

Mer än tecken

Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar

Lena Sjöstrand

Ph.d.-afhandling, Afdeling for Systematisk Teologi,
Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet
Juni 2011

Vejleder: lektor, dr.theol. Bent Flemming Nielsen

Innehåll

Inledning	11
Syfte	11
Perspektivskifte.....	11
Frågeställningar	12
Avgränsningar.....	13
Bakgrund för mitt arbete.....	14
Utgångspunkt	18
Nyare avhandlingar på nordisk mark.....	19
Disposition	22
 Kapitel 1: Liturgiskt drama	24
En genre mellan gudstjänst och teater	24
Religiös upplevelse i en sekulariserad tid.....	27
Romanen.....	27
Romanen belyst	29
Kyrkospelet.....	31
Erfarenheter av spelet.....	35
Metodreflexion	37
Historisk bakgrund.....	41
Förhållandet mellan drama, teater och liturgi	42
Rekvisita och kläder	43
Röst och kropp.....	44
Representation och celebration	45
Dramat i liturgin	49
Antydning om utvecklingen	50
Olov Hartman och kyrkospelet.....	53
Verklighetsuppfattning.....	53
Den man spelar inför	55
Den som spelar	56
Formen ställd under debatt.....	58
Kyrkorummet	60
Inkarnation och sakrament	61
Participation.....	63
Sammanfattande diskussion: liturgiskt drama.....	64
 Kapitel 2: Kroppar som tecken	67
Semiotiken i liturgiken.....	67
Vad är semiotik?	70
En lingvistisk ingång	71
En filosofisk ingång.....	72
Teckenfunktion.....	74

Vilka möjligheter ger en semiotisk tolkning av gudstjänst?	75
Gudstjänsten som mångspråkig text.....	75
Begreppen text och språk problematiserade	78
Behovet av ökad språkkompetens	79
Iscensättning hos Meyer-Blanck	80
Gudstjänstsyn	83
Realpresens.....	85
Nattvardssyn	86
Sammanfattning.....	89
En semiotisk tolkning av gudstjänsten i Berliner Dom	90
Begrepp för tolkningen.....	90
Exempel på tillämpning.....	91
Tillämpningen belyst.....	93
Sammanfattande diskussion: kroppar som tecken.....	95
 Kapitel 3: Kroppar som mer än tecken.....	99
Symbolerna i fokus	99
Liturgisk teologi	99
Mening och symboler	103
Lathrops position.....	106
Uppbrutna symboler, juxtapositioner och hål i himlen.....	108
Orienterad i tillvaron	110
Sammanfattande diskussion: symbolerna i fokus.....	112
Ett beteendevetenskapligt perspektiv på gudstjänsten	113
Vägen in i livet	114
Reflexioner över Josuttis metod.....	118
Sammanfattande diskussion: ett beteendevetenskapligt perspektiv	119
Gudstjänsten som fest	120
Framställande handling	120
En öppning mot det performativa.....	123
Sammanfattande diskussion: gudstjänsten som fest.....	126
Ett iscensättningsperspektiv.....	127
Positionsbestämningar.....	127
Iscensättning inom teater och estetik	130
Iscensättning ur antropologisk synvinkel	131
Iscensättningsbegreppet hos Plüss	132
Tillämpning av begreppet.....	133
Reflexioner över Plüss tolkning	137
Sammanfattande diskussion: ett iscensättningsperspektiv	143
 Kapitel 4: Förskjutningar genom språk, rum, kroppar.....	145
Förhållanden mellan språk och performance.....	145
Publik och mening	147

Metodreflexion	149
Praxisberättelse – Torgen	150
Inspiration till tolkningsmodellen	152
Ett vidgat språkbegrepp	153
Talhandlingar	154
Skapa rum	157
Rummet och kroppen	159
Underförstådda dimensioner	161
Sammanfattande diskussion: språk, rum, kroppar	162
Täta beskrivningar	164
Kultur som kontext	166
Religion som ett system av symboler	169
Tanke och handling	170
Lära och praktik	172
Sammanfattande diskussion: täta beskrivningar	174
Byte av perspektiv	176
 Kapitel 5: Levande kroppar	178
Förhållandet mellan teologi och fenomenologi	178
Kroppen ur ett fenomenologiskt perspektiv	180
Fenomenologin hos Maurice Merleau-Ponty	180
Livsvärld	183
Att överskrida dikotomier	184
Inre och yttre människa	186
Den levande kroppen	187
Rummet	189
Meningen	191
Sammanfattande diskussion	192
Nya vägar för att överskrida dualismen	194
Kiasm	194
Kött	197
Transcendens	199
Kropp eller kroppar	201
Kropp och skillnad	202
Rörelse	204
Språk	205
Tyst språk	208
Sammanfattande diskussion: levande kroppar	209
 Kapitel 6: Performativa kroppar	215
Bakgrund	216
Performativ vändning	220
Performance Studies	223

En performativ estetik.....	225
Föreställning/framförande – iscensättning – händelse.....	225
Aktörer och åskådare.....	226
Återkopplingsslinga.....	228
Kroppar – fenomenella och semiotiska – förkroppsligande	230
Performativa rum.....	233
Atmosfär.....	234
Transformation i ritualiseringar och teater	236
Relationen mellan semiotik och performativitet	238
Sammanfattande diskussion: performativa kroppar	241
Kapitel 7: Liturgi som teater, teater som liturgi	250
Övergång.....	250
Reflexion över romanen.....	254
Reflexion kring kyrkospelet	262
Sammanfattande diskussion: liturgi som teater, teater som liturgi	288
Avslutning.....	291
Summary	294
Litteratur.....	299

Inledning

Syfte

Syftet med denna avhandling är att beskriva, analysera och diskutera vad som sker i och mellan människors kroppar i performativa praktiker som gudstjänst, kyrkospel och teater. Avsikten är att undersöka och se närmare på liturgi som händelse samt att beskriva olika nivåer i en sådan händelse. Performativitet är ett nyckelbegrepp i arbetet och det kommer att diskuteras längre fram. Inledningsvis kan vi bara konstatera att ordet är avlett av det engelska verbet *to perform* som betyder utföra och genomföra. Det engelska verbet kommer, i sin tur, från det äldre franska ordet *fournir*, utföra, göra, med prefixet *par*.¹

Perspektivskifte

En filmare² berättade en gång om i vilken höjd han placerar kameran för att få de bästa bilderna. I de allra flesta fall, sa han, har jag kameran i ögonhöjd. Med ögonen kommunicerar människor och får kontakt. Men, tillade han, när jag ska filma dans går det inte att filma ur ögonhöjd. Även om hela bilden kommer med så är det något i dansens kvalitet som går förlorad. Därför, konstaterade han, har jag nu kameran i maghöjd när jag ska filma dans. Då blir resultatet helt annorlunda.

Filmarens erfarenhet av hur olika sätt att placera kameran också ger olika bilder vill jag så här inledningsvis använda som en metafor för analysen av gudstjänsten. Mitt antagande är att mycket av analysen är som att filma i ögonhöjd. Med ögonhöjd menar jag i detta fall att fokusera på innebörder, betydelser och lära i det som sker. När vi gör det får vi förvisso en bild av gudstjänsten där betydelsefulla dimensioner lyfts fram. Men något i gudstjänstens kvalitet tenderar att gå förlorad. Aspekter som vi vet finns försvinner ut ur ögonhöjdsbilden. Att placera kameran i maghöjd hör för mig samman med kropparna i rummet, med de skeenden som utspelar sig mellan och i människornas kroppar, med handlingens dimension.

Att identifiera och arbeta med kroppar, handlingen och händelse i gudstjänst och teater är ett sätt att filma ur maghöjd och se vad vi kan upptäcka som kan gå förlorat om vi stannar i ögonhöjd.

Jag antar att den filmare som skiftar kamerahöjd stöter på vissa problem i början. Frågor väcks. Hur vet jag att helheten kommer med? Hur lär jag mig att arbeta ur det nya perspektivet? Hur identifierar jag möjligheterna i

¹ Le Petit Robert 2008.

² I ett samtal om dans och film talade den belgiske filmaren och kompositören Thierry de Mey om hur han arbetade för att öka delaktigheten i rörelsen. Thierry de Mey har gjort dansfilmer om danskompaniet Rosas's. Han har även gjort en film om William Forsythe från Stuttgartbaletten.

den nya utgångspunkten? I överförd mening kan detta gälla även beskrivning och analys av gudstjänsten. Vi är vana att se på gudstjänster ur ögonhöjd. Att skifta perspektiv kostar på och innebär initiala utmaningar också på teologins område. Utmaningen att skifta perspektiv vill jag anta i denna avhandling. Med hjälp av kunskap och begrepp från teologi, teatervetenskap och filosofi undersöker jag möjligheten att beskriva gudstjänsten med utgångspunkt i kropp och performativitet. I det utforskandet kommer jag särskilt att dra in erfarenhet från en teaterform i gränsområdet mellan gudstjänst och teater, nämligen kyrkospel eller liturgiskt drama. Det liturgiska dramat har en lång historia. Tyngdpunkten i min framställning ligger emellertid på kyrkospelet i Norden från 1950-talet och framåt. Avsikten är inte att skriva en avhandling om kyrkospel. Intentionen är inte heller att enbart hämta material från kyrkospel för att belysa gudstjänsten. Min strävan är istället att lyfta fram något som jag uppfattar vara bärande dimensioner i performativa praktiker, såväl i gudstjänst, i kyrkospel som i teater. Dimensionen rör kroppar, rum och handlingar. Mellankroppslighet³ är ett begrepp med vars hjälp denna dimension kan beskrivas. Kyrkospelet som praxisform har, som vi senare kommer att se, ofta aktualiserat frågor om kroppar, om illusion, fiktion och verklighet, om förhållandet mellan representation och presentation, mellan medverkande och deltagare, mellan teater och gudstjänst. På det viset sätter genren kyrkospel fokus på flera av de frågor jag vill belysa i avhandlingen.

Frågeställningar

Huvudfrågorna i avhandlingen blir sålunda: Hur kan vi beskriva och analysera människor i performativa praktiker som kyrkospel och gudstjänst med utgångspunkt i kroppslighet och handling? Vilka möjligheter framträder vid en sådan beskrivning och analys? Finns det speciella dimensioner som en undersökning av kropp och handling kan synliggöra? Vilka olika nivåer framträder när vi närmar oss liturgi som en händelse?

Jag är även intresserad av hur man inom liturgiken faktiskt beskrivit och analyserat denna kropparnas och handlingarnas dimension. Därför presenterar och diskuterar jag i avhandlingen hur forskare inom några olika traditioner inom liturgiken arbetat med frågor om kropp och handling. Hur beskrivs kroppar, rum, mellankroppslighet och handling hos dessa forskare på gudstjänstens område? Vi prövar vilka möjligheter dessa olika teorier ger och reflekterar över eventuella brister. I dessa avsnitt⁴ är det gudstjänsten som är i fokus och analyseras. När det gäller det samtida kyrkospelet finns inte motsvarande undersökningar och analyser. Däremot kommer jag att lyfta fram exempel från teatervetenskap.

³ Begreppet mellankroppslighet kommer vi senare att möta hos Maurice Merleau-Ponty och Thomas J. Csordas.

⁴ Huvudsakligen *Kroppar som tecken* och *Kroppar som mer än tecken*.

Vi är i hög grad präglade att uppfatta världen i ett antal motsatser där den ena delen i motsatsparet dessutom ofta värderas högre än den andra. Kropp och själ, sinnlighet och förnuft, gudstjänst och teater, betydelse och upplevelse, språk och förmimelse kan komma att uppfattas som motsatser som ställs mot varandra. Därför blir det en angelägen uppgift i denna avhandling att försöka problematisera och överskrida sådana dualistiska tendenser. Här finner jag stöd hos den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty som i sitt senare författarskap utvecklar begrepp inte bara för att ta avstånd från dualismer utan också för att positivt beskriva en odelbarhet. När jag koncentrerar mig på kroppar och handling strävar jag därför inte efter att förstärka den svagare delen i ett motsatspar. I stället vill jag just undersöka hur det vi tenderar att se som motsatser kan vävas samman till en helhet.

Arbets sättet liknar delvis att förfärdiga en fläta. Jag flätar samman material från olika sammanhang för att belysa och diskutera frågan om kropp och performativitet i gudstjänst och teater. Vissa teman återkommer flera gånger i framställningen och vi ser på dessa ur olika perspektiv. Mitt sätt att skriva är resonerande och någon gång även associerande. Det är ämnets karaktär som fått mig att välja detta skrivsätt. Ett sådant sätt att skriva är förhållandevis vanligt inom teatervetenskap, ett ämnesområde som jag tangerar i avhandlingen.⁵

Huvudfrågorna belyses således ur en mängd olika perspektiv. I framställningen har jag valt att också beskriva de olika perspektiven och inte enbart lyfta fram de slutsatser jag drar. På det sättet vill jag ge läsaren möjlighet att inom ramen för avhandlingen få en bredare bild av de olika teoretikerna. Framställning följer därigenom delvis den läroprocess som arbetet med avhandlingen inneburit. I avsnitten med de skilda teoretiska perspektiven visar jag också vad jag tar fasta på hos de olika författarna. Jag accentuerar de tankegångar som jag på ett särskilt sätt menar är relevanta för avhandlingens frågeställningar och som utgör grund för analys och diskussion. Intentionen är att först tränga in i en författares synsätt såsom det framträder i mötet med avhandlingens huvudfrågor för att i nästa steg ställa frågor, analysera och diskutera. Vägen kan enkelt uttryckas med följande prepositioner: först i, sedan om.

Avgränsningar

Kropp och kroppslighet utforskas inom en lång rad av forskningsdiscipliner. I min undersökning är det den sociala kroppen som är central. Det innebär att en avgränsning av mitt material är att jag inte kommer att gå djupare in på kognitionsforskning eller andra undersökningar där den biologiska kroppen är i fokus. När det gäller kunskap om och begrepp för att beskriva och tolka kroppar använder jag mig huvudsakligen av kroppsfeno-

⁵ Gernot Böhme menar i *Atmosphäre* 1995, sidan 11, att essän är den adekvata litterära formen för att behandla frågor om estetik och särskilt det han kallar den nya estetiken.

menologi och den gren av teatervetenskapen som särskilt ägnat sig åt handling och kropp. Valet att koncentrera mig på teatervetenskap i möte med teologi innebär en avgränsning i förhållande till socialvetenskapliga och antropologiska teorier som också behandlar ritual och performativitet. Att jag väljer just teatervetenskapens perspektiv motiveras av det släktskap som finns mellan teater och liturgi. Kropp, text, handling, aktörer och deltagare eller åskådare är delar av helheten både i teater och i gudstjänst. Rum och tid är dimensioner att beakta inom de två områdena. En central fråga för min studie är vad vändningen till det performativa inom estetiken betyder för förståelsen av människan.

Mitt område gränsar alltså även till ritualforskning och socialantropologi. Jag koncentrerar mig dock på den kristna gudstjänsten så som den framträder i västkyrkans traditioner. Den ortodoxa kyrkans gudstjänststradition lämnar jag däremot utan beaktan. Att studera östkyrkans liturgi utifrån kropp och performativitet är en intressant forskningsuppgift. För att kunna uppnå större fördjupning på de områden jag koncentrerar mig på väljer jag emellertid att i min framställning inte gå in på de ortodoxa kyrkotraditionerna.

Fokuseringen på den kristna gudstjänsten innebär även att jag inte kommer att presentera eller diskutera ritualforskningens allmänna övervägande om kropp och kroppslighet. När jag drar in perspektiv från ritualvetenskap är det för att belysa eller diskutera dimensioner i den kristna gudstjänsten eller inom området gudstjänst och teater.

Bakgrund för mitt arbete

Som en del av den övergripande bakgrunden för mitt arbete med kroppar och handling i gudstjänsten finns samtidigt olika beskrivningar av människor som kropp. Föreställningar om förhållandet mellan kropp och själ, fysik och psyke är särskilt relevanta för mig. Bland olika existerande tankefigurer finns de dualistiska bilderna där kropp och själ, yttre och inre ställs mot varandra. Detta är beskrivningar där kroppen uppfattas som människans yttre, fysiska varelse i motsats till hennes inre och andliga gestalt. Sådana uppfattningar är närvarande i samtidigt samtal både som något att ta avstånd från och något som medvetet eller omedvetet styr förståelsen av vad en människa är och vad som lyfts fram.⁶ En sådan dualistisk tendens har gjort att man ibland till och med talar om den frånvarande kroppen. Rötterna för dualismen har bland annat knutits till Platon, gnostikerna och Descartes. Särskilt Descartes har fått fungera som förgrundsgestalt för den moderna dualismen mellan kropp och själ. Descartes är också den filosof som många samtida filosofer kontrasterar sig själva mot.⁷ I sin kroppsfilo-

⁶ Se till exempel Nationalencyklopedins beskrivning av kropp.

⁷ Sigurdson, Ola 2006. Sidorna 291-292. Sigurdson kritiserar även tendensen att för enkla och sammanföra olika företrädare för en dualistisk syn på förhållandet mellan

sofi inför Descartes en distinktion mellan människans autonoma medvetande och hennes materiella kropp. Det som gör en människa till människa är hennes tänkande. Hennes jag är självständigt och inte beroende av kroppen.⁸ Efter Descartes följer en diskussion mellan materialister och idealister, där kroppen hos idealisterna tenderar att försvinna eftersom människan enligt deras syn är identisk med tänkandet. I en idealistiskt präglad beskrivning av människan blir således den mentala förmågan överordnad kroppsligheten. Kroppen tenderar att bli ett kärl som bär människans egentliga identitet som utgörs av hennes inre liv och hennes förnuft. Det är människans inre subjektivitet som styr vad hon gör med kroppen. Människan har en kropp som hon kan kontrollera och förfoga över. Denna uppfattning går att känna igen även i den samtida debatten om kroppen⁹.

I den evangelisk-lutherska traditionen kan vi också förmärka något av samma dualism. De protestantiska kyrkorna har i sin självbild en tvetydig hållning till ritual. Denna hållning har rötter i reformationens problematisering av det man uppfattade som ett missbruk inom den romersk-katolska kulten. Martin Luther själv kunde ställa yttre bruk i motsatsförhållande till Guds Ord för att betona att dessa yttre bruk hade mindre värde. Det som egentligen hade betydelse var Guds Ord. Detta Ord skulle ljuda och gestaltas. I den lutherska bekännelse- och försvarsskriften *Augsburgska bekännelsen*, författad av Philipp Melancton, slås i den sjunde artikeln fast att det inte är nödvändigt "att nedärva människobud eller religiösa bruk eller yttre, av människor föreskrivna former för gudsdyrkan överallt äro lika"¹⁰. Rum och rit är yttre ordning som kan förändras och som ska underordnas tron. Här finns en potentiell dualism samtidigt som hållningen också värnar ett frihetsområde för yttre ordning och form. Luthers egen förståelse av Ordet är konkret och kroppslig. Ordet med stort O är människan, kroppen Kristus. Samtidigt riskerar betoningen av ordet att leda till ett framhävande av språket och skriften på bekostnad av handling och ritualisering. När det är sagt bör även vikten framhållas av att vara vaksam så att vi inte närmar oss Luther genom ett dualistiskt tolkningsmönster som i själva verket vuxit fram efter honom.

kropp och själ utan att närmare beskriva den historiska kontext de befinner sig eller synliggöra den mångfald av olika inställningar som finns.

⁸ Sigurdson, Ola 2006. Sidorna 295-299. Sigurdson lyfter fram kontexten i vilken Descartes formulerar sin beskrivning av människans kropp och visar hur den påverkar Descartes sätt att tänka. I avsnittet *Levande kroppar* i denna avhandling återkommer vi till Descartes.

⁹ Idealistiska tendenser går att känna igen bland annat i så olika sammanhang som i föreställningar om själens odödlighet och fortlevnad efter döden och i det som förefaller vara ett ökat antal annonser för plastikoperationer.

