

MASTEROPPGAVE I TEATERVITSKAP

Den hellige iscenesettelse:
En teatervitenskapelig undersøkelse av opplevd
metafysikk i gudstjenesten.



Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Sander Jensen Schipper

Vår 2023

Universitetet i Bergen

Takk

Først av alt: Takk til Ulla Kallenbach for god veiledning og hyggelige samtaler.

Takk til Anne Middelboe Christensen og Annette Schipper for sparring,
til Jakob Furuseth for innsikt, og Fredrik for støtte. Takk til Marielle for studiehverdag,
og til Aasta for fem fine år med teater, analyse og filosofi.

Takk til Kim Skjoldager-Nielsen (1971-2022) for å ha vært, og fortsetter å være, en
inspirasjon!

Abstract

In this thesis I discuss and analyze the potential of experienced metaphysics in the religious service of *Den Norske Kirke*, DNK. The aim is to further develop a framework and method for performance analysis, the purpose of which is to analyze the experience of divinity in DNK. By doing so, I want to show how theater science can give a new understanding to the study of religion and religious experiences. Both which according to theatre scholar Kim Skjoldager-Nielsen are still not understood or researched enough. The goal of this thesis is therefore to contribute with insight and analytical framework for the fields of theatre and religion. By looking at the complex interplay of material properties of staging, the aesthetic of experienced metaphysics, and cognitive capacities of experience and faith.

The result of my analysis and observations over the last couple of years is that the relation between the church and theatre is more complex and intertwined than I first imagined. I will therefore examine this relationship further and see how the relationship between theatre and Christianity has been developed to present time. The cultural and historical understanding of the church service as a dramaturgical and aesthetic strategy provides a foundation for my analysis.

In my main analysis, I will examine how two religious services in Bergen and Gjerdrum are staged to give the participants an experience of transcendence, i.e., God. My analytical approach is a combination of theories from religious studies, philosophy and theater science developed by Kim Skjoldager-Nielsen, combined with Willmar Sauters model of theatrical communication and Dorthe Jørgensens philosophical term “experienced metaphysic.” I will also use theological insight from Bishop Kari Veiteberg.

Lastly, I will map the relation between “liturgical aesthetics” and “aesthetical liturgy”, and exam their dramaturgical potential. This way, I hope to get closer to the core of the worship practice and see how its expression can awaken a feeling of transcendence. My thesis will conclude with the presentation of a practical model for the analysis of experiences of transcendence at DNK.

*Liturgien er i spel,
anten ho vil eller ikkje*

- Kari Veiteberg

Innhold

Takk.....	2
Abstract	3
1 INTRODUKSJON.....	7
Begrepsredegjørelse	9
Metode og kildebruk	10
2 TEORETISK RAMME	15
Gud, transcendens og opplevd metafysikk.....	16
Blikkets spaltning – erkjennelsen av det hellige	18
Iscenesettelsens transcendentaltet	19
Teatrale kommunikasjonsmodeller	21
Kort oppsummering av teori.....	25
3 TEATER OG KIRKE – HISTORISKE OG SAMTIDIGE MØTEPUNKTER.....	26
Middelalderes kirkespill.....	26
Kristne teatertradisjoner i tidlig moderne tid.....	31
Teater og kirke i dag.....	35
Nattvandring – et moderne pasjonspill	39
Kort oppsummering av teaterets og kirkens relasjon	41
4 KOMPARATIV ANALYSE AV LYS VÅKEN-GUDSTJENESTE OG LØVENES KONGE- GUDSTJENESTE	43
Lys våken-gudstjeneste	43
Gjerdrum og Heni menighet.....	44
Gudstjenestens gang	45
Preken.....	48
Sammenfatning.....	49
Løvenes konge-gudstjeneste.....	49
St. Jakob – menighet og kirkebygg	49
Gudstjenestens gang	50
Prosesjon og dåpsspill	51
Sammenfatning.....	53
Gudstjenestene og opplevd metafysikk.....	53
Forestillingsevne og Tro.....	54
Aktøren – et dypdykk i de sensoriske, artistiske og symbolske kommunikasjonsnivåene.....	59

Romlighet – nattverdsvandring og landskap	67
Estetikk – opplevelsen av det skjønne.....	72
Kort oppsummering av analyse.....	76
5 ESTETISK TEOLOGI – ULIKE DRAMATURGISKE INNFALLSVINKLER	78
Dramaturgi	78
Teologisk estetikk – estetisk teologi.....	79
Gudstjenesten og Aristoteles – mimesis og katarsis.....	83
Den hellige aktør – Grotowski, presten og estetisk teologi	88
Grotowski og estetisk teologi	89
Kroppslig henvendthet	91
Gudstjenesten som mer, eller mindre, vellykket	93
Kort oppsummering av dramaturgiske innfallsvinkler	97
6 FORSLAG TIL EN NY ANALYSEMODELL.....	99
Sammenligning av min modell med modellen til Skjoldager-Nielsen.....	100
Kontekst	100
Indre forutsetning	101
Ytre ramme.....	102
Estetisk teologi, spaltning og mer-betydning	103
Opplevd metafysikk	104
7 SAMENFATTNING OG KONKLUSJON	106
Litteraturliste	107
Liste over gudstjenester.....	114
Figurliste.....	115

1 INTRODUKSJON

«Kva ein gjer og korleis ein gjer det seier noko om kven ein meiner Gud er, og korleis ein forstår seg sjølv i møte med Gud. [...] Det er refleksjonen om dette eg er opptatt av, og i beste fall hjelper teater teori liturgikarar til ein fordjupa refleksjon kring det ein gjer.» (Veiteberg, 2008, s. 113).

Dette skriver Biskop ved Den norske kirkre, Kari Veiteberg, og argumenterer for at gudstjenesten også er en estetisk og performativ praksis. Med denne innsikten som utgangspunkt ønsker jeg å ta for meg problemstillingen: Hvilken rolle spiller iscenesettelsespraksis for opplevelsen av det transcendent, og på hvilken måte kan teatervitenskapelig innsikt gi en ny forståelse av gudstjenestens rituelle egenart?

Da jeg tok for meg denne oppgaven ville jeg i utgangspunktet kartlegge hvordan gudstjenesten er teaterlik, og gjøre en analyse av gudstjenesten som om det var teater. Her var målet kun å se på gudstjenesten som en estetisk praksis og forstå hvordan gudstjenestens dramaturgi «så ut». Men jeg fant tidlig ut at min innfallsvinkel ble for enkel. Gudstjenesten er nemlig mer heterogen i sine former. Samtidig som kirkens relasjon til teateret er mer kompleks enn jeg først antok, både historisk og i dag. I tillegg er det en stor forståelse for at gudstjenesten er formmessig lik teateret blant liturger og biskoper. Veiteberg skriver til og med om hvordan prester og biskoper inviterer teaterets fagfolk inn for å benytte deres fagkunnskaper (Veiteberg, 2006, s. 9). Likevel opplever jeg ikke en teaterfaglig kompetanse eller forankring hos kirkene.

