker over *begreber og metoder til at højne nærværet i en performativ handling*. Det vigtigste underbegreb er i denne sammenhæng *den ekstradaglige handling*, som netop rummer et højt performativt nærvær. Den ekstradaglige handling følger, i modsætning til de hverdagslige handlinger, en logik, hvor det ikke er resultatet af handlingen, der som sådan er målet, men snarere vejen dertil. Lige så vel som en scenisk handling er ekstradaglig, er også de ritualiserede handlinger i gudstjenestens liturgi ekstradaglige, idet de følger en anden handlingslogik end de daglige handlinger og sætter vejen til målet i højsæde frem for målet i sig selv (Nielsen 2004, 43).

I artiklens tredje afsnit vil jeg udfolde de prækspressive principper ved at undersøge sammenhænge mellem principperne, mine erfaringer fra animationsteateret og præstens rolle i gudstjenesten. Jeg vil løbende analysere, hvordan animationsteater kan anvendes som forberedelse til det liturgiske virke i folkekirken, og jeg vil undersøge muligheder og mulige problemer heri. Først følger dog, i andet afsnit, en introduktion til, hvordan animationsteater kan hjælpe præsten til en forståelse af gudstjenesten som en performativ begivenhed og dermed være behjælpelig i at opnå en bedre forståelse af gudstjenesten som en kropslig funderet handling, der sker i samspillet med menigheden. Her vil jeg også berøre, hvordan en performativ tilgang kan tilbyde et nyt perspektiv, og hvilken betydning det vil have for den enkelte kirkegænger og menigheden som helhed, hvis fokus i gudstjenesten går fra at være på ordene til at være på forkyndelsen gennem handling.

2. Animationsteater, liturg og liturgi

Hvor vil jeg hen med det her? Hvordan kan viden om teaterantropologiens præekspressive principper og om animationsteater bruges af præster under højmissen i Folkekirken? Forventer jeg, at præsterne skal rende rundt med animationsfigurer under gudstjenesten?

Først og fremmest vil jeg gerne slå fast, at jeg ikke forsøger at gøre folkekirkenes præster til dukkeførere eller ønsker, at gudstjenesten skal fejres af en liturg med en animationsfigur i den ene hånd og alterbogen i den anden. Animationsfiguren skal fungere som et didaktisk redskab i arbejdet med det mellem menneskelige nærvær i de liturgiske handlinger. Jeg har længe ønsket at anvende en teaterantropologisk tilgang i arbejdet med liturgien, men indtil nu har jeg haft svært ved at forklare de præekspressive principper for teologer uden nogen praktisk teatererfaring, fordi det fysiske aspekt er meget fjernt fra det, der undervises i på de teologiske fakulteter. Det giver god mening at analysere den liturgiske praksis ud fra et teaterantropologisk synspunkt, men hvordan jeg kunne gøre den ekstradaglige teknik forståelig og brugbar i liturgien, har ikke stået helt klart, for det er ikke noget, man kan læse om og så forstå det. Man er nødt til at gøre det.

Højmissen er, som gudstjenesterne i de fleste lutherske kirker, fyldt med ord. Ordnes vigtighed reflekteres i bønnerne, i salmerne, i prædikenen og i liturgien selv. Der er ikke noget i vejen med ord, men liturgi er en performativ, kropsligt forankret fest, ikke en forelæsning. Dette synspunkt er jeg ikke ene om; det genfindes hos både Bent Flemming Nielsen (2004), Kari Veiteberg (2006), Lena Sjöstrand (2011) og Gordon Lathrop (1999). Det er et rum, hvor menighedens medlemmer kan erfare deres tro udtrykt gennem handlinger. Men så længe fokus ligger på ordene og derfor mestendels på præsten, kan det være svært for kirkegængerne at investere sig i gudstjenesten og gøre den til deres egen. Det skal ikke forstås sådan, at menigheden skal lede liturgien, men der skal være plads til, at den kan fylde liturgien med sin lokalt forankrede tro. Det er i den faktiske udførelse af de liturgiske handlinger, gudstjenestens deltagere får mulighed for at erfare den praktiserede tro. Animationsfiguren skaber distance mellem fører og fortælling, eller i gudstjenestens tilfælde mellem præst og forkyndelse, så præsten gennem sit performative nærvær kan lede gudstjenesten og tilbyde et luthersk,

kristent trosindhold, men samtidig lade menigheden deltage i gudstjenesten og gøre den til sin egen. Animationsfiguren skal ikke blive sammen med præsten under gudstjenesten, men den vil kunne fungere som et didaktisk værktøj i arbejdet med de præekspressive principper for at opnå et større nærvær hos alle gudstjenestedeltagere.

Problemet er, at det hurtigt kommer til at fremstå som skuespil, hvis en præst forsøger at anvende de præekspressive principper uden at forstå dem gennem kroppen, og uden den rette indføling vil det sætte unødigt og uønsket fokus på netop præsten. For mig at se handler gudstjenesten ikke om præsten, men om forholdet mellem menighedens medlemmer og Gud. Ved at anvende en animationsfigur til at tilegne sig en ekstradaglig, liturgisk krop finder jeg det muligt at opnå en bred forståelse af de præekspressive principper på relativt kort tid, fordi man vil være tvunget ud i en ekstradaglig handling gennem dukkeføringen samtidig med, at fokus fjernes fra præsten. Ved at bringe animationsfiguren på banen og gennem brugen af de præekspressive principper, som tillader, at energien bliver overført til animationsfiguren og derved gør animationsfiguren til centrum for opmærksomheden, vil præsten stå tilbage i et intensiveret, årvågent nærvær, hvor det ikke er personen, der er i fokus, men den konkrete liturgiske handling. Det vil gøre det muligt at sende energien og budskabet ud i verden, ud i fejringen af gudstjenesten og ud til kirkegængerne.

3. Præekspressive principper, animationsfiguren og liturgien

Men hvad er disse præekspressive principper egentlig, og hvad kan de bruges til? Principperne, den *ekstradaglige handling*, *luksusbalancen* og *scoren* (Barba 1995, 13-35), er alle principper, der hjælper performeren til at opnå et større performativt nærvær. Som dukkefører skal man holde sig i baggrunden og overføre ens egen energi til animationsfiguren for at lade den sende energien videre ud i verden (Hamre 2004, 78). For mig er dette en meget vigtig pointe, da det ligger tæt op ad min forståelse af præstens funktion i liturgien: Han eller hun bør ikke være centrum i gudstjenesten, men snarere

føreren af den, og være den, der leder menighedens kollektive nærvær gennem hans/hendes egen kropslige tilstedeværelse og handling.

Jeg opfatter det at animere en teaterdukke som en ekstradaglig handling: Den ekstradaglige handling er en direkte genkendelig handling trods det, at den følger et andet regelsæt end de daglige handlinger fra hverdagslivet. Det er en ritualiseret handling og en performativ tilstand: Handlingens resultat er ikke dens primære formål, det er derimod selve udførelsen (Nielsen 2004, 43). Det gælder ikke om at komme fra a til b så hurtigt som muligt, men derimod på den rigtige måde. Denne kvalitative ændring skaber en energetisk spænding, som igen skaber et intensiveret nærvær. Man opnår den ekstradaglige teknik gennem reduktion, dvs. en reduktion af den konkrete handling på en sådan måde, at selv den mindste bevægelse kræver den maksimale energetiske investering. Store, energikrævende handlinger bliver reduceret til små bevægelser, som dog stadig må indeholde den samme energimængde som den oprindelige handling (Barba 1995, 55). Det er netop denne reduktion, man står overfor som dukkefører. For at kunne animere figurens hoved og arme på en livagtig måde må man reducere sine egne bevægelser og derved komprimere energien, som derved bliver overført til dukken.

The puppet is an entity, which absorbs its operator's energy and is thereby able to convince the spectator of its vitality. It is a matter of transferred, not duplicated, kinaesthetic. If the puppeteer is projected 'into' the puppet character, it cannot but be the cynosure, it cannot make a wrong gesture; it cannot produce the wrong voice (Francis 2011, 28).

Hvis animationsfigur og -fører smelter sammen og bliver ét, kan animationsfiguren umuligt gøre en forkert bevægelse, da alle bevægelser vil blive udført i et ekstradagligt nærvær. Åndedrættet er en vigtig medspiller heri: For at bringe animationsfiguren til live, er man nødt til at trække vejret sammen med den. I det øjeblik, man tvinger den til at bevæge sig uden at have åndedrættet med, bliver det et overgreb på animationsfiguren. Her ser jeg en parallel til den gudstjenestelige praksis. Hvis præsten ikke smelter sammen med liturgien og lader sin energi overføre til gudstjenesten, men derimod, bevidst eller ubevidst, vil være i centrum, bliver det et overgreb på

gudstjenesten. Dette er ikke ensbetydende med, at præsten skal være usynlig i gudstjenesten, men den liturgiske funktion bliver redefineret således, at det ikke er præstens gudstjeneste, der opføres for menigheden, men at det derimod bliver menighedens gudstjeneste, der ledes af præsten. Jeg ser en parallel mellem præst og dukkefører, idet man som dukkefører må aflære sig sine daglige handlingsmønstre, fordi de ikke tjener dukken, og tilegne sig en ekstradaglig krop: At få animationsfigurens hoved til at dreje naturligt og reagere på dens medspilleres handlinger med hele kroppen og åndedrættet er en ekstradaglig handling. Ligeledes kan højmissen betragtes som en ekstradaglig handling, da de liturgiske handlinger følger andre regler end de daglige handlinger, og da det at bevæge sig med liturgien for at give den energi synes yderst vigtigt. Sakramenterne – nadveren og dåben – er helt grundlæggende et måltid og et bad (Nielsen 2004, 47-48), men i højmissens kontekst og i kraft af den måde, de udføres på, bliver de rituelle og ekstradaglige handlinger. Den korrekte udførelse er primær, resultatet sekundært; i den daglige handling gælder det om at komme fra a til b så hurtigt og energieffektivt som muligt, men i ritualet og i den ekstradaglige handling er det selve vejen fra a til b, der er essentiel. Dette kommer ikke altid til udtryk i den danske højmesse, når de fysiske handlinger nedprioriteres, og det er min tese, at man ved at optimere gudstjenestens performative kvalitet gennem de præekspressive principper kan højne nærværet for såvel præst som menighed.

Den besluttethed og parathed til at handle, der ligger i den ekstradaglige handling, er lige så vigtig både for liturgen som for dukkeføreren, da den kræver en konstant årvågenhed og spænding i forholdet mellem hhv. liturg og liturgi og dukkefører og animationsfigur. Fordi det er en tvunget ekstradaglig handling at manipulere en animationsfigur, kan man ikke bruge sin intuition (med mindre man er en erfaren dukkefører og har den ekstradaglige teknik liggende på rygraden), men man må konstant være klar til at reagere med en tillært handling. Dette højner nærværet, idet det forhindrer, at man falder tilbage til sine daglige rutiner. Både præst og dukkefører må konstant være opmærksom på, hvad kroppen gør, og ikke mindst hvilken betydning, det har for den ritualiserede handling. Netop fordi dukkeføringen er en tvungen ekstradaglig handling, er det meget tydeligt, hvis man ikke formår at overføre sin energi til animationsfiguren, da den så vil være

stiv og livløs, og jeg er af den opfattelse, at animationsfiguren vil kunne hjælpe til at øge præstens performative bevidsthed i gudstjenesten. Jeg opfordrer ikke til at omdanne højmissen til et gennemkoreograferet ritual, men ønsker derimod en større bevidsthed om betydningen af de liturgiske handlingers performative kvalitet. Hvis du f.eks. løfter dine arme, må du kunne føle tyngdekraften, som trækker dem mod jorden. Heri ligger også *luksusbalancen*, en permanent ustabil tilstand, hvor performerens konstant må ændre sit balancepunkt for at vedligeholde de modsatrettede handlinger. Netop eksemplet med at løfte armene kan overføres direkte til lysningen af den aronitiske velsignelse. Liturgen løfter armene med de åbne håndflader mod menigheden og velsigner alle de tilstedeværende med ordene fra 4 Mos 6,24-26.² Idet armene løftes, ændres liturgens balance, og luksusbalancen sættes i værk gennem armenes modsatrettede handling.

For dukkeføreren er *scoren* – den ramme, der omkranser og afgrænser hver eneste handling, og som fungerer som en kropslig notation af hver scene – den eneste rettesnor for, hvordan animationsfiguren skal manipuleres. Det samme gælder i forholdet mellem liturg og liturgi. Uden liturgien som rammesættende score ville der kunne ske hvad som helst når som helst i gudstjenesten. Scoren gør det muligt for dukkeføreren at lægge mere energi og liv i manipulationen ved at tilbyde et struktureret og forudbestemt system af handlinger. Idet man ikke skal bruge kræfter og energi på at konstruere handlingsmønstre i nuet, men må følge det forudbestemte, frigøres energi, som så kan anvendes på at skabe et intensiveret nærvær. Dette giver dukkefører og animationsfigur en række ritualiserede handlinger, inden for hvilke animationsfigurens liv kan udforskes, og dukkefører og animationsfigur kan smelte sammen til én. Det skaber liv i performancen, fordi dukkeførerens energi bliver animationsfigurens, og fordi det giver animationsfiguren mulighed for at opleve alt for første gang hver eneste gang. Dette er tæt forbundet med forholdet mellem liturgi, liturg og den forkyndelse, der søges gennem gudstjenesten; liturgien fungerer som gudstjenestens score og sikrer en konstant ordo. Ordoen er ledet af liturgen, men forkyndelsen er ikke kun det læste og talte ord, men i lige så høj grad det, der kommunikerer gennem de performative, kropslige handlinger udført af alle gudstjenestens deltagere. Derfor er det vigtigt at sætte fokus på de kropslige handlinger. Ikke for at udelukke ordene fra gudstjenesten, men for at give forkyndelsen

de bedste betingelser, så de kropslige handlinger og det talte ord ikke sender modstridende signaler. Her kan animationsteatret tilbyde en ny tilgang til det liturgiske arbejde:

Det døde materiale, figuren eller genstanden, må tilføres opmærksomhed og bringes til at leve, så vi tror på det. Hvis en figur eller genstand kun bruges som redskab, bliver det ikke til animation. Instrumentfunktionen må overskrides, hvis spillet og kommunikationen skal leve.(...)Det er spillerens bevægelser med figuren og genstande og samspillet med andre, der producerer den betydning, der kommunikeres (Hamre 2000, 118).

Jeg sætter her parallel mellem liturgien eller ordoen og animationsfiguren, da begge er at betragte som døde materialer, der skal tilføres liv og energi for at kunne kommunikere. En af de vigtige pointer i ovenstående citat er, at det animerede må overskride sin instrumentfunktion. Hvis præsten formår at give ordoen liv og ikke blot ser den som en urokelig handlingsplan, vil det åbne for kommunikationen og invitere menigheden ind i gudstjenesten. En anden vigtig pointe er, at betydningen netop opstår i samspillet med de øvrige tilstedeværende, hvilket betyder, at menigheden har en stor andel i produktionen af mening og forkyndelse. Menighedens aktive deltagelse i gudstjenesten har altså indflydelse på, hvordan gudstjenestens samlede performative udtryk fremstår, og den har derfor et ansvar for at tage del i fejringen, men det er præsten, der som fører af liturgien skal sætte kommunikation og forkyndelse i spil.