¹⁰ Svenska kyrkans bekännelseskriterier 1979. Sidan 59.

Parallellt med tendensen att i evangelisk-luthersk gudstjänsttradition betona det verbala språket, innebörder och lära lever en annan tendens. Nämligen den att det är genom ritual, kyrkorum och gudstjänster som människor möter kyrkan i de nordiska länderna. Svenska kyrkans kyrkoordning slår fast att gudstjänsten är centrum i församlingens liv. En undersökning av Jonas Bromander från 2005 visar även att en viktig anledning för människor att vara medlemmar i kyrkan är att man vill få del av de ritualiseringar som kyrkan erbjuder genom dop, konfirmation, vigsel och begravning¹¹. Religion och tro är för många människor ritual. Det är i mycket högre grad ritualen än läran som knyter samman kyrkans medlemmar. Även när det råder oenighet i dogmatiska frågor kan människor med olika uppfattning angående dogmatiken oftast vara samman i en ritual. Praxis ger alltså anledning att kritisera ett alltför idealistiskt synsätt. Det är något mer som sker i ritualen än förmedling av lära. Den dualistiska synen på människan och på gudstjänsten har gjort det svårt att förstå vad som sker i dessa kyrkliga handlingar. Det är i detta sammanhang som kyrkospelet blir intressant i vår undersökning. Kyrkospelet med sin kombination av teatrala och liturgiska element är exempel på ett mellanområde där frågorna om förhållandet mellan praxis och lära, kropp och innehåll blir extra tydliga.

Den idealistiska synen på människa och värld som vi möter både i historia och i samtid är emellertid inte oemotsagd. På senare tid har den alltmer problematiserats. Vi upplever världen snarare som ett skeende vi deltar i än som en bok vi läser. Inom olika vetenskaper kan vi se samma förskjutning.

Inom teologin möter vi också exempel på hur kroppen som erfar, tolkar och skapar språk mer och mer kommit i centrum. Bent Flemming Nielsen ställer i sin bok *Genopførelser* frågan vad det betyder för kyrkans praxis att vi har med ritualer att göra. Han menar att ritualer och ritualiseringar redan som kroppsligt uttryck har ett egenvärde av ett annat slag än det läromässiga och intellektuella värdet. Vidare framhåller Nielsen att det i ritualerna finns strukturer som vi i gängse dogmatiska tankegångar förlorat känsligheten för. Därmed blir dessa strukturer osynliga i teologin. Som ett sätt att bemöta detta lyfter Nielsen fram kroppens handlande som en försummad tolkningskategori för kyrkans rituella praktik och utforskar i boken denna kategori.¹²

Ett viktigt bidrag till beskrivningen av kroppen i ljuset av filosofi och teologi är Ola Sigurdsons stora studie *Himmelska kroppar*¹³. Den teologiska utgångspunkten för hans studie är inkarnationen, Guds människoblivande. Sigurdson studerar inkarnation, blick och kroppslighet. Han vill undersöka relationen mellan kristen teologi och kroppslighet för att formulera en sam-

¹¹ Bromander, Jonas 2005.

¹² Nielsen, Bent Flemming 2004.

¹³ Sigurdson, Ola 2006.

tida teologisk somatologi. Metodologiskt är han inspirerad av fenomenologi. Med dess rikedom av perspektiv på kroppar och kroppslighet i teologi, tradition och kristen praktik är boken en ovärderlig källa för fortsatta studier som berör kroppar och teologi.

Inte enbart nyare ritualteori och kroppsfenomenologi erbjuder metoder för en omformulering av kroppen i liturgin. Även modern teatervetenskap har utarbetat metoder som jag vill försöka att använda i detta sammanhang. Teaterforskaren Erika Fischer-Lichte talar om en vändning till det performativa som skett inom konst, litteratur, musik och teater. Fischer-Lichte använder både det engelska uttrycket *performative turn*¹⁴ och det tyska *performative Wende*. På svenska väljer jag att använda *vändningen till det performativa*. Denna vändning betonar handlingen och problematiserar gränsen mellan aktör och publik.

[...] bringen die Künstler zunehmend *Ereignisse* hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind.¹⁵

Här beskrivs nedbrytningen av skillnaden mellan publik och aktörer som något som inte enbart kännetecknar ritualer utan också performativ teater. Nog så viktigt är, att Erika Fischer-Lichtes utarbetar en beskrivning av förhållandet och avgränsningen mellan semiotik och performativitet. Detta är mycket betydelsefullt för min avhandling. Själva begreppet performativitet diskuteras mer utförligt i avhandlingens sjätte kapitel.

Efter tomrummet avseende teologi och kropp har vi de senaste åren kunnat förmärka ett förnyat intresse. Vår tid kännetecknas av ett engagemang kring kroppen. Kroppen bejakas, ibland till den grad att bejakelsen drivs till kroppsfixering eller till dess motsats kroppsfräkt. Inom samtidskonsten har under senare år kroppen utforskats ur olika perspektiv. Feministisk forskning och queerteori har hävdade att fenomenet kropp inte är någon fast identitet utan att även kroppen konstrueras och kännetecknas av föränderlighet. Denna samtids problematisering av och intresse för kroppen väcker behovet av att även teologiskt undersöka kroppen. Dessa drag ur samtiden utgör även de, tillsammans med erfarenheter från kyrkans praxis där ritual och kropp är mötespunkt med människor snarare än dogm och lära, bakgrund för detta forskningsarbete.

Fenomenologin är, som redan nämnts, den filosofiska dimension jag vill knyta an till. Fenomenologins beaktande av människans vara-i-världen som bas för kunskap och erfarenhet är grund också för mitt arbete. Fenomenologin påminner om hur den levda världen kan vara föremål för en filosofisk och teologisk undersökning. Den ort där värld och subjekt möts är levd er-

¹⁴ Fischer-Lichte, Erika 2001. Sidan 9.

¹⁵ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidan 29.

farenhet och handling. Här finns en kroppslig utgångspunkt av betydelse för denna studie. Existensen förverkligas i kroppen. Kroppen är mer än bara en yttre form. Fenomenologin som metod kan ge hjälp att tolka olika praktiker.¹⁶

Ytterligare en viktig bakgrund för mitt arbete är de två konferenser som hölls vid Københavns universitet på temat *Teater – religion – tro* 2005 och 2006¹⁷. Konferenserna var del av det tvärvetenskapliga satsningsområdet *Religion i det 21. århundrede*. Konferenserna samlade såväl forskare som praktiskt utövande konstnärer. Discipliner som teologi, teatervetenskap, ritualvetenskap, konstvetenskap, antropologi, dans och etnologi var representerade. Skärningspunkten mellan teater, ritual och kyrka utforskades. Vid den andra konferensen togs utgångspunkten i det som förenar praxis och handlingsorienterade ritualteorier och performativt-estetiska performanceteorier. Begrepp som förkroppsligande, föreställning, ritualisering och rum belystes i de två konferenserna. Dessa begrepp är centrala också i min avhandling. Efter konferensen publicerades två böcker med bidrag från konferenserna: *Tro på teatret. Essays om religion og teater* 2006 redaktör: Bent Holm. 2009 publicerades *Religion, Ritual, Theatre* redaktörer: Bent Holm, Bent Flemming Nielsen och Karen Vedel. Såväl konferenserna som de efterföljande publikationerna visar på hur både teater och religion befinner sig i uppbrott och förvandling och hur denna situation också synliggör nya former av relationer och utmaningar.

Utgångspunkt

Utgångspunkt tar jag i denna avhandling i en praxis, i något som faktiskt föregår, nämligen i den situation som framförandet av ett kyrkospel i Lunds domkyrka sommaren 2007 utgör. Jag inleder med att beskriva skeendet för att därefter analysera och diskutera det. På detta sätt vill jag låta den levda erfarenheten vara grunden. Samma förlopp tillämpar jag även på de mer teoretiska delarna. Jag inleder med att beskriva en teori eller tolkning för att först därefter analysera och diskutera. Trots att jag knyter an till fenomenologin är inte min metod renodlat fenomenologisk. Eftersom jag kommer att belysa kropp och performativitet i gudstjänsten ur några ganska olika perspektiv har jag också valt att inte använda en entydig metod genom hela avhandlingen. Däremot kommer jag att längs vägen återkomma med metodologiska överväganden.

Min uppgift i avhandlingen är således att undersöka och diskutera liturgi som händelse samt, att med utgångspunkt i kropp och handling, beskriva och analysera människor i performativa praktiker som gudstjänst och kyrkospel. När jag gör det rör jag mig över en mängd olika områden och disci-

¹⁶ För en diskussion om förhållandet mellan teologi och fenomenologi se Sigurdson, Ola 2006. Sidan 31-35.

¹⁷ 28-30 april 2005 och 27-29 april 2006.

pliner. En följd av detta är att jag inte kan äga djupgående kunskaper inom alla de områden avhandlingen berör, vilket innebär en begränsning som jag här vill benämna. Samtidigt är det själva problemställningen som får mig att välja detta arbetssätt. Min bedömning är att det inte finns ett entydigt perspektiv utifrån vilket jag kan närma mig mitt ämne. Tillvägagångssättet blir istället att hämta material från olika discipliner för att med hjälp av dessa få en mer fullödig möjlighet att beskriva kroppar i performativa praktiker. Mitt antagande är även att denna mångfald bättre än ett alltför entydigt perspektiv kan belysa vårt område. Här vill jag också anknyta till Marit Rong som i sin avhandling om språk och gudsmetaforer i den norska högmässan beskriver sin metod som "flerfaglig" till skillnad från "tverrfaglig". Tverrfaglig kan på svenska närmast översättas tvärvetenskaplig. Arbetssättet innebär att flera discipliner möts till en gemensam diskussion på samma nivå och villkor. En flerfaglig metod skiljer sig, i Rongs definition, från en tvärvetenskaplig i det att ett problemområde i ett flerfagligt perspektiv diskuteras med bas i en specifik disciplin, där andra ämnen dras in som kritisk referens och för att tillföra kunskaper huvuddisiplinen inte kan ge.¹⁸ På svenska stannar jag för ordet flervetenskaplig som jag menar ligger närmast den hållning Rong beskriver och också själv praktiserar. Ett sådant arbetssätt kännetecknar även mitt projekt. Projektet som helhet är teologiskt och det är till ett teologiskt samtal jag vill bidra. I arbetet med avhandlingens problemområde drar jag in erfarenheter, frågeställningar och kunskaper även från andra discipliner. Dessa utgör resurser för arbetet med avhandlingens huvudfrågor. Teologin handlar i mitt arbete inte så mycket om att tillämpa teologiska begrepp och ståndpunkter. Min intention är snarare att genom arbetet med praxis och med olika beskrivningar och tolkningar av praxis bli varse om och hur teologin kan vara relevant. En uppgift är att pröva hur vi kan tala teologiskt om människors kroppar i performativa praktiker. Den hållning som jag strävar efter ska genomsyra texten är inlevelse i en situation eller ett teoretiskt perspektiv och därefter analys och diskussion.

Nyare avhandlingar på nordisk mark

Fältet jag rör mig inom har delvis berörts och behandlats i några avhandlingar på nordisk mark under 2000-talets första år. Jag vill kort aktualisera några med särskild relevans för mitt arbete.

Förhållandet mellan gudstjänstens kontext och text diskuteras bland annat i Ninna Edgardh Beckmans avhandling *Feminism och liturgi – en ecklesiologisk studie*. Hon poängterar hur studier av liturgi huvudsakligen har fokuserat på texter. På senare tid har detta problematiserats. Förhållandet mellan text och kontext är centralt för Edgardh Beckman som studerar den feministiska liturgiska rörelsen. Hennes hypotes är att feministisk liturgi

¹⁸ Rong, Marit 2009. Sidan 33.

inte i första hand vuxit fram ur en teoretisk kritik av text och innehåll utan att den snarast formats parallellt med den teoretiska kritiken. Gestaltning och funktion har varit föremål för uppmärksamhet i dessa liturgier, mer än det verbala språket. Trots den feministiska kritiken av gudstjänstspråket tycks tyngdpunkten ha legat på alternativ gestaltning och symbolik snarare än på alternativa texter.¹⁹ Intresset för rummet som en aspekt och dimension av gudstjänsten är gemensamt för Ninna Edgardh Beckmans avhandling och min.

Ett exempel på hur centralt det verbala språket är i forskningen om liturgi finner vi i en svensk avhandling från 2005, Lena Petersson *Kärlekens måltid – en studie av mässliturgier i Svenska kyrkan perioden 1986-2004* där författaren analyserar nyare mässliturgier. I fokus för hennes framställning står texten och musiken. Författaren problematiserar själv inriktningen på enbart text och musik när hon skriver att gudstjänst är så mycket mer än ord. Hon lyfter fram dramat, rörelsen, kroppen och själva upplevelsen av att delta i en gudstjänst. Självt väljer hon emellertid bort dessa perspektiv och koncentrerar sig på text, musik och struktur. Att undersöka det i gudstjänsten som inte är ord kräver andra metoder. För att göra deltagande studier krävs dessutom mer tid menar hon.²⁰ I mitt arbete vill jag knyta an till arbetet med att utveckla metoder för att beskriva och analysera skeende och kropp och därigenom problematisera den ensidiga betoningen av text.

Kari Veitebergs avhandling från 2006, *Kunsten å framføre gudstenester. Dåp i Den norske kyrkja*, är ett exempel på en avhandling som genom att kombinera liturgik och teatervetenskap tydligare utforskar det som inte är ord i gudstjänsten. Det författaren vill med avhandlingen, som fokuserar på dopet, formulera hon så här:

Med innspel frå teaterpraxis och teaterteori ønsker eg å få i gang ein refleksjon om måten gudstenester vert framført på.²¹

Kari Veiteberg ser performanceteorier som möjliga analysverktyg för gudstjänster och arbetar med dem i sin avhandling. För henne är detta arbetssätt en konsekvens av den liturgiska teologin som genom sitt intresse för handling och symboler har en öppning mot performancetänkandet. Det är sättet att framföra dopgudstjänsten som är i centrum i Veitebergs avhandling. Därmed betonas perspektiv som hur de agerande är placerade i rummet samt prästens röst och rörelser. Veiteberg arbetar med tanken på gudstjänstboken som ett manus. En fråga man kan ställa till detta är om det medför att orden och texterna blir alltför betydelsefulla i förhållande till hennes ärende: handlingen. Hade ett annorlunda synsätt där gudstjänstbo-

¹⁹ Edgardh Beckman, Ninna 2001. Se till exempel sidorna 23-24 och 73-80.

²⁰ Petersson, Lena 2005. Sidan 28-29.

²¹ Veiteberg, Kari 2006. Sidan 9.

ken jämförts med ett partitur eller en koreografi tydligare kunnat fokusera på det i gudstjänsten som inte är ord? Det finns en förbindelse mellan Veitebergs projekt och mitt genom att vi båda intresserar oss för kropp och handling i gudstjänsten. Begreppen performativitet och performance är centrala för oss båda. Intentionen med mitt arbete är att ännu tydligare fokusera på kropparna i gudstjänsten. Där Veiteberg ser på dopet genom teaterglasögon med inriktningen att också förbättra sättet på vilket dop firas är mitt område snarare att utforska kropparna i gränsområdet mellan gudstjänst och teater och att finna ett språk för att beskriva det som sker.

I en avhandling från 2009 vid Teologisk fakultet i Århus, *Den nødvendige balance: En ritualteoretisk og praktisk teologisk analyse af højmessen mellem magi og symbol*, behandlar Kirstine Helboe Johansen förhållandet mellan nyare teorier om människors religiositet och synen på ritual inom luthersk tradition. Hon väljer att fördjupa sig i kognitionsforskning och ritualteorier och ställer med utgångspunkt i dessa teorier frågan om det är möjligt att omformulera en evangelisk-luthersk syn på ritual. I första hand är det högmässan Johansen arbetar med. Johansen aktualiserar såväl ritual som kropp i sitt utforskande av högmässan. Men i analysen betonar hon religionens kognitiva strukturer. I beskrivningen av kropparna i ritualen finns en underliggande uppfattning som säger att olika handlingar uttrycker olika betydelser. Ett exempel på detta finner vi när hon skriver att detta att församlingen reser sig upp vid textläsningar och trosbekännelse uttrycker acceptans och respekt²². Johansen förefaller vara präglad av en semiotisk tankefigur även när hon lyfter fram kropp och ritual. Kroppen kommer därmed huvudsakligen att uppfattas ha uppgiften att uttrycka mening och integrera givna betydelser.

Ytterligare en avhandling som berör teologiska frågor om kropp och gudstjänst är: Anna Karin Hammar *Skapelsens mysterium, skapelsens sakrament*, framlagd i Uppsala 2009. Syftet med avhandlingen är att undersöka och utveckla teologiska föreställningar vid dop av barn.²³ I analysen av dopet arbetar Hammar med två nivåer, dopordning och dopliturgi. Med dopordning menar hon den text och struktur som finns i kyrkohandboken och i en försöksordning hon studerar. Dopliturgi motsvarar hos henne den genomförda gudstjänsten.²⁴ Genom att införa denna distinktion aktualiserar Hammar kropp och skeende som en teologisk dimension i dopet. Hammar framhåller att den stora skillnaden mellan dopordning och dopliturgi är att i dopliturgin finns ett levande barn i händelsernas mitt. Det viktigaste bidraget till tolkningen av relationerna mellan Gud och världen på liturginivån är enligt Hammar inte nya texter och ordvändningar utan närvaron av ett dop-

²² Johansen, Kirstine Helboe 2009. Sidan 190.

²³ Hammar, Anna Karin 2009. Sidan 3.

²⁴ Hammar, Anna Karin 2009. Sidan 82.

barn och dess närmaste. Hammar betonar sinnligheten i dopliturgin och visar hur den gör motstånd mot en skapelsefientlig tolkning. I sin analys lyfter hon upp att skeendet och sinnligheten är teologi som påverkar föreställningar om dopet. Dopets kroppslighet gör, enligt Hammar, det svårt att tänka sig Gud som en verklighet enbart bortom kroppen.²⁵ Beröringspunkten mellan Hammars avhandling och mitt arbete ligger i det hon kallar liturgidimensionen i dopet och i grundsynen att skeende också är teologi. Hos Hammar är detta ett av flera motiv i ett teologiskt arbete med dopet. För mig är kropp och handling huvudmotivet i avhandlingen. Där hon studerar denna nivå i dopet inriktar jag mig på kropparna i gränsområdet där gudstjänst och teater möts.

Disposition

Avhandlingen består av sju kapitel samt en inledning och en avslutning. I det första kapitlet tar jag utgångspunkt i en performativ praktik i gränsområdet mellan gudstjänst och teater, nämligen kyrkospel eller liturgisk dramatik. Under rubriken *Liturgiskt drama* presenterar jag en faktisk uppsättning i Lunds domkyrka 2007 av dramat *Mot hjärtats mitt*. Kort tecknas kyrkospelets historia och några huvudfrågor och särskilt intressanta ämnesområden som aktualiseras av uppsättningen och genren lyfts fram. Kyrkospelet blir den konkreta situation som jag på olika sätt återkommer till i avhandlingen. Spelet ställer frågor till teorierna och teorierna bryts mot spelet.