Samtidig har det vært en rekke forsøk på å fornye både teaterpraksis og teori med utgangspunkt i ulike religiøse trosretninger. Noe også teatervitere Anna Hammer og Keld Hyldig legger vekt på i introduksjonen av Nordic Theatre Studies volum 18, hvor de skriver «Western theories of the theatre [...] have often approached religious practices from a performative point of view, incorporating elements and inspiration from these on to Western stages.» (Hammer & Hyldig, 2006, s. 5). Dette har resultert i at teatervitenskapen nå har et begrepsvokabular som åpner opp for muligheten til å undersøke teaterformer som bygger på religiøse strømninger, postdramatiske strategier eller metafysiske ideer (Hammer & Hyldig, 2006, s. 5). Deriblant finner vi Kari Veiteberg sin tekst «Gudstjenesta som performativ praksis» (2008), hvor hun med utgangspunkt i teater teori og historie åpner opp for å kartlegge teaterets og gudstjenestens møtepunkt og formmessige likhet.

På den måten finnes det et teatervitenskapelig vokabular som baner vei for en undersøkelse av iscenesettelsens transcendent møter. Samtidig som gudstjenestens medium lar seg undersøke og analysere med teatervitenskapelig blikk. Likevel peker Kim Skjoldager-Nielsen på at det har vært få faktiske forsøk på å anvende et teatervitenskapelig analyseverktøy for å forstå iscenesettelsens metafysiske potensiale:

The performative description of the participant's experience with the event provides the material for a study of the experiential potential, which is often overlooked by the disciplinary aesthetics of theatre and performance studies, when only the performance as work is the object of analysis and not what the audience get out of being of the event (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 330).

Selv om Skjoldager-Nielsen gjør en grundig kartlegging av iscenesettelsens mulighet for transcendent opplevelse, tar han kun for seg opplevelsen av transcendens i teaterforestillinger og annen visuell kunst. Han anvender derfor ikke modellen på religiøse eventer, som er ment for slike transcendent opplevelser. Jeg ser derfor et hull i forskningen på teatervitenskapelig religionsforståelse, og på møtet mellom teater og religion. Det er få forsøk på å analysere gudsdyrkelsen fra et teater-fenomenologisk perspektiv, for å se hvordan gudstjenestens estetikk åpner opp for metafysiske opplevelser.

På samme måte som Veiteberg vil jeg se dagens gudstjeneste i en historisk kontekst og trekke på linjer fra teaterhistorien. Likevel vil min viktigste innfallsvinkel være forestillingsanalysen. Jeg ønsker derfor å gjøre en komparativ analyse av to gudstjenester fra henholdsvis Bergen og Gjerdrum. Gjennom en dyptgående analyse ønsker jeg å gjøre rede for hvordan gudstjenestens estetikk, dramaturgi og spillestil baner vei for transcendent opplevelser. Jeg vil bevege meg i spennet mellom teologiske prinsipper og teatrale virkemidler i lys av metafysikkens ramme.

Formålet vil være å undersøke på hvilken måte teatervitenskapelig forståelse kan kaste nytt lys på liturgien og gudstjenesten som helhet, eller: «I kva grad er måten framføringa vert gjort på avgjerande for korleis folk opplever og deltar?» (Veiteberg, 2008, s. 105). Samt hvordan gudstjenestens estetikk og iscenesettelsespraksis vekker opplevelsen av det metafysiske. Med dialog og forestillingsanalyse som teatervitenskapelig metode ønsker jeg å kartlegge hvordan gudstjenesten benytter seg av sceniske og dramaturgiske grep for å vekke en opplevelse av transcendens hos deltagerne. Her vil jeg konkludere med et forslag til en analysemodell, som illustrerer hvordan forestillingsanalysen lar seg anvende på gudstjenesten, for å analysere opplevd metafysikk i gudstjenestens ramme.

Begrepsredegjørelse

Kristendommen består av en rekke ulike trosretninger og trossamfunn, som har store variasjoner i både praksis og teologi seg imellom¹. På den måten er kristendommen som religion en mosaikk, bestående av ulike kirker og felleskap verden over. Jeg møter derfor på problemer rundt begreper som *liturgi*, *prest* og *liturg*.

Liturgi som begrep rommer svært ulike tradisjoner i forskjellige kristne trossamfunn. På Forum scene i Bergen finner man for eksempel menigheten Salt som har store konsertgudstjenester, med forkynnende lovsang som viktigste liturgi (Gjerme, 2021, s. 14). Liturgien hos norske katolikker er derimot «kirkens offisielle bønn» (Dingstad, 2011). I denne oppgaven kommer jeg kun til å ta for meg gudstjenester som tilhører Den Norske Kirke, heretter forkortet til DNK. DNK, tidligere statskirken, bygger på en luthersk-protestantisk teologi, hvor protestantismen sentrerer seg rundt troenes private møte med guddommen. På DNK sine nettsider defineres liturgi som «gudstjenestens ramme av ord og handlinger» (DNK, 2023a), hvor *gudstjeneste* beskrives som følger:

Alle kan møte Gud når som helst og hvor som helst. Men det ligger styrke i å møte Gud sammen med andre. Vi trenger hverandre for å dele tro og undring, bønn og tilbedelse. [...] Gudstjenesten er fellesskapets samling, hvor troen uttrykkes i et «vi», både i trosbekjennelse, klage og takk (DNK, 2022).

Her er det tydelig at fellesskapet med hverandre og helligdommen er gudstjenestens kjerne. Dette blir også understreket av Kari Veiteberg som skriver: «[I] gudstjenesta nærmar vi oss det heilage, ja, i ei liturgisk tilnærming til gudstjenesta reknar ein med at gudstjenesta kan gjøre oss symbolsk medvirkende i ei transcendent verkelighet» (Veiteberg, 2006, s. 33). Det transcendent referer til det som befinner seg over eller utenfor den håndgripelige verden. Og viser hos DNK gjerne til «det hellige» eller «det sakrale», som i gudstjenestens setting er Gud i form av Skaper, Sønn eller Hellig ånd (Thomassen & Rasmussen, 2000).