4. Afrunding

Det er ikke mit sigte at gøre landets præster til dukkeførere eller at trække animationsfigurer med ind i fejringen af gudstjenesten, men jeg er af den opfattelse, at animationsfiguren vil kunne hjælpe præster til at opdage og opleve vigtigheden af kropsbevidsthed og performativ kvalitet i gudstjenestens handlinger. Animationsfiguren kan:

- understrege gudstjenestens rituelle dimensioner
- give øget kropsbevidsthed og dermed øge bevidstheden om handlingens betydning i forhold til *Ordet*
- fjerne unødvendigt fokus fra præsten og flytte energien over i liturgien, og dermed give liv til gudstjenesten

At fejre gudstjeneste er på en og samme tid et kald og et håndværk, og jeg ser en mulighed i at lave kurser i både pastoralseminarie- og efteruddannelsesregi, som vil kunne give en kropslig forståelse af og erfaring med de ideer, jeg har præsenteret i artiklen. Det kræver tid og øvelse at højne nærværet og den performative kvalitet i gudstjenestens handlinger. Det er ikke noget, man kan læse om og forstå fuldt ud. Det er noget, man er nødt til at gøre.

Litteratur

- Barba, Eugenio 1995: *The Paper Canoe – A Guide to Theatre Anthropology*, Routledge London.
- Francis, Penny 2011: *Puppetry – A Reader in Theatre Practice*, Palgrave Macmillan.
- Hamre, Ida 2000: “At lære ved at lære af at lære at arbejde med animationsteater”, i *Forskningstidsskrift fra Danmarks Lærerhøjskole*, s. 117-130, nr. 5, 2000.
- , 2004: *Learning through Animation Theatre*, UNIMA Denmark.
- , 2011: “Hygge og uhygge i dukke- og animationsteatret”, i *Drama & Teater i Undervisningen*, s. 16-18, nr. 1, 2011.
- Humphrey, Caroline og Laidlaw, James 1994. *The archetypal actions of ritual: a theory of ritual illustrated by the Jain rite of worship*. Oxford: Clarendon Press.
- Lathrop, Gordon W. 2006 (1999): *Holy People. A Liturgical Ecclesiology*, Fortress Press.
- Nielsen, Bent Flemming 2004: *Genopførelser. Ritual, kommunikation og kirke*, Forlaget Anis.
- Rhiger, Tenna Mose 2010: “Højmessens praksis dramaturgisk belyst”, i *Præsteforeningens Blad*, s. 234-239, nr 11, 2010.

Sjöstrand, Lena 2011: *Mer än tecken. Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*,
Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet.

Veiteberg, Kari 2006: *Kunsten å Framføre Gudstenester. Dåp i Den norske kyrkja*,
Det teologiske fakultet, Universitetet i Oslo.

Noter

1. At et øget fysisk og mentalt nærvær i gudstjenesten hos både præst og menighed samt en større viden om orkestrering af energi måske vil kunne føre transcendent oplevelser med sig, skal jeg ikke kunne afvise, men det er ikke det, der i første omgang er fokus.
2. Der er forskellige kropslige gestaltninger af den aronitiske velsignelse, og jeg har derfor valgt den, jeg møder oftest.

Mellem ritual og teater

Hotel Pro Formas forestillinger *Operation: Orfeo* og *jesus_c_odd_size*

Kim Skjoldager-Nielsen

Hvad sker der, når teater benytter sig af ritual-lignende udtryksformer? Når optrædende og publikum bliver ét midt i en performance om det metafysiske eller Jesus? Hotel Pro Forma har i flere af deres opførelser berørt det metafysiske og spirituelle, som i nærværende artikel beskrives gennem performanceoperaen på Det Kongelige Teater *Operation: Orfeo* 2008 og performanceudstillingen *jesus_c_odd_size*, som fandt sted i en gammel kirke, nu Nikolaj Udstillingsbygning, i København 2002.

Her gives en præsentation af Hotel Pro Formas forestillinger *Operation: Orfeo* og *jesus_c_odd_size*, set i lyset af en fænomenologisk analyse.¹ *Operation: Orfeo* kan betragtes som et vertikalt billede, som ikonet eller alteret, mens *jesus_c_odd_size* kan opleves som et horisontalt landskab, som menigheden.

I en mulig videreudvikling af den liturgiske viden og som indgang til metafysiske erfaringsformer, der rækker ud over og reflekterer tilbage på gudstjenesten, står teatervidenskaben til rådighed. Den tilbyder den praktiske teolog et andet syn på kendt gudstjenestepraksis og spiritualitet: De hidtil undervurderede performative og kropslige dimensioner i ritualet ses i et andet perspektiv, der ud fra forestillingsanalyse søger at forbinde en opførelses fænomenologiske og kommunikative niveauer. Performanceteater er tættere på ritualet, end den praktiske teologi måske ellers forestiller sig.

Performanceteatret bestræber sig på at forhindre en umiddelbar afkodning af opførelsen ved bevidst at undgå den forprogrammering eller forfortolkning, som vi typisk finder den i et drama, der har en fortælling med psykologiske karakterer. Kirsten Dehlholm, grundlægger og kunstnerisk leder af Hotel Pro Forma, har udtrykt det på denne måde: "Vi er opdraget til at skulle forstå. Jeg vil lade forståelsen vente til sekundet efter et indtryk er sanset. Underbevidstheden registrerer meget hurtigere end bevidstheden, og jeg bruger mine forestillinger på at komme under bevidstheden ned til den rene sansning, til førfølelsen. En følelse, kroppen erindrer meget længe." Performanceteatret søger derved sit ultimativ i det, Dehlholm kalder en "renset handling", dvs. en scenisk aktion, som kan side-stilles med en prælingvistisk, forbetydende *ritualisering*.

De engelske etnografer Caroline Humphray og James Laidlaw har i deres ritualforskning defineret ritualisering som "en kvalitativ afvigelse fra, hvorledes ting ellers gøres, når bestemte aspekter ved en menneskelig handling modificeres" (Humphray og Laidlaw 1994, 73: min oversættelse). Humphray og Laidlaw tager afsæt i sociologen Max Webers begreb for en almindelig handling: Den består af *en akt + en intention*. Det vil sige, at det, vi gør i hverdagen, altid er rettet mod et mål, f.eks. drikker og spiser vi, fordi vi vil stille vores tørst og sult. Ritualisering derimod er en *distancering af selve akten fra den implicerede intention*. Hverdagshandlingen bliver til en ritualiseret akt; den ændrer kvalitet ved at få udskudt sin intention, og dermed i ét og samme moment både tømmer den sig for umiddelbare betydninger og åbner sig for et utal af betydningstilskrivninger.

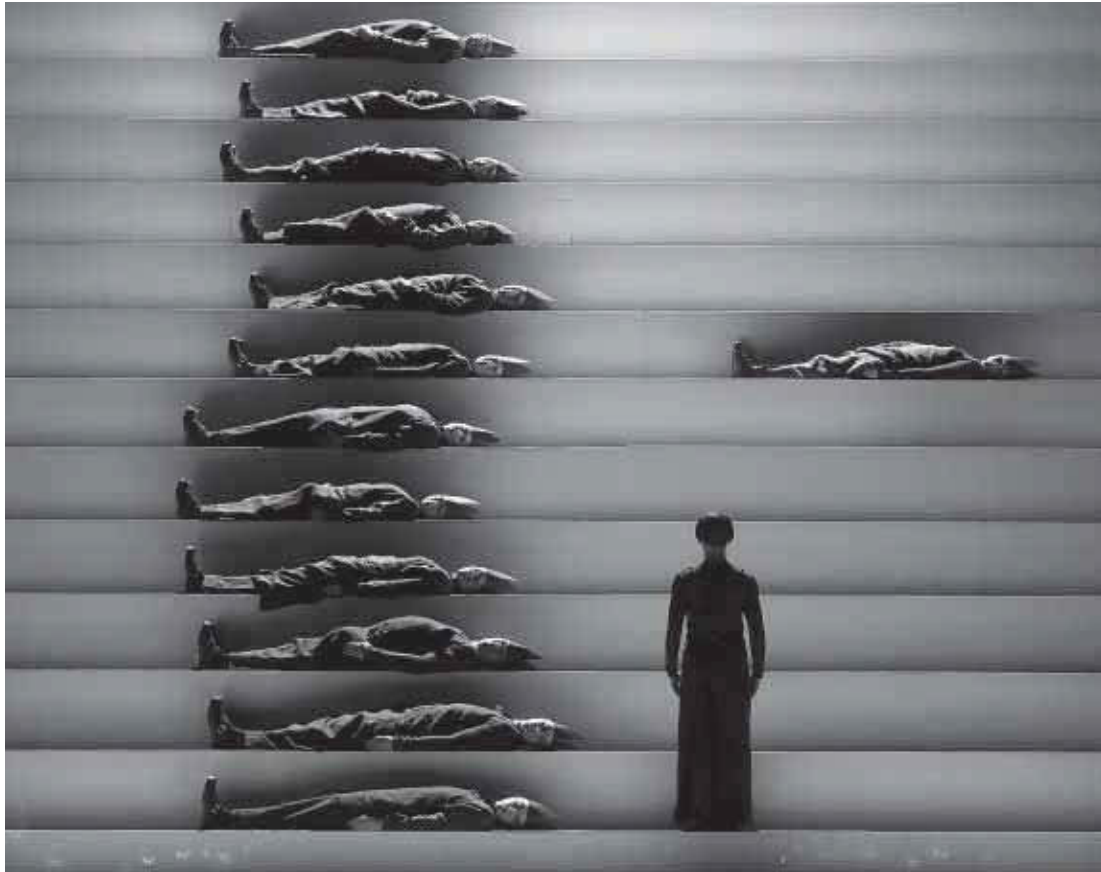
Betragtes performanceteatrets "rensede handlinger" som en form for ritualisering, må det gøres uden analogislutninger til egentlige ritualer, dvs. hvor udførelseskonteksten bestemmer akterne som decideret rituelle, hvad enten det er i en religiøs eller anden social sammenhæng. Performanceteatrets akter er således søgt løsrevet fra betydning eller fra myten, om vi vil. Ritualiet kommer med andre ord før myten, og betydning skabes af deltagerens forestillingsevne og kulturelle kontekst.

Operation: Orfeo

Netop forholdet mellem myte og ritual kan siges at indgå i den sceniske undersøgelse, som Hotel Pro Forma foretager med opera-performancen *Operation: Orfeo*. Betydningen overlades til tilskueren ved hjælp af et formsprog, der på én og samme tid trækker på ritualisering og rækker ud over denne. I sit spil på tilskuerens sanseapparat nærmer den sig et andet med liturgi beslægtet udtryk: Den ortodokse ikons meditative form. Hvis kirken i sin religiøse refleksion søger inspiration i ældre kirkelig ritualpraksis, er her et nutidigt kunstnerisk bidrag, der i sin æstetik indfanger gamle principper for spirituel emergens. Dermed ikke være sagt, at *Operation: Orfeo* kan tjene som forkyndelse; nej, det, det drejer sig om, er eksemplet på selve forkyndelsens forudsætning: Erfaringen af det metafysiske.

Hvordan vender så forestillingen dette forhold mellem myte og ritual om? Det gør den ved at lade fortællingen være den kendte referenceramme til en udpræget abstrakt genfortælling. Som de fleste af Hotel Pro Formas forestillinger begynder det med et rum. "Rummene eksisterer. Vi finder dem. Eller de bliver os givet. Her begynder forestillingen eller ideen om forestillingen", har Kirsten Dehlholm sagt om skabelsesprocessen. Denne begyndte som en bestillingsopgave fra Århus Festuge i 1993: Lav en opera til Musikhuset! Her er der tale om en teatersal med konventionel publikumsplacering foran en stor prosceniumscene, som kaldte på at modtage en helt anden slags teater. Med *Operation: Orfeo* blev der skabt en moderne klassiker af en ikonisk forestilling. Myten om Orfeus og Eurydike blev valgt, netop fordi den er kendt og derfor ikke behøver at blive fortalt i detaljer. En meget stor, indrammet trappe udgør sit eget arkitektoniske rum på scenen. Hele forestillingen udspiller sig på denne trappe som et billede i stadig forandring. Trappen er scenen for 13 sangere og en danser. Konceptet er at behandle opera ud fra performanceteatrets æstetiske program: Først og fremmest som sansning og (emotionel) bevægelse.

En tredeling af forestillingen skitserer mytens udvikling. De tretten korsangere synger først tyve minutter i mørke (nedstigningen til dødsriget), så tyve minutter i et gyldent halvmørke (opstigningen) og endelig fyrre minutter i varierende lys (erindringen). Tre markante bevægelser hos koret henviser til mytens fortælling: Hånden dækkende for øjnene, hovedet, der drejes



Blue picture no frame. Trappen i blåt fra operaen *Operation: Orfeo*.
Foto: Roberto Fortuna.

for at se tilbage over skulderen, hånden vinkende for at sige: Kom tilbage. Til sidst druknes performerne og dernæst tilskuerne af en stigende blågrøn laserbølge, der refererer til myten: Orfeus bliver sønderrevet af de vilde Mænader, og hans krop bliver kastet i floden, men hovedet flyder syngende på vandet.

Den præcise, næsten overmenneskelige stilisering rummer meget mere, end kendskabet til myten kan tilføre værket, nemlig tilskuerens egne emotioner og associationer. Selv oplevede jeg forestillingen ved den seneste opførelse i København (Det kongelige Teater 2008) som et requiem for min da nyligt afdøde mor. Scenebillederne uden direkte referencer frisætter tilskueren til selv at tilegne sig forestillingen som en sanset metafysisk erfaring. Myten antydes kun. Den enlige dansers glidende bevægelser ned, op, ned på den tilsyneladende uendelige trappe kan for nogle være en Eurydike-figur,

midt mellem de levende og de døde. Ib Michaels voldsomme ord, der vises som lysende tekst over trappen, understøtter tematiseringen af tab og længsel med dens sanselige beskrivelser af dykning, drukning og et begravelsesritual. Bo Holtens melodiske musik og John Cages fragmenterede koraler, der en eneste gang bliver afbrudt af den klassiske arie fra Glucks opera *Orfeo ed Euridice*, bærer billedernes klare kompositioner af lys og mørke.

Denne betydningsåbenhed eller ritualiseringseffekt øges yderligere gennem små, enkle handlinger, der ikke har noget som helst med myten at gøre: Små, gule genstande tages op af korsangernes lommer, f. eks et stykke papir holdes op og læses som et brev, gule balloner pustes op, en papirblomst foldes ud. Koreografiske bevægelser, der blot medvirker til at variere billedet. Småhandlingerne kan skabe forundring eller træk på smilebåndet, koreografien kan skabe variation og fascination for øjet, men hovedsagen er, at de er med for at afbryde en søgen efter myten og skabe en nu-og-her oplevelse.