I avhandlingens andra kapitel beskriver, analyserar och diskuterar jag några olika tolkningsmodeller för gudstjänst. Under rubriken *Kroppar som tecken*, behandlar jag tolkningar som huvudsakligen utgår från en semiotisk tydningssmodell. I kapitel tre ser jag därefter på teorier som genom att dra in till exempel symbolteorier och beteendevetenskap överskrider ett renodlat semiotiskt synsätt. Rubriken för det kapitlet är *Kroppar som mer än tecken*. Efter att ha fokuserat på gudstjänsten vänder jag mig därefter till teatern i kapitel fyra, *Förskjutningar genom språk, rum, kroppar* där en teatervetenskaplig modell presenteras. I modellen är ett utvidgat språkbegrepp, kontext och rum centrala inslag. I kapitlet kommer förskjutningar och skärningspunkter att synliggöras. Dessa bereder väg för det perspektivskifte som övergången till avhandlingens följande kapitel utgör. Frågan till de olika tolkningar vi möter i kapitel två, tre och fyra i avhandlingen är: kan dessa tolkningar och teorier hjälpa oss förstå liturgi som händelse och att med utgångspunkt i kropp och handling beskriva människor i gudstjänsten och i förlängningen även i kyrkospel och i teater? Efter att ha summerat möjligheter och begränsningar vi stött på går vi vidare till avhandlingens femte kapitel, *Levande kroppar*.

²⁵ Hammar, Anna Karin 2009. Sidorna 126-129.

Fortfarande med frågorna om hur människors kroppar och skeenden på en kroppslig nivå kan beskrivas och språkliggöras vänder vi oss nu till en fenomenologisk tradition. När det gäller kroppsfenomenologi fördjupar vi oss särskilt i den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty. I kapitel sex, *Performativa kroppar* tar vi hjälp av den tyska teatervetaren Erika Fischer-Lichte för att undersöka performativitet. Kapitel fem och sex syftar till att utmejsla ett fenomenologiskt-estetiskt-performativt perspektiv.

I avhandlingens sjunde kapitel, *Liturgi som teater och teater som liturgi*, vänder vi tillbaka till den uppsättning av ett liturgiskt drama som presenteras i avhandlingens första kapitel. I detta avslutande kapitel sätts perspektiv från kroppsfenomenologi och teatervetenskap i spel för att analysera och diskutera uppsättningen i Lunds domkyrka. I detta avsnitt diskuteras även mer generella frågor om förhållandet mellan scen och salong, kor och långskepp, mellan publik, församling och aktörer, mellan teater och ritual samt mellan illusion och verklighet. Olika sätt att uppleva, använda och tolka rum och kroppar behandlas.

Under rubriken *Avslutning* lyfts avslutande reflexioner fram. I denna del diskuteras även några konsekvenser för inkarnationsteologi och för teologin kring evkaristin som en vändning till performativitet och kropp skulle kunna leda till.

Genom avhandlingen som helhet vill jag bidra till samtalet om vad som sker i och mellan människors kroppar i performativa praktiker som gudstjänst, kyrkospel och teater.

Kapitel 6: Performativa kroppar

I följande avsnitt av avhandlingen är det återigen dags att skifta synvinkel. Performativitet och särskilt performativa kroppar är nu i fokus. På nytt drar vi in ett teatervetenskapligt och estetiskt perspektiv för att se på människors kroppar i gudstjänst och teater. Den teaterforskare som vi huvudsakligen kommer att vända oss till har vi redan vid ett flertal tillfällen mött i texten, Erika Fischer-Lichte. Fischer-Lichte är professor i teatervetenskap vid Freie Universität (FU) i Berlin. Hon utforskar gränsområden mellan ritual och teater. Hon har skrivit om performativ estetik och även gett ut läroböcker i teatervetenskap samt historiska översikter. I sitt senare författarskap är det främst ett performativt perspektiv hon företräder. På 1980-talet var hon inriktad mot semiotiken. Hennes *Semiotik des Theaters* i tre band kom ut 1983.⁵⁸⁹ I avsnittet *Förskjutningar genom språk, rum, kroppar* såg vi hur Ola Johansson kritiserade Fischer-Lichte för att tillämpa en ensidig semiotisk modell⁵⁹⁰. Sedan dess har hon alltså snarare varit inriktad mot performativitet. I vårt sammanhang är hennes arbete intressant av flera skäl⁵⁹¹. Hon har erfarenhet av att tolka teater semiotiskt. Samtidigt har hon övergått till att utarbeta en performativ estetik där dimensioner som mel-lankroppslighet, närvaro, rum och samspel mellan aktörer och åskådare ges större utrymme och inte i första hand ses som tecken för en annan verklighet. Detta innebär emellertid inte att hon helt förkastat semiotiska tolkningsmodeller eller andra tolkningar som frågar efter mening och betydelser. Istället har hon prövat hur olika tolkningsmodeller kan samspela i analysen av en föreställning. För att detta ska vara möjligt krävs en differentiering mellan tolkningsmodellerna och ett klargörande av vad som går att analysera semiotiskt respektive performativt. Fischer-Lichte är kritisk till att låta viss form av teater omfattas av semiotiska tolkningar och andra av performativa. Såväl performanceteater som mer traditionell teater kan enligt henne analyseras både semiotiskt och performativt.⁵⁹² Min tolkning är att Fischer-Lichte liksom Ola Johansson vill undvika en dikotomi mellan performance och teater eller mellan modern och traditionell teater⁵⁹³. Med utgångspunkt i Merleau-Ponty⁵⁹⁴ har jag fört fram en liknande kritik när det gäller gudstjänster. Dikotomier reproduceras när söndagens huvudguds-

⁵⁸⁹ Fischer-Lichte, Erika 1983.

⁵⁹⁰ Johansson, Ola 2000. Sidan 114.

⁵⁹¹ Raschzok, Klaus 2010. Sidan 36. Raschzok beskriver här Fischer-Lichte som en mycket viktig samtalspartner för den tyska praktiska teologin när det gäller samtal om performativitet och teater. Se även Roth, Ursula 2010. Sidan 89. Roth menar dock att utbytet sker förvånansvärt långsamt och endast punktuellt.

⁵⁹² Fischer-Lichte, Erika 2001. Sidan 142.

⁵⁹³ Johansson, Ola 2000. Sidan 152.

⁵⁹⁴ Se *Sammanfattande diskussion: Levande kroppar*.

tjänst tolkas och gestaltas semiotiskt medan temagudstjänster av olika slag förväntas hållbara kropp och performativitet.

Fischer-Lichte rör sig alltså inom det gränsområde som jag i denna avhandling vill utforska. Vi har flera gånger stött på en gräns där vi konstaterat att semiotiken inte räcker för att beskriva det som sker i och mellan kroppar. Kan Fischer-Lichte hjälpa oss att beskriva och analysera denna nivå?

I avhandlingens förra kapitel utvann vi värdefullt material hos Maurice Merleau-Ponty när det gäller att beskriva och förstå människor med utgångspunkt i den levande kroppen. Hans kroppsfilosofi med inriktning på att överskrida dikotomier blev för oss en viktig utgångspunkt för att beskriva människor i performativa praktiker. Fischer-Lichte anknyter även hon till Merleau-Ponty och bygger vidare på några av hans begrepp vilket vi nedan ska se närmare på. I det följande kommer jag inte att gå in på Fischer-Lichtes tidigare författarskap där semiotiken är i fokus. Min inriktning är främst att se hur hon formulerar en performativ estetik. Men även hennes tankar om samspelet mellan olika tolkningsnivåer kommer jag att lyfta fram. Framställningen struktureras med hjälp av några nyckelbegrepp i en performativ estetik. Inledningsvis tecknas en kort bakgrund till ett performativt synsätt.

Bakgrund

Begreppet performativitet har återkommit vid flera tillfällen i avhandlingen. Vi konstaterade redan i inledningen att ordet performativitet har att göra med det äldre franska orden *par + fornir* eller *fournir* som betyder att utföra, genomföra, fullborda. I anglo-normandisk dialekt förekommer *par-fourmer*. Ordet antas då ha influerats av glosan *forme/form*. Vi kan även jämföra med det latinska ordet *performare*, att grundligt forma.⁵⁹⁵ På det språkvetenskapliga området såg vi hur John L. Austin i en föreläsningsserie vid Harvard 1955, *How to do Things with Words*,⁵⁹⁶ talar om språkets performativa funktion. Han visar där på möjligheten att med språket utföra en handling och inte enbart beskriva en företeelse. Formuleringar som utför handlingar kallar han performativer.⁵⁹⁷ Språket är hos Austin självrefererande och verklighetskonstituerande. Detta gör att språket hos honom bidrar till att göra dikotoma begreppspår som subjekt och objekt, betecknad och betecknande, mindre stabila.⁵⁹⁸ Austin använder begreppet performativer uteslutande för språkhandlingar. När vi nu i det följande talar om performativa kroppar innebär det en utvidgning av begreppet performativitet

⁵⁹⁵ Le Petit Robert 2008. The New Oxford Dictionary of English 1998.

⁵⁹⁶ Austin, J. L. 1982 [1962].

⁵⁹⁷ Se vidare kapitlet *Förskjutningar genom språk, rum, kroppar*.

⁵⁹⁸ Detta menar till exempel Erika Fischer-Lichte, se 2004 sidan 33.

till att gälla inte enbart språkhandlingar utan även andra handlingar. Låt oss därför se något på bakgrunden till en sådan utvidgning.

Redan Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) låter i första delen av *Faust* från 1808 Faust säga: "Im Anfang war die Tat!"⁵⁹⁹ och placerar därmed handlingen före såväl ordet, tanken och kraften. Sammanhanget är att Faust ska översätta Johannesevangeliets inledning. Han stannar till redan inför första raden av bibeltexten. *Ordet* blir en omöjlig översättning, så högt kan han inte sätta det. Anden leder honom vidare och slutsatsen blir alltså, i begynnelse var handling. I *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, 1798, möter vi också tanken på handlingens betydelse. Här framför Goethe meningen att det är själva uppförandet som ger teaterkonstverket dess karaktär. Handlingen att uppföra ett verk är det primära. I texten låter han ett samtal utspinna sig mellan en företrädare för konstnärerna och en åskådare med anledning av att man målat åskådare i logerna på operan något som väckt publikens protester. I samtalet leds åskådaren fram till insikten att hans egen bedömning av ett operaverk inte i första hand rör om verket perfekt avbildar naturen eller ej. Snarare skapar framförandet av en opera en egen verklighet. När allting stämmer i en operaföreställning blir åskådaren så berörd att han glömmer sig själv. Det viktiga då är att operan stämmer med sig själv, inte att den stämmer överens med något annat i naturen. Goethe låter konstnärernas företrädare hävda synpunkten att detta att se konstverket som en egen verklighet är en högre form av konstförståelse än att leta efter överensstämmelser mellan natur och verk. Det sista gör ju även sparvarna som flyger efter körsbären på den store konstnärens målning. Det är alltså inte teaterstyckets eller operans förmåga att avbilda naturen som är bedömningsgrund, utan framförandet här och nu.⁶⁰⁰ Det finns drag i beskrivningen hos Goethe som vi efter Austin skulle kunna kalla performativa. Konstverket är inte ett tecken för en annan verklighet eller en avbildning av naturen. Genom att det äger rum skapar det en egen verklighet i vilken åskådaren dras in. Operaföreställningen skildras som skapande och självrefererande och äger sin giltighet just i detta.

⁵⁹⁹ Goethe, Johann, Wolfgang von 1927 [1808]. Sidan 57. Hela citatet lyder: Geschrieben steht: „Im Anfang war das WORT!“ / Hier stock‘ ich schon! Wer hilft mir weiter fort? / Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, / Ich muß es anders übersetzen, / Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin. / Geschrieben steht: Im Anfang war der SINN. / Bedenke wohl die erste Zeile, / Daß deine Feder sich nicht übereile! / Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft? / Es sollte stehn: Im Anfang war die KRAFT! / Doch, auch indem ich dieses niederschreibe, / Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe. / Mir hilft der Geist! auf einmal seh‘ ich Rat / Und schreibe getrost: Im Anfang war die TAT!

⁶⁰⁰ Goethe, Johann Wolfgang von 1981 [1798]. Band XII, nionde bearbetade upplagan. Sidorna 67-73.

Ytterligare en källa till uppfattningen av teater som en performativ handling står att finna hos Friedrich Nietzsche (1844-1900) och då särskilt i verket *Die Geburt der Tragödie/Tragedins födelse* från 1872. Här använder sig Nietzsche av två grekiska gudar, Dionysos och Apollon, och låter dessa fungera som konstfilosofiska kategorier genom att tala om det apolloniska och det dionysiska i konst och kultur. Nietzsche säger att vi ska tänka oss det apolloniska och det dionysiska som drömmens och rusets skilda konstvärldar. Ingen konst går emellertid att hänvisa endast till den ena av de två sfärerna. Det finns en dialektik och ett samspel mellan de båda. Det apolloniska uppfattas av Nietzsche både som dröm och som en slöja som gör denna verklighet möjlig att hantera och beskriva. Senare knyts även förmågan att rationalisera tillvaron till det apolloniska. I det apolloniska ryms världsåskådning, intellekt och klarhet. Det dionysiska däremot är det som inte låter sig avbildas. Det är namnet på något djupare, en pulserande kraft som enligt Nietzsche bäst kan förstås genom jämförelsen med ruset. Den dionysiska kraften gör att jaget glöms bort och människor knyter band med andra och med naturen. Människan är inte längre konstnären som gestaltar, hon är konstverket självt.⁶⁰¹ Rüdiger Safranski menar att det rituella spelet vid dionysosfesterna iscensätter såväl upplösningen i det kollektiva skeendet som individualiseringen genom förhållandet mellan kören och protagonisterna. I samverkan mellan teaterbesökarnas förväntan och det som sker i spelet förvandlas åskådaren och ges möjlighet att stiga ut ur sig själv. I detta samspel mellan publik och aktör sker en transformation. Åskådaren förblir inte enbart betraktare utan förs upp på scen i bildlig bemärkelse. I tragedin framförs även en kamp mellan musiken genom kören och ordet genom protagonisterna. Språket är ett verktyg för medvetandet medan musiken är vara. När språket får övertag dör tragedin, menar Safranski.⁶⁰² För Nietzsche är kören ursprunget till dialogen i tragedin. Tragedin framvisar ett dionysiskt tillstånd och människans förening med ur-varat. Apolloniskt och dionysiskt samspelar genom att tragedin kan fungera som en apollinisk konkretisering av dionysiska insikter.⁶⁰³ Därmed blir tragedins uppgift något annat än att avbilda eller skildra naturen. I förhållande till gängse uppfattning i sin samtid ifrågasatte Nietzsche ordets överhöghet på konstens område, han problematiserade tankegången att konstens förmåga att härma verkligheten är ett tecken på dess kvalitet och mot betoningen av individen satte han kollektivet och gemenskapen. Inte minst det sistnämnda i kombination med ifrågasättande av ordets överhöghet bidrog till den kraftiga kritik som mötte Nietzsche när *Tragedins födelse* publicerades menar Erika Fischer-Lichte⁶⁰⁴. Teman från Nietzsche som är intressanta för oss och för

⁶⁰¹ Nietzsche, Friedrich 2000 [1872]. Sidorna 22-39.

⁶⁰² Safranski, Rüdiger 2003 [2000]. Sidorna 51-52.

⁶⁰³ Nietzsche, Friedrich 2000 [1872]. Sidan 49.

⁶⁰⁴ Fischer-Lichte, Erika 2005. Sidorna 18-19.

frågan om människors kroppar i performativa praktiker menar jag är spänningen mellan det apolloniska och det dionysiska i själva konstverket, mellan form och extas och hur gemenskapen som formas kan tolkas genom denna spänning. Vidare är hans tanke att det inte är ordet som konstituerar scenkonstverket relevant för oss. Nietzsche knyter tragedins födelse till kulten kring Dionysos. Den beskrivning av relationen mellan ritualen och teatern som han då kommer fram till är även av intresse. Växelspelet mellan den avgränsade individen och uppgåendet i kollektivet, den gemensamma kroppen, har också det bäring på vårt område tillsammans med betoningen av transformationen som möjliggörs genom åskådarens delaktighet i skeendet på scen.

Om än Nietzsche blev kraftigt kritiserad i sin samtid dröjde det inte så länge innan liknande tankar formulerades av andra. Bland dessa finns Max Hermann (1865-1942) som brukar räknas till en av grundarna av teatervetenskapen som akademisk disciplin. Han bröt med tidigare föreställningar om att det var litteraturen som låg till grund för teatern och menade att det i själva verket var föreställningen, framförandet som sådant, som var konstituerande för teater. Med Hermann blev framförandet, föreställningen, ett nyckelbegrepp för teatern. Detta medförde även att uppmärksamheten starkare riktades mot samspelet mellan åskådare och aktörer. Även relationen till rummet blev föremål för undersökning.⁶⁰⁵ I den kroppsliga samexistensen uppstår föreställningen. Det rör sig inte så mycket om fantasi och tolkning som delaktighet i den kroppsliga process som utspelar sig mellan aktörer och åskådare. Denna tanke känner vi igen från Nietzsche och bilden av åskådarna som är inställda på att tillsammans med aktörerna få vara med om en transformation.

Vi ska återvända till detta samspel mellan kroppar och mellan kroppar och rum som en central del av teatern. Men först ska vi ta del av ett perspektiv som efter Austin medverkade till att vidga performativitet till att gälla något mer än språk, nämligen det perspektiv vi finner hos Judith Butler som använder begreppet performativitet för att utforska kön och identitet.

I en artikel från 1990 presenterar Judith Butler tanken att kön är något som konstitueras genom performativa handlingar. Butler anknyter både till fenomenologi och performativ språkteori och är därför särskilt intressant för oss.⁶⁰⁶ För Butler är inte kön eller identitet något som är givet i förväg, varken socialt eller biologiskt. Istället menar hon att kön är något som konstitueras genom upprepade handlingar "stylized repetition of acts". Från Merleau-Ponty hämtar Butler uppfattningen om kroppen som en historisk idé men också en repertoar av möjligheter. Kroppen består inte av en inre

⁶⁰⁵ Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidorna 13-15.

⁶⁰⁶ Butler, Judith 1990.

essens som uttrycks i världen utan är en mängd möjligheter som påverkas av och realiseras i en viss historisk kontext. Kroppen är dramatisk säger Butler och menar med det att kroppen inte endast är materia utan en pågående materialisering av möjligheter. I denna process av förkroppsligande ingår, menar Butler, att göra, att dramatisera och att reproducera. Butler använder begreppet performativitet hämtat från språkvetenskapen men låter det beteckna också denna process av förkroppsligande. När hon ska beskriva processen liknar hon den vid vad som sker i teater. Liksom ett manus kan iscensättas på en mängd olika vis och en skådespelare både upprepar handlingar som andra tidigare utfört och förändrar dem genom sitt sätt att utföra dem konstitueras kön genom att handlingar upprepas och förskjuts. Genom Butler kom performativ och performativitet allt mer att handla om kroppen. Hennes förståelse av hur identitet formas gjorde att performativitet kommit att uppfattas som verklighetskonstituerande och självrefererande även på kroppens nivå. Den kroppsliga handlingen som kan betecknas genom performativitet är motsatsen till expressivitet. Den uttrycker inte något som finns i förväg. Ur handlingen kan emellertid identitet frambringas.

Låt oss knyta samman denna skissartat tecknade bakgrund. Begreppet performativer kommer ursprungligen från språkvetenskapen där det används för de språkliga formulering som kan skapa och konstituera verklighet och åstadkomma förändringar. Inom litteratur och filosofi, som till exempel hos Goethe och Nietzsche, beskrivs denna självrefererande och verklighetskonstituerande dimension som en dimension inom konst i vid mening och särskilt inom opera och teater. När dimensionen beskrivs kommer kropp, förhållande mellan individ och kollektiv, närvaro och reflexion, natur och kultur i fokus. Butler kombinerar medvetet språkteorier och fenomenologi och utvidgar performativitet till en process av förkroppsligande. När performativitet och kropp förenas uppstår även associationer och jämförelser med teater.