Biskop og teaterviter Kari Veiteberg skriver i sin avhandling *Kunsten å framføre gudstjenester: Dåp i Den norske kyrkja* (2006), at gudstjenesten like gjerne kunne bli kalt ritual, rite, messe, kult, liturgi eller seremoni (Veiteberg, 2006, s. 19). Jeg vil i denne oppgaven forstå liturgien som systemet av former og elementer gudstjeneste-handlingen er

¹ Dette er en oppfattelse som jeg finner i en rekke religionsvitenskapelige bøker, deriblant *Kristendommen: en historisk innføring* (Thomassen & Rasmussen, 2000), *Kristensom: Lära, fromhetsliv och historia* (Hedin, 2017) og i *Verdensreligioner i Norge* (Jacobsen, 2011).

satt sammen av. Liturgien er i denne forståelsen både tekst og enkelthandlinger som flettes sammen i et rituelt forløp (Veiteberg, 2006, s. 19). Liturgien viser derfor både til ritualer, salmer, bibeltekster og preken.

For DNK er altså gudstjenesten et hellig møte med det guddommelige, og en byggekloss i et kristent felleskap. I et ikke-teologisk perspektiv er gudstjenesten heller et møte mellom presten og menigheten i et felles rom. Her møter jeg på et problem når jeg skal anvende ordet *prest*. Begrepet prest har en vid betydning, og er i utgangspunktet det norske ordet for religiøse ledere i en rekke religioner. Jeg vil imidlertid kun vise til presten som ansatte ved DNK, hvor begrepet viser til en som har blitt ordinert². Ordet *prest* refererer derfor til en person, og ikke en handling. Når jeg bruker ordet prest sikter jeg ikke til en privatperson eller presten i møte med enkeltindivider i hverdagssituasjoner. Jeg refererer kun til en prest i kirkerommet, som aktivt er i sin rolle som prest. Til dette bruker DNK tidvis begrepet *liturg* som viser til den iscenesatte personen, eller presten mens hen legger fram liturgien (DNK, 2023a).

En liturg trenger ikke være ordinert, og viser til handlingene liturgen gjør fremfor yrket de har. Jeg kommer derfor i hovedsak til å vise til liturgen som den iscenesatte personen, og til presten som den ordinerte liturg. På den måten vil jeg forstå både liturgen og presten som gudstjenestens aktører. Her vil jeg hente en forståelse av *aktør* Josette Féral sin tekst «Teatralitet – en undersøkelse av det teatrale språkets egenart» (1997). I teksten blir aktøren sett i utvidet forstand og viser ikke kun til skuespiller, men også til iscenesetter, scenograf og iscenesatt person (Féral, 1997, s. 10).

Metode og kildebruk

I møte med denne oppgaven har jeg observert en rekke ulike gudstjenester og kirkegjengere i og rundt Gjerdrum og Bergen. Her har jeg gått inn i den enkelte gudstjeneste og gjort meg tanker og observasjoner, som om jeg hadde vært publikum i en teaterforestilling. Denne oppgaven kommer derfor til å ha et analytisk preg, med gudstjenester fra Den norske kirke som hovedobjekt. I boken *Forestillingsanalyse en introduksjon* (2007) skriver Michael Eigtved at man i en teateranalyse ikke kan ta for seg alle aspektene ved en forestilling, fordi

² Ordinasjon er et bryllupslignende ritual som innvier teologer til presteyrket. På DNK sine hjemmesider står det at for å kunne søke på ordinasjon må man ha praktisk teologisk utdanning i tillegg til teoretisk eksamen (Wold-Reitan, 2023).

«der er et meget stort antal udtryksregistre, der spiller sammen, og objektet er defineret ved stor kompleksitet» (Eigtved, 2007, s. 16). Analysens oppgave er derfor å sortere forestillingens mange elementer, og trekke fram de bestanddelene og øyeblikkene som er representativt for stykkets helhet. I dette ligger det en anerkjennelse av at forestillingen er for komplisert til at man kan fange dets helhet i en analyse (Eigtved, 2007, s. 16). Teaterviter Tor Trolie tar problematiseringen et skritt lenger og kommenterer forestillingsanalysens metodikk i sin helhet:

Hvordan skal en analysere teaterforestillinger? Må etterfølges av et annet spørsmål: Hvilken metode skal en anvende. Dette spørsmålet impliserer et svar som synes noe underlig. Dette kan bety at vi kan velge mellom en rekke forskjellige metoder som er mer eller mindre utviklet i vår vitenskap, men slik er det ikke. I stor grad har det vist seg at vi har gått til andre humanistiske disipliner og forsøkt å overta deres teoretiske problemstillinger med ledsagende metoder (Trolie, 1990, s. 293).

I sitatet stiller Trolie seg kritisk til teatervitenskapens analyseverktøy som henter teorier og metoder fra andre fagdisipliner. Denne formen for å hente teori og metodeverktøy forsøker Eigtved å bevege seg vekk ifra. Med sin bok søker Eigtved å se forestillingen som en teatral begivenhet på samme måte som vi finner den hos Willmar Sauter. Gjennomgående i boken beskriver Eigtved teatrale hendelser som en erfaring eller opplevelse, til fordel for å finne kunstverkets underliggende mening (Eigtved, 2007). Dette minner om Knut Ove Arntzens forslag til den postmoderne forestillingsanalysen. Han hevder at man må møte forestillingen på en allegorisk og metaforisk måte. Dette beskriver Arntzen som en nødvendighet for å forstå scenekunsten som ikke lenger er litterær, men romlig (Arntzen, 2015, s. 166). En metaforisk inngang til forestillingen kan likevel være problematisk når man i den vitenskapelige analyse ønsker å «si noe eksakt om forestillingen, samtidig som det er det flyktige og ikke-definerbare [man] søker å beskrive» (Arntzen, 2015, s. 168). Jeg vil hevde at Arntzens problematisering også gjelder for analysen av gudstjenestens rituelle egenart, fordi jeg søker å komme med en konkret analyse av rituelle og ikke-definerbare opplevelser.

Med utgangspunkt i erkjennelsen av teaterforestillingens, og i mitt tilfelle gudstjenestens, kompleksitet, har jeg valgt å ta for meg den fenomenologiske forestillingsanalysen. Fenomenologien tar utgangspunkt i opplevelsen av forestillingen – en metode som har blitt stadig mer utbredt de siste årene. Fenomenologien tillater analysen å gripe fatt i det romlige og atmosfæriske. En styrke med denne tilnærmingen er at den åpner opp for sanselig forståelse, som etter Skjoldager-Nielsens modell, er avgjørende for opplevelsen av det transcendent. Den fenomenologiske teateranalysen bygger på opplevelsen i øyeblikket, hvor

den sanselige tilstedeværelsen står sentralt (Fortier, 2016, s. 30). Den som analyserer må derfor oppleve eventet i øyeblikket for å se sammenhengen mellom iscenesettelsens presentasjon og publikums resepsjon (Sauter, 2014).