Billedet indordner sig under den metafysiske vægtløshed. Overskridelse af tilskuerens normalsansning muliggøres ved en præcis afstemning og koordinering af forhold mellem tilskuersynsvinklen, trapperummets fysiske dimensioner, lyssætningen og performerens koreografi. Optiske bedrag opstår. I mange scenebilleder får lyset trappen til at fremstå som en todimensionel flade med performerne siddende som påmalede figurer. Men lyset skifter, koret bukker sig fremover, som om de ser ned i en afgrund, og et tredimensionelt rum opstår. Retnings- og rumfornemmelsen forstyrres. Med disse sceniske virkninger skabes der et umuligt, naturstridigt rum, som ikke desto mindre i sanseoplevelsen er reelt. Ikke blot synssansen påvirkes, men hele tilskuerens legeme er med i skueakten. Når laserbølgen til sidst bryder rammen og begynder at opsluge publikum, opstår 'en begivenhedens krop', der omfatter alle tilstedeværende i teatret. Det bliver som det ortodokse ikons 'omvendte perspektiv', der vil inddrage beskuerne i dets evige guddommelighed.

jesus_c_odd_size

Operation: *Orfeo* er en forestilling, hvis metafysiske erfaringsrum kun kan fungere ved, at der spilles på den fysiske distance til tilskueren. *jesus_c_odd_*

size gør det modsatte: Allerede fra starten er publikum omsluttet af forestillingen, der har karakter af en museumsudstilling, hvor den besøgende kommer helt tæt på performerne. I en sådan grad, at det til tider bliver vanskeligt at skelne optrædende fra publikum. Her har instruktionen bevidst ikke fuld kontrol over værket, men rammesætter en mødeplads for kunsten og publikum, hvor tilfældigheden får lov at spille med.

Det er en forestilling, der vil aktualisere Bibelens fortællinger om Jesus. Dog ikke ved at opføre disse som direkte illustrationer, men ved at præsentere dem som levende, genkendelige scenarier med mennesker fra vor tid. Jesus-figuren fremstilles af den unge amerikanske tegneseriekunstner Mike Diana, der på grund af sine tegninger har været idømt fængselsstraf for blasfemi i sin hjemstat Florida. Jesu disciple er også alle unge mænd, der måske skiller sig noget ud fra mængden ved deres udseende eller historie, men i princippet kunne være hvem som helst. Igennem tilskuerens nære oplevelse af disse udvalgte personers aktioner er det intentionen at forvandle de bibelske billeder til nutid. Igen en kropslig, erfaringsmæssig tilgang til det transcendent, det andet – ikke som den sakrale skueakt i *Operation: Orfeo*, men som mellemmenneskelige møder med kristendommen som associationsramme.

I sin sceniske organisation trækker *jesus_c_odd_size* på middelalderteatrets liturgiske dramaer og mysterie- og passionsspil, idet den sender tilskueren på vandring mellem forskellige lokaliteter: Rum, tableauer, performances, installationer, samtaler, oplæsning, kaffestue, mm. Ruten eller forløbet er bare ikke fastlagt på forhånd, scenarier udspiller sig simultant flere steder, og tilskueren har i henhold til en nutidig æstetik lov til at følge sine egne valg og tilfældige indskydelser.

Kirsten Dehlholm skriver om forestillingen:

Titlen *jesus_c_odd_size* hentyder til nutidens websites, hvor vi alle bliver superstars på den elektroniske nattehimmel samtidig med, at vi som Jesus går rundt og er mere eller mindre malplacerede i vor egen tid. Jesus er den mærkværdige størrelse – og den fælles reference, med hvilken vi mødes i forestillingens rum, hvorfra vi kan ihukomme og skabe vore egne forestillinger om verden af i dag.

Som det antydes med skrivemåden i titlen *jesus_c_odd_size*, er det en udforskning af kristendommen, som foregik denne på Internettet: Nonlineært og surfende, hvor vi selv er vort eget flydende centrum for vor søgen. Flere kritikere har fulgt denne tankegang og set forestillingen som et billede på nutidens åndelighed: En indkøbstur i et supermarked med frit valg på alle hylder. Rektoren for præsteseminariet i København, Mogens Lindhardt, gik en anden vej og sammenlignede den med en vegeterende spadseretur på en kirkegård eller i en katedral, hvor man stopper ved forskellige grave og forestiller sig, hvem de døde var. Forskellige som de er, har disse metaforer dog ét træk tilfælles: Horisontaliteten. Publikum er situeret i en deltagelse, der frembyder et netværk af muligheder, uden at de besidder det privilegerede overblik, som de er vant til fra prosceniumsteatret. Således forskydes orienteringen i rum fra overblik til øjeblik, situationens opdukken, mødet på vejen, nærværet af den anden. Denne orientering går igen i valget og brugen af de bygninger, som *jesus_c_odd_size* er opført i.

Opførelsen i Nikolaj Udstillingsbygning 2002

Urpremieren finder sted i år 2000 på et universitet for kunst, kultur og kommunikation i Malmö. Udnyttelsen af den tidligere industribygning store udstrakthed og flere etager fremhæver oplevelsen af vandring, hvor de mange forskellige scenarier byder sig til undervejs som stationer for oplevelse og fordybelse. Bygningens noget uskønne modernisme spiller med som kontrast til de bibelske motiver, der møder en som noget på én gang dybt fremmed og alligevel umiddelbart tiltalende.

To år senere vender Jesus tilbage, nu på et museum for nutidskunst i centrum af København. Kunsthallen Nikolaj, som er en nedlagt kirke, samler med sit centrale skib forestillingen mere, måske ved fornemmelsen af, at den i disse gamle kirkerum er 'kommet hjem'. Den foregår også her i hele bygningen, i sideskibe, tårnkamre, på gallerier og lofter, og man skal som besøgende ikke gå mange skridt, før man bogstavelig talt træder ind i det næste scenari.

Her spiller iscenesættelsen bevidst på kropsrummet og den nonverbale kommunikation. Et af de mest signifikante bibelscenarier er beregnet på at

skulle ses på afstand: Den sidste Nadver, der finder sin naturlige scene i kirkens apsis på en eksisterende tribune. Andre scenerier, som Golgata, kan både opleves på afstand og tæt på. Valgfriheden i afstand – eller fravalget som alternativ – er nærmest nødvendigt, når det gælder Golgata, for her udstilles mennesket i al dets grufulde sårbarhed: Performere i korspositur hænger vakuumindepakket i kæmpe plastikposer foran en. Et rystende syn i al dets virkelighed!

Et andet scenarie er Judas' apologetiske monolog, der med stor udtrykskraft fremføres i et af sideskibene af en skuespiller, placeret på et højt plateau med et spejlende loft presset ned over sig. Judas skikkelsen opfører som den eneste en dramatisk tekst om at være stemplet igennem 2000 år. "En Judas går altid foran..." er en væsentlig replik i teksten. En engel-figur, en midaldrende kvinde med engleansigt og langt lyst hår iført en purpurrød kjole, overværer talen sammen med tilskuerne i følsomt ophøjet ro. En tilstede-



Den sidste nadver. Fra forestillingen *jesus_c_odd_size* i Kunsthallen Nikolaj.
Foto: . Richard Sandler.

værelse, man ikke kan undgå at berøres af. Til slut bliver en stol på gulvet bogstaveligt talt kvalt af et nedhængende tykt tov, der får stolen til at rotere voldsomt og falde omkuld – som billede på Judas, der hængte sig.

Både frivillighed og tilfældighed er vigtige faktorer i møders opståen. Tydeligst ses dette af det personlige eller intime møde. Det er måske også de situationer, hvor erfaringen af immanent transcendens, af selvoverskridelse, er stærkest hos publikum. Erfaringen kan opstå i udvekslinger mellem den associative bibelske ramme og publikums aktive, kropslige investering i de forskellige møder.

På torvet, nede i kirkeskibet, kan man møde Maria Magdalene, som tilbyder én at få vasket sine fødder, ligesom det hedder i legenden, at hun vaskede Jesu fødder. Pludselig står man der med valget: Skal man sige ja eller nej. Fodvask er for de fleste mennesker en ret så intim og privat foreteelse. Performeren er imødekommende og smilende og forsøger på bedste, respektfulde vis at signalere tillid, for her er der virkelig tale om et grænseoverskridende ritual. Opfatter man hende ud fra nutidig kønsproblematik som et underdanigt menneske, som man ikke ønsker at undertrykke yderligere? Går den hengivenhed, der fra kristen side tilskrives ritualen, op for gæsten?

På loftet over et af kirkens sideskibe findes en gammeldags indrettet dagligstue, hvor en forsamling af ældre kvinder holder kaffestue. Hyggestemningen er smittende. De er disciplenes bedstemødre, for sådan nogle må disciplene naturligvis også have haft. På de to borde står billeder af deres børnebørn, og de fortæller gerne kærligt og beundrende om dem til publikum. Er man heldig, bliver man for en stund tilbudt en plads ved bordet, hvor man bliver budt på kaffe og småkager og må høre en bedstemor læse kvindeundertrykkende tekster op, skrevet af Paulus. Situationen er underlig dobbelt, for her taler man med et spillevende almindeligt menneske, som man samtidig ser som frit bibelsk opspind, italesættende rigtige bibeltekster.

I to tårnkamre tager Jomfru Maria imod besøg: Ét kammer er for mænd og ét for kvinder. Her sidder hun ved et bord og indbyder til samtale, indhyllet et stofligt rødt neonlys, som sad hun i et hjertekammer. Hvor der er hjerterum, er der husrum, tænker man næsten. Nu i endnu højere grad end før træder vi over en tærskel og ind i et andet rum, hvis hele sanselige materialitet vil blande sig med vores afstandstagende kropsrum. Det er fascinationen af rummet, der lokker én indenfor i dette mødes begivenhed, i

konkret forstand et fremmed rum, et teatralt rum, et andet rum, der tilhører forestillingen om Jomfru Maria. Man forventer, at hun er Jomfru Maria; men det er hun ikke: Over for én sidder kvinden Helle, endnu et almindeligt menneske, og taler med en om, hvad der nu måtte komme op, stort som småt. Skuffelsen kan for nogle være stor, hvis man ikke omstiller sig til at gå med på begivenhedens præmisser; men i skuffelsen ligger også erkendelsen: At Jomfru Maria, hvor fjern og ophøjet hun end måtte være i visse dele af kirken, stadigvæk engang var en almindelig kvinde, med hvem man kunne føre en dagligdags samtale.

Mødet finder sted på tærskelen

På sin vandring kan man ikke undgå at møde en af de spedalske. To handicappede piger (lamme fra livet og ned) kører siddende og liggende rundt på rullebrætter på kirkeskibets store torv. Ligesom rigtige spedalske har de ringende bjælder, der advarer om deres komme. Det pludselige møde i den personlige zone kan man kun kejtet undslå sig. Pigerne søger øjenkontakt, mens de synger de smukkeste sange for én, på tysk. Blufærdige og velopdragne, som de fleste af os er, vil vi føle os noget utilpasse ved situationen, indtil vi, forsikret af pigernes genuine nærvær, kan være i den, fulde af accept. Begge parter er udsatte i mødet, men ved at insistere på det opstår et begivenhedens rum, hvor alle kropslige forskelle og skavanker synes ligegyldige: En selvgenkendelse i den anden etableres. Et sådant møde bringer os som besøgende til at overskride os selv i eventuelle fordomme. Et næstekærligt blik kan opstå. Man er lige, man står ansigt til ansigt.

“Vi møder altid den Anden på tærskelen. En tøven, det er billedet på mødet med den Anden i begivenheden.” Sådan ser fænomenologen Ole Fogh Kirkeby udfordringen i det mellem menneskelige møde (Kirkeby 2005, 210). Skulle jeg som ikke-teolog vove en påstand, ville det være, at selve kristendommen som praksis altid drejer sig om at komme over denne fænomenologiske tærskel – som Jesus kunne træde over den og ind i det andet menneskes liv.

Dehlholm skriver i programmet:

Jesus-skikkelsen viser sig som flere personer, som mange mennesker, som mange handlinger, som detalje og helhed, som form og indhold. Men altid skjult eller forklædt i det mest synlige, det mest konkrete. Der ligger hemmeligheden, den ligger lige for.

Litteratur

Kirkeby, Ole Fogh, 2005, *Eventum Tantum – begivenhedens ethos*, Frederiksberg.

Humphray, Caroline og Laidlaw, James, 1994, *The Archetypical Actions of Ritual: A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*, Oxford.

Noter

1. Fænomenologi refererer her til analysens metode. Det undersøges, hvordan forestillingen fremtræder for tilskueren/deltagerens bevidsthed, som denne er situeret i opførelsens begivenhed, og ses på sammenhænge mellem forskellige påvirkninger af kroppen/sanseapparatet og betydningspotentialer. Den teoretiske inspiration for analysen har været Ole Fogh Kirkebys begivenhedsfænomenologi, præsenteret i *Eventum Tantum – begivenhedens ethos* (2005). Heri beskrives mødet med det andet/den anden som en kropslig tærskelbegivenhed, hvor den enkelte udfordres til at overskride sit eget selv og selvbegrænsninger ved at åbne sig og gå ind i begivenheden.

En længere udgave af artiklen er trykt i *Performance Research: On Congregation*, 13.3, 2008. Nærværende udgave er forkortet og redigeret af KIRSTEN DEHLHOLM, kunstnerisk leder af Hotel Pro Forma. E-mail: kd@hotelproforma.dk.

KIM SKJOLDAGER-NIELSEN er ansat på Institutionen för musik och teatervetenskap, Stockholms universitet, og er leder af arbejdsgruppen "Performance and Religion" under International Federation of Theatre Research.

Kim Skjoldager-Nielsen, ph.d.-studerende
E-mail: kim.skjoldager@gmail.com

Kirke og teater

– et had-kærligheds-forhold

Caspar Koch

Jeg går ind i salen, forestillingen skal til at begynde. Der er en dæmpet snakken mellem tilhørerne. Så kommer der slag på gongen, nu begynder vi! Knap er det sidste slag ringet ud, før musikken sætter i, voldsomt og inciterende. Da musikken standser, kommer første mand frem på scenen, han stiller sig midt foran os og læser prologen. Oppe på scenen ligger en af hovedkræfterne i en knælende stilling, han er iført et kostume fra renæssancen. Hans ansigt er skjult, og jeg får tid til at studere det dæmpede, farvede lys. Endelig rejser han sig op, ser direkte ud på os og taler til os.

Ja, undskyld beskrivelsen, det er en ganske almindelig, dansk højmesse, der går i gang, men om det er kirke eller teater, afhænger meget af øjnene, der ser. Her er der sikkert nogle, der vil føle sig stødt over sammenligningen, for kirken er et seriøst sted, der beskriver Kristi mysterium og Guds kærlighed til menneskene. Jojo, sandt nok, men teatret er også et seriøst sted. Det beskriver det usagte i mennesker. Det viser myten bag alle overflader. Der er flere fællespunkter mellem de to institutioner, end der er forskelle, for begge fortæller de myter. Kirken fortæller om Guds kærlighed, der får ham til at ofre sin eneste søn, teatret fortæller mange myter med mange forskellige baggrunde, men alle myter handler om den store fortælling, den, der var før mit liv, og den, der vil følge efter mit liv. Hvor kommer vi fra? Og hvor skal vi hen? Det er det egentlige fællespunkt mellem kirkens og teatrets fortællinger.