Performativ vändning

Under 1900-talet har två stora vändningar ägt rum inom humaniora, den semiotiska och den performativa, säger Erika Fischer-Lichte. Den semiotiska vändningen innebär att enstaka företeelser i en kultur eller hela kulturer uppfattas som system av tecken. Hur detta slagit igenom på gudstjänstens område såg vi i avsnittet *Kroppar som tecken*. Inom humaniora kom, enligt Fischer-Lichte, den semiotiska vändningen att följas av en performativ vändning där kropp och handling mer sattes i fokus. David Plüss som explicit anknyter till Fischer-Lichte och inspireras av henne menar emellertid att den performativa vändningen ännu inte skett när det gäller teologi och tolkning av gudstjänsten⁶⁰⁷. Jag instämmer i detta konstaterande och

⁶⁰⁷ Plüss, David 2007. Sidan 17.

menar att Plüss själv i sin analys av gudstjänsten närmar sig en performativ nivå men utan att helt tillfredsställande kunna beskriva människan som kropp i gudstjänsten. Språk och text fungerar fortfarande som bestämmande tankefigurer i hans analyser.⁶⁰⁸

Vad menar då Fischer-Lichte med en performativ vändning och var och när tycker hon sig se att den ägt rum? Bakgrunden till både den semiotiska och den performativa vändningen står, enligt Fischer-Lichte, att finna i den europeiska självbild som växte fram i övergången mellan 1800- och 1900-tal. Den västerländska kulturen uppfattades då först och främst som en textkultur till skillnad från utomeuropeiska kulturer som uppfattades som mer performativa. Om den västerländska kulturens självbild framträdde i text, var det snarare ritual och ceremonier som karaktäriserade dessa icke-europeiska kulturer. En dikotomi uppstod mellan västerländsk textkultur och så kallade primitiva kulturer som betraktades som performativa. Under 1900-talets början observerar Fischer-Lichte en reaktion mot denna dikotomi. Det blev tydligt till exempel inom ritualvetenskapen och i tolkningen av ritual där fler aspekter av ritual lyftes fram. Det var inte enbart ritualen som text eller texten i ritualen som uppfattades som konstituerande. Uppfattningen att ritualens funktion i första hand var att gestalta myten ifrågasattes. Andra aspekter som ritualens förmåga att forma och stärka gemenskap uppmärksammades.⁶⁰⁹

Även på teaterns område skedde en förändring i början av 1900-talet. Teatervetenskap blev ett eget ämne som inte längre var underordnat litteraturvetenskapen och tyngdpunkten flyttades från texten till föreställningen, från verket till händelsen. En av pionjärerna var Max Hermann som omnämnts ovan. Det som kom att uppfattas som konstituerande för en teaterföreställning var den samtidiga kroppsliga närvaron av aktörer och åskådare. Liksom intresset inom ritualforskningen flyttades från myten till själva ritualen kom man alltså att inom teatervetenskapen mer uppmärksamma själva föreställningen. På sätt och vis, säger Fischer-Lichte, kan vi i

⁶⁰⁸ Se vidare *Ett iscensättningsperspektiv* i kapitlet *Kroppar som mer än tecken*.

⁶⁰⁹ Fischer-Lichte exemplifierar bland annat med William Robertson Smith som uppfattar myten som sekundär i förhållande till ritualen i det att den tyder ritualen. Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidan 44. Under rubriken *Gudstjänsten som fest* i denna framställning såg vi på några gudstjänst- och ritualteorier som också betonar performativitet, som Schleiermachers syn på gudstjänsten som framställande handling (1859, Band 13:8, sidan 736), Frits Staals som talar om ritualens meningslöshet (1979, sidan 9) samt Humphrey och Laidlaw som beskriver ritualiseringar som handlingar befriade från intentioner (1994, sidorna 89-91). Se även Catherine Bell som menar att språk inte är en omistlig del av ritualiseringar. Hon exemplifierar med den tidiga kyrkans uppfattning av evkaristin där det enligt Bell var särskilda handlingar snarare än ord som var signifikanta. Ord och språk förekommer i ritualiseringar men Bell menar att språket då inte utlägger vad som sker i ritualiseringen utan att det huvudsakligen fungerar performativt (1992, sidorna 112-113).

1900-talets inledning se en tidig vändning till det performativa. En vändning som föregriper det som sedan skedde med början på 1960-talet och som var särskilt framträdande på 1990-talet.⁶¹⁰

Efter andra världskriget nedtonades det performativa perspektivet inom humaniora. Fischer-Lichte tolkar detta i relation till nazismens medvetna användning av performativiteten. Att perspektivet försvagades inom kultur och konst kan ses som en reaktionsbildning på händelserna under andra världskriget. En ny performativitetssvåg uppkom igen mot slutet av 1950-talet. Inom bildkonsten skedde den performativa vändningen i stor utsträckning på 1960-talet. Kroppskonst, land-art och performancekonst är begrepp som då kom i bruk. Den så kallade Fluxus-rörelsen uppstod med konstnärer som John Cage, Joseph Beuys och Yoko Ono. I Sverige var Bengt af Klintberg del av rörelsen som ifrågasatte rådande konstnärliga normer.⁶¹¹ Gränsen mellan teater och andra konstformer upplöstes mer och mer från 1960-talet och framåt. Men performativitetssvågen på 1960-talet följdes återigen av en semiotisk vändning på 1970-talet, inspirerad av bland annat strukturalismen. Man började då betrakta ritual, teater, lek, till och med hela kulturer som strukturella sammanhang av tecken, läsbara som texter. Detta medförde i sin tur att det performativa perspektivet kom i skymundan. Först på 1990-talet menar Fischer-Lichte att en mer genomgripande performativ vändning sker inom humaniora. Då uppstod en reaktion på den semiotiska inriktning som vid det tillfället var dominerande. Performativitet, materialitet och interaktivitet kom i fokus. Inspiration hämtades från teaterns område. Begrepp som iscensättning, spel och förkroppsligande kom att användas inte bara för att beskriva teaterföreställningar. Textmodellen förvandlades till en performancemodell. Den nya modellen utplånade emellertid inte den tidigare textmodellen. Båda modellerna och även spänningen dem emellan lever fortfarande kvar, menar Fischer-Lichte. Semiotik och performativitet handlar om två perspektiv på samma företeelse, säger hon, där semiotiken skapar innebörder medan performativiteten sätter verkningskraften i fokus. Hon vill utforska båda dessa perspektiv och betonar hur spänningen mellan textualitet och performativitet är grundläggande för teatern.⁶¹²

⁶¹⁰ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 43-47.

⁶¹¹ Bengt af Klintberg presenterar rörelsen i sin bok från 2006. Fluxus uppstod igen den 20 mars 2010 på Svenska institutet i Paris när konstnärerna Clarie Roudenko-Bertin och John Sundkvist inbjöd till att fira det de kallade en historisk icke-händelse, nämligen fyrtio-års dagen av en performance som genomfördes av Bengt af Klintberg vid vårdagjämningen 1970. Poetry Slam, Performance festival i Göteborg och Lilith Performance Studio i Malmö är andra samtida exempel på performancekonst i Skandinaviskt sammanhang i dag.

⁶¹² Fischer-Lichte, Erika 2001. Sidorna 9-20 och 142-143.

Performance Studies

På 1970-talet växte även *Performance Studies* fram, främst i USA. En av pionjärerna på detta område är Richard Schechner. Han menar att ämnet framträdde som ett sätt just att svara på den performativa vändningen och den delvis förvandlade världsbilden. När Schechner talar om performance skiljer han mellan det som är performance och det som kan betraktas som performance. Det finns företeelser som vi enligt tradition och beroende av den kontext vi befinner oss i, uppfattar som performance, till exempel en teaterföreställning. Men många fler företeelser kan, enligt Schechner, studeras som performance. Detta ger möjlighet att knyta samman händelser som brukar hållas åtskilda och studera fenomen som tenderar att dra sig undan undersökningar. Schechner arbetar med skalor som visar hur olika performativa aktiviteter hör samman.⁶¹³ Schechner betonar vidare att performance är något som sker i mellanrummet och som bara finns som handlingar, interaktioner och relationer. En performance består av *restored behavior/rekonstruerade beteenden*, handlingar som upprepas och kombineras på unika sätt. Det kan vara svårt att skilja olika performance från varandra säger Schechner. Särskilt menar han att detta gäller i relationen mellan konst och ritual. Schechner framhåller att många människor deltar i ritual lika mycket av estetiska och sociala skäl som på grund av övertygelse och tro.⁶¹⁴ Schechner ser alltså hur olika motiv för att vara del av en ritual kan vävas samman. Samtidigt tenderar han att föra lära och innehåll till ritual och estetik till konst och upprepar på så sätt dikotoma mönster. Detta trots att han själv problematiserar sådana mönster. Han är kritisk till föreställningar som uppfattar kulturer som texter att läsa. I tidiga texter talar Schechner själv om "performance text" men han har senare valt att inte använda text som metafor eftersom det ger så starka associationer till det skrivna ordet.⁶¹⁵

Catherine Bell kritiserar performance-teorier för att man i dessa, trots betoningen av kroppen, håller fast vid ett teoretiskt perspektiv som uppfattar att kroppen dramatiserar begrepp och uttrycker mening. Den risk hon menar präglar Clifford Geertz, att dikotomier förs vidare genom föreställningen att deltagaren i en ritual handlar medan betraktaren tänker, finner hon även i performance-teorier. Hon menar att performance-teorier riskerar att upprätthålla distinktionen mellan subjekt och objekt genom att betrakta teoretikern, tillsammans med övrig publik, som mottagare av ritualens inneboende symboliska mening som kommuniceras när ritualen gestaltas. Vidare

⁶¹³ Schechner, Richard 2003 [2002]. Sidorna 21, 31-32 och 41-43.

⁶¹⁴ Schechner, Richard 2003 [2002]. Sidorna 23-26.

⁶¹⁵ Schechner, Richard 2003 [2002]. Sidorna 192-193.

är Bell kritisk till att i stort sett allt kan studeras som performance. Det gör det svårt att särskilja till exempel ritual från teater eller sport.⁶¹⁶

Sammanfattningsvis kan konstateras att performance studies växte fram som en del av och ett svar på den performativa vändningen. Inom dessa studier flyttas uppmärksamheten till själva framförandet. Företeelser som annars uppfattats som åtskilda kunde nu studeras gemensamt vilket gjorde att nya förbindelser och likheter upptäcktes. Samtidigt tycks man inom performance studies ha en tendens att återupprepa och föra vidare dikotomier som bygger på distinktioner mellan innehåll och kropp, subjekt och objekt. Frågor om kropp, innehåll och betydelser aktualiseras men löses inte.

Fischer-Lichte, i sin tur, utvecklar förståelsen av performativitet som en kroppslig, självrefererande och verklighetsskapande aktivitet. Genom att förankra begreppet i teatervetenskapens betoning av föreställningen blir händelsen i nuet, den samtidiga kroppsliga närvaron av aktörer och åskådare och utbytet mellan kroppar centralt i hennes användning av begreppet performativitet.

När det gäller att formulera en performativ estetik är det speciellt några områden som Fischer-Lichte menar behöver beaktas. De områden hon särskilt lyfter fram är: förhållandet mellan kroppar, förhållandet mellan subjekt och objekt, förhållandet mellan aktörer och åskådare. Vidare behöver frågor om rum och tid behandlas. Relationen mellan närvaro och representation samt förbindelsen mellan semiotik och performativitet ingår också i det hon menar behöver bearbetas.⁶¹⁷ Allt sedan Max Hermann är begreppet *Aufführung/Performance/Föreställning/Framförande* centralt inom teatervetenskapen. Fischer-Lichte menar att begreppet kan vara en hjälp i analysen av fler företeelser än teater.⁶¹⁸ Det ger anledning för oss att se närmare på begreppet *Aufführung*. Vidare är Fischer-Lichtes resonemang om skillnaden mellan ritual och teater relevant. Vilken skillnad menar hon finns?⁶¹⁹ Går hennes distinktioner att tillämpa på gudstjänster i de nordiska folkkyrkorna? Vad betyder tankegångarna för ett sådant gränsområde mellan teater och gudstjänst som kyrkospelet utgör? I det följande kommer jag att kort belysa dessa perspektiv med utgångspunkt i avhandlingens övergripande fråga om människan som kropp i gränsområdet mellan gudstjänst och teater.

⁶¹⁶ Bell, Catherine 2004. Sidorna 88-91. För kritiken av Geertz se avsnittet *Tanke och handling* i *Förskjutningar genom språk, rum, kroppar* i denna avhandling.

⁶¹⁷ Fischer-Lichte, Erika 2001. Sidorna 139-149.

⁶¹⁸ Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidan 231.

⁶¹⁹ Fischer-Lichte, Erika 2005. Sidan 38. Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidorna 63-64.

En performativ estetik

Föreställning/framförande – iscensättning – händelse

Begreppet föreställning är alltså grundläggande inom teatervetenskapen. Det är i första hand föreställningen som är föremål för studium. Detta innebär en avgränsning i förhållande till såväl text, manus som iscensättning. Föreställningen är det som sker i rummet mellan aktörer och åskådare vid ett specifikt tillfälle och inbegriper i sig denna växelverkan. Den låter sig aldrig exakt upprepas och är därmed i viss mening flyktig till sin karaktär.⁶²⁰ Föreställning och iscensättning är med denna terminologi därmed inte samma sak. Iscensättningen föregår föreställningen och inbegriper arbetet med rum, scenbild, karaktärer, scenografi samt repetitionsarbete. I iscensättningen kan ingå att planera för det oförutsedda som kan ske i mötet mellan publik och skådespelare men detta kan aldrig styras eller fullständigt beskrivas. Erika Fischer-Lichte menar att teatervetenskapen kan bidra med ett väldefinierat föreställningsbegrepp till analyser även av företeelser som fester, sporthändelser och ritualer. Hon menar att det i många sammanhang finns en omedvetenhet om skillnaden mellan föreställning och iscensättning och att dessa två begrepp blandas samman.⁶²¹ Föreställningen har karaktär av händelse. Den finns endast som processen av interaktion mellan rum, publik och skådespelare. Den är när den händer och föreligger inte som ett resultat efter det att den utspelat sig. Som händelse sker en föreställning endast en gång och den är inte möjlig att upprepa. Den kännetecknas av att ingen av dem som tar del i föreställningen kan kontrollera eller förfoga över händelsen. Den uppträder i sin egenart och lever av sig själv. Här kan vi jämföra med Goethe-dialogen om framförandet av en opera som en egen verklighet som inte avbildar något annat i naturen. Fischer-Lichte menar även att en föreställning just genom att vara en händelse har en förmåga att binda samman det som annars kan uppfattas som motsatser, det vill säga erfarenheten av att vara subjekt och objekt, konst i förhållande till politik och samhälle samt närvaro i förhållande till representation.⁶²²

Det tyska begreppet *Aufführung* översätts på engelska med *performance*. Därmed framträder omedelbart på engelskan kopplingen till performativitet. Mellan de två orden finns emellertid viss nyansskillnad. Performance kan även betyda prestation vilket *Aufführung* inte kan. Det tyska ordet kan däremot också betyda beteende, sätt att förhålla sig.⁶²³ På svenska blir den primära översättningen *föreställning*, även det engelska ordet *performance*

⁶²⁰ Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidorna 24-25. Fischer-Lichte följer traditionen från Max Hermann genom att se föreställningen som teatervetenskapens studieobjekt.

⁶²¹ Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidorna 27, 232 och 234.

⁶²² Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidorna 59-60.

⁶²³ Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidan 29.

används. Så som Fischer-Lichte definierar föreställning blir det ett begrepp som kan fungera för att analysera teater, skeenden i gränsområdet mellan teater och gudstjänst och även renodlad gudstjänst. Hon menar själv att det är relevant att tillämpa på ritual och fester. Jag vill ändå ställa frågan om de associationer som kan finnas kring begreppet kan försvåra användandet när det gäller att beskriva och analysera gudstjänst. Begreppet kan uppfattas som enbart ett teaterbegrepp. Det kan ge associationer till föreställning och illusion, eller till mentala bilder. Dessa associationer finner vi inte i Fischer-Lichtes definition men vi behöver trots allt förhålla oss till dem. Ett alternativ till översättningen föreställning skulle kunna vara framförande. Samtidigt finns det intressanta konnotationer till ordet föreställning som också är relevanta i vårt sammanhang. Nämligen detta att föreställa något och därmed gå in en verklighetsproducerande och självrefererande händelse. Min slutsats blir att jag kommer att använda båda begreppen, föreställning och framförande, när det gäller gudstjänstanalys. Detta gör jag för att i bästa fall undvika associationer som riskerar att leda fel men samtidigt behålla den spänning som kan finnas runt ordet föreställning.

Aktörer och åskådare

En föreställning äger rum i och genom att skådespelare och åskådare i sina kroppar är närvarande i samma rum vid samma tidpunkt. Inte sällan belyses och utforskas just relationen mellan aktör och åskådare i en föreställning. Föreställningen inkluderar själva relationen mellan publik och skådespelare. En teaterman som Jerzy Grotowski säger till exempel att de produktioner han tillsammans med andra gjorde inom *Theatre Laboratory* var noggranna undersökningar av relationen mellan skådespelare och publik. I den relationen finner han teaterns själva kärna.⁶²⁴ Även Fischer-Lichte ser hur intresset för relationen mellan aktörer och åskådare slagit igenom på många av konstens områden från 1960-talet och framåt. Konst, inklusive teater, uppförs som händelser där åskådaren och hans eller hennes reaktioner blir en del av själva händelsen. Föreställningen händer mellan publik och skådespelare. Relationen mellan aktörer och åskådare omdefinieras. Fokus flyttas från att tolka tecken och utvinna betydelser ur ett verk. Istället läggs större vikt vid aktörernas och åskådarnas samtidiga kroppsliga närvaro och det som sker dem emellan. Den verkan som en föreställning kan ha är inte beroende av den betydelse som kan utvinnas av det som sker. Verkan på åskådaren kan komma före tolkningen och den kan också existera helt fristående från betydelse och tolkning.⁶²⁵ Åskådaren betraktas inte som den som på avstånd ska dechifrera ett budskap som framförs på sce-

⁶²⁴ Grotowski, Jerzy 2002 [1968]. Sidorna 15 och 32. *Theatre Laboratory* var en teatergrupp som spelade och bedrev pedagogisk verksamhet, grundad av Grotowski och Ludwik Flaszen i Polen 1959.

⁶²⁵ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidan 29.

nen. Föreställningen representerar eller uttrycker inte något som finns någon annanstans. Föreställningen är det som händer och den samtidiga kroppsliga närvaron av skådespelare och publik är det som får det som händer att hända.⁶²⁶ Här kan återigen Merleau-Pontys bild av vänsterhanden som förnimmer den högra handen som därigenom också blir den som förnimmer fungera som en bild för tolkning. Skådespelaren berör publiken som i sin tur genom sina reaktioner och sina kroppar berör skådespelaren. På det sättet sätts relationen mellan subjekt och objekt i rörelse. Fischer-Lichte framhåller just hur åskådarnas aktivitet inte så mycket handlar om fantasi och inbillningsförmåga som om kroppslig närvaro och kroppskänsla. I åskådarens kreativa aktivitet dras hela kroppen in, inte enbart ögon och öron. När människor är närvarande tillsammans i samma rum och i samma tid går det inte att undvika reaktioner dem emellan. Det behöver inte innebära att det är reaktioner som formuleras i ord. Det hela kan utspela sig på en helt kroppslig nivå, ibland kanske även utan att reaktionerna helt och fullt registreras. Aktualiseras reaktionerna kan det i sin tur innebära att även förhållandet mellan åskådarna synliggörs. Åskådarna reagerar inte nödvändigtvis enbart kroppsligt på aktörerna utan också på de andra åskådarna.⁶²⁷

En bild av samspelet mellan åskådare och publik är det exempel Grotowski ger när han säger att skådespelaren är en person som öppet arbetar med sin kropp och erbjuder sitt arbete till en publik. I publiken kan finnas någon som antar skådespelarens inbjudan och på ett annat sätt än skådespelaren ändå går in i ett liknande skeende som hon eller han. För att detta ska ske krävs en beredskap och öppenhet hos publiken och professionalism hos skådespelaren.⁶²⁸

Fischer-Lichte framhåller hur förskjutningen mot performativitet också ifrågasätter uppdelningen i produktion och reception. När vi tänker föreställningen som en händelse där både aktör och publik samtidigt är in-dragna blir det, menar Fischer-Lichte, problematiskt att utgå från en bild av konstverket som existerande för sig, framburet av producenterna och mottaget av publiken. Skapandet och mottagandet sker istället i ett flöde mellan skådespelare och publik i själva händelsen.⁶²⁹ Förhållandet menar jag kan beskrivas med Merleau-Pontys begrepp, kiasm. Betoningen av händelsen och skeendet mellan aktörer och åskådare leder nödvändigtvis även till en kritik av synen på konstnären som ett ensamt geni som skapar ett verk som publik, läsare, åhörare ska tränga in i och dechiffrera, menar Fischer-Lichte. Denna syn på verket som orten för en inneboende sanning som ska tydas har, enligt Fischer-Lichte, dominerat estetiken sedan 1700-talets

⁶²⁶ Fischer-Lichte, Erika 2005. Sidan 23.