Skjoldager-Nielsens modell legger vekt på at observatøren både skal se og føle eventet, og på den måten være deltager. Likevel skiller ikke modellen mellom individet og det helhetlige publikumet eller menigheten som enhet. Den fokuserer heller på komponentene og prosessen som til sammen utgjør ulike erfaringer (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 350). Selv om opplevelsen av en forestilling er subjektiv og formet individuelt hos tilskueren, kan man likevel snakke om et kollektivt publikums oppfatning (Kallenbach, 2018, s. 4). Man kan nemlig merke eller sanse hvorvidt en forestilling kommuniserer godt med publikum som et kollektiv. Likevel kan man ikke vite den individuelle tilskuerens tankestrømmer (Fortier, 2016, s. 31-33). Jeg kommer derfor til å trekke et skille mellom tilskuer/deltager som individ og deltagerne som et kollektivt publikum.

Med den fenomenologiske forestillingsanalysen som utgangspunkt ønsker jeg å gå inn i gudstjenesten som deltager uten å ta notater. Her vil jeg delta på lik linje som resten av menigheten, så langt det lar seg gjøre³, og delta på ritualene. Etter gudstjenesten har jeg tatt detaljerte notater, og kontaktet liturgene i de aktuelle gudstjenestene for å høre om jeg kan få materiale fra gudstjenesten. Her har jeg mottatt både bilder, videoer og gudstjenestens «manus», som liturgene selv har brukt for å gjennomføre og dokumentere gudstjenesten.

Formålet med å ikke notere underveis har vært, som Skjoldager-Nielsen presiserer, å oppleve gudstjenesten som deltager og ikke som observatør. Skjoldager-Nielsen går så langt som å si at man kan se når opplevelsen av transcendentitet oppstår hos andre deltagere, med utgangspunkt i krysningen mellom fenomenologisk analyse og anvendt teori. Her stiller jeg meg kritisk, selv om jeg som deltager kan føle påvirkningen av estetikk og suggesjon, vil jeg ikke kunne trekke objektive beslutninger av når andre opplever transcendentitet, eller i mitt tilfelle guddommelig nærvær.

Likevel vil jeg kunne se på opplevelsen i gudstjenestens ramme. Et tydelig eksempel på dette opplevde jeg i en gudstjeneste hos Gjerdrum kirke, 16.10.2022. Mot gudstjenestens slutt, midt under en lovsang opplevde jeg en særlig suggesjon og følelse av opprømtet. Lyset, musikken

³ Her er det viktig å være bevisst på mitt «bias», jeg kan aldri oppnå å være en deltager på lik linje som kirkegjengerne, fordi jeg kommer med mål om å analysere eventet. Denne bevisstheten gjør at jeg deltar med et annet mål og med andre forutsetninger enn resten av deltagerne (Kessler, 2008, s. 1-2).

og felleskapet var tydelig, her følte jeg felleskapet og romligheten tydelig på kroppen. I samme øyeblikk satt en dame på raden ved siden av meg med tårer i øynene mens hun sang. Selv om jeg ikke kan slå fast hva hun følte, kan jeg gjennom min egen opplevelse og gudstjenestens ramme anta at hun fikk en følelse av transcendent. Her vil jeg også poengtere at selv om jeg ikke tar stilling til det guddommeliges eksistens, vil jeg ta for meg hvordan opplevelsen av transcendent, her sett som det guddommelige/Gud, er virkelig. Jeg kommer i utgangspunktet kun til å ta for meg gudstjenester fra St. Jakob kirke i Bergen og Gjerdrum kirke. Grunnen til at jeg har vagt meg ut disse menighetene er fordi de har et aktivt og bevisst forhold til sin egen iscenesettelse. Jeg har også satt et krav om at gudstjenestene er den av allmenn kirketid, altså ikke feiringen av høytider som jul eller påske.

I denne avhandlingen ønsker jeg å undersøke hvordan gudstjenesten baner vei for opplevd metafysikk, eller møter med det guddommelige. For å kunne gjøre dette må jeg både stille meg åpen for en fenomenologisk analyse, men også finne ut hvordan tilskueren tenker om opplevelsen. Dette er en problemstilling Willmar Sauter tar for seg i kapittel 10 «theatre talks» fra boken *The Theatrical Event* (2014). I kapittelet skriver Sauter at den beste måten å finne ut hva tilskueren opplever under et iscenesatt event, er å møte dem i en dialog (s. 174). Sauter har derfor utviklet en teatervitenskapelig dialogmetode⁴. Metoden går ut på å møte en forutbestemt gruppe etter en teaterforestilling. Møtet skal åpne opp en samtale rundt forestillingen i en avslappet kontekst som på en restaurant eller kaffe. Samtalen ledes av en teaterviter som stimulerer til dialog, uten å selv komme med ledende spørsmål eller sine egne synspunkter. På den måten er metoden mindre høytidelig enn intervjuet som oftest foregår i spørsmål-og-svar. Metoden åpner også for at tilskuere selv skal trekke fram hva de opplever som viktig med eventet (Sauter, 2014, s. 176).

Inspirert av denne metoden har jeg møtt gudstjenestedeltagere etter gudstjenesten. I motsetning til Sauter planla jeg ikke en samtale med noen på forhånd, fordi jeg ikke ønsket å påvirke tilskuerens opplevelse eller deltagelse. Det jeg heller gjorde var å snakke med tilfeldige kirkegjengere i kirkekaffen, som er et sosialt møtepunkt. Min opplevelse var her at kirkegjengerne var åpne og delte av seg selv på en ufiltrert og imøtekommende måte. I

⁴ Her er det mange andre måter å tilnærme seg resepsjonsanalysen. Deriblant bruken av kamera-dokumentasjon av publikum som blant annet Siemke Böhnisch anvender i sitt arbeid om feedbacksløyfer i teater for barn (Böhnisch, 2010, s. 152). Jeg har likevel ikke benyttet denne metoden i hensyn til to ting: For det første er det en stor mulighet for at tilskueren føler seg iscenesatt foran kamera og derfor ikke klarer å leve seg inn i gudstjenesten slik hen vanligvis gjør, men fremtrer med en selvbevissthet (Gran, 2004, s. 16). Det er også som jeg alt har nevnt vanskelig å slå fast hvorvidt et uttrykk speiler opplevelsen av det hellige, og videofilm vil derfor være lite hensiktsmessig.

etterkant noterte jeg ned dato og hva som ble sagt. Heller ikke her har jeg notert eller tatt lydopptak under samtalen, da jeg ønsket å møte den enkelte i en så organisk setting som mulig. Kombinasjonen av forestillingsanalysen, teori og samtalene med deltageren har gitt meg en dyptgående forståelse av gudstjenestens rituelle egenart.