På det ydre plan holder man god afstand mellem de to institutioner. De fleste præster vil føle sig stødt over at få betegnelsen “Han er en værre skuespiller” hæftet på sig, og tilsvarende vil en skuespiller føle sig nedgjort, hvis han karakteriseres som “Han spiller som en præst”. Hvorfor denne afstandtagen? I gamle dage var riter, myter og mysterier tæt forbundne og blev udført af de samme personer. Og i vore dage er de unge skuespillere, der uddannes fra teaterskolerne, ofte præstebørn (næst efter skuespillerbørn, selvfølgelig).

Den fælles grundfortælling

Vogt jer for myter! siger Paulus advarende. Men det siger han jo i en ganske bestemt tid og kontekst. Han lever og virker netop i de 30 år, hvor det, der senere skulle blive den kristne kirke, hænger i den tyndest mulige tråd: Tiden mellem opstandelsen og fremkomsten af det første skrevne evangelium. For det eneste, der vidner om Jesus, der måske var Kristus, var netop *myter*. Fortællingerne om Jesus, hans død og opstandelse, var fortalte og dermed mundtlige. Og hvilke historier var sande, eller lå bare nær op af sandheden, og hvilke var det rene opdigt? Det prøver Paulus at skære igennem ved slet ikke at forholde sig til Jesu liv på jord, men kun til hans død og opstandelse. Begivenhederne i de 40 dage fra gravlæggelsen til himmelfarten var for Paulus beviset på Jesu guddommelighed og nok til, at han kunne bære titlen Kristus: Den, som Gud havde udpeget.

Og endelig efter de ca. 30 års formidlingsmæssige forvirring kommer så Markusevangeliet, som mere eller mindre bliver normen for den kristne grundfortælling. Men det er vigtigt at huske, at det er Paulus’ breve og dermed fortolkningen af Jesu betydning, der er det første udgangspunkt i vores bibel, ikke selve fortællingen om Jesus. Den kom først senere.

Så myten er vores fælles grundfortælling, og vi skal forholde os kritisk til den som Paulus, men også anerkende dens universelle vigtighed. Og det er netop her, det store fællespunkt mellem kirke og teater ligger, men også det store stridspunkt. Tag f.eks myten om Adam og Eva, den er et typisk eksempel på, at Bibelen skal læses mytisk og ikke bogstaveligt. Det er beretningen om de første mennesker på jord, en beretning, som næsten alle kulturer har i en eller anden afskygning. De to mennesker er der bare, skabt ud af det store

Intet. Og deres børn går ud og gifter sig. Ups! Hvor kom de ægtefæller fra? Nej, det skal vi ikke søge et svar på, det er netop mytesprog: De første mennesker formerer sig og befolker jorden, men spørg ikke om detaljer.

Men hører vi om Adam og Eva i mytisk forstand, så skal selve skabelsen af de to også høres mytisk: Manden skabes af jorden, af det materielle. Hans grundstof er det konkrete, håndgribelige. Kvinden derimod skal give liv og må derfor have en mere organisk platform end bare jorden. Gud tager derfor et ribben ud af Adam og skaber kvinden af det. Da hun er gjort af organisk, levende stof, er hun dermed også i stand til at give liv, og hendes grundstof er det nærende, levende.

Den læsning står jo i stærk kontrast til romerkirkens fortolkning af skabelsesmyten, hvor kvindens position netop blev set som underordnet manden, for hun var ikke mere værd end hans ene ribben. Her grundlægges de store uoverensstemmelser mellem teater og kirke. Teatret har altid fortolket virkeligheden, og det har ført til mange og meget forskelligartede fortolkninger, også nogle helt vanvittige. Men det var tilladt at fortolke. Kirken derimod har gennem lange tider kun tilladt én fortolkning, og hvad der lå derudover, var forkert – og blev på visse tidspunkter straffet. Så fortolkningsfriheden er nok den største grøft mellem teater og kirke, også i dag.

Mysteriespillets dominans

Teater er en meget gammel institution, ældre end kirken. Det er gribende at sidde i et gammelt græsk teater og se en forestilling, hvor selve bygningen i dag bliver brugt til det samme, den blev skabt til for 2.500 år siden. Her udspilles de evige fortællinger om kampen mellem det onde og det gode, mellem det destruktive og det opbyggende, det samlende og det spredende. I den græske kultur var det ofte præsterne, der spillede rollerne, så teater og riter hang uløseligt sammen.

Da den kristne kirke etablerede sig i romerrigets forfaldstid, var teatret reduceret til en kæmpemaskine, der blot underholdt masserne og blev brugt af magthaverne til at fremme deres politiske formål: Spektakulære gladiatorkampe, kampe mellem vilde dyr og mennesker osv. Og hvis man dristede sig til at spille egentlige skuespil, var det ofte med et gys i baghånden: Vise

roller blev spillet af dødsdømte, som så blev rigtigt dræbt på scenen. En dekadent og skamfuld periode for teatret og dermed myten.

Kirke og teater arbejdede tæt sammen i de følgende århundreder, og i middelalderen blev højdepunktet nået. Middelalderen var en form for kollektiv bevidsthed, og da Bibelen samtidig var en bog, der ikke var tilgængelig for almindelige mennesker, var kirkens fortolkning af de bibelske historier enerådende. Men alligevel ser vi på kalkmalerierne, hvordan fortolkningen af f.eks djævelen langt overskrider, hvad der i øvrigt kan udledes af de bibelske skildringer. Teatermæssigt er det de store mysteriespil, der dominerer. Det var spil, der skulle gennemlevs af publikum. Man bevægede sig fra paradiset til forskellige 'mansioner', dvs. små scener, hvor bibelske optrin blev udspillet. Til sidst endte man i himlen. Betegnelsen mysteriespil dækkede det faktum, at publikum selv oplevede disse skift, selv blev rystet af djævelens fristelser i ørkenen, selv gennemgik Jesu lidelseshistorie. "Mysterium" betyder hemmelig, og da det drejer sig om den indre sandhed, kommer det til at betyde dunkel, skjult, i mørke. Så publikum skulle bevæge sig fra mørke til lys, dvs. til Guds himmel.

Den store skilsmisse

Så langt så godt. Men jeg er overbevist om, at da kirken og teatret endeligt skiltes (i slutningen af 1400-tallet), var en af forklaringerne, at man aldrig har kunnet styre skuespillere, så selv om teksten var from, kunne man alligevel sagtens genkende den fede abbed, den tyranniske herremand og den liderlige præst, og derved blev enhver dobbeltmoral i kirken udstillet på en meget non-verbal måde og til stor moro for tilskuerne. Dette ses i den italienske teaterform *commedia dell'arte*.

Den kollektive bevidsthed i middelalderen blev efterhånden afløst af renessancens individualisme, hvor man begynder de store angreb på kirkens enerådende fortolkning af de bibelske fortællinger og tilværelsen i det hele taget. Man ønskede en flertydighed i tolkningen. Og da kirkens svar på disse angreb var en renselsesproces indefra, blev skuespillerne smidt ud af kirken, ud på torvet udenfor. Og hvis man ser på kontinentale byer (f.eks Aarhus), så

er dette præg blevet bevaret helt op til vore dage, at domkirken, centralpladsen og teatret ligger sammen – og i øvrigt ikke taler ret pænt om hinanden.

Renæssance-individualismen krones især af Shakespeare, hvis helt enkle budskab i alle hans stykker er: Øje for øje-tanken tilhører den gamle tid, den nye tid erstatter hævn med barmhjertighed. Dette enkle budskab har vi endnu ikke fattet, og derfor fortsætter kaos. Nu fremstiller teatret en kritik af kirken, mere eller mindre højlydt, og kirkens svar er pietistisk fromhed, der ser teater som den store skøge – hvilket i øvrigt nok ikke var helt forkert. Og dermed var adskillelsen mellem kirke og teater en fuldbyrdet realitet.

Mindre hellighed – mere drama

Hvordan kom jeg så ind i det her? Hvordan blev jeg, en skuespiller, til en *evangelisk* skuespiller? Jeg kender ikke det præcise svar, og det lå ikke lige i kortene, da jeg kommer fra en ortodoks ateistisk familie: Dvs. det betød noget at være ikke-kristen. Min far var arkitekt, så vi blev slæbt ind i alle de kirker, vi mødte på vores vej, men hvis præsten kom, gik min far. Det var en religion at være ikke-religiøs. Jeg valgte selv, at jeg ikke skulle konfirmeres, og som voksen meldte jeg mig ud af folkekirken. Jeg skulle åbenbart gå nogle lange omveje, og det gjorde jeg helt bogstaveligt: Til Bali og senere Indien. Som ung skuespiller sad jeg nat efter nat ude i landsbyerne og så på de store episke dramaer, der blev danset, mens gamelan-orkestret spillede, og sangerne reciterede fra Ramayana, den hellige hinduistiske bog. Jeg fulgte det godes kamp mod det onde, nu og da med trolddom, hvor krigerdanserne kom i trance og stak sig selv med skarpe sværd uden at blive såret. Det var voldsomt, og jeg husker, hvordan jeg længtes efter, at vi kunne gøre det samme med vores egne hellige skrifter. Fjerne helligheden og vise dramaet.

Mange år senere kom jeg til Sydindien, hvor jeg brugte megen tid på Kathakali-dansen, som også viser scener fra Ramayana. Og her lærte jeg betydningen af en scenisk præcision: 16 retninger på scenen, håndtegn for bestemte begreber og ting osv. Men stadig vidste jeg ikke helt, hvad jeg egentlig ville med det, og da jeg var travlt optaget på landsdelsscenen, var de religiøse tekster ikke nærværende. Men jeg havde i mellemtiden gjort op med den

puritanske ateisme, jeg havde som baggrund, og følte mig mere og mere tiltrukket af en religiøs livsopfattelse. Jeg kom tilbage til folkekirken.

Da nogle bestemte begivenheder gjorde, at jeg på et tidspunkt valgte at sige op som rektor for Statens Dramatikeruddannelse, stod verden åben for en udforskning af, hvad der egentlig var mit teatermål. Jeg var så privilegeret, at jeg blev bedt om at spille Kaj Munk i "Vildt afsted mellem himmel og jord", og da det resulterede i Kaj Munk-prisen, følte jeg mig stik imod al sund fornuft opmuntret til at fortsætte i det religiøse spor og indstudere Markus-evangeliet. Hele evangeliet.

Markusevangeliet som kirkefortælling

Instruktøren blev den samme som i Kaj Munk-forestillingen: Jakob Christensen. Vi har haft mange gode samarbejder omkring religiøse tekster og emner. Selve evangeliet tager ca. 2 timer og 10 min. at spille igennem, så det er en udfordring af de helt store at administrere sådan en bamse af en tekst. Og da der ikke er nogen klar retning i fortællingens første del (Jesu vandringer omkring Genesaret Sø), kræver det nogle anstrengende mnemoteknikker.

Men sikken en vandring. Irritationen ligger lige under overfladen, fordi teksten er så svær. Og pludselig åbner den sig, og man vandrer (også som fortæller) lige ind i mysteriet om det frivillige offer. Det er smertefuldt, men det er en oplevelse, som ikke kan beskrives. Det ligner vel mest det middelalderlige mysterium, hvor man forandres med figurerne i stykket. I Norge havde man også lavet denne én-mands evangeliefortælling, men der var det en teaterforestilling og ikke en kirkefortælling. Den norske instruktør havde sagt til mig: "Du er ikke mere den samme, når du er igennem", og det viste sig at være rigtigt.

Igennem et år måtte jeg stå op kl. 5 om morgenen for at læse, mens der var stille i huset, og jeg tænkte efterhånden, at det var en dejlig måde at starte dagen på, at spille et helt evangelium igennem. Så var jeg klar til madpakker og børnenes skolestart.

Jeg valgte at lave Markusevangeliet som en ren kirkefortælling. Det stod klart for mig, at der skulle vælges: Fortællingen kunne ikke både spilles på

teatret og i kirken. Og hvad er forskellen? Ja, det fandt vi jo først efterhånden ud af, men på teatret er man i et rum, der er skabt til finurlige historier. Derfor kunne den norske skuespiller vise f.eks. den fattige kvinde (med de to småmønter) med alle hendes betænkeligheder, hendes gåen frem og tilbage, og til sidst hendes modstræbende aflevering af den sidste mønt. Det var en helt lille fortælling i sig selv og meget morsom.

Den gik slet ikke i et kirkerum, de unødvendige sidehistorier blev til pjat og tidsspilde. Kirken er i sig selv en så voldsom scenografi, at der skal holdes en langt strammere fortællelinje. Så fortællingen om den fattige kvinde blev i vores udgave udelukkende en fortælling om Jesus, der sidder omgivet af sine disciple, og hvor han belærer dem hviskende om kvinden, der går lige foran dem. Fortællingen skal hele tiden være centreret om Jesus, når den fortælles i kirken. Der er ikke plads til sidespring.

Paulus og Peter dramatiseret

Efterhånden skabtes ideen om at gå videre, og “Paulus – et spejl og en gåde” blev til. Det var en sammenskrivning af Apostlenes Gerninger og uddrag af Paulus’ breve. Det spændende ved denne dramaturgi var, at brevene faktisk var lettere at lære end selve evangeliet! Både Romerbrevet og Galaterbrevet er komplicerede størrelser, men de er fortalt af en mand i jeg-form, med alle hans følelser intakte. Faktisk bæres brevene af en følelsesstrøm, og fanger man den, er forløbet langt lettere at huske, og det ligner almindeligt teaterarbejde meget mere. Her gik det op for mig, hvor stor skade vi gør på Paulus ved at tage følelserne ud af hans breve. Det bliver nemlig lige nøjagtigt forskellen på en moralist og en, der kæmper. Jeg kalder Paulus’ sprog for “det kæmpende sprog”, fordi hver sætning er båret af kampen for at udtrykke et syn i ord, kampen for at holde en tanke fast, kampen for at overbevise. Tager vi kampen ud af Paulus’ sprog, ændrer det sig til gold moraliseren fra en person, der er kommet ud på den anden side af kampen. Men det er han ikke, han er midt i den.

Og endelig afsluttedes min testamentetrigi med kirkefortællingen “Peter og Ilddåben”. En forestilling om helligånden havde spøgt i mig længe, men den skulle personificeres, og derfor blev det naturligt at lave en for-

tælling centreret omkring Peter. Ca halvdelen af hans historie fortælles i evangelierne, den anden halvdel fortælles i Apostlenes Gerninger, og da de sidste tekster kun optræder meget sporadisk i læsningerne om søndagen, er billedet af Peter meget ufuldstændigt: Et impulsivt klumrehoved. Men tager vi Apostlenes Gerninger med, fuldstændiggøres billedet af et menneske, der får en opgave, men ikke ved, hvad den går ud på. Først efter at have svigtet totalt bliver han klar over opgaven: at være den menneskelige formidler af helligånden, og derefter er der hverken svigt, angst eller tøven i ham.