⁶²⁷ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidan 54.

⁶²⁸ Grotowski, Jerzy 2002 [1968]. Sidorna 33 och 47.

⁶²⁹ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 21-22.

slut.⁶³⁰ Om vi följer Fischer-Lichte innebär förskjutningen av intresset från verket till händelsen också en möjlighet att ge utrymme för många tolkningar och problematisera tanken på att verket bär på en sanning som är nedlagd i det från början. Fokus på performativitet ger därmed också en möjlighet att diskutera makt och maktstrukturer.

Aterkopplingsslinga

I varje teaterföreställning reagerar publiken på det som händer på scenen. Man tystnar och blir koncentrerad, hostar, skrattar, gråter, pratar med grannen, äter, applåderar, ropar bu eller bravo. Vad det än är aktörerna gör har det återverkan på publiken. Publikens reaktioner påverkar i sin tur skådespelarna. Fischer-Lichte kallar detta för *Feedback-Schleife*. På svenska väljer jag att som översättning använda begreppet *återkopplingsslinga*. Under 1800-talet arbetade regissörer och skådespelare med att minimera dessa okontrollerbara publikreaktioner. Målet var att disciplinera också åskådarnas kroppsligen. I samband med den performativa vändningen blev i stället detta samspel, denna återkopplingsslinga, extra intressant. Frågan ställdes om hur handlingar och sätt att förhålla sig hos aktörer respektive åskådare ömsesidigt påverkade varandra. Teaterföreställningen blev en ort där denna relation kunde utforskas. Rollväxlingar, gemenskaper som bildades och upplöstes, närhet och distans spelades inte bara fram inför åskådarna. Som deltagare kunde de erfara allt detta i sina egna kroppar.⁶³¹ Fischer-Lichte använder begreppet *autopoiesis* för det skapande som sker i återkopplingsslingan. Autopoiesis kommer från grekiskan och begreppet betecknar ett självreglerande system som skapar sina egna förutsättningar för liv i den omvärld där det befinner sig. Begreppet användes först inom biologin och sociologen Niklas Luhmann har tagit upp termen och tillämpat den på sociala system för att beteckna ett system som är i rörelse och som skapar sig självt.⁶³² När Fischer-Lichte beskriver återkopplingsslingan som autopoiesis ger hon bilden av samspelet mellan publik och skådespelare som ett system inom vilket något okänt och okontrollerbart skapas. Hur minutiöst en föreställning än är iscensatt och repeterad finns det något som går utöver själva iscensättningen och som sker i publikreaktioner och i skådespelarnas svar på dessa reaktioner. Sättet att skapa och använda rummet är ett exempel på hur uppsättningen skapar en ram för publikreaktionerna. I den form som kallas performanceteater eller performancekonst blir detta ännu tydligare. Här formar konstnären en situation som hon eller han befinner sig i tillsammans med publiken. Situationen skapas ofta utan att det finns karaktärer eller ett manus i traditionell mening. När handlingens utveckling och karaktärernas psykologi inte längre är det som leder publiken genom för-

⁶³⁰ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidan 281.

⁶³¹ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 59-62.

⁶³² Luhmann, Niklas 1984.

loppet behövs andra markörer för att hjälpa åskådarna. Både koncentrerad närvaro och oväntade brott i skeendet kan vara vägar för att skärpa publikens uppmärksamhet.⁶³³

I processen av ömsesidig återkoppling och ett gemensamt skapande formas en gemenskap som Fischer-Lichte menar att man endast kan få syn på om man är medveten om den performativa nivån. Gemenskapen uppstår genom den självorganiserande process vi ovan beskrivit. Den existerar men bara en kort stund.⁶³⁴ När vi fokuserar på återkopplingsslingan flyttas också uppmärksamheten till mellanrummet mellan aktören och åskådaren. Det är här skapandet och utbytet sker och det är hit intresset riktas. Detta innebär en skillnad i förhållande till analyser som sätter produktionen eller receptionen i centrum och då ofta tenderar att fokusera endera på aktören eller på åskådaren.

Såväl i en teaterföreställning som i en gudstjänst är närvaro centralt. Fischer-Lichte gör en distinktion mellan expressiv och performativ närvaro⁶³⁵. Denna distinktion synliggör skillnaden mellan en kropp som gör närvarande något som finns någon annanstans och den kropp som är närvarande tillsammans med andra i det rum och i den tid som är förhanden. Närvaron knyts till den egna levande kroppen och inte till kroppen som ett tecken för något annat. Återigen är det kroppen som är den existentiella grunden. Merleau-Ponty talar också om närvaro. Han menar att det genom närvaron kan upprättas en relation med andra människor, med tingen och med naturen. Genom denna samtidighet kan även det nu en människa befinner sig i överskridas. Hon kan träda i förbindelse med andra liv som lever i närvaro.⁶³⁶ Här finns således en form för transcendens som öppnar sig i och genom närvaron. En transcendens som alltså inte befinner sig någon annanstans och förs in i nuet och görs närvarande. Utan en transcendens som är knuten till nuet och öppnar sig i närvaron.

Merleau-Ponty talar om att det finns ett mellanrum, eller med hans språkbruk, en glipa *écart*, mellan den egna erfarenheten av världen och de andras där något nytt kan öppnas⁶³⁷. Detta mellanrum är öppet mot det okända ur vilket vi kan utvinna mening. När jag ställer Fischer-Lichtes tal om återkopplingsslinga, där fokus flyttas till rummet mellan åskådare och aktör, bredvid Merleau-Pontys beskrivning av mellanrummet så kommer kropp, närvaro och betydelser i ett nytt förhållande till varandra. Det är inte längre kroppen som närvarandegör givna betydelser utan i samspelet mellan de närvarande kropparna framträder betydelser. Detta skeende kan också beskrivas med Merleau-Pontys förståelse av mening när han säger att

⁶³³ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 284-286.

⁶³⁴ Fischer-Lichte, Erika 2005. Sidan 258.

⁶³⁵ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidan 165.

⁶³⁶ Merleau-Ponty, Maurice 2004. Sidorna 243-244.

⁶³⁷ Merleau-Ponty, Maurice 2004. Sidan 272.

mening inte är given en gång för alla. Den finns inte som något att avslöja utan den finns i själva mötet mellan kropp och värld.⁶³⁸

Kroppar – fenomenella och semiotiska – förkroppsligande

Hur beskrivs då kropparna som är tillsammans och påverkar varandra i den händelse som kan beskrivas som en föreställning? Fischer-Lichte utgår från ett kroppsbegrepp som liknar Merleau-Pontys beskrivning av levande kroppar, men som också har likheter med den utveckling av Merleau-Pontys tankar som vi finner hos Renaud Barbaras när han talar om rörelsen som den levande och varseblivande individens erfarenhet av att vara till. Genom att lyfta fram rörelsen betonar han kroppslighet som något mer än närvaro här och nu.⁶³⁹ Fischer-Lichte beskriver hur de levande kropparna genom sitt vara i världen blir till. Varandet är en process, säger hon, och genom varje rörelse träder kropparna fram på nytt.⁶⁴⁰ Varje människa kan både sägas ha en kropp och vara en kropp. Ha en kropp i bemärkelsen kunna manipulera den, i viss mån kontrollera den och använda den som ett tecken. Samtidigt är individen denna kropp, ett subjekt som, som kropp framträder i världen och varseblir världen. Även en skådespelare har tillgång till dessa två kroppserfarenheter. Inom en föreställning kan erfarenheterna beskrivas som skådespelarens fenomenella kropp, hans eller hennes vara i världen och som den semiotiska kroppen, den teckenbärande kroppen, karaktären. Förhållandet mellan den fenomenella och den semiotiska kroppen har gestaltats på olika sätt i teaterhistorien, olika ideal har kännetecknat olika historiska perioder. Genom att se på hur begreppet *förkroppsligande* har tolkats kan vi få en nyckel till detta.

Fischer-Lichte framhåller hur begreppet förkroppsligande på teaterns område från början är textbaserat. På 1700-talet i Tyskland började man tala om att en skådespelare förkroppsligade en text eller en rollgestalt. Tidigare talade man om att skådespelaren spelade en roll. Med förkroppsligande menade man då att skådespelaren skulle gestalta känslor och betydelser som fanns inneboende i texten. Skådespelaren skulle uttrycka det som författaren lagt in i texten eller den idé en regissör bar på. På 1700-talet var förkroppsligandet sålunda insatt i semiotikens sammanhang. Ideal var att skådespelaren helt och hållet skulle omforma sin egen, levande kropp till rollgestaltens. En konsekvens av detta var även att varje karaktär endast kunde förkroppsligas på ett enda sätt. Fischer-Lichte beskriver det som att skådespelarens egen kropp, den fenomenella kroppen, helt skulle tas över av den betydelsebärande, semiotiska kroppen. I och med den performativa vändningen på 1960-talet uppstod en kritik mot uppfattningen att skådespelaren endast skulle förkroppsliga och ge tecken åt betydelser som

⁶³⁸ Merleau-Ponty, Maurice 2004. Sidan 59.

⁶³⁹ Barbaras, Renaud 2006 [1999]. Sidorna 138-150.

⁶⁴⁰ Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidan 37.

låg inneboende i texten. Denna kritik hörde även samman med en förändrad syn på kroppen. Kroppen uppfattades inte längre som något fullständigt kontrollerbart, ett material att använda sig av. Den levande, förnimmande och föränderliga kroppen, vara-kroppen, blev viktigare än ha-kroppen. När performativiteten starkare betonades kom begreppet förkroppsligande tillbaka igen, på ett nytt sätt. Det är också denna nyare förståelse av begreppet som Fischer-Lichte använder. Här understryks att skådespelarens kropp är den existentiella grunden för hennes eller hans arbete. Det kan, enligt Fischer-Lichte, aldrig vara ett ideal att denna egna, levande, fenomenella kropp helt ska uppslukas av den semiotiska kroppen. Den faktiska, fysiska kroppen är enligt denna tolkning, själva förutsättningen för skådespelarens arbete.⁶⁴¹

Liksom förhållandet mellan åskådare och aktörer kan utforskas i en föreställning kan även förhållandet mellan den semiotiska kroppen och den fenomenella kroppen undersökas. Detta kan ske på olika sätt. Fischer-Lichte exemplifierar med Grotowski som inte ser kroppen som ett medel för att uttrycka sig eller ett material för att kommunicera tecken. Skådespelarens arbete är för honom en process för att alltmer kunna träda fram som ett kropps-subjekt, som en förkroppsligad ande. Förkroppsligande i detta sammanhang innebär att genom kroppen låta något framträda som bara existerar genom kroppen. Ett annat exempel är Robert Wilson som arbetat med att lyfta fram aktörernas fenomenella kroppar och utgå från dessa vilket medfört att den fenomenella kroppen fått så stort utrymme att den inte kunnat försvinna bakom den semiotiska kroppen.⁶⁴²

Kött

Fischer-Lichte betonar hur Merleau-Ponty har öppnat vägen för detta nya sätt att använda begreppet förkroppsligande. Det hon särskilt framhåller är Merleau-Pontys senare filosofi och hans arbete med begreppet *chair/kött* som en väg att övervinna dikotomin mellan kropp och själ, mellan synligt och osynligt.⁶⁴³ Under rubriken *Levande kroppar* har vi studerat Merleau-Pontys sätt att uppfatta och beskriva kroppen⁶⁴⁴. Låt oss nu bara kort aktualisera några drag i begreppet kött som är relevanta för detta avsnitt. Köttet är för Merleau-Ponty ett sätt att benämna en helhet. Det rör sig alltså inte om två substanser, kropp och själ, eller två aspekter som förenats utan om en helhet. Köttet är inte kombinationen av kropp och själ, sinnlighet och mentala processer. Han provar istället att tala om köttet som ett element, liksom vi talar om jord, luft, vatten och eld som element. Det är genom köttet människan står i förbindelse med världen och med andra människor. Vi

⁶⁴¹ Fischer-Lichte, Erika 2001. Sidan 305. Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 130-139.

⁶⁴² Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidan 43.

⁶⁴³ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidan 141.

⁶⁴⁴ Merleau-Ponty behandlas mer utförligt i kapitlet *Levande kroppar*.

rör oss i elementet kött och består själva av detta element på ett liknande sätt som det förhåller sig när det gäller de övriga elementen. I den egna unika varseblivningen finns en förbindelse med andra som varseblir.⁶⁴⁵ Köttet är, för Merleau-Ponty, det faktum att kroppen är passiv och aktiv, synlig och seende. På samma gång är den massa, rörelse och gest.⁶⁴⁶ Genom att tala om att vara en kropp och ha en kropp finns en potentiell risk för att skapa motsättningar. En sådan förenklad dikotomi kan problematiseras av Merleau-Pontys tal om kroppen, köttet som ett eget element och inte som kombinationen av motsatser.

Genom att betona människans kroppsliga vara i världen som hennes situation och utgångspunkt ger även Merleau-Ponty möjlighet att bjuda motstånd mot instrumentalisering av kroppar. Fischer-Lichte tillämpar detta på teater och menar att Merleau-Ponty ger hjälp att upptäcka och betona hur skådespelarens kroppsliga vara i världen är utgångspunkt för hans eller hennes arbete och den existentiella grunden för att skapa.⁶⁴⁷

Den relation mellan människor som tar sin början i en kroppslig förnimmelse och öppnar ett mellanrum, ett rum för samspel, menar jag också kan tillämpas på kyrkospel och gudstjänst. Om vi följer Merleau-Ponty är det just den samtida kroppsliga närvaron som kan skapa inlevelse och kontakt. Kroppen har en egen betydelse och har inte enbart till uppgift att uttrycka en redan färdigformulerad idé eller tanke. Tänker vi så kommer förkroppsligandet att involvera samspelet och utbytet mellan kroppar. Kroppen är en repertoar av möjligheter. Istället för att låta karaktären uppsluka skådespelarens kropp blir spänningen mellan skådespelarens egna kroppsliga vara i världen och karaktärens kroppsliga vara i världen intressant att undersöka. Vi har sett hur Merleau-Ponty återkommer till bilden av den berörda handen som blir berörande. Denna bild kan även användas för att förstå vad som händer i en människa, mellan hennes kropp som subjekt och som objekt. Därmed kan bilden av handen även tillämpas på skådespelarens vandring mellan den fenomenella kroppen och den semiotiska. Förkroppsligandet kommer då att innefatta båda dessa aspekter.

Människan är inte längre konstnär, hon har blivit ett konstverk⁶⁴⁸

Detta citat av Nietzsche beskriver en process där uppmärksamheten flyttas från verket till den egna kroppen och den egna personen. Denna process ser vi mycket tydligt i performancekonst och performanceteater, men även i en mer strikt iscensatt föreställning sker detta. Utforskandet av denna process och problematiserandet av tanken att en aktör helt kan låta den fenomenella

⁶⁴⁵ Merleau-Ponty, Maurice 2004. Sidorna 263-266.

⁶⁴⁶ Merleau-Ponty, Maurice 1968 [1964]. Sidan 271. .

⁶⁴⁷ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidan 142.

⁶⁴⁸ Nietzsche, Friedrich 2000 [1872]. Sidan 25.

kroppen döljas av den semiotiska hör samman med att uppmärksamheten flyttas till skådespelarens kropp.

Fischer-Lichte talar om multistabilitet som en resurs att spela med i samtidsteatern. Skådespelaren är inte enbart den egna levande kroppen men är inte heller identisk med den karaktär han eller hon gestaltar. Skådespelaren är både och samtidigt. Särskilt intressanta är tillfällena av övergångar mellan den fenomenella kroppen och karaktären. Den förståelse av förkroppsligande som utgår från människans kroppsliga varande i världen är utgångspunkt för att överhuvudtaget kunna ge plats för skådespelarens egen kropp inom teatern, menar Fischer-Lichte.⁶⁴⁹

Performativa rum

Det mellanrum vi ovan beskrivit står i relation till det performativa rummet. Det performativa rummet är ett rum som varken existerar före eller efter en föreställning utan bara under själva föreställningen. Det är inte heller identiskt med det faktiska rum som föreställningen utspelar sig i. Det konkreta rummet består som rum medan det performativa rummet är flyktigt och föränderligt. Rörelser, ljussättning och olika objekt i rummet förmår att förändra detta rörliga rum. Även ett teaterrum med scen och salong fungerar som ett performativt rum, menar Fischer-Lichte. Förhållandet mellan scen och salong utforskas. I varje ny uppsättning förändras användningen av rummet. Som ett led i den performativa vändningen på teatern används också andra rum än det etablerade teaterrummet för teateruppsättningar. Ett genomgående drag är att det performativa rummet ger möjlighet att skapa och undersöka relationer mellan aktörer och publik. Förstått på det sättet är det performativa rummet ett mellanrum. Ibland kan det performativa rummet uppstå på en scen, ibland i ett helt tomt rum och ibland i mötet mellan ett rum vars berättelse och funktion är känd och en föreställning som inte vanligtvis utspelas i detta rum.⁶⁵⁰

En aspekt av det performativa rummet är ljudet, kännetecknat just av sin flyktighet. Det performativa rummet är inte enbart ett rum för att se utan också för lyssnande. Detta ljudrum konstitueras inte bara av talande röster eller av verbalt språk. Det skapas också av musik och av röster som ljuder, sjunger, skrattar, snyftar, skriker. Inte bara aktörerna bidrar med ljud utan även åskådarna. Likaså tystnaden är en del av ljudrummet. Röst, kropp och rum hör samman genom sin materialitet. När Fischer-Lichte tar upp röst och ljud är det inte enbart stämman som förmedlar innehåll och mening hon beskriver. Hon menar även att teatern sedan 1960-talet alltmer arbetat med att skilja stämman från språket.⁶⁵¹ Den användning av röst som Fi-

⁶⁴⁹ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 152-153.

⁶⁵⁰ Fischer-Lichte, Erika 2004. Se sidorna 187-199 för olika exempel på hur performativa rum skapas.

⁶⁵¹ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 209-210, 213, 219 och 223.

scher-Lichte beskriver går inte att skildra helt och hållet genom en semiotisk tolkning. Den är starkare knuten till kroppen och är tillsammans med kroppen som helhet mer performativ. Samtidigt uppstår en spänning mellan stämma och språk eftersom det betydelsebärande språket också knyts till skådespelarens röst och stämma. Rösten kan alltså, enligt Fischer-Lichte, uppfattas både på en performativ och på en semiotisk nivå. Denna vidgade förståelse av röstens användning visar vad språket kan vara mer än betydelsebärande tecken.