2 TEORETISK RAMME

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for oppgavens teoretiske ramme. I møtet med ulike gudstjenester vil jeg særlig anvende Skjoldager-Nielsens «Model of experiences of transcendence» og Willmar Sauters kommunikasjonsmodeller. Kim Skjoldager-Nielsen har de siste årene satt et søkelys på forskning i krysningsfeltet mellom teater og religionspsykologi, hvor han har utviklet et analyseverktøy for religiøs opplevelse i både teologisk og ikke-teologiske kontekster. Han hevder i grove trekk at alt teater har en potensiell mulighet til å gi opplevelse av det transcendent, og at det har vært lite forskning på samspillet mellom teater og religion i et fenomenologisk perspektiv. Både Skjoldager-Nielsen og Sauter setter søkelys på spennet mellom presentasjon og resepsjon, mellom aktør og tilskuer og mellom ytre stimuli og indre prosesser. Jeg kommer til å la de to teoretikerne utfylle hverandre og på den måten se gudstjenesten som et rituellet og iscenesatt event i møte med deltagerne.

I tillegg vil jeg hente en forståelse av «opplevd metafysikk» fra Dorthe Jørgensen. Jeg kommer også til å hente inn religionsvitenskapelig teori og teologi. Teologien vil jeg anvende for å få et helhetlig perspektiv på hvorfor ting gjøres i gudstjenesten. For eksempel kan lystenning bli sett på som en estetisk handling i en forestillingsanalyse. I teologisk sammenheng vil lystenningen derimot være enten en bønn i lysgloben⁵, eller minnesmarkering på kirkeklassen (DNK, 2023d). Det teologiske perspektivet vil jeg hovedsakelig hente fra DNKs egen nettside og Kari Veitebergs tekster. Jeg kommer også til å bruke boka *Holy Things: A Liturgical Theology* (1998) av Gordon W. Lathrop for å få teologiske innputt.

Som jeg alt har pekt på, har det blitt gjort mye omfattende forskning på krysningen mellom teater og religion. Deriblant vil jeg trekke fram Victor Turner og Richard Schechner som begge har forsket på møtet mellom performativitet, religion og sosialantropologi – med utgangspunkt i religionsforsker Arnold van Gennep. Særlig har Schechner befestet seg som en stødig og sentral forsker på både performativitet og religion. Likevel velger jeg å ikke benytte meg av hans teorier i særlig grad. Dette er fordi han i utgangspunktet forsker i krysningen mellom performativitet og sosialantropologi. Schechner ser blant annet på hvordan ritualet fungerer som performativ handling, og fokuserer i liten grad på hvordan ritualet oppleves.

⁵ Lysgloben er en lysholder som symboliserer at Jesus er verdens lys. Globen er en sentral del av kirken, og blir gjerne brukt aktivt under gudstjenesten.

Likevel kommer jeg til å videreføre hans forståelse av teater og ritual som ytterpunkter på samme akse⁶, fremfor å sette dem opp som motsetninger.

For å komme nærmere hvordan gudstjenesten oppleves kommer jeg til å benytte meg av Kim Skjoldager-Nielsen og Dorthe Jørgensen som begge forholder seg til opplevelsen av ritualets helligdom og guddommelighet. I det følgende vil jeg gi et innblikk i mitt mest sentrale teorigrunnlag. Først vil jeg ta for meg begrepet «opplevd metafysikk» og sette det opp mot en kristen teologi, og det teatrale blikkets spaltning. Deretter vil jeg se på hvordan Kim Skjoldager-Nielsen anvender sin modell for å forstå iscenesatte eventers potensiale for transcendent opplevelser. Til slutt vil jeg trekke fram to modeller fra Willmar Sauter som begge ser hvordan det teatrale eventet kommuniserer med deltagerne.

Gud, transcendens og opplevd metafysikk

Metafysikken er det filosofiske studiet av hva som ligger til grunn for virkeligheten. Retningen er mangfoldig, hvor ulike teoretikere har definert begrepet og dets innhold svært forskjellig. Jeg ønsker å se til Dorthe Jørgensen for å formulere en definisjon av begrepet. Jørgensen beskriver metafysikken som en vitenskap med den menneskelige erkjennelsen som grunnsetning. Metafysikken rommer derfor både ontologien, kosmologien, psykologien og den naturlige teologien (Jørgensen, 2014, s. 101). «Erfaringsmetafysikk» som jeg har valgt å oversette til *opplevd metafysikk* skiller seg imidlertid fra metafysikkens filosofi ved at den lar seg føle på kroppen.

Ved erfaringsmetafysikk forstår jeg som tidligere nævnt en filosofi, der under sin utforskning af de erfaringer, der er dens genstand, forsøger at lægge bevidsthedsfilosofiens subjekt/objekt-strukturerede tankegang bag sig for således at komme tættere på og få bedre indsigt i den mellemverden, som de pågældende erfaringer udgør (Jørgensen, 2014, s. 81).

Opplevd metafysikk er derfor avhengig av ytre stimuli eller sansbarhet, og viser til kroppslig opplevelse av det som ligger «over» eller til grunne for verden. På den måten er opplevd metafysikk både anvendbart til filosofi, teologi og kunst. Jørgensen trekker fram at metafysikk særlig berører teologien, hvis gjenstand (troen eller det guddommelige) om mulig

⁶ Richard Schechner skriver at teater og religion ikke er motsetninger, men heller ytterpunkter på samme akse. I sine teorier trekker han et kontinuum mellom «efficacy» og «entertainment», mellom «ritual» og «teater». Blant annet i artikkelen «From Ritual to Theatre and Back» (1974), beskriver han hvordan det er en indre sammenheng mellom de to. Og at de som performative former må plasseres på hver sin side av en akse (et kontinuum). Begge former er performance, den ene transformerer deltakerne gjennom ritualer, den andre underholder med sin forestilling. Det er likevel ikke et statisk forhold mellom de to ytterpunktene, og akse fungerer som et spekter. På grunn av den iboende performative likheten og sammenheng, kan man betrakte et ritual som en forestilling og omvendt kan en forestilling betraktes som et ritual (Schechner, 1974).

er mer abstrakt enn den menneskelige tanke (Jørgensen, 2014, s. 64). Jørgensens opplevde metafysikk er bygget på en fenomenologisk grunnforståelse (Jørgensen, 2014, s. 487), som er åpen for den autentiske menneskelige opplevelse. Denne egenskapen gjør at opplevd metafysikk som teori ser mennesket i kontakt med seg selv og det estetiske som en måte å åpne opp for det spirituelle. På samme måte beskriver Mark Fortier teater-fenomenologien: «[...] one that brings them in fuller touch with things and themselves and which ultimately gives access to truth and even a spiritual realm» (Fortier, 2016, s. 33).