Et af mine personlige projekter var at udforske, hvor meget min hukommelse kunne rumme. De tre fortællinger tilsammen fyldte over 5 timers koncentreret tekst og dækker et væsentligt udsnit af Det Nye Testamente. Hvor lå grænsen?

Det blev ikke hukommelsen, men min fysik, der satte den. Min ryg kunne ikke bære de tunge løft med podier, lyd og lys til hver forestilling, og derfor lukkede jeg for de tre fortællinger. Da havde de spillet i 12 år i over 300 kirker, og nu eksisterer de i uddrag som del af tre foredrag.

Kropslighedens indtog

Min fornemmelse er, at tilhørernes oplevelse er mere end en teateroplevelse: Fortællingen slår bro over 2.000 års adskillelse, og man er i stue med et øjenvidne. Og jeg er overbevist om, at der er et stort behov for at høre og forstå de bibelske fortællinger med mennesker, ikke med ophøjede, utilnærmelige væsner. Der er ingen forskel på mennesker fra den tid og fra vores egen.

Er der fremtid i teater i kirken? Jeg kender ikke svaret. Det må komme an på dem, der giver sig i kast med det. Men noget nyt er i gære, hvor det dramatiske i de bibelske tekster får lov at træde frem. Tegneserier, drama, dukketeater, alt dette medvirker til en levendegørelse af de gamle fortællinger, medvirker til en ny mundtlighed og indfører en sanselighed, der har været bandlyst i kirken i århundreder. Netop sanseligheden (dvs. brugen af alle 5 sanser) har været anset for noget, der ledte til syndighed, fordi kroppen og dens krav gik imod et fromhedsideal. Det er denne kropslighed, der er ved at gøre sit indtog i kirken i dag, og som er bydende nødvendig, hvis kirken skal tale til moderne mennesker. Netop ved, at vi i dag sidder så meget ved

en computer, er kroppen blevet en meget bevidstgjort del af vores liv, så vi dyrker træning og motion som aldrig før set. Og det er også nødvendigt, da vi ellers vil ende som fede gopler, da en fysisk indsats ikke længere er en del af opretholdelsen af livet. Så hvis vi ikke forholder os bevidst til kroppen og dens krav, så går vi til grunde.

Det er denne kropslighed og dermed sanselighed, der nu melder sin (forsigtige) ankomst i kirken. Evangeliets budskab er også et kropsligt budskab, hvor liv og død strides, tvivl, håb og glæde. Ligegyldigt hvor man står på fromhedsskalaen, er evangeliet en af de helt store dramatiske fortællinger.

Caspar Koch, skuespiller og lektor
E-mail: ck@ckoch.dk

Fars dreng

– Interview med skuespiller Hans Rønne

Annette Molin Brautsch

To evangeliske teaterforestillinger, to scener: Kirken og teatret – hvad virker bedst? Skuespiller Hans Rønne giver her sine egne praktiske erfaringer med forholdet mellem kirken og teatret.

“Fars dreng” – teaterforestilling fra 2010

Hvad stiller man op, når ens kæreste pludselig hævder, at hun er blevet gravid med Gud? Spørgsmålet bliver stillet på “Teatrets” hjemmeside, www.teatret.dk, som er skuespiller Hans Rønnes egen ‘butik’, som han kalder det, i Århus. Senest i foråret 2012 turnerede han med et stykke, som han kalder for ‘Fars dreng’. En forestilling, som tager udgangspunkt i den bibelske beretning om Jesus, hans fødsel, liv og død, men denne gang set ud fra Josefs perspektiv, Jesus’ papfar!

Appetitvækkeren til forestillingen fortsætter på hjemmesiden med ordene:

“Teatret’ giver endelig drengens ‘papfar’ – tømrermester Josef fra Nazareth – mulighed for at komme til orde. Josef beskriver med humor og underfundighed, hvordan han trods ønsket om at leve en stille og fredelig håndværkertilværelse pludselig og ganske uforvarende bliver hvirvlet ind i historiens centrum”.

- Ja, og med en vis forundring må han jo konstatere, at han i mangt og meget er blevet holdt uden for historien om den hellige jomfru, hans egen

kone, for der er jo ikke mange, der lovsynger den hellige jomfru Josef, vel...?, siger Hans Rønne med et smil på læben.

- Det er en kristen fortælling, vi har med at gøre, men det er en jødisk komiker og dramatiker, der er forfatter til manuskriptet. John Dowie, hedder han, og er englænder. I sin oprindelige version hedder stykket "Jesus My Boy", men da jeg faldt over manuskriptet og bestemte mig for at spille det, ville jeg helst fokusere på far/søn forholdet og lade titlen stå mere enkel med Irene Hagerups oversættelse: "Fars dreng". Det er det relationelle forhold mellem (pap)far og søn, som jeg finder interessant i stykket og i virkeligheden ikke så meget, hvem den papfar og den søn så ellers er kendt som – det må komme i tilgift for publikum, forklarer Hans Rønne.

"Fars dreng" er som flere andre af Hans Rønnes forestillinger på "Teatret" en soloforestilling med kun én skuespiller på scenen. Det hindrer dog ikke flere dialoger mellem de forskellige personer, som blandt andet er fortælleren Josef selv, Maria, Jesus og de tre vise mænd.

- Historien om Jesus er en alvorlig historie, og det lægger stykket heller ikke skjul på, når Josefskikkelsen i monologform fortæller den gennem sine menneskelige faderøjne. Der er masser af tidshistorie i forestillingen, som fx fremstillingen, gennem Josef, af det religiøse og politiske magtspil, der var på Jesus' tid med farisæerne, zeloterne, essæerne og saddukæerne. Men derfor kan der godt være plads til humoren både i dialogerne og monologerne, forklarer Hans Rønne.

Et uddrag fra Josefs monolog i første akt af "Fars dreng" ser således ud:

"Jeg blev født i år 23. Før Kristus, selvfølgelig.

Det var en tid, som tilsyneladende har inspireret generation efter generation af post-fødsel-portrætmalere. Alle disse kunstnere, som har skabt alle de malerier af drengen og hans mor og mig – billederne af Kristi fødsel – hvad er der galt med de mennesker? Hvad er der galt med dem? Jeg mener: Der står vi alle sammen, i en stald, plantet i en masse hø sammen med en okse og et æsel – hans mor ser strålende ud i en blå og hvid kjole. Og jeg står der pligtskyldigt et par skridt bagved. Streng. Stolt. Gammel. Omkring firs.

Kalder disse mennesker sig "kunstnere" eller hvad? Jeg var i tyverne dengang. Hans mor var nitten. Vi var børn! Godt nok ved jeg ikke meget om kunst, men jeg ved godt, hvordan jeg selv ser ud!

Hvorfor skulle de altid fremstille mig som en gammel mand? Jo, for hvis jeg så ung og viril ud, passede det ikke så godt med idéen om, at hans mor var jomfru” (Dowie 1998, 1-2).

- Jeg blev med det samme optaget af manuskriptet, da jeg læste det første gang, og tænkte, at det ville jeg ønske, at jeg selv havde skrevet, hvis jeg altså var dygtig nok, griner Hans Rønne og fortsætter:

- Jeg er vild med at skabe det store i det små! Selvfølgelig må man da kunne fortælle bibelhistorie ud fra en bipersons synsvinkel – det er sådan, det skal gøres, og så med et uundværligt humoristisk twist, der ikke forfladiger historien, men gør den nærværende for et moderne menneske. Josef er bare et almindeligt menneske, der forelsker sig i en pige – han er lige som dig og mig. Han brokker sig lidt over de mange politiske dagsordener, han møder i samfundet, og de religiøse strømninger, der på hver deres måde ønsker at sælge ham et bud på Gud. Josef vil i virkeligheden bare gerne være i fred, passe sit gebet og stifte familie. Med “Fars dreng” kommer publikum væk fra den traditionelle bibelske stereotyp og bevæger sig med ind i en aktuell vekselvirkning mellem fortid og nutid.

Bibelhistorie på jysk!

Jeppe Aakjær udgiver i 1912 en bog, som han kalder “Af Gammel Jehannes hans Bivelskistaarri”. Heri findes seks fortællinger fra det gamle testamente, genfortalt på klingende jysk! Fortælleren i bogen er en jævn mand, en smed ved navn Johannes Villadsen, som levede i byen Septrup i Salling, hvor Jeppe Aakjær voksede op (Aakjær 1996, forordet).

På spørgsmålet til Hans Rønne: *Hvor er din interesse for det bibelske stof opstået?* er svaret ikke entydigt klart, for som for så mange andre, skulle der en del veje og omveje til, før Hans Rønne lod lidt af sin teatervirksomhed indtage mere direkte af kristendommen. Alligevel kommer der nogle glimt, der hver på sin måde har peget i retning af kristendommen.

- Jeg er fra Vesthimmerland, og gennem ruden på mit barnekammer kunne jeg se over på Jeppe Aakjærs elskede Salling. Der lå nogle engstykker og en stribe vand imellem, og i min barneoptik forekom bakkedragene helt derovre på den anden side af fjorden at være et fjernt og fremmed fjendeland. Men

sandheden er, at jeg i udpræget grad voksede op med Jeppe Aakjærs sprog og digtning. Jeg husker med glæde, at min mormor genfortalte gammel Johannes' specielle udlægninger af bibelhistorien for mig, dengang jeg var dreng. Nogle år senere håbede jeg, at Johannes Villadsen blev begravet sammen med mormor, for som ung drømte jeg nemlig om at være avantgarde. Folkelighed... min bare røv. Jeg følte jeg mig flov og pinlig berørt over at tilhøre dette bondefolk og over, at deres bonderøvsdialekt også var mit modersmål. Men smeden fra Septrup var ikke sådan at tage livet af. Tværtimod var det som om, han med tiden blev stadig mere hørbar og synlig for mig. Som om han insisterede på at blive taget op af den rygsæk, der rummer min bagage.

Udmeldelse af Folkekirken og ind igen...

- Jeg elskede at tegne i kristendomstimerne i skolen, mens læreren fortalte maleriske historier fra Bibelen, og jeg har da også i mit voksne liv brugt min interesse for billedmageri til at lave plakater til mange teaterforestillinger og lignende. Min mormor boede hos os, da jeg var dreng. Hun havde sit eget værelse, hvor der hang et selvlysende kors på væggen og et billede fra det Sixtinske Kapel af Gud, der skaber Adam. Det var som om Gud pegede lige ned på mig, kan jeg huske. Min mormor omtalte konsekvent Gud som "Ham selv", når jeg sad inde hos hende og lyttede på hendes historier fra Bibelen, mens hun kom i tøjet.

Var dine forældre troende?

- Både ja og nej. Min mor og min mormor var begge meget troende, ja, de bar denne her meget naive barnetro med sig hele livet igennem. Derimod er det som om, at min kære gamle far altid har båret tvivlen i sig på trods af, at han både var religionslærer, spejderleder og kirkesanger gennem 30 år. Jeg ligner min far på det punkt, tvivlen nager... så det blev jo problematisk for mig i ungdomsårene at bevare barnetroen, selvom jeg både blev døbt og konfirmeret. Mit forhold til kirken blev som for så mange andre på det tidspunkt et opgør. Jeg meldte mig ud, da jeg gik på HF i 1970'erne, for så at melde mig ind igen i 1980'erne, da jeg fik børn. Rapanden Rasmus føltes pludselig som en lidt flad godnatsang for ungerne. Jeg savnede vel det fundament, jeg selv

var vokset op på. Jeg manglede et sted at høre til som menneske, som far, som familie, så kirken kom gradvist ind i varmen igen.

I 1984 starter Hans Rønne den lille butik "Teatret" sammen med sin kone Gitte Baastrup. Den ambitiøse målsætning for arbejdet her står stadig på hjemmesiden i dag og lyder: *at skabe teaterforestillinger med eksistentielt indhold og samtidig søge et rummeligt nonverbalt fælles teatersprog. En universel kommunikationsform hvor man kan mødes uanset alder, intellekt og nationalitet...*

Om målsætningen siger Hans Rønne:

- Grundmotivet i visionen, som i særlig grad optager mig, er *Det store i det små!* Jeg tror måske, det har at gøre med længslen efter at være ordentligt til stede i verden. At være omsluttet af det NU, der har det totale tilstedevær som sin forudsætning, og som dybest set rummer hele min kunstneriske ambition. For mange af os har nuet og tilstedeværet jo en næsten eksotisk dragende kraft, som vi gerne rejser om på den anden side af jorden – eller langt ind i os selv – for at finde. Det paradoksale er, at vi i vores bestræbelser på at nå derhen ofte kommer endnu længere væk. Jeg tror på, at der findes ét – og kun ét – øjeblik!

“Ifølge Markus...” i kirkerummet og uden for kirkerummet

Det var muligvis det NU og den længsel efter noget ubestemmeligt, der pludselig fik form, da Hans Rønne for første gang hørte om en nordmand, der havde sat sig for at læse hele Bibelen fra A til Z og var endt med at lave en forestilling med udgangspunkt i Markusevangeliet. Den norske skuespiller havde tænkt, at folk skulle kende den 2000 år gamle historie, og hvad var en bedre indføring end at vælge det korteste evangelium og gøre det til en teaterforestilling.

- Jeg var forundret over at høre om det og lige så forundret over at høre, at forestillingen var blevet flyttet fra en lille anneksscene til hovedscenen, fordi det vrimlede med nysgerrige publikummer. Måske havde de svært ved at gå hen og høre evangeliet i kirken, men som teater var det åbenbart en helt an-

den historie. Jeg troede simpelthen ikke mine egne ører og måtte handle på min forundring, for egentlig kunne jeg godt forstå det, når jeg tænkte over den dybde, der jo ligger i den bibelske tekst, så jeg gik også i gang med at læse Bibelen, og pludselig stod jeg selv med en teaterforestilling, som jeg kaldte "Ifølge Markus...". Den havde premiere i 1997, og siden spillede jeg den over 200 gange på turné rundt i landet.

- Første sæson gik forrygende godt. Arrangørerne var landets teaterforeninger, højskoler og gymnasier. Jeg var forbavset over efterspørgslen og samtidig meget glad. I anden sæson havde nogle præster åbenbart hørt om forestillingen, og pludselig fik jeg en hel masse henvendelser fra Folkekirken. Man ville have mig ud og spille forestillingen i kirkerne, og jeg sagde ikke nej – tværtimod – jeg tog imod udfordringen og solgte forestillingen til rigtig mange kirker ude i det danske landskab.