Den spänning mellan röst och språk som Fischer-Lichte beskriver är jämförbar med förhållandet mellan fenomenell kropp och semiotisk kropp och mellan att vara kropp och ha en kropp. Stämman ljuder, den är knuten till kroppen genom andningen och den breder ut sig i rummet och hör alltså även samman med det performativa rummet. I rösten förenas därigenom mycket av en föreställnings materialitet.⁶⁵²

Tid är en annan viktig aspekt av det performativa rummet. Till skillnad från kropp och röst går inte tiden att knyta till materialiteten. Trots detta medverkar tid till att materialisera en föreställning. När det gäller att strukturera tiden i en föreställning har rytmen en stor betydelse. Genom rytmer sätts kropp, rum och ljud i relation till varandra. Fischer-Lichte framhåller att rytmen blivit den överordnade strukturen i många föreställningar efter den performativa vändningen då inte längre händelseförlopp och betydelser nödvändigtvis är det som organiserar en föreställning. I rytmen spelar det planerade och det oförutsägbara samman. Upprepning och förändringar i tempo är exempel på metoder för att skapa rytm. Även om inte tid omedelbart kan uppfattas som materia och kropp, är rytmer knutna till den mänskliga kroppen. Hjärtslag och blodomlopp har sin egen rytm. Två människor rör sig med olika rytm. Att gå, dansa och sjunga har sin rytm. Också de rörelser vi inte är helt medvetna om utförs i en viss rytm. Återkopplings-slingan mellan aktörer och åskådare kan, enligt Fischer-Lichte, beskrivas som rytmer som möts och påverkar varandra.⁶⁵³

Atmosfär

Ett performativt rum är ett atmosfäriskt rum säger Fischer-Lichte och använder därmed ett begrepp från Gernot Böhme. Rumsligheter uppstår inte enbart genom hur ett rum används. Ett rum utstrålar även atmosfär. Den uppstår i samspelet mellan människor, föremål och rummet och kan beskrivas som sfärer av närvaro.⁶⁵⁴ Vi har tidigare sett hur David Plüss tagit upp begreppet och tillämpat det på gudstjänsten. Begreppet gav honom möjlighet att lyfta fram en icke-språklig nivå där rum och kropp blev viktiga. Låt

⁶⁵² Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidan 51.

⁶⁵³ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 232 och 238-239.

⁶⁵⁴ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 200-203.

oss undersöka vad Böhme lägger i begreppet och hur det hör samman med performativitet.

Böhme framhåller hur den västerländska estetiken i stor utsträckning varit en estetik som betonar bedömning och samtal om konst snarare än erfarenhet av. Detta har medfört att språk och semiotik kommit att dominera estetiken. Böhme kritiserar detta och menar att en konstnär inte nödvändigtvis vill meddela något med sitt verk. Verket är inte heller ett tecken för en annan verklighet. Först och främst är det något i sig själv, utgör en egen verklighet.⁶⁵⁵ Konstverkets självrefererande och verklighetskonstituerande karaktär känner vi igen som drag som accentueras av ett performativt synsätt. Böhme vill utveckla en estetik som bryter med semiotikens dominans. För att forma denna nya estetik använder han begreppet *atmosfär* och utgår från det arbete med begreppet som Hermann Schmitz gjort. Atmosfär är något som finns mellan subjekt och objekt, säger Böhme. Den utgör den gemensamma verkligheten för den som varseblir och för det som blir varseblivet, subjektets och objektets gemensamma värld. Atmosfärens förmåga att överskrida gränsen mellan subjekt och objekt ser Böhme som ett av begreppets kvaliteter. När det gäller människan flyttar begreppet atmosfär uppmärksamheten till människans kroppsliga vara i världen. Böhme uppfattar inte atmosfär som något fritt svävande⁶⁵⁶ utan ser hur den utgår från människor och ting och relationerna dem emellan och omger människor och ting. Samtidigt färgar atmosfären människor och ting.⁶⁵⁷ Atmosfär är i någon mening vardaglig. Det är den första förnimmelsen vi kan få när vi kommer in i ett rum. Samtidigt som vi själva påverkar atmosfären genom att träda in i rummet. Böhme skildrar skymningens atmosfär, ljus och musik som atmosfär och stadens atmosfär och knyter den sålunda till såväl natur som kultur.⁶⁵⁸ Fischer-Lichte använder Böhmes begrepp för att identifiera en atmosfärisk nivå i en teaterföreställning. Ljud, röster, musik, dofter, ljussättning kan, enligt Fischer-Lichte, tolkas både semiotiskt och atmosfäriskt. Det som kännetecknar den atmosfäriska nivån är att den kan hårbärgera en mängd olika och även motsägelsefulla tolkningar. I sin analys av en uppsättning av *Elektra* från 1903 framhåller hon hur många kommentarer av föreställningen just rör sig på en atmosfärisk nivå.⁶⁵⁹

Böhme skriver även om kyrkorummets atmosfär. Han menar att kyrkorummet både består av det han kallar atmosfär och av tecken och symboler. Det som Fischer-Lichte i något sammanhang kallar en symbolisk nivå men som hon ofta benämner semiotisk nivå. Böhme diskuterar det han kallar profanering av kyrkorummet. Han är orolig för denna men menar dock att

⁶⁵⁵ Böhme, Gernot 1995. Sidan 23.

⁶⁵⁶ Något Böhme menar att Schmitz gör.

⁶⁵⁷ Böhme, Gernot 1995. Sidorna 29, 31, 33 och 34.

⁶⁵⁸ Böhme, Gernot 1998.

⁶⁵⁹ Fischer-Lichte, Erika 2005. Sidorna 55-59.

den inte kan bli fullständig eftersom allt som sker i ett kyrkorum påverkas av rummets atmosfär.⁶⁶⁰ Jag konstaterar att när det kommer till kyrkorummet är inte Böhme längre så klar i sin distinktion mellan atmosfär och semiotik. Han förefaller även tillskriva den semiotiska nivån ett högre värde just i kyrkorummet. Samtidigt identifierar han en spänning mellan kyrkans tolkning av rummet och den enskildes upplevelse av rummets atmosfär. Kyrkans dogmatiska förhållningssätt står i kontrast till verkligheten i de kyrkliga rummen som kännetecknas av en större mångfald än vad de dogmatiska formuleringarna ger vid handen.⁶⁶¹

Fischer-Lichte's sätt att undersöka både den atmosfäriska och den semiotiska nivån som parallella skeenden i en teaterföreställning menar jag kan överbrygga något av den motsättning vi finner hos Böhme.

Transformation i ritualiseringar och teater

Det performativa rummet kännetecknas enligt Fischer-Lichte av liminalitet och transformation. Begreppet liminalitet hämtar Fischer-Lichte från ritualforskningens område där det som vi tidigare sett använts av Arnold van Gennep och Victor Turner. I beskrivningen av övergångsriternas tre stadier kan den mellersta fasen beskrivas som ett liminalt tillstånd där individen befinner sig mellan det hon eller han varit och det han eller hon ska bli. Denna fas präglas av möjligheten att förvandlas.⁶⁶² Det mellanrum som det performativa rummet kan sägas vara kännetecknas också av denna förvandlingsmöjlighet. När polariteter som kropp-själ, åskådare-aktör och fenomenell kropp-semiotisk kropp problematiseras eller överskrids flyttas, enligt Fischer-Lichte, intresset till övergångarna. Tröskelerfarenheter kommer i fokus och gränser kan komma att uppfattas som trösklar som förenar snarare än gränser som skiljer åt. Dessa trösklar tillsammans med möjligheten till förvandling är centrala i en performativ estetik.⁶⁶³ Här finns också en mötespunkt mellan ritual och teater. Fischer-Lichte visar hur man inom teatern ofta vänt sig till ritualer för att föra tillbaka den transformatoriska kraften till teatern. När man vill förändra teatern så att den blir en ritual bottnar detta enligt Fischer-Lichte ofta i en önskan att forma en ny gemenskap. Hon likställer inte ritual och konstnärliga erfarenheter med varandra men menar samtidigt att det är svårt att klart avgränsa dem från varandra. Både en ritualisering och en teaterföreställning är resultatet av noggrann iscensättning, båda arbetar med text och improvisation, båda konstituerar en annan verklighet och vill underhålla publiken, båda ger möjlighet för aktörer och åskådare att påverka varandras roller.⁶⁶⁴ Men det finns även skillnader.

⁶⁶⁰ Böhme, Gernot 1998. Sidorna 102-104.

⁶⁶¹ Böhme, Gernot 1998. Sidorna 87-88.

⁶⁶² Van Gennep, Arnold 1960 [1909] och Turner, Victor 1977 [1969].

⁶⁶³ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 305 och 359.

⁶⁶⁴ Fischer-Lichte, Erika 2001. Sidan 348.

Dessa kan bestämmas mer uttömmande endast om sammanhang, kultur och tidsperiod identifieras i analysen. Skillnaderna är beroende av kontexten.⁶⁶⁵

En skillnad hon uppmärksammar är hur den transformation som sker genom en ritualisering ofta gäller individens offentliga identitet i samhället. Transformationen inom konst och teater uppfattas som mer privat.⁶⁶⁶ Den nya status som individen uppnår genom en ritual bekräftas sedan av samhället. Det vill säga efter bröllopet är paret gifta och efter dopet är den döpte medlem i kyrkan. Förändringarna är inte heller möjliga att göra ogjorda. En skilsmässa gör inte giftermålet ogjort men försätter den enskilde i en ny status. De transformationer som sker genom teater och konst kanske varken söker eller får en samhällelig eller kollektiv bekräftelse. Förvandlingen kan också vara tidsbegränsad och reversibel.⁶⁶⁷ I en ritualisering kan förändringen av status vara målet medan målet i en teaterföreställning eller konstperformance kan vara själva tröskelerfarenheten i sig så som den framträder och uppstår i föreställningen. Denna senare erfarenhet med fokus på själva passagen kallar Fischer-Lichte estetisk erfarenhet medan hon benämner den tröskelerfarenhet som leder till förändring av status för icke-estetisk erfarenhet. Hon betonar emellertid att denna differentiering inte kan användas för att skilja mellan konstnärliga och icke-konstnärliga föreställningar. Den estetiska och icke-estetiska upplevelsen kan skifta fram och tillbaka inom ramen för en och samma föreställning. Hur denna rörelse ser ut beror även på den enskilde deltagaren. Hon eller han kan under loppet av en föreställning skifta mellan att fokusera på å ena sidan själva tröskelerfarenheten och å andra sidan på övergången till ett nytt tillstånd eller en ny status.⁶⁶⁸ Fischer-Lichte ser alltså en beröringspunkt mellan ritual och teater i detta att det är tröskelupplevelser som kan vara förvandlande. Däremot menar hon att det är två olika sorters tröskelupplevelser med olika funktion och karaktäristiska drag. Dessa kan existera parallellt i samma föreställning. Kontexten och individens attityd påverkar även vilken upplevelse som accentueras.

Betoningen av transformation finner Fischer-Lichte hos Nietzsche och i essän *Tragedins födelse* som vi tidigare berört. Hon menar att Nietzsche i polemik mot Aristoteles flyttar fokus i en föreställning från mimesis till transformationen. Detta, säger Fischer-Lichte, är möjligt just för att Nietzsche söker teaterns rötter i ett rituellt sammanhang, nämligen i Dionysos-kulten.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidan 241.

⁶⁶⁶ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 307 och 342.

⁶⁶⁷ Fischer-Lichte, Erika 2005. Sidorna 38 och 58.

⁶⁶⁸ Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidorna 63-65.

⁶⁶⁹ Fischer-Lichte, Erika 2005. Sidorna 38-39.

Relationen mellan semiotik och performativitet

Hur ser förhållandet mellan semiotik och performativitet ut när vi upplever och tolkar en föreställning? Utgångspunkten för Fischer-Lichte är att hon menar att den semiotiska tolkningen som betonar betydelser inte är tillräcklig. Hon ger exempel från performancekonsten och framhåller att det inte handlar så mycket om att förstå som att uppleva och att bli delaktig i en förvandling. Att stanna på den semiotiska nivån innebär att föreställningens eller performanceaktens verklighetskonstituerande karaktär går förlorad.⁶⁷⁰ Kroppar, rörelser, ljud, användandet av föremål har inte en betydelse i sig. Det är istället i den performativa kontexten som betydelser kan uppstå. Det vidgade teaterbegrepp hon förespråkar rymmer både semiotik och performativitet.⁶⁷¹

Ett nyckelbegrepp för Fischer-Lichte är *närvaro*. Hon skiljer mellan tre nivåer av närvaro. Först det hon kallar *das schwache Konzept von Präsenz/svag närvaro*. Här rör det sig om aktörernas och åskådarnas samtidiga närvaro i sina fenomenella kroppar. Nästa nivå, *das starke Konzept von Präsenz/stark närvaro* kännetecknas av en aktörs förmåga att behärska rummet, fänga åskådarens uppmärksamhet och framstå som en kraftkälla för denne. Genom att skådespelaren är intensivt närvarande kan även åskådaren inspireras till att själva vara närvarande. I det Fischer-Lichte kallar *das radikale Konzept von Präsenz/radikal närvaro* frigör aktören genom sin kropp en energi som åskådaren kan förnimma. Han eller hon producerar själv en liknande energi som flödar mellan publik och aktörer. Detta är enligt Fischer-Lichte en transformatorisk kraft och erfarenheten av denna leder ofta till en förnimmelse av förkroppsligande där kropp och ande binds samman.⁶⁷² Så här beskriver hon denna radikala närvaro:

In der Präsenz des Darstellers erfährt und erlebt der Zuschauer den Darsteller und zugleich sich selbst als *embodied mind*, als dauernd Werden – und in diesem Sinne als Lebens-Kraft – wahrgenommen. Dies möchte ich das radikale Konzept von Präsenz nennen.⁶⁷³

Genom att aktörens närvaro knyter samman kropp och själ kan även åskådaren göra en erfarenhet av att utgöra en sådan enhet. Denna upplevelse kallar Fischer-Lichte för ögonblick av lycka. Men ögonblicken är egentligen inte något utanför det vanliga. I själva verket kan en människa i denna närvaro uppleva något som konstituerar henne – nämligen att vara en enhet av kropp och själ, *embodied mind*. Detta sker på en performativ nivå. Om vi endast beaktar den semiotiska nivån kan vi varken synliggöra eller besk-

⁶⁷⁰ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 17-19.

⁶⁷¹ Fischer-Lichte, Erika 2001. Sidorna 140 och 145.

⁶⁷² Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidorna 47-48.

⁶⁷³ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidan 171.

riva detta skeende. En performativ estetik däremot, visar närvaron och gör den möjlig att beskriva. Fischer-Lichte menar till och med att en performativ estetik är en närvarons estetik.⁶⁷⁴

Det är centralt för Fischer-Lichte att det skeende som hon beskriver med begreppet närvaro kan överskrida dikotomier genom att hålla samman kropp och själ. Liksom vi tidigare såg hos Merleau-Ponty är det för Fischer-Lichte viktigt att lämna dualistiska tolkningar. Därför är hon även kritisk till tendenser att ersätta betydelseperspektiv med ett kroppsligt perspektiv. Detta tjänar, enligt henne, bara till att upprätthålla dikotomier. Genom att betona det materiella som kropp, rörelse, ljud, ljus och rum har denna materialitet i en bemärkelse frigjorts från semiotik och betydelser. Men samtidigt är det just genom denna materialitet som nya associationer, betydelser och minnen kan frigöras. Detta har också medfört att betydelserna blir fler. Det materiella är inte bara tecken för något annat. Det är inte bara representationer. Själva materialiteten är betydelse. Fischer-Lichte uttrycker detta så som att i den självrefererande processen faller materialitet, signifikant och signifikat samman. Det betecknande och det betecknade blir identiskt. Det materiella, föremålet eller kroppen, finns inte enbart där för att hänvisa till något annat. I själva sin materialitet är det något.⁶⁷⁵ Här tycker jag mig kunna finna en anknytning till luthersk nattvardsteologi. Brödet är inte enbart en symbol för Kristi kropp. Brödets fenomenalitet som bröd har inte heller utplånats till förmån för en andlig betydelse. Det är just i dess materialitet som bröd som brödet kan tas emot som Kristi kropp. Betydelsen är ett med brödets materiella framträdande.

Fischer-Lichte talar om att det finns betydelser som blir medvetna hos en människa som sinnliga intryck. Dessa låter sig inte alltid beskrivas eller uttryckas språkligt. Betydelser kan, enligt henne, ha att göra med medvetandetillstånd och behöver inte höra samman med verbala formuleringar.⁶⁷⁶

Presens och representation har under lång tid tolkats som två motsatta begrepp. Presens uppfattades som omedelbart och autentisk, knutet till känslor. Medan representationen förknippades med innebörd och kontroll. Fischer-Lichte betonar istället hur presens och representation samverkar i en föreställning. Den som är med om en föreställning rör sig hela tiden mellan att varsebli presens och representation. Som publik är man hela tiden i det som sker. Betydelser kan enligt Fischer-Lichte också förstås som medvetandetillstånd. Betydelser är inte enbart intellektuellt innehåll. De kan även artikuleras kroppsligt och det är inte heller alltid betydelser kan översättas till ord. Fischer-Lichte menar att en publik under en föreställning huvudsakligen skapar icke-språkliga betydelser. Först efter föreställningen

⁶⁷⁴ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidan 175.

⁶⁷⁵ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 240-245.

⁶⁷⁶ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 246-247.

sker tolkningar som använder ord och betonar intellektuell förståelse.⁶⁷⁷ Tanken att det i en föreställning sker en växelverkan mellan presens och representation känner vi igen från Nils Holger Petersen som talar om celebration och representation som två modus som präglar den medeltida kyrkans liturgi. I avsnittet *Liturgiskt drama* såg vi även hur det liturgiska dramat under medeltiden levde i en kontext där former för representation utforskades i mässan. Men också i 1900-talets kyrkospel, i sammanflätningen av teatralitet och ritualisering, har tanken på representationens och celebrationens två modus kunnat synliggöra något centralt i genren. En preliminär slutsats är att kyrkospelet som form på ett särskilt sätt arbetar med växelverkan mellan dessa modus. Fischer-Lichtes begrepp presens och representation knyter samman kyrkospelet med andra teaterformer eller föreställningar och kan ge hjälp till analysen av kyrkospelet.

Vi kan jämföra Fischer-Lichtes beskrivningar med det meningsbegrepp vi tidigare mött hos Merleau-Ponty. Merleau-Ponty talar om ett meningsskapande som är knutet till kroppen. Det är i kroppen vi har en värld. Kroppen är knutpunkten för levande betydelser. Meningen är inte en gång för alla given. Den formas i mötet mellan kroppen och världen.⁶⁷⁸ Både Fischer-Lichte och Merleau-Ponty vill knyta samman kropp och betydelser och de betonar hur det finns ett meningsskapande och ett sätt att utvinna betydelser ur vårt kroppsliga vara i världen. Betydelser är för dem inte identiskt med språkliggörande. Båda arbetar medvetet för att överskrida dikotomier. För Fischer-Lichte innebär detta att hon inte vill utesluta varken en performativ eller en semiotisk nivå. Hon poängterar att en enbart semiotisk tolkning av en teaterföreställning ignorerar vissa grundläggande centrala aspekter av en föreställning. Samtidigt rör den kroppsliga och materiella nivån mer än känslorna och betydelser kan erfaras på en kroppslig nivå under en föreställning. Detta utesluter emellertid inte en analys i ord efter själva föreställningen. Fischer-Lichte talar om betydelser både på en semiotisk och på en performativ nivå. Här krävs en särskild uppmärksamhet så att de två innebörderna av betydelse inte blandas samman. Jag uppfattar det som om Fischer-Lichte vill komma bortom en uppdelning där kropp och närvaro knyts till känslor och där intellekt och betydelser bildar en enhet. För att komma bortom denna uppdelning talar hon om betydelser på en kroppslig och materiell nivå. Dessa betydelser uppstår i det performativa rummet. De kan bli medvetna för en person som sinnliga intryck och behöver inte alltid språkliggöras.

Att förnimma kroppar och ting i deras specifika närvaro handlar inte om att förnimma dem som betydelselösa. Snarare rör det sig om att förnimma

⁶⁷⁷ Fischer-Lichte, Erika 2004. Sidorna 267 och 276-277.