I gudstjenestepraktisen vil den religiøse opplevelsesmetafysikken ligne Skjoldager-Nielsens forståelse av begrepet «mental transcendence». Begrepet refererer til prosessen hvor «the spectator's imaginary going beyond what is – in an empirical or positivistic sense – actually physically appearing and occurring on stage» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 152), og på den måten opplever det transcendent gjennom ytre estetisk stimuli. Opplevd metafysikk åpner opp for et begrepsvokabular som tillater å se hvordan ytre stimuli kan vekke en dypere følelse av noe som ellers ikke er sansbart. I min analyse vil jeg anvende Jørgensens forståelse av begrepet for å undersøke hvordan lys, lyd, romlighet og kroppslighet kan strekke seg over i en annen sfære.

I en kristen forståelse er opplevelsen av metafysikk uløselig knyttet til møtet med en transcendent helligdom – Gud. Jeg kommer derfor til å benytte kristne termer for å sette ord på disse opplevelsene. Jeg vil blant annet bruke ord som *helligdom*, *Jesus Kristus*, *Gud* og *guddommelig* i løpet av teksten. Her er det viktig å forstå begrepet «Gud/guddommelig» i et kristent perspektiv, hvor guddommen ikke kun er en supermenneskelig skapning slik man ser guddommene i enkelte andre religioner (Bøe & Kalvig, 2020, s. 34). Den kristne Gud er en treenig skikkelse, som beskrevet i den apostoliske trosbekjennelsen fra 700-tallet (DNK, 2023c). Trosbekjennelsen beskriver den kristne Gud som en sammensetning av: Verdens skaper, en allmektig og allvitende transcendent skikkelse, og hans antropomorfering til mennesket Jesus fra Nasaret som gjennom sin død har gitt mennesket et håp om evig liv i himmelen. Den siste bestanddelen av guddommen er Ånden som er det kristne felleskap, evig liv, og en iboende egenskap i troende mennesker (DNK, 2023c).

Den opplevde metafysikken til Jørgensen er sammensatt av en filosofisk forståelse av estetikk, som ikke bare omfatter det skjønne, men også det sanselige. Samtidig som det trekker på en personlig teologi, forstått som den personlige tro. (Jørgensen, 2014, s. 593). Troen er her svært nært knyttet til den individuelle opplevelsen av det guddommelige, hvor

Jørgensen beskriver troen og oppfattelsen som nærmest ideologisk i et kristens perspektiv: «Iakttagelsen av Gud må kun være kriteriet for enhver menneskelig aisthesis og alle faktuelle menneskelige iakttagelse» (Jørgensen, 2014, s. 601). I et teologisk perspektiv er det Gud som har skapt alt det sanselige, som speiler hans vesen. En sanselig opplevelse er derfor sett på som en anerkjennelse av guddommelig skaperkraft.

Dorthe Jørgensen peker på at forholdet mellom estetikk og opplevd metafysikk er tettere enn det mellom estetikken og metafysikken i seg selv. Jørgensen ser begrepet estetikk som en kombinasjon av måten det blir brukt i kunstteorien og i filosofien. Estetikken er derfor både teorier rundt det skjønne og det sansbare. I motsetning til metafysikken, er ikke begrepet «opplevd metafysikk» en eksistensialistisk eller essensialistisk filosofi om erkjennelsen. Den er heller opplevelsen av det som i utgangspunktet ikke er sansbart. Likevel er begrepet knyttet til både filosofi og religion, fordi: «Det [opplevd metafysikk] drejer sig derimod om en ikke-essentialistisk filosofi om den ikke kun æstetiske, men f.eks. også religiøse dimension af vor erfaringsverden, og om de endnu ikke virkeliggjorte flygtigt-ubestemte muligheder, som denne verden rummer» (Jørgensen, 2014, s. 570).

I denne oppgaven vil jeg både bruke «transcendent opplevelse» og «opplevd metafysikk», til å beskrive opplevelsen av det som ligger utenfor vår erkjenneshorisont. Likevel trekker jeg et skille mellom det transcendent som religiøst eller spirituelt, og opplevd metafysikk som ikke er forankret i en religiøs forståelse.

Blikkets spaltning – erkjennelsen av det hellige

For å kunne identifisere den opplevde metafysikken med det guddommelige eller det hellige som sådan, kreves det en spaltning. Hvor man både ser det immanente og det transcendent på samme tid. Jeg vil derfor hevde at blikkets spaltning er avgjørende i oppfattelsen av gudstjenestens hellighet. Dette er også noe Veiteberg peker på hvor hun skriver at gudstjenesten er «teaterlik» (Veiteberg, 2008, s. 105). Når Veiteberg bruker begrepet teaterlik ligner det begrepet teatral, som Anne-Britt Gran forklarer ved å skrive «Det teatrale beskriver det teateraktige, det som minner om teater eller det som gir assosiasjoner til teateret, skuespillet, iscenesettelsen og det spektakulære.» (Gran, 2004, s. 11). I denne teksten vil jeg hente en forståelse av teatralitet fra Féral's tekst «Teatralitet en undersøkelse av det teatrale språkets egenart» (1997) i det norske tidsskriftet *Tidsskrift for teori og teater*. Her legger hun vekt på at teatraliteten oppstår som et møte mellom aktøren og tilskueren. Teatraliteten er derfor ikke en iboende egenskap i verken teaterbygget, objekter eller aktøren alene, men må bli observert. Når tilskueren observerer den teatrale handling oppstår det en spaltning i

tilskuerens blikk, «[...] et blikk som postulerer og skaper et annet rom som blir den andres rom, et virtuelt rom, som gir plass til subjektets alteritet og til fiksjonens frembrudd» (Féral, 1997, s. 9-10).

Betingelsen for at teatraliteten kan oppstå, er altså identifiseringen med (når den er villet av den andre eller skapningen av (når subjektet projiserer den over på tingene) et annet rom enn det dagligdagse, et rom som skapes av tilskuerens blikk, men som det selv forblir utenfor. Denne spaltningen av rommet som skaper en teatralitetens utenfor og innenfor, er den andres rom. Den konstruerer teaterets annethet. [...] for at annethet kan oppstå der (Féral, 1997, s. 10-11).