Hans Rønne rynker brynene og bliver lidt indadvendt, da han bliver bedt om at svare på det nysgerrige og med spænding afventende spørgsmål: *Hvordan var det at spille teater i kirken?*

- Det var svært, og jeg gør det heller ikke mere. En scenografi skal i mine øjne ikke være for iøjnefaldende. Den fungerer bedst, når det lykkes at skabe billederne inden i hovedet på folk selv. Kirkerummet er jo ikke et 'tomt' rum. Det er et stemningsladet rum fyldt med associationsgivende genstande. Faste bænkerader, albertavle, kalkmalerier, prædikestol, orgelpiber, den lidende Kristus på korset, etc. Kirkerummet rummer en tung 'scenografi' og var i virkeligheden meget mere virkningsfuldt, end jeg havde regnet med, for ikke at tale om publikum. Den ene dag bestod publikum af konfirmander, mens de den næste dag bestod af kirkens menighed og menighedsråd. Det var to meget forskellige grupper at spille for, og de var ganske anderledes end et 'almindeligt' teaterpublikum. En af gangene, hvor jeg opførte stykket og annoncerede, at nu var der en lille pause, sukkede en af konfirmanderne dybt og sagde højt: *Oh shit, er det ikke færdigt endnu? Har ham Markus ikke skrevet noget andet?* I den anden boldgade sad en ofte bibelkyndig menighed og så forestillingen med en vis skepsis og kunne undervejs hviske eller efterfølgende sige, *at det står der ikke i Bibelen og citatet lyder altså således...!*

Om Hans Rønne har været uheldig og besøgt lidt for mange bibelkyndige danske menigheder, kan måske nok diskuteres, men oplevelsen var ikke til at tage fejl af.

- Jeg oplevede at blive en vikar for præsten. En slags teologisk stedfortræder og forlænget arm, der blev stillet til ansvar for bibelteksten. Kirkerummet blev for stort, for helligt, for alvorligt for mig og vel også for publikum, som nok i høj grad ofte så sig selv som menighed. Mens jeg oplever mig selv som et vægelsindet menneske, der har svært ved de endegyldige svar, så ser jeg mere præsten som den, der i langt højere grad giver svar på livets store spørgsmål. Jeg befandt mig ikke godt i den rolle og i det rum som skuespiller og har derfor valgt at sige nej, hvis en kirke ønsker, at jeg skal optræde i selve kirkerummet. Jeg går meget gerne ud og spiller evangelisk teater i kirkelig regi – det skal bare være i de tilstødende lokaler.

Commedia dell'arte-traditionen bruger ofte en såkaldt 'lazzi' til at fylde tiden ud med en slags morsomt intermezzo, hvor skuepillet et øjeblik går ud ad en tangent for så at vende tilbage til hovedsporet igen senere. Sådanne lazzi benytter Hans Rønne sig også meget af i sine forestillinger, hvad enten de har et kristent udgangspunkt eller ej.

- Jeg oplevede, at min brug af lazzi'en faldt til jorden i kirkerummet. Der var ikke plads til det skuespil, den improvisation, om man vil, derinde. En morsom lazzi over kvinden, der leder efter sin mønt, som hun har tabt, virker meget bedre i sognegården, fordi rammerne er anderledes og minder mere om et profant rum, som også teatrets er.

Hans Rønne ønsker at fortælle bibelhistorie på neutral grund, og det er kirken ikke for ham – den er et forkyndelsesrum. Hvor teatersalen, ifølge Rønne, er beregnet til at stille spørgsmålstegn, der er kirkerummet det sted, hvor der i langt højere grad bliver anvist en vej, mener han.

Kan kirken overhovedet lære noget af teatret?

- Jeg har vel en slags allergi over for dem, der gerne vil peppe kirken op med nye ting og sager. Ja, jeg ved godt, at jeg lyder ufatteligt gammeldags, men det der med guitar og rockmusik i kirken, det virker ikke for mig. Jeg går i kirke en gang imellem, og jeg har brug for, at rummet er helligt og indehaver af en hvis egenart, som jeg ikke kan finde andre steder. Det er måske også derfor, at jeg ikke mener, at teaterforestillinger med mig i hovedrollen i hvert fald virker så godt i kirkens rum. Så vil jeg meget hellere trække det bibelske stof med ind på teatret og levendegøre de gamle tekster dér. I virkeligheden vil jeg helst spille "Ifølge Markus..." og "Fars dreng" for dem, der

ikke kommer i kirken – altså de ikke indforståede – dem vil jeg meget hellere have fat i end dem, der i forvejen kender hele historien.

Jamen det er jo ren og skær mission, Hans! – siges der drillende fra den anden side af bordet.

- Ha ha, nå det havde jeg ikke lige tænkt på, men det er måske rigtigt. Vi har vel alle en mission med det, vi laver, om det foregår i kirken eller på teatret...

Hans Rønne fortsætter med svar på et spørgsmål om, hvad præsterne kan lære af skuespillerne:

-Jeg skal ikke gøre mig klog på, hvad præsterne kunne lære af skuespillerne, men der er sikkert en del vedrørende retorik og fremtoning, der med fordel kunne være til gavn for præstens arbejde og 'optræden' i kirkerummet.

Kunne du finde på at lave mere religiøst teater?

- Som sagt er jeg et tvivlende og søgende menneske, og jeg er meget forsigtig med at nævne dette nu, men det kunne være spændende at lave en forestilling ud fra historien om Job. Det er en fængslende og bevægende fortælling, der i høj grad kunne fortjene en plads på de skrå brædder. Det ville jeg meget gerne give mig i kast med på et tidspunkt, for selvom jeg ikke tager teatret med ind i kirken, så er de religiøse tekster meget vigtige for mig, og de har en masse at sige almindelige mennesker og kan måske især åbne sig på ny, når de foldes ud på neutral grund – på teatret.

Litteratur

Aakjær, Jeppe 1996: *Af Gammel Jehannes hans Bivelskistaarri*, 1912, 2. udgave, Hovedland.

Dowie, John 1998: *Fars dreng*, originaltitel "Jesus My Boy", England, dansk oversættelse ved Irene Hagerup.

Hans Rønne, skuespiller

E-mail: hansteater@googlemail.com

Drama i forkyndelsen – 3 ideer

Krybbespil, rollespil, syngespil og skuespil. Der er mange ideer til brugen af drama ude i det danske kirkeliv, når især børn og unge skal lære og opleve kristendommen. Her gives tre bud.

I. Brugen af teater i gudstjenester i Trinitatis Kirke, København

Kresten-Erik Dahl

I Trinitatis Kirke har man i mange år dramatiseret Bibelens fortællinger. Ofte i forbindelse med børnearrangementer, men med de senere års gregorianske julespil også for alle andre aldersgrupper. Den store skuespilkunst er det ikke. Udstyret er det forhåndenværende. Drivkraften er delagtiggørelse, fortælleglæde, fantasi og spontanitet.

Bibelteksten i spil

Opgaven er egentlig i udgangspunktet ligesom prædikantens. Man har et bibelsk tekstforlæg, ud fra hvilket evangeliet skal forkyndes for menigheden, der helst skal nås. Hvor søndagsprædikantens retorik og ræsonnementer alene skal nå skarerne, håber man så som aktør i dramatiseringen, at man med sin ageren kan hjælpe med at åbne folks øjne for nogle aspekter og dimensioner af teksten, som kan være vanskelige at tale sig til. Gudstjenestens salmesang kan med lidt god vilje opfattes på samme måde. Især når man arbejder med børn, virker det meningsfyldt, og oplevelsen af, at der går en prås op for de små, forekommer ofte ved disse lejligheder.

Utallige er fremstillingerne i litteratur og film af det ufrivilligt komiske skolejulespil med en fødegangsrealistisk fødende Jomfru Maria og grimme dyrekostumer, som kun bedsteforældre kan holde ud se på. Faren for det ufrivilligt komiske vil altid være der. Har man medvirkende, som er fortrolige med stoffet, plejer det dog at gå uden ufrivillig komik. Vi anvender i

Trinitatis aldrig nedskrevne replikker. Kun præstens fortælling og en ret fri drejebog danner baggrund for aktørernes ageren. Man gennemgår forløbet flere gange inden gudstjenesten, og især er det vigtigt hvilken rekvisit, man knytter til handlingens forskellige dele. Den rigtige rekvisit er i det hele taget vigtig for et godt resultat. En genstand kan, hvis det er den rigtige, indeholde så megen betydning, at den kan fortælle næsten hele historien. Tag f. eks. en hyrdestav, en kongekrone, et flot sværd.

De medvirkendes improvisation over præstens fortælling giver ofte fremstillingen det almenmenneskelige præg, der hjælper til at lette historierne for deres historiske og traditionsbetingede tyngde. Det velkendte ved bibelhistorier kan gøre det vanskeligt at opretholde folks opmærksomhed. Det lille fif med fri improvisation giver lige præcis historierne det særpræg, der bevarer folks opmærksomhed. Dette kræver naturligvis af fortælleren – ofte præsten – at han eller hun holder historien til forlægget hele tiden, hvis improvisationerne skulle bevæge sig for langt væk.

Det er meget forskelligt, alt efter hvad man vil fortælle, hvad man ender med konkret at gøre i forhold til teksten, og jeg vil i det følgende skitsere nogle historier og muligheder, vi i Trinitatis Kirke har gjort brug af, med forskellige udtryk.

Noas ark – nu med dig selv – vandring gennem byen

Historien om Noas ark blev for en del år siden til et fint samarbejde mellem to kirker i indre København, Trinitatis Kirke og Domkirken. Historien om Noa, der får til opgave at bygge et stort skib og redde verdens mennesker og dyr fra syndfloden, gav anledning til en storstilet vandring med de fremmødte kirkegængere fra den ene kirke til den anden – naturligvis i sikkerhed i selve arken – som den dag i dag ofte udlånes fra Trinitatis Kirkes ringerloft til formålet.

Projektet krævede, at man fremstillede en let ark, der kunne danne baggrund for første del af fortællingen i den ene kirke. Her bygger Noa arken, og det begynder at regne, og Noa inviterer alle de fremmødte til at blive reddet. Ved det pågældende arrangement kunne børn hele eftermiddagen møde op til arrangementet og af frivillige hjælpere få malet dyreansigter i ansigtet.

Noas ark er i denne fortælling lavet af et skelet af elektriskerrør. Dette skelet har billigt lærred hæftet på ydersiden. På lærredet er 'plankerne' antydet

1. Brugen af teater i gudstjenester i Trinitatis Kirke, København – Kresten-Erik Dahl

med tuschstreger. Vi havde fremstillet skibets stævn og hæk, og rælingen på dækket var reb, som holdtes af deltagerne selv. På denne måde kunne skibets størrelse justeres op og ned.

Som en del af forestillingen stiger alle om bord i arken, og den bæres af Noa og hjælpere i et festligt skue til den anden kirke, hvor en nødtørftigt klippet papirsdue flyver af sted båret i tråd på en pind. Arken støder på grund på trappen til kirkens kor, og en regnbue stiger til vejrs. Regnbuen var her 5 baner farvet stof hæftet på elektriskerrør og hejst højt op i en fiskesnøre. Dette kan man også gøre med en pind og en snor.

Det hele sluttede med sang og musik til en gudstjeneste i Domkirken, hvor en præst i ornat bryder illusionen. Han 'træder ud' af skuespillet og genfortæller, hvad man lige har været med til, og hvordan det nu skal forstås.

Udfrielsen fra Ægypten – overraskelser

Et andet år havde vi spærret Trinitatis Kirkes midtergang af og ladet den beklæde med bølgende blå afdækningsplast, som jo nærmest intet koster. Vi skulle holde børnegudstjeneste over fortællingen om Moses, der leder israelitterne over havet. Denne gang vidste ingen fremmødte dog, at de selv skulle være med, så da vi med usynlige tråde rullede afdækningspap med sand, tegnede fisk, søstjerner og muslingeskaller hen over havet og bragte kirkegængerne tørskoede til den anden bred, blev de selvsagt meget overraskede. Kirkens bænkerækker med udskårne muslingeskaller stod i et nyt lys for alle. Totalteater i kirkeperspektiv. Se, det var en rigtig historie!

Havbunden var fremstillet ved, at vi havde udrullet en rulle afdækningspapir og klistret billeder på den. Da vi rullede den sammen igen, havde vi rullet fiskesnøre med ind i den, så vi 'usynligt' i den anden ende af kirken kunne rulle papiret ud igen. Et ganske enkelt trick med en enorm effekt. Rullen lå indtil udrulningen under en sandfarvet plaid – 'stranden'. I dette tilfælde var disse ting fremstillet af personale, men det er oplagt at man, hvis man har tid til at involvere skole- og børnehavebørn, kan få dem til at fremstille tegninger til 'havbunden'.

De ti plager – gyseren

Den enkleste dramatiserede fortælling, vi har lavet i Trinitatis, er til gengæld også den eneste, der har fået kirkegængerne, som var børn, til at græde af

skræk. Den uhyggelige fortælling om de ti plager fra Anden Mosebog blev fortalt bl.a. ved hjælp af den gamle remse fra 1865:

*Vand til Blod og Frøers Mængde,
Myg dernæst Egypten trængte.
Utøj, Pest og Bylders Nød,
Hagel, Græshop, Mørke, Død.*

Som nævnt tidligere er det i sådan et tilfælde meget vigtigt, at præsten går ind og moderer udtrykket med fortælling, nærvær og dialog med de små.

Vi havde her med enkle lydeffekter og gratis computerprogrammer fra internettet fået fremstillet lydcollagen. Det er ikke noget, alle kan, men som regel er der én i en kirkes eller skoles kreds, der har sans for sådan noget. Præsten fortalte så indledningen til historien ved gudstjenesten, hvorpå lyden blev spillet og remsen læst. Som sagt græd et barn under dette, men det hele endte godt igen, da resten af historien senere blev fortalt. Faktisk er plager jo ikke nemme at beskrive – slet ikke deres egentlige effekt – så dette gysertrick kan godt bruges, men med forsigtighed!

Gregoriansk Hellig Tre Kongersspil – udfordringen, tilegnelsen af det fremmedartede

I Trinitatis kirke har vi dog også i samarbejde med indre bys kirker og i særdeleshed med Mikkel Vale, Helligaandskirken, hvis ide det var, haft et projekt, der er et egentligt indstudert syngespil. Et middelalderligt drama – oprindelig opført udelukkende af munke: “De Hellige Tre Konger og Herodes.” Dette stykke opføres i fire akter med mellemliggende salmesang med menigheden. Stykket er fundet og bearbejdet af Mikkel Vale selv. Det er desværre ikke udgivet og er under uophørlig udarbejdelse (forlægget findes i *The Play of Herod: A twelfth-century musical drama*, Noah Greenberg og William L. Smoldon, New York : Oxford University Press, 1965. Partitur med tekst på latin oversat til engelsk).

Vi opførte stykket helligtrekongersaften i den ene kirke og en eftermiddag i den anden kirke – to år har stykket også været på tur til henholdsvis Møn og Lyngby.

1. Brugen af teater i gudstjenester i Trinitatis Kirke, København – Kresten-Erik Dahl

Det er en helt særlig udfordring, da al tekst synges som gregoriansk sang, der kræver en del indstudering af en kyndig lærer. Men at udfordre folks evner og få dem til at samarbejde om noget meget fremmedartet er en spændende og sjov oplevelse. Fra oktober til januar øves hver anden søndag. Det er et ret stort arbejde, med kostumer og masser af rekvisitter, men en utroligt samlende oplevelse for de medvirkende. Vi averterede allerede fra om sommeren i kirkeblade og med opslag efter deltagere. Ved første prøve fik vi så aftalt, hvem der syede og skaffede kostumer og rekvisitter. Dette blev i vort tilfælde noget, den enkelte rolleindehaver selv tog sig af i samarbejde med undertegnede og Mikkel Vale. Det er nærliggende at kalde projektet en teater-workshop.