⁶⁷⁸ Merleau-Ponty, Maurice 1997 [1945] sidan 111. Merleau-Ponty, Maurice 2004. Sidan 59.

dem som något. Denna upplevelse är något mer än en omedelbar sinnesretning. Det är att förnimma tingen och kropparna så som de framträder för mig. Det är en speciell betydelsekonstitution som inte handlar om att kommunicera i förväg definierade betydelser men som inte heller innebär att helt ignorera betydelser. Det är att förnimma tingen och kropparna i deras specifika materialitet. Förnimmelse och betydelsekonstitution blir ett och sker i samma ögonblick. Alltså inte först varseblivning och sedan frambringande av betydelser i tolkningen. Parallellt med denna varseblivning och därtill hörande betydelsekonstituering finns ett annat modus där tingen och kropparna kan tas emot som tecken och väcka associationer, känslor, tankar. Vilka dessa är hör nära samman med den varseblivande individens egna erfarenheter. Denna rörelse mellan koncentration på fenomenen i sig och de associationer de väcker kallar Fischer-Lichte *Wahrnehmungsordnung der Präsenz*, till skillnad från *Wahrnehmungsordnung der Repräsentation* där föremålen och kropparna fungerar som tecken och symboler som gestaltar föreställningens fiktiva värld. Här existerar betydelserna på en mer semiotisk nivå.⁶⁷⁹

Sammanfattande diskussion: performativa kroppar

Nu är det dags att sammanfatta och diskutera avsnittet performativa kroppar. Vad är centralt för oss att beakta när vi vill använda en performativ estetik för att belysa människors kroppar i gränsområdet mellan ritualisering och teatralisering? Erika Fischer-Lichte kombinerar i sitt författarskap ett performativt synsätt med ett fenomenologiskt perspektiv på kroppen. Vi har sett hur hon i sin beskrivning av människors kroppar ligger nära Maurice Merleau-Ponty. Liksom han är hon angelägen om att överskrida dikotoma beskrivningar av människan. I vår analys av performance studies har vi sett att betoningen av performativitet inte är en garanti för att inte dualistiska mönster ska prägla beskrivning och analys. Föreningen av Merleau-Pontys senare författarskap, där han inte enbart tar avstånd från dualism utan positivt beskriver en enhet, och ett performativt-estetiskt, perspektiv menar jag har större förutsättningar för att bryta med dikotoma mönster. Handling, rörelse och process är centralt i Fischer-Lichtes beskrivning av kroppen. Så vitt jag har kunnat se knyter hon inte själv an till Renaud Barbaras som lyfter fram rörelsen som grundläggande för människan delvis i polemik mot en mer statisk uppfattning av närvaro. Närvaro är ett centralt begrepp för Fischer-Lichte, något vi återkommer till, men närvaro hos henne är inte ett statiskt begrepp.

Följande aspekter av en performativ estetik finner jag vara särskilt relevanta för vårt område.

⁶⁷⁹ Fischer-Lichte, Erika 2010. Sidorna 55-57.

Begreppsavklarning

Fischer-Lichte hjälper oss med en begreppsavklarning som får betydelse för den fortsatta analysen. Iscensättning är enligt hennes definition det strategiska arbetet med rum, scenbild, karaktär, scenografi och repetitioner som föregår en föreställning. Det är centralt för Fischer-Lichte att iscensättning och föreställning inte blandas samman. Iscensättning och manus är inte heller identiska. Föreställning är det som sker mellan aktörer och åskådare i ett specifikt rum och vid ett speciellt tillfälle. En föreställning kan inte exakt upprepas och den kännetecknas av flyktighet. Genom att den innefattar också det oförutsedda kan man säga att den har karaktär av en händelse som inte låter sig kontrolleras. För Fischer-Lichte är inte föreställning enbart ett begrepp att tillämpa på teater. Hon menar att med hjälp av detta begrepp kan även till exempel ritualiseringar studeras. Här kan vi förmärka en likhet med performance studies och Schechners tanke att en mängd olika företeelser kan studeras som performance. När jag i nästa kapitel återvänder till kyrkospelet i Lunds domkyrka för att se på det med de perspektiv vi har identifierat i avhandlingen kommer jag att följa den definition av de tre begreppen ovan som Fischer-Lichte gör. Dock har vi redan aktualiserat vissa problem med översättningen föreställning av det engelska performance och det tyska Aufführung. Föreställning är på svenska starkt förknippat med teater och ger också associationer till att föreställa och till föreställning, drag som ofta anförts som anledning till kritik av teatern från kyrkans sida. Detta gör att begreppet på ett sätt är särskilt känsligt för oss som rör oss i gränsområdet mellan gudstjänst och teater. Samtidigt är det intressant eftersom det också kan innefatta en självrefererande och verklighetsproducerande dimension som finns i teater och kanske även i gudstjänst. Begreppet föreställning kan därmed även skapa förbindelse mellan teater och religion. Så menar Bent Holm när han framhåller hur ordet föreställning kan fungera som en språklig brobyggare i dialogen mellan teater och teologi.⁶⁸⁰ I avsnittet om Olov Hartman kunde vi se hur Hartman på 1950-talet betonade att skillnaden mellan teater och gudstjänst låg just i förhållandet mellan illusion och verklighet. Ett drama på scen föreställer verklighet menade Hartman. Även liturgin föreställer men den innefattar också moment som är närvarande verklighet. Tanken att teatern är en illusion som vill lura publiken och avbilda verkligheten liknar Goethedialogen om sparvarna som flyger mot bären på mästarens målning. Hartman mildrar också denna sin uppfattning längre fram och ser att teatern kan ha fler uppgifter. Men han håller fast vid att liturgi är verklighet här och nu. Jag vill inte använda föreställning och gudstjänst som synonymer men jag vill behålla något av den friktion som kan uppstå när dessa två begrepp möts. Enligt Goethe skapar framförandet av ett konstverk, i hans fall en opera, en

⁶⁸⁰ Holm, Bent 2006. Sidorna 7-8.

egen verklighet. Att verket stämmer med sig självt blir viktigare än att verket stämmer med naturen. Denna självproducerande funktion hos en opera menar jag att man kan upptäcka även i gudstjänst och i kyrkospel. Kombinerar vi den tanken med Fischer-Lichtes begrepp händelse får vi också ett korrektiv mot uppfattningar att gudstjänsten eller aktörerna skapar närvaron av Kristus i bröd och vin. I en händelse finns också något oförutsett som sker bortom de delaktigas kontroll eller handling.

Konstverkets självproducerande funktion är intressant att ställa bredvid Schleiermachers syn på gudstjänsten som framställande handling som vi tidigare diskuterat⁶⁸¹. Här menar jag att det finns betydande likheter. Enligt Schleiermacher syftar gudstjänsten som framställande handling inte till någonting utöver sig själv. Den är i sig själv nog och kan därmed beskrivas som en egen verklighet som inte har till syfte att likna en annan verklighet. Den öppning mot det performativa vi menade oss se hos Schleiermacher framträder tydligare när vi belyser hans tänkande med detta avsnitts beskrivning av performativitet. Schleiermachers beskrivning av gudstjänsten som framställande handling ger även fler perspektiv på en performativ estetik. Här kan vi alltså urskilja hur teologisk reflexion ger bidrag till förståelsen av performativitet. Detta är intressant att konstatera, inte minst därför att det ibland lyfts fram hur dialogen mellan teatervetenskap och liturgivetenskap är ensidig. Till exempel Meyer-Blanck menar att liturgivetenskapen hämtat kunskap från teatervetenskapen medan teatervetenskapen mer intresserat sig för religion i vid mening och inte för vad som diskuteras inom liturgiken.⁶⁸²

Relationen mellan aktör och åskådare

Genom den performativa vändningen och fokuseringen på föreställningen flyttas också uppmärksamheten till relationen mellan åskådare och aktörer. Vi har sett hur denna relation utforskas på en mängd olika vis och hur den till och med kan utgöra centrum i en föreställning. Föreställningen är det som händer mellan publik och skådespelare. Det fysiska och rumsliga samspillet och verkan blir viktigare än betydelseerna. Publiken involveras på ett annat sätt än som de som tolkar tecken och utviner betydelser. I denna förskjutning kan vi också finna material för att kritisera Hartmans tidiga uppfattning av teater som illusion. I analysen av kroppar i gränsområdet mellan gudstjänst och teater är detta perspektiv angeläget. I kyrkospelet rör sig individer ofta mellan att vara både aktör och åskådare. Olov Hartman formulerade sig återkommande kring relationen mellan kyrkospelare och församling och tog avstånd från att kyrkospelarna skulle göra entréer och sortier. Istället ville han att de skulle komma ur församlingen och återvända dit. Även en semiotisk tolkning aktualiserar förhållandet mellan aktör och

⁶⁸¹ Se *Gudstjänsten som fest* i kapitlet *Kroppar som mer än tecken* i denna avhandling.

⁶⁸² Meyer-Blanck, Michael 2010. Sidan 61.

åskådare men på ett annat sätt. I den semiotiska tolkningen är det, som till exempel i tolkningen av högmässan i Berliner Dom, tydningen av tecken och förmågan att läsa av och förstå skeenden som är i fokus. I den performativa analysen är det utbytet på ett kroppsligt plan, den samtidiga närvaron i ett rum och den återkopplingsslinga som uppstår mellan de närvarande som uppmärksammas.

Förkroppsligande

Vi har även sett hur tanken på förkroppsligande har uppfattats olika vid olika tidpunkter. Under 1800-talet låg betoningen inom teatern på att en skådespelare förkroppsligade en karaktär genom att bli ett med rollen man spelade. Målet var att undvika att synliggöra och använda den egna kroppens särskilda drag och möjligheter. Under samma period arbetade man samtidigt med att minimera publikreaktioner och att disciplinera åskådarna även kroppsligen. I en mer performativt inriktad teaterestetik kom istället samspelet mellan åskådare och skådespelare i fokus. Istället för att kontrollera publikens kroppar blev publikens reaktioner en viktig del av föreställningen. Såväl skådespelarnas som åskådarnas egna kroppar var del av förkroppsligandet. Dessa olika synsätt på vad förkroppsligande är kan tillämpas även på gudstjänsten. Också på liturgins område finns exempel på hur församlingens kroppar disciplinerats och hur reaktioner från den enskilde gudstjänstfiraren snarare uppfattats som något som fallit utanför ramen än som en tillgång i gestaltningen. Medan andra gudstjänstformer inom ramen för gudstjänsten berett rum för den enskildes handlingar och rörelse⁶⁸³. Medvetenhet om hur olika förkroppsligande uppfattats och uppfattas kan vara en resurs i analysen av gudstjänsten.

Kroppar

Fischer-Lichte talar om fenomenella och semiotiska kroppar och rörelsen mellan fenomenell och semiotisk kropp. Den fenomenella kroppen är den egna levande kroppen medan den semiotiska kroppen är kroppen som tecken eller den karaktär en skådespelare gestaltar. Fischer-Lichte visar även att beroende på vilket kroppsbegrepp man utgår från kommer förståelsen av förkroppsligande att variera. Fischer-Lichte menar att skådespelarens faktiska, fenomenella kropp är den existentiella grunden för skapandet och att förhållandet mellan fenomenell och semiotisk kropp är ett förhållande man kan använda sig av i en föreställning.

På ett liknande sätt talar hon också om förhållandet mellan röst eller stämma och språk. Genom att göra det lyfter hon fram en dimension av rösten som inte i första hand har att göra med förmedling av innehåll eller se-

⁶⁸³ I svenska kyrkans kontext har detta oftast skett i samband med temagudstjänster. Se även Edgardh Beckman, Ninna 2001, sidorna 73-80 för exempel från den feministiska liturgiska rörelsen.

miotiska betydelser. Denna differentiering mellan olika kroppar och olika röster kan hjälpa oss att se fler nyanser i vad som händer mellan människors kroppar i gränsområdet mellan gudstjänst och teater. Redan i en traditionell gudstjänst finns dessa olika funktioner hos rösten. Rösten förmedlar betydelser i förkunnelsen medan den kan ha en ännu mer kroppslig funktion i böner och sånger. Ett *Kyrie* kan sjungas upprepade gånger på grekiska och därigenom mer skapa ett ljudrum än förmedla ett budskap.

Betydelsenivåer och nivåer av närvaro

Fischer-Lichte betonar hur det finns betydelser som blir medvetna för en människa som sinnliga intryck. Hon menar att det går att identifiera betydelser på såväl en performativ som en semiotisk nivå. Både Merleau-Ponty och Fischer-Lichte lyfter fram hur det finns ett meningsskapande som hör samman med vårt kroppsliga vara i världen. Kroppen är inte enbart knutpunkt för känslor och sinnesintryck medan intellektet hanterar semiotiska betydelser. Fischer-Lichte arbetar med två modus för varseblivning. Det första är varseblivning av presens som innefattar att förnimma tingen och kropparna som de träder fram för en person. Samtidigt med detta kan tingen och kropparna väcka associationer och känslor som går utöver nuet och som ofta är nära förbundna med individens historia och erfarenhet. Hennes andra modus innefattar hur tingen och kropparna parallellt kan träda fram på en semiotisk nivå och fungera som symboler och tecken. Genom att skilja mellan de olika betydelsenivåerna får vi ett mer differentierat analysverktyg än vad en entydig semiotisk tolkning kan ge. Dessutom finns hos Fischer-Lichte inriktningen att inte stanna i uppdelningar som att kropp är känsla och förnuft betydelser. Grundläggande är den performativa nivån med kroppen som grund och kontexten som det sammanhang där betydelser kan uppstå.

Också i förhållande till rummet och till en föreställnings helhet arbetar Fischer-Lichte med olika betydelsenivåer. Hon talar om semiotisk⁶⁸⁴ och atmosfärisk nivå, där den atmosfäriska är inspirerad av Gernot Böhmes arbete med begreppet atmosfär.

Fischer-Lichtes strävan att låta både en semiotisk och en performativ tolkning pågå samtidigt utan att blanda samman dem är ett annat betydelsefullt bidrag att ta med för analysen av människors kroppar i kyrkospel och gudstjänst.

Transformationer i ritual och teater

Transformation är något som förenar ritual och teater, menar Fischer-Lichte, samtidigt som formen av förvandling skiljer ritual från teater. Fi-

⁶⁸⁴ Ibland använder Fischer-Lichte symbolisk nivå istället för semiotisk. Jag väljer att använda semiotisk eftersom jag menar att det begreppet klarare uttrycker den nivå som avses.

scher-Lichte menar nämligen att i en ritualisering sker en varaktig förvandling medan förvandlingen i en teaterföreställning är mer privat och enbart fungerar inom ramen för föreställningen. Denna uppdelning menar jag kan tas upp till prövning. Om vi går till gudstjänstlivet kan vi se att dop, konfirmation, vigsel och begravning är händelser som innebär en varaktig transformation för den eller de som är i fokus i riten men även för släktingar och vänner. Där fungerar det alltså att tillämpa Fischer-Lichtes tolkning. Men om vi ser på högmässan eller ett kyrkospel är det inte lika tydligt vilken transformationen är och om den är permanent. Liksom en teaterföreställning i Fischer-Lichtes analys kan leda fram till en tröskelerfarenhet kan högmässan göra det utan att medföra en permanent transformation. Fischer-Lichte skiljer mellan estetisk och icke-estetisk erfarenhet där den icke-estetiska är den permanent förvandlande. Hon menar att i en föreställning kan publiken röra sig mellan estetisk och icke-estetisk erfarenhet. Denna rörelse är beroende av individen och den får sällan en samhällelig bekräftelse. En liknande rörelse menar jag kan ske såväl i en högmässa som i ett kyrkospel. Man kan som deltagare fokusera på själva tröskelerfarenheten eller söka förvandling. Förvandlingen kan vara reversibel och den kanske inte alltid får de andras bekräftelse. Högmässan är en ritualisering men förstådd på detta sätt visar den att transformation och tröskelerfarenheter kan se olika ut i ritualiseringar. Kyrkospelet skulle i sig kunna beskrivas som en tröskelerfarenhet mellan teater och gudstjänst som kan ta sig uttryck i att olika personer i församlingen/publiken vid samma kyrkospel samtidigt kan uppleva att de är på gudstjänst respektive på teater. I samband med Hartmans och Nyströms första kyrkospel frågade sig människor om de deltagit i en gudstjänst eller i en teaterföreställning. Denna rörlighet mellan olika genrer kan också tolkas som en tröskelerfarenhet.

När Fischer-Lichte lyfter fram transformation och tröskelerfarenhet gör hon det inspirerad av van Gennep och Victor Turner och i uppdelningen i olika former för förvandling anar jag en bakgrund hos Turner. Turner beskriver de tre olika faserna i övergångsriter. Mellanfasen bland dessa, den liminala fasen eller tröskelerfarenheten, menar han finns både i ursprungssamhällen och i postindustriella samhällen. Däremot menar han att denna övergångsfas i riten ser olika ut. Därför kallar han mellanfasen liminal i ursprungssamhällen och liminoid i det postindustriella samhället. I det västerländska samhället är tröskelerfarenheten inte lika tvingande. Enligt Turner kännetecknas den även av frivillighet och knyts till fritidssfären, inte till de ursprungliga samhällenas obligatoriska arbete som skedde genom ritual. Det liminoida är också mer psykologiskt-individuellt och besvaras inte av samma kollektiva bekräftelse som det liminala tillståndet gör.⁶⁸⁵ När Fischer-Lichte skiljer mellan icke-estetisk och estetisk erfarenhet och per-

⁶⁸⁵ Turner, Victor 1982. Sidorna 52-55.

manent och reversibel förvandling ser jag likheter med Turners uppdelning i liminal och liminoid. Liksom det liminoida tillståndet hos Turner präglas av valfrihet präglas den estetiska erfarenheten hos Fischer-Lichte av val och förändringar som är reversibla.

Att transformation är viktig både i ritual och teater och kan förena dessa argumenterar Fischer-Lichte för på ett sådant sätt att det är lätt att instämma. Däremot menar jag att begreppet transformation skulle behöva beskrivas ännu mer nyanserat för att kunna svara mot olika rituella situationer.

Anabatisk och katabatisk

Central för luthersk gudstjänstuppfattning är den så kallade Torgauer-formeln. I denna betonar Luther hur Guds och människans aktivitet flätas samman i gudstjänsten. Ett annat sätt att beskriva samspelet mellan Gud och människa i gudstjänsten är genom att tala om det katabatiska och det anabatiska perspektivet. Det anabatiska lyfter fram människans handlande medan det i det katabatiska perspektivet är Gud som handlar. Vi såg tidigare hur Michael Meyer-Blanck använder begreppet iscensättning för att beskriva förhållandet mellan det anabatiska och det katabatiska i gudstjänsten.⁶⁸⁶ Meyer-Blanck är inte lika tydlig i hur han definierar iscensättning som Fischer-Lichte är men när han talar om iscensättning av evangeliet ser han iscensättningen som människors handlande och evangeliet som Guds tilltal. Jag menar att vi genom att gå in i Fischer-Lichtes definitioner av föreställning, iscensättning och händelse som vi ovan studerat ännu tydligare kan få syn på samspelet mellan anabatiskt och katabatiskt. Iscensättningen är den plan som i förväg finns för hur gudstjänsten ska gestaltas, inklusive förberedelser, iordningsställande av kyrkorummet samt olika repetitioner. När själva gudstjänsten firas, föreställningen skulle Fischer-Lichte kunnat säga, sker något unikt som bara kan ske just då i samspel mellan dem som samlats till gudstjänst. Föreställningens händelsekaraktär gör att ingen fullt ut kan kontrollera skeendet. Därmed är det öppet för det Meyer-Blanck skulle kalla Guds tilltal och som vi med Merleau-Ponty kan beskriva som transcendens. I och med kristendomen menar Merleau-Ponty att den vertikala transcendensen brutit samman. Gud är inte längre en översinnlig verklighet utan någon som bebor vår värld. Transcendensen blir en kvalitet knuten till världen och kroppen men den är inte fångad där.⁶⁸⁷ Händelsen kan i förlängning av detta resonemang hårbärgera transcendens. Här är det lätt att gå vidare till den samstämmighet med luthersk nattvardssyn som vi menade oss finna hos Fischer-Lichte när hon lyfter fram materialitetens betydelse. Brödet är just i sin materialitet bärare av det gudomliga.