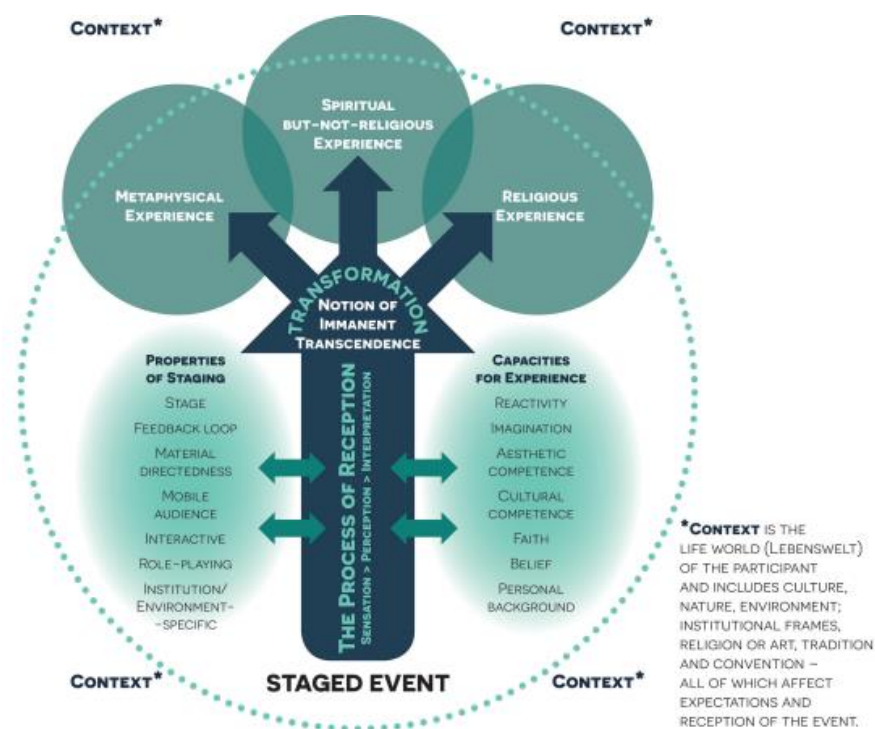
Jeg vil hevde at blikkets spaltning er avgjørende for opplevelsen av det hellige i gudstjenesten, noe også Veiteberg poengterer: « [...] korleis det synlege som skjer i handlinga, på ein best mogleg måte opnar opp for det «andre rommet», det heilage» (Veiteberg, 2008, s. 108). Dette er egenskaper som tilskueren tildeler kirkerommet, og som derfor også er avgjørende for opplevelsen av gudstjenestehandlingen som hellig. Det er også avgjørende for å se gudstjenestens handling med mer-verdi. I det følgende vil jeg hele tiden ha Féral sin forståelse av blikkets spaltning som ramme i analysene og observasjonene mine.

Iscenesettelsens transcendentaltet

I et forsøk på å se hvordan gudstjenestens selviscenesettelse vekker en opplevelse av det guddommelige, vil jeg anvende Kim Skjoldager-Nilsens relasjonsmodell for «transcendente opplevelser under iscenesatte eventer» hentet fra *Over the Threshold, Into the World* (2018), se Figur 1. Modellen illustrerer i grove trekk hvordan dialektikken mellom iscenesettelse og deltager er grunnlaget for opplevelsen av det transcendent. Hvor Skjoldager-Nilsen skriver at modellens mål er «[...] to understand and conceptualise the potential for experiences of transcendence in the context of staged events and propose an analytical model to be used in performance analysis as well as in the emerging interdisciplinary field of performance, spirituality, and religion» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 325). Siden modellens mål er tverrfaglig, er også dens teoretiske ramme interdisiplinær. Skjoldager-Nielsen kombinerer teatervitenskap, religionsfilosofi, teologi og erfaringsbasert metafysikk, som grunnlag for modellens utforming (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 325).

Skjoldager-Nilsens modell visualiserer hvordan bevegelsen mot transcendent opplevelser består av kommunikasjonen mellom ytre- og indre betingelser/forutsetninger. De ytre betingelsene består av iscenesettelsens bestanddeler. Her finner vi scenen, musikk, publikumsoppsett, rolletolkninger og andre fysiske aspekter. På den andre siden av modellen

er de indre betingelsene for opplevelsen, som blant annet rommer fantasi, tro og religiøs tilhørighet. De ytre og indre betingelsene er i konstant dialog med hverandre og legger grunnlag for bevegelsen mot opplevelsen av transcendentalt. Dette er illustrert med en pil som beveger seg mot tre ulike grader av transcendent opplevelse. Erfaringen er derfor en prosess som både legemliggjøres av deltakerens resepsjon, og som er innebygd i arrangementets presentasjon. Prosessen er på den måten avhengig av den enkelte tilskueren, og forekommer som møtet mellom eventets samtidighet og en pågående refleksivitet i tilskuerens sinn-kropp, «mind-body» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 350).



Figur 1: Skjoldager-Nielsen, 2018, Model of experiences of transcendence. Hentet fra: *Over the Threshold, Into the World: Experiences of Transcendence in the Context of Staged Events*

Modellen viser også iscenesettelsens omringende kontekst. Dette er fordi et iscenesatt event aldri oppstår i isolasjon, men tilhører en større kontekst. Konteksten er alltid individuell for hvert event og hver deltager. Konteksten er, ifølge Skjoldager-Nilsen, hele hverdagslivet til individet, med alle dets aspekter. Særlig trekker han frem omgivelser, erfaringer, kultur, tradisjoner, religion og kommunikasjon som betingende faktorer for å oppleve det transcendentale (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 350).

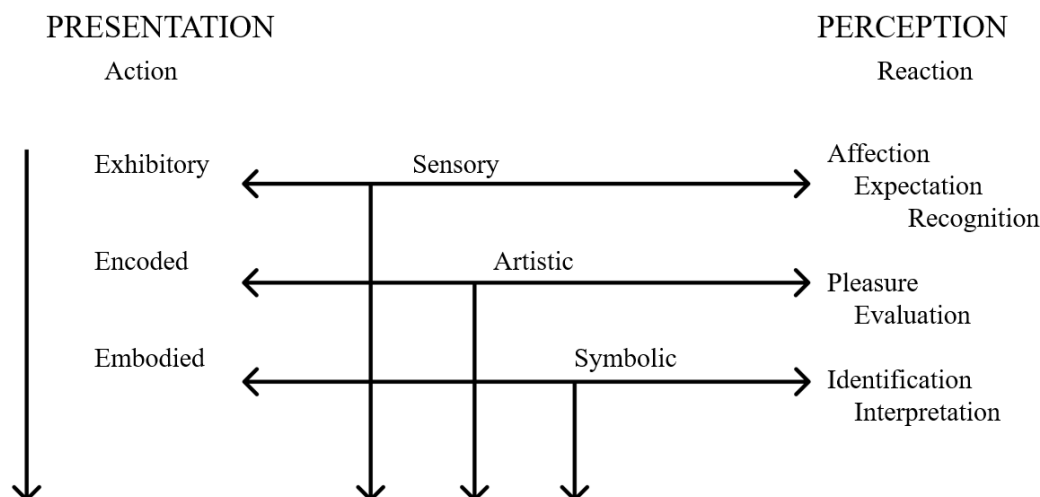
I sin helhet er modellen et analyseapparat som forsøker å tydeliggjøre «the constituents, dynamics, and meaning-making processes of the staged event that potentially leads to an experience of transcendence» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 330-331). Skjoldager-Nielsen vektlegger også viktigheten av det iscenesatte eventet som en opplevd situasjon eller hendelse.