Julegudstjenesten for børn – Den kendte fortælling med billeder

Jeg slutter, hvor jeg begyndte. Den klassiske julebegivenhed i mange kirker. Juleevangeliet sat i scene under kirkens juletræer med får på marken, engle, konger, vise mænd med stjerne og Josef og Maria med Jesus i krybben. Masser af salmer og julemusik. Alt dette med børn siddende på kirkens gulv nærmest midt på scenen, alt imens de lever og snakker med i fortællingen, og alt er, som det skal være. Julefreden indfinder sig i den vante trygge kulisse. Vi gør det som sagt ved, at sognepræsten fortæller historien, mens et hold af frivillige hjælpere illustrerer det fortalte med improviseret skuespil – tit i dialog med ungerne, der gerne giver deres besyv med.

Hvad koster det

Der skal engagement, opfindsomhed, nærvær og masser af godt humør til at lave kirketeater, men det behøver ikke være dyrt. En gammel klud kan sagtens være en fin kjole, Noas ark kan laves af sorte affaldssække og gamle rør og lister – kun fantasien sætter grænser. Nogle vil måske mene, at man også må give køb på alvoren og den rene forkyndelse. Det er ikke vores erfaring.

Kresten-Erik Dahl, sognemedhjælper

E-mail: kd@rundetaarn.dk

2. Hun vralter ligesom en and!

Peter Nejsum

Krybbespil er som genre lige så undseelig som barnet i krybben, men hvis man udnytter alle dets muligheder, kan det blive et frugtbart møde mellem kirke, teater og menighed. Peter Nejsum har arbejdet med krybbespil gennem nogle år og deler her erfaringerne.

Det hævdes, at det var Frans af Assisi, der opfandt krybbespillet i 1223, da han skuffet over et besøg hos paven søgte tilflugt i Rieti-dalen og her trøstede sig med en genopførelse af Jesus' fødsel. Men Frans opfandt det ikke: Traditionen er langt ældre og kan spores tilbage til 600-tallet. I vore dage er det dog især børn, genren retter sig mod, men formålet er det samme: At levendegøre begivenhederne omkring Jesus' fødsel og ikke mindst dens betydning.

Fra fortælling til drama

Juleevangeliet er teologi i fortællingens form. Fortællingerne forsøger at spejle nogle af de temaer, der er væsentlige i evangeliet, fx forholdet mellem magt og afmagt, Guds visdom, der er en dårskab for verden, håb for den trængte, den lille, der bliver den store. Det sker alt sammen i fortællingens form. Den proces, det er at omsætte teologiske pointer til fortælling, gentages i en vis forstand, når fortællingerne skal transformeres til teater. Jeg har altid skrevet stykkerne selv. Det giver bl.a. mulighed for at inddrage børnene og at tydeliggøre de teologiske pointer, jeg finder er væsentlige, men det er omsætningen til teater, der er udfordringen.

Når man skal beskrive hyrderne, kan man fx tage udgangspunkt i, hvor kedeligt, koldt og trist alting er – indtil englene kommer. Man kan lægge vægten på, at ingen vil have med dem at gøre, og at ingen tror på, hvad de siger. Eller man kan beskrive dem som rå typer, som folk er bange for, så de kommer op at slås, inden de afbrydes af englesang. Uanset, hvad man vælger,

2. Hun vralter ligesom en and! – Peter Nejsum

rummer det en bestemt forkyndelse, for hvorfor vælger Gud netop den slags som de første vidner?

Det håb, juleevangeliet forkynder, kan også spejle sig på mange forskellige måder. Fx viser en af de vise mænd sig i et af stykkerne at være en livstræt, pessimistisk herre med replikker som: “Nu har vi vadet rundt i timevis. Indse det nu, der er ikke noget barn, det er bare en dum stjerne”. Men da først han får øje på barnet, er han den, der jubler højest...

Jeg vælger hvert år en bestemt vinkel på historien, som danner udgangspunkt for stykket. Jeg vil prøve at illustrere dette med nogle eksempler:

Maria som mobbeoffer

Et år er Maria og de besværligheder, hun må lide, i centrum. Det kommer bl.a. til udtryk i en scene med nogle af hendes veninder:

(Maria går gravid gennem kirken. Tre veninder sidder og taler om hende.)

1. veninde: Se, der går hende Maria med sin tykke mave!
2. veninde: Hun vralter ligesom en and!
3. veninde: Hun kunne åbenbart ikke vente med at få børn, til hun var færdig med skolen.
1. veninde: Det er vist ikke engang Josef, der er faren, er det vel?
2. veninde: Hun har fortalt mig, at det er engel!
3. veninde: En engel! Hun er fuld af løgn!

(Maria sætter sig. De andre rejser sig med det samme.)

Maria: Hej! Hvordan går det?

1. veninde: Jeg skal vist gå nu!
2. veninde: Det skal jeg vist også!
3. veninde: Du kan jo bare snakke med dine engle-venner!

(De går fnisende ud. Maria står helt alene tilbage.)

Maria som teenager

Et andet år gik det op for mig, at Maria var teenager, da hun blev gravid. Det gav nogle særlige muligheder, fx skændes hun som andre teenagere med sin mor:

(Maria pakker nogle ting sammen og vil gå)

Drama i forkyndelsen – 3 ideer

- Anna: Hov, hov, unge dame, hvor skal du hen i den fart?
Maria: Jeg skal over til Josef.
Anna: Nej, du skal aldeles ikke, nikke nej. Der er masser at gøre, der skal laves mad og dækkes bord og malkes geder.
Maria: Jamen, jeg har en aftale...
Anna: Ikke noget 'jamen' – smut du ud og malk gederne, min fine ven.
Maria: (*ophidset*) Det er bare så unfair, det er bare så klamt med de geder!
Anna: De maler ikke sig selv!
Maria: (*Lægger armene over kors*) JEG gør det i hvert fald ikke!
Anna: (*vred*) Nå, men så gør jeg det! Så må du passe maden – hvis det ellers ikke er for "klamt"!

Ikke overraskende møder hun nyheden om rejsen til Betlehem med et "Hal-loooo, så langt kan jeg da overhovedet ikke gå!", og hun synes også, at den stald, Josef finder, er "herre-klam". Men da først barnet er født, vokser hun med opgaven og tager ansvar.

Barnemordet

Et år var det alene Matthæus' udgave af begivenhederne, der blev dramatiseret. Man måtte altså undvære hyrder og folketælling – til gengæld kom en scene med, som yderst sjældent ses i krybbespil, nemlig barnemordet i Betlehem. Tro mig – det var så troværdigt fremstillet af børnene, at nakkehårene rejste sig på tilskuerne. Den lille familie får allernådigst lov til at leve som flygtninge i Ægypten:

- Ægypter 1: Så skal I vide, at her i Ægypten gør vi tingene på VORES måde...
Ægypter 2: ... og det har I at rette jer efter!
Ægypter 1: Vi går fx nogen gange sådan her (går som en ægypter)
Ægypter 2: Nemlig!

Et andet år var det alene Lukas, der kom til orde, og derfor fik man også historien om den stumme Zakarias, Johannes Døberens fødsel og en slutscene, hvor den voksne Johannes taler dunder og får øje på sin barndomsven Jesus i

2. Hun vralter ligesom en and! – Peter Nejsum

mængden, der kommer for at blive døbt. Jesus går i rette med Johannes: “Du tager fejl, Johannes. Gud er ikke sådan, som du siger. Gud elsker alle mennesker, selv de mest usle. Derfor er jeg kommet. Og derfor skal du døbe mig, ligesom du har døbt de andre.”

Sådan gør jeg

Det er 4. klasse, der spiller. Det går på skift mellem sognets to skoler, hvor jeg forhører mig om hvilken 4. klasse, der vil i år, og det sker allerede, når skoleåret er ungt. Jeg besøger skolen og fortæller de to forskellige historier om Jesus’ fødsel. Jeg har som regel lagt mig fast på hvilken vinkel, jeg vil forfølge, og ofte er det én, hvor børnene kan bidrage. Fx kan jeg spørge: Hvad tror I, Marias mor siger, da hun kommer hjem og siger, hun er gravid? Og Josef? Hvorfor tror I, de vise mænd tager af sted? Hvordan reagerer de, da Herodes afviser dem? Andre gange er de langt mere optaget af den ene af historierne, og så kommer vægten til at ligge på den. Jeg tager så afsked med børnene og siger, at jeg nu skal hjem og skrive. Mit besøg vækker som regel stærke forventninger, og de glæder sig til at komme i gang.

Erfaringen har lært mig, at replikker på én sætning er nemmere at huske. Så det er bedre at fordele indholdet ved at udstyre “hyrde 1”, “hyrde 2” osv. med mange replikker. Børnene er ikke så gode til at spille forskellige følelser som vrede, fortvivlelse, ømhed, så derfor er det vigtigt, at replikkerne formuleres, så man ved, hvad der er på færde, og at følelser omsættes til handling: At smide ting fra sig, svøbe et barn, trække et sværd eller lignende.

Når det, børn, man arbejder med og spiller for, er der kontant afregning, og derfor opøver man en evne til at tænke konkret både hvad angår det, der siges, og det, der gøres. Man slipper ikke af sted med at tale *om* – det eneste, der duer, er at *vis*e. Og denne evne har man glæde af i mange andre sammenhænge.

Humor er efter min mening en meget vigtig bestanddel i et krybbespil. Et mylder af skæve bipersoner, højtråbende grønthandlere, lede veninder, trætte kroværter, spytlickende hoffolk, og hvad man ellers kan finde på, kan man ikke undvære. Der er altid rift om netop de roller!

Frem mod premieren

Det næste, der sker, er, at børnene besøger kirken og ser det sted, de skal spille. Når jeg har skrevet stykket færdigt, kommer jeg så på besøg på skolen igen og præsenterer stykket. Hvem der skal spille hvad, overlader jeg til læreren, der kender børnene, ligesom læseprøver og indøvning af replikker overlades til skolen. Når børnene så kan deres replikker og den store premiere nærmer sig, kommer de ud i kirken, og vi øver. En af de største udfordringer er her at få børnene til at tale HØJT og TYDELIGT, så replikkerne kan høres. Der er ikke megen scenografi, udover hvad kirken og dens indretning med døbefont, alter og prædikestol tilbyder.

Kostumer er vigtige. Til at begynde med lånte vi os frem og trak store veksler på kreative klasselærere og håndarbejds lærere, men sidste år begyndte nogle ældre damer fra menigheden at sy meget flotte kostumer til børnene, som kan bruges fra år til år.

Børnene spiller en formiddag i december tre eller fire forestillinger, hvor deres kammerater kommer og ser på. Tredje søndag i advent spiller de til en familiegudstjeneste, hvor forældre og søskende også kan få lejlighed til at se stykket. Reaktionerne er overvældende: Ikke bare synes de – naturligvis – at deres børn er meget dygtige, men jeg hører også flere, der bliver overrasket over, at et krybbespil kan være så morsomt og så vedkommende.

Børnene glemmer det aldrig, det ved jeg, når jeg møder dem mange år senere. Man husker nemlig med kroppen.

Peter Nejsum, sognepræst
E-mail: pene@km.dk

3. Luthers Nøgle – et pædagogisk rollespil

Annette Møller Jensen

Det er lørdag formiddag, og der er livlig aktivitet i den lille landsby Moltrup lidt uden for Haderslev. Kræmmerens kærre skamler forbi på landevejen. “Pas på, pilgrimme, der er pest på Kærlighedsstien. Kom, I kan købe skind til de pestramte hos mig!” Kræmmeren, pelsklædt og lidt forhutlet, er en rigtig rygtespreder, men kan også spørges til råds – eller om vej, til f.eks. Haderslev Hus.

På vej til Haderslev Hus møder pilgrimmene en stakkels, syg, pestramt kvinde med to børn i lasede klæder. De hoster, spytter og jamrer sig, og et af børnene falder om for fødderne af dem. Forskrækket hjælper én af pilgrimmene barnet på benene igen – men ak – pesten, den sorte død, smitter voldsomt, og pilgrimmen, nu selv smittet, må forlade sine kammerarter og følge med den lille gruppe syge og udstødte til deres tilholdssted. Nu kan gruppen af pilgrimme ikke fortsætte, for de mangler jo en. De må derfor af sted til den hellige kilde, Klipleve kilde, for at hente noget af det helbredende vand, der kan gøre deres syge rejsefælle rask igen. Hjælperne, der passer kilden, har travlt. Flere venter på hjælp – og inden de helbredende dråber kan udleveres, skal en opgave løses: To af pilgrimmene ‘gøres blinde’ (bind for øjnene) og udstyres med hver sin lille krukke, den ene tom, den anden fyldt med vand – og to andre fra gruppen skal nu, med kommandoer de selv aftaler, vejlede de to blinde til at få hældt vandet fra den ene krukke til den anden uden at den værdifulde væske går til spilde. Når opgaven er løst, kan gruppen forsigtigt bære vandet tilbage til den pestramte, som vasker sine hænder deri og er helbredt.

Rejsen kan fortsætte og pilgrimmene når Haderslev Hus (et rum i præstegårdens gamle lade er indrettet med en forgyldt tronstol til den senere konge, og med bunker af gamle bibler og bøger, blækhus med fjerpenne og levende lys). Og her sidder Hertug Christian (senere Christian III) og teologen Weidensee og arbejder på Haderslev-artiklerne. Sammen med grup-

pen af pilgrimme studerer de nu billedet af en nøgle, der, hvis man ser godt efter, rummer koden til Luthers forståelse af den kristne tro, nemlig de fem bogstaver O R D E T. Hvad vil det sige? “Jo! Guds frelse findes i evangeliets glade budskab – i Guds ord. Og ikke ved menneskers gode gerninger – som munkene siger derovre i Sortebrødreklosteret”, belærer Weidensee pilgrimmene. Det siges, at selveste Luther har anbefalet ham som rådgiver til Hertug Christian.

Netop klosteret og munkene udgør et problem for Hertug Christian, fortæller han. Det må lukkes, og munkene må smides ud. Pilgrimmene bliver bedt om at hjælpe med dette og begiver sig til klosteret – konfirmandlokalet er i dagens anledning blevet kloster. “Joh”, siger munkene. “Så må vi vel, som de fredens mænd, vi er, forlade klosteret, men så må I først hjælpe os”. Og nu skal pilgrimmene, som ved alle posterne, løse en samarbejdsopgave. Klarer de den, må munkene indvillige i at gå, men det er nu ikke uden omkostninger. For hvad nu med de syge, der blev plejet på klosterets hospital? Dem må pilgrimmene følge ud til hærvejen, så de dér kan tigge sig til dagen og vejen. Der er megen jamren fra de syge, der spørger om pilgrimmene da virkelig mener, at den nye tro er det værd? Da opgaven er løst, får pilgrimmene et stykke af Luthers Nøgle og skynder sig tilbage mod Ringen for at få en ny opgave.

Dramatisk konfirmandundervisning

Luthers Nøgle er aktiv konfirmandundervisning, der går ind under huden og bevæger sanserne med fællesskabet og samarbejdet som forudsætning. For én dag bliver et af provstiets små sogne sat tilbage til tiden omkring reformationen og befolket med mennesker i middelalderklæder.