⁶⁸⁶ Se *Vilka möjligheter ger en semiotisk tolkning av gudstjänsten?* i kapitlet *Kroppar som tecken* i denna avhandling.

⁶⁸⁷ Se *Transcendens* i kapitlet *Levande kroppar* i denna avhandling.

Under rubriken *performativa kroppar* har vi med hjälp bland annat av Erika Fischer-Lichtes definition och användning av begrepp för att beskriva vad som sker i performativa praktiker fått ett mer differentierat sätt att tala om kroppar, betydelser och performativitet. Liksom i kapitlet *Levande kroppar* har vi sett hur det är möjligt att utgå från kropp och närvaro snarare än innehåll och innebörder. Genom det perspektiv Fischer-Lichte presenterar har vi också kunnat närma oss frågor om nattvardssyn och om människors och Guds handlande i gudstjänsten.

Innan vi går vidare till nästa kapitel vill jag lyfta fram ett tema för övervägande. Fischer-Lichte arbetar, liksom Merleau-Ponty, med att överskrida dikotomier. På samma gång kan vi förmärka att Fischer-Lichte använder begrepp som delvis bygger på dualiteter, atmosfärisk och semiotisk, fenomenell kropp och semiotisk kropp, röst och stämma för att nämna några av dessa. Vi har återkommande betonat vikten av att vara uppmärksam på förenklade uppdelningar i tanke och handling, förnuft och kropp. Därför väcks frågan om det finns en risk att Fischer-Lichte genom dessa dualiteter för vidare de dikotoma mönster hon vill övervinna. Förutsättningen för att inte göra det är att erkänna att till de antropologiska grundförutsättningarna hör detta att människan rör sig mellan reflexion och en mer omedelbar och sinnlig förnimmelse av omgivningen. Kimerer L. LaMothe till exempel, betonar detta när hon framhåller att varken förnuft eller erfarenhet kan överleva på egen hand. Vilket modus man än prioriterar är man, enligt LaMothe, del av en rörelse som skiftar mellan erfarenhet och reflexion. Inte ens den mest utpräglade intellektuella verksamhet är enligt henne okroppslig. Även teoretiska, teologiska studier sker genom en kroppslig disciplin.⁶⁸⁸ Grunden för LaMothe är kroppen. Även för Fischer-Lichte är den levande kroppen den existentiella grunden för både skådespelaren och åskådaren. Detta leder till att man inte enkelt kan inordna hennes tänkande i dualistiska mönster. De dualiteter hon beskriver är inte alternativ utan snarare utgör de modus som samspelar i en helhet. Växelverkan dem emellan kan innebära att de utmanar varandra. Dessa modus kan ha en ömsesidig subversiv verkan på varandra. För oss som arbetar med hennes begrepp är det centralt att hålla denna grundförutsättning aktuell samt att även kritiskt granska när och om begreppen riskerar att reproducera dualistiska tankemönster.

I avhandlingens nästa kapitel ska vi återvända till kyrkospelet *Mot hjärtats mitt* i Lunds domkyrka för att se vad vi kan upptäcka om människors

⁶⁸⁸LaMothe, Kimerer L. LaMothe 2008. Sidorna 576-580. LaMothe är dansare, koreograf och har undervisat i filosofi och teologi bland annat vid Harvard. Hon ser dansen som en resurs när det gäller fenomen som traditionellt marginaliserats i studiet av religionerna. Kroppens rörelser gör, enligt henne, det möjligt för oss att tänka, känna och handla. Även forskarens arbete vid datorm är en form av kroppsdisciplin.

kroppar i gränsområdet mellan gudstjänst och teater när vi tillämpar ett fenomenologiskt och performativt-estetiskt perspektiv i tolkningen.

fram bibeltexten talar både portugisiska och svenska. Vid vissa ställen i texten övergick hon till portugisiska som är hennes första språk. Här blev klang och röst viktigare än betydelser.

Vi kan således identifiera en nivå genom spelets helhet där språk, ljud och tal snarare fungerar på den atmosfäriska nivån än på den semiotiska. Rösternas klanger i ingångsmusiken, omkväderna, bibelcitaten på portugisiska, distributionsorden i mässan och välsignelsen.

Tanken på ett performativt ljudrum kan också få oss att uppmärksamma de ljud som inte ingår i iscensättningen men som ändå blir del av den händelse föreställningen är. Det är ljud i publiken/församlingen, dörrar som slår, en mobiltelefon som ringer, ljud av bussar och bilar som letar sig in i kyrkan.

Sammanfattande diskussion: liturgi som teater, teater som liturgi

Nu är dags att sammanfatta vad vi upptäckt i reflexionen över romanen och kyrkospelet. Har vi av de fenomenologiska och teatervetenskapliga teorier vi studerat fått hjälp att med utgångspunkt i kroppslighet och handling beskriva och analysera människor i performativa praktiker som ett kyrkospel? Mitt svar på denna fråga är ja och jag menar att analysen i detta kapitel visar det. Låt mig kort få lyfta fram hur och varför jag anser att detta skett.

Den allra mest grundläggande faktorn menar jag vara den kroppssyn vi möter hos Merleau-Ponty. Hans utgångspunkt i människans kroppsliga vara i världen och hans arbete för att överskrida dikotomier mellan yttre och inre, kropp och själ, synligt och osynligt, ger en grund för att närma sig människan genom hennes kroppsliga existens. Han synliggör människans kropp som en dynamisk, levande organism där kropp och själ, immanens och transcendens samspelar. Denna kroppssyn behandlas utförligt i kapitlet *Levande kroppar*. Låt mig här bara konstatera att i analysen har den varit en förutsättning för att komma vidare från dualistiska beskrivningar av människan och från föreställningar där människokroppen huvudsakligen betraktas som tecken för en annan verklighet.

Begreppet mellankroppslighet, som Merleau-Ponty använder, har gett en möjlighet att benämna samspelet mellan människor som något annat än språk. Det finns en tendens att hela tiden återvända till språkets metaforik också när vi talar om det som inte är språk. Att medvetet tala om mellankroppslighet istället för till exempel kroppsspråk är ett sätt att bjuda motstånd mot denna tendens. Det möjliggör även en mer mångfacetterad beskrivning av utbytet mellan människor. Min slutsats generellt när det gäller begreppsbildning för vårt område är att det är väsentligt att klargöra och utveckla begreppen vi använder för att vi ska kunna beskriva människor med utgångspunkt i deras kroppsliga liv.

Både Merleau-Ponty och Fischer-Lichte presenterar en utvidgad förståelse av det verbala språket där språk inte enbart förmedlar betydelser utan skapar ljudrum, låter den mänskliga stämman höras, skapar stämningar och besjunger världen. Medvetenhet om denna aspekt av språk har varit en hjälp att vidga förståelsen av ljud, ord och tal, inte minst viktigt i konstnärliga och liturgiska sammanhang.

När jag läste Kerstin Ekmans roman parallellt med Merleau-Ponty uppstod ett samspel dem emellan. Med hjälp av Merleau-Pontys filosofi kunde jag se fler dimensioner i Ekmans text. Men det var också så att Ekmans text hjälpte mig att upptäcka nya sidor hos Merleau-Ponty. Den skönlitterära berättelsen blev en resurs och ett sammanhang där utgångspunkten i människans kroppslighet tydligt trädde fram.

Genom att närma mig kyrkospelet genom performativa teaterteorier har jag kunnat förmärka hur användbara en del av de begrepp och termer teatervetenskapen arbetar med är, för att få syn på det specifika i genren liturgisk dramatik. Detta gäller särskilt synen på kroppen, på närvaro och på förhållandet mellan publik och aktörer. Inom dessa områden har teatervetenskapen kunnat ge hjälp till en mer differentierad beskrivning av skendens. Det har varit intressant att se hur det finns en överensstämmelse redan mellan tidiga beskrivningar av medeltida spel och dagens teaterhändelser. Vi har även sett hur en del av de frågor man inom 1900-talets och 2000-talets kyrkospelsrörelse arbetat med parallellt har bearbetats inom teatern. Här tänker jag särskilt på relationen mellan ritualisering och teatralisering, mellan representation och presentation och hur kategorier som skådespelare och publik har utforskats och satts i spel. En slags gemensam grogrund har gjort utbytet fruktbart och bidragit till att människors kroppar och samspelet dem emellan kunnat beskrivas ur fler perspektiv och med fler nyanser. Vi har också konstruktivt kunnat använda en del av dessa upptäckter på mer renodlade gudstjänstsituationer. Om vi i Hartmanska anda ser kyrkospelet som en länk mellan gudstjänst och teater blir dessa erfarenheter från kyrkospelet till hjälp när vi vill studera kropparna i gudstjänsten.

Ytterligare ett bidrag från de teatervetenskapliga och estetiska teorier vi studerat och som medverkat till en fördjupad analys av kroppen i performativa praktiker är tanken att en semiotisk och en atmosfärisk nivå inte befinner sig i motsatsställning eller behöver utesluta varandra. Vi har sett hur en teaterhändelse och en gudstjänst kan upplevas på såväl atmosfärisk som på semiotisk nivå. De deltagande individerna rör sig fram och tillbaka mellan nivåerna i sin upplevelse och tolkning. För analysen är det viktigt att låta båda nivåerna finnas där och att vara medveten om vad som kännetecknar respektive nivå. Den tendens vi tidigare sett att låta allt som sker uppslukas av och tolkas genom ett semiotiskt perspektiv bryts genom att en atmosfärisk nivå tydliggörs, beskrivs och tillåts spela med i analysen.

Till sist några punkter för att sammanfatta vad jag menar kan medverka till en mer fullödig beskrivning av människors kroppar i performativa praktiker.

- Att medvetet ta utgångspunkt i människans kroppsliga vara i världen. En sådan förutsättning betonar hur människans kroppslighet utgör den existentiella grunden för henne och hur kropparna är mer än tecken och representation. Den kropp med vilken människan erfar världen påverkas och formas även av sin kontext. Därför krävs en vaksamhet mot essentialistiska föreställningar om vad kroppen är. Förkroppsligande kan, ur denna utgångspunkt, varken reduceras till att kroppen endast betraktas som objekt och representation eller till att den helt och hållet uppfattas som biologi.
- Att ha fokus på den levande kroppen och inte dela upp denna i förnuft och förnimmelser, kropp och själ. Att i den processen vara uppmärksam på hur dominerande dikotoma tankefigurer är och därför lätt kan reproduceras.
- Att se transcendensmöjligheten som något som kan ske genom kroppen. För detta har vi funnit stöd såväl i ett kroppsfenomenologiskt perspektiv som i luthersk nattvardsteologis syn på förhållandet mellan materialitet och andlighet.
- Att utveckla ord och begrepp för att beskriva det som händer på kroppslig och atmosfärisk nivå.
- Att inte inordna dessa begrepp under en metaforik präglad av språk, text och tecken.
- Att se hur skönlitterära texter kan vara viktiga resurser för beskrivningar av människors kroppsliga vara. I romanen *Skraplotter* gestaltas erfarenheter av rum, kropp och performativitet. Genom romanen har vi fått tillgång till upplevelser och skeenden som helt var frånvarande i några av de teologiska texterna om gudstjänst vi studerat.
- Att ta tillvara den kunskap om och erfarenhet av performativitet som teatervetenskapen kan ge.

Avslutning

Vi börjar nu närma oss slutet på denna avhandling vars syfte varit att beskriva, analysera och diskutera vad som sker i och mellan människors kroppar i performativa praktiker som gudstjänst, kyrkospel och teater. Vi har undersökt liturgi som händelse samt beskrivit olika nivåer i sådana händelser. Vad har det då gett att skifta perspektiv och placera kameran i maghöjd, likt filmaren som tyckte att för mycket av dansen gick förlorad när han försökte filma den ur ögonhöjd? I de sammanfattande diskussionerna har jag kontinuerligt knutit samman, diskuterat och dragit slutsatser. I detta avslutande avsnitt vill jag lyfta fram några mer generella reflexioner.

Min övergripande slutsats är att såväl liturgen som kropparna verkligen låter sig beskrivas som något annat och mer än tecken. Skeendet i en gudstjänst kan utgöra en egen verklighet som inte i första hand syftar till att kommunicera lära och innebörder. Kroppsfenomenologi, med dess utgångspunkt i den levande och förnimmande kroppen, samt teatervetenskap med fokus på föreställningen, samspelet mellan publik och aktörer och med vändningen till det performativa har gett oss material och möjlighet att beskriva en kroppslig-performativ nivå i kyrkospel och gudstjänst. Vi har flera gånger återkommit till frågan hur det kan komma sig att människor upplever ritualiseringar som dop, vigsel och begravning som meningsfulla även då man är främmande inför läran och inför ritualernas och symbolernas innebörder.

En del av förklaringen menar jag att vi kan närma oss genom begreppet atmosfär. Atmosfär som sfärer av närvaro som utgår både från objekten och från subjekten kan, som vi har sett, operera på en egen nivå i performativa händelser. Det som sker på den atmosfäriska nivån kan verka förenande även över intellektuella och läromässiga gränser. Atmosfär är både något som ges individen och något som alla deltagare är med och skapar. Genom att uppmärksamma den atmosfäriska nivån menar jag att vi kan bli varse ett pågående samspel mellan kyrkorummen, människorna, handlingarna, rösterna och rörelserna i dessa ritualiseringar. I den pastorala kontexten kan en möjlig konsekvens vara att medvetet arbeta med atmosfär och närvaro och att även lita till det som är i spel på denna nivå. Här är det inte några få, som besitter kunskapen, som är de invigda. Alla är invigda i detta att vara levande kroppar som delar liv och värld.

Erika Fischer-Lichte har hjälpt oss att se att vi inte behöver välja mellan endera atmosfärisk nivå eller semiotisk nivå. Genom att synliggöra båda nivåerna kan vi lättare upptäcka hur det sker en rörelse mellan dem i en performativ händelse. Det handlar om två modus som den enskilde rör sig mellan och förs mellan. Vi har däremot tydligt sett hur problem uppstår när allt i en performativ händelse fogas in under semiotik och när text och

språk förväntas hållbara helheten av det som sker. De levande kropparna flyr undan ett sådant grepp. Något går förlorat. Atmosfär är emellertid inte betydelsefulla motsats. Hos såväl Fischer-Lichte som hos Merleau-Ponty finner vi en betydelsenivå beskriven som utgår från kropparna och som inte heller alltid språkliggörs. Något kan vara meningsfullt även om man inte på förnuftsplan helt och håller känner handlingens mening. Mening och betydelse är inte en gång för alla givna utan uppstår i möten med situation och värld. En del av denna mening språkliggörs, annat inte. Mening och betydelse är, i enlighet med denna syn, inte en oföränderlig kärna som vi kan leta oss fram till, identifiera och sedan förfoga över. I förlängningen gäller detta även teologiskt arbete.

Det fenomenologiskt-performativa perspektivet tillämpat på teologi ger, som jag ser det, stöd för tanken att teologisk kunskap och lära också är något som uppstår i samspel mellan kropparna och världen, mellan de egna erfarenheterna och traditionen. Strävan efter att bevara denna öppenhet har vi stött på flera gånger i det material vi studerat till exempel i ett värnande om mellanrummet, i talet om glipan eller om hålet i himlen och i Olov Hartmans protest mot att förvandla liturgi till ett läggspel av tillskurna och färdigdefinierade bitar. En slutsats jag drar är att betoningen av kropp och performativitet har teologiska konsekvenser.

Ett tema där detta blir tydligt är transcendensen. Merleau-Ponty beskriver en transcendens som är förankrad i kroppen. Genom en sådan beskrivning tecknar han en situation där allt som sker människan går genom hennes kropp men där det samtidigt finns en dimension som innebär att människan inte är fångad i biologin. Hon kan överskrida den. Denna väg går genom kroppen och genom människans förmåga att i sin kropp öppna sig för den andre, det andra. Dessa två tankespår, meningen som inte är färdig och en gång för alla given och transcendensen som en öppning i och genom materien, kan leda till reflexion över inkarnationen. Om Kristus förkroppsligar Gud behöver det inte innebära att han föds in i världen som en representation för en gudomlig sanning. 1700-talets syn på förkroppsligande inom teatern kan ibland förefalla ha påverkat synen på inkarnationen. Som vore Gud en färdigskriven text, en karaktär inskriven i ett manus, som skådespelaren, i detta fall Kristus, så troget som möjligt ska gestalta genom att omvandla och dölja sin egen, levande kropp. Genom att kombinera en mer fenomenologisk förståelse av kropp med läran om Kristi två naturer finner jag material för att bryta upp en sådan syn på förkroppsligande. Också för Kristus är den egna, levande kroppen den existentiella grunden för hans liv och existens. Denna kropp uppstår i samspel med omvärld och andra människor. Dammet, smaken av grillad fisk och vin, vattnet som släcker törsten i hettan, håret som torkar hans fötter, smärtan på Golgota är erfarenheter som endast går att göra i och genom denna fenomenella kropp. Samtidigt är Kristuskroppen också ett budskap, ett tecken som kan fungera på en semio-

tisk nivå. Även uppståndelsen sker i kroppen. Uppfattningen att transcendensen går genom kroppen och betoningen av kroppens uppståndelse kan sägas ge stöd åt varandra. Om Merleau-Ponty hjälper oss att få syn på motiv i den kristna traditionen är det även så att den kristna traditionen ger material för Merleau-Pontys filosofi när det gäller synen på transcendens. Han menar att den vertikala transcendensen bryter samman i kristendomen. Kristusgestalten visar för Merleau-Ponty hur Gud inte helt och hållet kan vara Gud utan att dela människans villkor och att detta får konsekvenser för hur vi förstår transcendens.

Ytterligare ett sammanhang, som visat sig fungera som ett dialogområde för den kristna traditionen och ett fenomenologiskt-performativt perspektiv, är synen på nattvarden. Vi har flera gånger kunnat upptäcka beröringspunkter mellan en luthersk nattvardslära och ett performativt synsätt. Förståelsen att Kristus är närvarande i bröd och vin när dessa gåvor delas betonar handlingen, samspelet och hur materien förblir materia samtidigt som den är bärare av det gudomliga. Med en formulering vi lärt av Merleau-Ponty kan förhållandet beskrivas som att det osynliga finns närvarande som det synligas foder.

Med hjälp av ett performativt perspektiv blir även liturgins händelsekaraktär synlig. Liturgin är en iscensättning. När denna firas befinner vi oss på det Fischer-Lichte kallar föreställningsnivån. Även om handbokens texter är exakt de samma är aldrig två gudstjänster likadana. Den gestaltade gudstjänsten är inte en representation av handbokens texter utan en egen verklighet och den påverkas av rummet, deltagarna, kontexten och atmosfären. Den utgör detta samspel. Föreställningen har händelsekaraktär, menar Fischer-Lichte. Det innebär att det finns något oförutsett, en öppning för det som inte går att planera eller styra och som blir del av upplevelsen. Denna dimension beskrivs i luthersk gudstjänstuppfattning med hjälp av begreppen anabatisk och katabatisk. Det anabatiska perspektivet på gudstjänsten rör människors handlande medan Gud är den som handlar ur det katabatiska perspektivet. Att betrakta liturgi som händelse ger plats för dessa två perspektiv att samspela.

De som församlas till gudstjänst kan beskrivas med bilden av Kristi kropp. Om vi ställer denna bild bredvid beskrivningen av en föreställning som det som sker mellan aktörer och församling/publik kan ännu en dialog uppstå kring relationen mellan dessa båda parter. Med Kristi kropp understryks hur alla är del i samma kropp. Denna kropp och rollerna i den är inte statiska. Kristus kroppen är en kropp i rörelse som förändras, dör och uppstår.