Provstiets konfirmander er nu, for et par timer, pilgrimme i en anden tid og vil blive konfronteret med mange af de dilemmaer og spørgsmål, som denne brydningstid affødte, hvilket er en anden måde at undervise på end den traditionelle undervisning i konfirmandlokalet med samtaler, billed- og tekstanalyse etc. I et rollespil er konfirmanden selv aktiv deltager – bliver, så at sige, selv medunderviser og medansvarlig i forløbet. På posterne møder de nogle problemstillinger, som de skal forholde sig til og løse i fællesskab, og derved bliver stoffet mere nærværende for dem.

3. Luthers Nøgle – et pædagogisk rollespil – Annette Møller Jensen

Det er en sjov måde at tilegne sig viden på – det gør heller ikke noget. Og samtidig tages troen og forkyndelsen meget alvorligt, og vores erfaring er, at konfirmanderne bliver revet med af den stemning, netop fordi de er en aktiv del af det hele og ikke blot føler sig som tilskuere. Selv med god og ansvarlig konfirmandundervisning kan gudstjenesten stadig være noget, konfirmanderne ikke føler sig helt hjemme i, hvorimod et rollespil tager sit udgangspunkt dér, hvor den unge befinder sig, og der spilles på deres præmisser.

Rollespillet i korte træk

Spillet er bygget op som et stjerneløb med en base (Ring) hvorfra konfirmanderne sendes ud til de forskellige poster, og hvortil de derefter vender tilbage for at få en ny opgave, og sådan fortsættes, til alle opgaver er løst.

Inden dagen har præsterne inddelt deres konfirmander i mindre hold på 6-8 konfirmander. I Haderslev provsti deltager der hvert år ca. 400 konfirmander, så vi spiller to spil samme dag – et formiddag og et eftermiddag med omkring 200 deltagende konfirmander i hvert spil. Når konfirmanderne ankommer, får de udleveret en simpel pilgrimsdragt og et reb til at binde om livet. De finder sammen med deres lille gruppe og sendes af sted på en historisk rejse. De unge kan være lidt flove over at skulle iføre sig en fjollet dragt, men alle er klædt ud og glemmer deres forlegenhed, så snart spillet er i gang.

Gruppe for gruppe sendes de nu ad lysvejen (en vej med fakler på hver side), hvor en række præster står klar til at holde den første lille introduktionstale for dem for at indstille dem på, at nu er vi i en anden tid – det er dramatik og det er alvor – det er middelalder, og reformationen skaber røre i samfundet. Gruppen sendes videre til Ringen, som er en stor ring, markeret med pinde og kæde, hvor de finder deres plads ved hjælp af det symbol, deres gruppe har. Hvert hold har fået udlevet et kort, f.eks. en blå due. Det samme kort er placeret et sted i ringens cirkel, og det er hertil, de skal komme tilbage, hver gang de har løst en opgave på en post.

I Ringen står fem Luthers Vogtere. Fem personer, der fungerer som spillets game mestre. Efter tur kommer en Luthers Vogter hen til hver gruppe (der plejer at være ca. 30 grupper) og præsenterer sig: “Vær hilset, jeg er Luthers Vogter, og I er kommet her for at udføre en mission – nemlig at finde hemmeligheden om Luthers Nøgle”. Reglerne forklares – det handler om hjælpsomhed og samarbejde, om respekt og medmenneskelighed og om at

tage stilling til de dilemmaer, de vil møde i deres søgen efter Luthers hemmelighed.

En stofpose udleveres til hver gruppe med remedier, som de kan have nytte af, bl.a. en lille pung med glasperler til betaling eller almisser og en lille krukke til at hente helligt kildevand i. Hver gang, de kommer ud til en af posterne, skal de hilse med følgende ord: “Hvad du binder på jorden, skal være bundet i Himlen, og hvad du løser på jorden, skal være løst i Himlen.” Betydningen af ordene fra Matthæusevangeliet vil i spillets løb gå op for konfirmanderne, og spillet afsluttes med, at Luthers Vogtere snakker med hver gruppe om dette. Til hjælp for at få holdene jævnt fordelt ude på posterne, krydser Luthers Vogter af på tavler og ved altid, hvor en gruppe er på vej hen. Når gruppen vender tilbage til Ringen, samles der op på oplevelserne med en lille snak om, hvordan opgaven blev løst.

Det kan være at den lille gruppe, der netop besøgte Haderslev Hus og Klosteret, på vej tilbage til Ringen igen møder kræmmeren. Nogle af drengene er kåde, river huen af en pige, kaster med den og ignorerer kræmmerens bemærkning om, at pigen ikke synes, det er sjovt. Kræmmeren råber da sin forbandelse over drengene, der nu må have bundet armene sammen på ryggen, så de ikke igen kan kaste med huer. Det er sjovere end en skarp irettesættelse, og da drengene jamrer sig, kan kræmmeren fortælle, at forbandelser kan man få løst i den katolske kirke. Det er sognets lille kirke, der for en dag igen er katolsk. Gruppen træder ind og mødes af afladspræsten med ordene “Når pengene i bøssen klinger, sjælen ud af skærsilden springer”. Det er dog ikke aflad, de søger nu og de bliver vist ind i kirkerummet, hvor duften af røgelse fylder næseboerne, og munkenes messesang lyder. Hvis gruppen har været på handelsmarkedet og købt lys, kan de nu tænde dem og dermed få løst deres forbandelser. Ellers er der forskellige bodshandlinger, de kan udføre, f.eks. at krybe på knæ til korset fra den ene ende af kirken til den anden, at slæbe sten til bygningen af kirkens tårn eller blive pålagt at give almisser til de pestrante.

Flere poster skal gennemføres, før rejsen gennem reformationstiden er til ende: På kærlighedsstien møder pilgrimmene de lutherske præster, og der holdes nadver for høj og lav. Et andet sted taler de med den karismatiske Skipper Clement, som beder dem hjælpe ham i bondeoprøret – og så skal der kæmpes med sværd. De møder også en flok bønder, som skal have hjælp

3. Luthers Nøgle – et pædagogisk rollespil – Annette Møller Jensen

med høsten, og et stykke inde i spillet slår Kirkebyggeren sig ned på pladsen, omgivet af stolper og byggemateriale – og pilgrimmene bliver bedt om at hjælpe med bygning af den nye kirke. Det viser sig, at den nye kirke ikke er en kirke af sten og træ, men at det er menighedens fællesskab, der udgør kirken. Denne post har vist sig at give rigtig god mening, og ofte går konfirmanderne med stor alvor op i at danne kreds og bede et fælles Fadervor med Kirkebyggeren.

Tilrettelæggelse

Vi er gået ud fra de muligheder og rammer, vi har i området: Idrætspladsen, hvor vi har placeret både Ringen, et handelsmarked (vi har haft både får og et æsel med), den hellige kilde, pestens post, ridderne og Kirkebyggeren. En lille kirke, præstegårdsladen og konfirmandstuen samt kærlighedsstien, som er en lille, idyllisk, grønt bevokset sti i Moltrup. Og vejen gennem Moltrup landsby får vi den dag polititilladelse til at spærre af, så der ikke opstår farlige situationer.

Spillet tager ca. 2½ timer, og afslutningen sker i Ringen. Ved hver post har de fået et stykke nøglebrik (som til et puslespil), som sat sammen danner en nøgle, hvor 5 bogstaver indgår, O R D E T, og den bruges til den afsluttende lille snak med grupperne om pointen med hele spillet, som beskrevet ovenfor.

Ideen til reformationsrollespillet

Præsterne i Haderslev provsti ønskede i 2005 at nytænke dele af konfirmationsundervisningen, blandt andet via rollespil. Vi kontaktede derfor en erfaren game master, Kristian Dreinø, og i samarbejde med ham og Hans Henrik Engberg blev der udarbejdet et materiale, der tog afsæt i Haderslev-egnens lokale historie.

Både Kristian og Hans er uddannede pædagoger. Kristian er direktør i eget firma, Four Esses, der udvikler pædagogiske brætspil, og er desuden udvikler af historiske rollespil. Hans arbejder til dagligt, med børn, der har autisme, og har ligeledes stor erfaring som game master og udvikler af rollespil.

Vi får hjælp af ca. 40 statister til spillet, og de fleste statistroller er nemme og overkommelige at sætte sig ind i. Der skal tales og fortælles lidt mere i

nogle roller end i andre, og rollerne fordeles derfor mellem præster og frivillige efter lyst og evne. Det kræver selvsagt et meget stort engagement fra de deltagende præster at få alt tilrettelagt, både praktisk og økonomisk, men udbyttet af dagen sammen med såvel konfirmander som de frivillige hjælpere er stort og givtigt.

På selve spilledagen er det tydeligt at se, at konfirmanderne, på trods af tilbageholdenhed i starten, lever sig vældigt ind i rollen og går op i at løse opgaverne på rette vis, og langt de fleste af de evalueringer, præsterne får tilbage fra konfirmanderne efterfølgende, er positive.

Som det fremgår af titlen, dækker rollespillet undervisningsfeltet kirken og samfundet i reformationstiden og Luthers lære, ligesom kristendommens lære, moralske spørgsmål og forkyndende elementer, kan udfoldes på en legende og spændende måde. For at konfirmanderne skal få størst muligt udbytte af dagen, er det nødvendigt, at præstene lægger op til emnet i konfirmandforberedelsen, så konfirmanderne har en fornemmelse af, hvad det er for en tid i historien, de træder ind i – og hvad der på det tidspunkt rørte sig i kirken og i samfundet.

Materialet kan tilpasses, så egnshistorier inddrages, og der tages hensyn til præstegruppens ønsker og behov, til antallet af medvirkende konfirmander og de krav, der kan stilles til konfirmandgruppen.

Dette gøres i samarbejde med spiludviklerne, Kristian Dreinø og Hans Henrik Engberg, der er indehavere af rettighederne til spillet, og som kan kontaktes på henholdsvis: kristian@four-esses.dk og: hhengberg@hotmail.com. For yderligere information, se hjemmesiden: www.luthers-noegle.dk

Annette Møller Jensen, præst
E-mail: bukholm@hotmail.dk

Redaktion

Ulla Morre Bidstrup
E-mail: umb@km.dk

Annette Molin Brautsch
E-mail: amsc@km.dk

Christine Tind Johannessen-Henry
E-mail: cjh@teol.ku.dk

Kirstine Helboe Johansen
E-mail: kp@teo.au.dk

Hans Vium Mikkelsen
E-mail: hvm@km.dk

Marie Vejrup Nielsen
E-mail: mvn@teo.au.dk

Kåre Egholm Pedersen
E-mail: kep@km.dk

Jesper Stange
E-mail: jst@km.dk

Eskil Simmelsgaard Dickmeiss
E-mail: esdi@km.dk

Carsten Holt Clemmesen
E-mail: chcl@km.dk

Henrik Jørgensen
E-mail: henjomal@hotmail.com

Henrik Brandt-Pedersen, ANIS
E-mail: henrik@anis.dk

Kritisk forum for praktisk teologi, 129
32. årgang (2012) udgives af redaktionen i samarbejde med Forlaget ANIS.

Udgives med støtte af Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.

Ansvarshavende redaktører for nr. 130: Kirke og teater
Annette Molin Brautsch og
Kåre Egholm Pedersen

ISSN 0106 – 6749

© Forfatterne og *Kritisk forum for praktisk teologi*

Kritisk forum for praktisk teologi er sat hos Forlaget ANIS og trykt hos Toptryk grafisk.

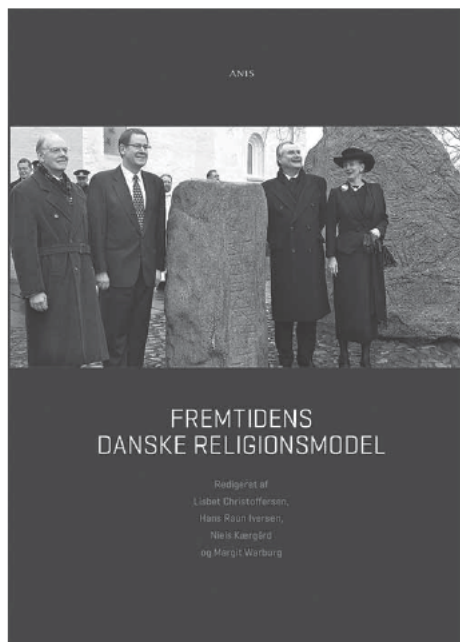
Layout: freiheit09

Bestilling af tidsskriftet:
ANIS/Religionspædagogisk Center
Frederiksberg Allé 10
DK-1820 Frederiksberg C
tlf. 3324 9250 – fax 3325 0607
www.anis.dk. e-mail: anis@rpc.dk

Prisen for et abonnement på 33. årg. (2013) er kr. 349,- (studerende kr. 298,-). Enkeltnumre sælges for kr. 159,-

Ældre numre af tidsskriftet kan fås ved henvendelse til forlaget.

Henvendelse vedr. indlæg i tidsskriftet kan rettes til forlaget eller til redaktionens medlemmer.

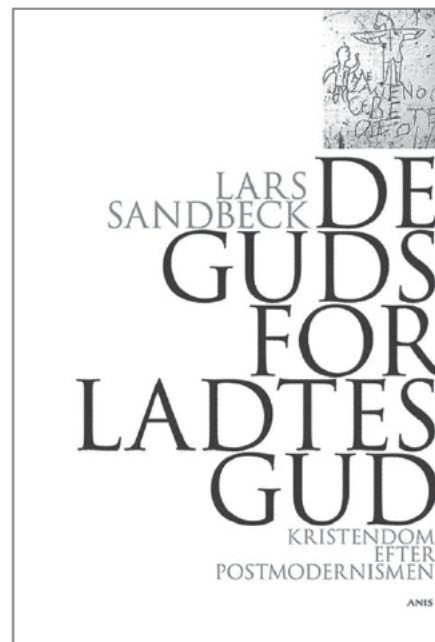


Forholdet mellem stat og kirke i Danmark bygger på en religionsmodel med trosfrihed og ret til at danne religiøse samfund. Samtidig har folkekirken som majoritetskirke en historisk særstilling. Denne religionsmodel er i Danmark og i mange andre lande ved at miste sin selvfølgelighed.

Lisbet Christoffersen, Hans Raun Iversen, Niels Kærgård og Margit Warburg (red.):

Fremtidens danske religionsmodel

391 Sider – kr. 299,-



I *De gudsforladtes Gud. Kristendom efter postmodernismen* tager Lars Sandbeck kritisk stilling til teologien i det postmoderne og udvikler i den forbindelse sit eget bud på, hvordan vi i dag kan tale om Gud. Bogen indeholder en kritiske diskussioner af de aktuelle, debatskabende bøger *Den nye Gud* og *Jobs tårer* af henholdsvis Niels Grønkjær og Jakob Wolf.

Lars Sandbeck

De gudsforladtes Gud

229 Sider – kr. 249,-

Læs uddrag fra bøgerne på nettet: www.anis.dk

Forlaget
ANIS

Hos boghandleren eller www.anis.dk