Studying experiences of transcendence would be inconceivable without paying particular attention to the first person perspective. Experiences of transcendence are generated in the inner life of the analyst and is only accessible through the renderings of what the analyst underwent in the encounter with the event. Furthermore, the interpretations of the event whether metaphysical, spiritual or religious, are always of a personal nature. However, transcendence as an experiential process is not only a subjective phenomenon, but ought to be seen as a key feature of aesthetic experience in a broader context of staged events: without transcendence in a phenomenological sense, of a going beyond one's quotidian, everyday perception of being-in-the-world through performativity and reflectivity, there cannot be transformation; and without any transformation there cannot be any experience (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 326)

Videre skriver han at i noen kontekster vil den troende oppleve det transcendent i kraft av å være troende (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 326). Her vil det være indre impulser og ikke ytre stimuli som frembringer opplevelsen av transcendent nærvær. På samme måte kan det være at religiøse eller spirituelle individer ikke opplever det transcendent hver gang de oppsøker religiøse eventer. Eller det kan være at man opplever transcendens uten at det er meningen fra iscenesetteren (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 348-349).

Teatrale kommunikasjonsmodeller

For å undersøke hvordan gudstjenesten kommuniserer med deltagerne ønsker jeg å ta utgangspunkt i teaterviter Willmar Sauters forståelse av den teatrale kommunikasjonsituasjon. Sauter skriver i sitt kapittel *Understanding Theatre Performance Analysis in Theory and Practice* at «Mostly, theatrical communication has been understood as the transmission of the fictional worlds to the spectator» (1995, s. 75). Videre skriver han at vi har sett bort ifra et viktig element i den klassiske forestillingsanalysen, nemlig at dannelsen av fiksjonen er like sentral som fiksjonen selv (Sauter, 1995, s. 75). Sauter hevder at tilskueren er like investert i hvordan rollen spilles som i selve rollen. Med dette som utgangspunkt har han utviklet den teatrale kommunikasjonsmodellen, se Figur 2.



Figur 2: Willmar Sauter, 2014, modell for teatral kommunikasjon, s. 4. Egen gjengivelse.

For Sauter er teatral kommunikasjon satt sammen av tre bestanddeler: Presentasjon, resepsjon og forholdet mellom disse. I forholdet mellom persepsjon og resepsjon finner vi igjen tre kommunikative nivåer: det sensoriske, artistiske og symbolske nivået. Det første laget kaller Sauter for det sensoriske laget. Her ser vi hvordan aktøren trer inn i et anvist scenerom, og presenterer seg selv for tilskueren. Dette nivået er det mest grunnleggende av hva Sauter beskriver som «exhibitory actions», som inkluderer aktørens fysiske utseende samt en rekke mentale kvaliteter og stemninger. Aktørens sensoriske nivå er utgangspunktet for tilskuerens reaksjoner, både kognitive og emosjonelle, noe tilskueren selv reagerer på med enten «Affection, expectation, and recognition», som kun er tre, blant mange, mulige reaksjoner (Sauter, 2014, s. 8).

Det artistiske kommunikasjonsnivået bidrar til å skille den teatrale begivenheten fra hverdagslivet. Dette nivået inkluderer de kodede handlingene som presenteres i en forestilling, som hovedsakelig er preget av sjanger, stil og ferdigheter. Innenfor hver sjanger finnes det en rekke mer eller mindre distinkte stiler, avhengig av historiske, geografiske og personlige tradisjoner. Dermed er det ulike koder som er forutbestemt for hvert sceniske event. Her ligger spennet mellom avsenderens koder og publikums forventning. Videre kan disse sjanger- og stiltrekkene presenteres med den enkelte utøvers varierende ferdigheter og personlige væremåter (Sauter, 2014, s. 8). Relasjonen mellom en forestillings sanselige og artistiske dimensjoner beskriver Sauter som:

[...] correlated with the sensory level: a fat dancer needs special skills to make a favorable impression on the audience. Also, the spectator has to have a certain competence concerning the encoded actions to be able to react to them. Even on this level I distinguish between intuitive and cognitive reactions. It is also on this level that I place the aesthetic pleasure a spectator receives from the presentation and the judgment made about the performer (Sauter, 2014, s. 9).

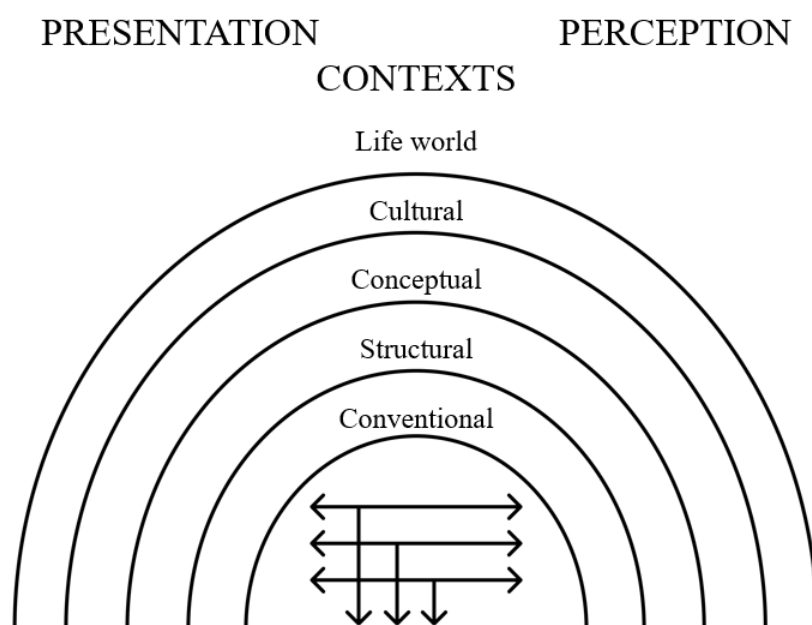
Det siste nivået i Sauters analysemodell er det symbolske, som aktiveres av de kodede handlingene. Det symbolske nivået er det som bærer fiksjonen, og etableres i møtet mellom aktøren og tilskueren (Sauter, 2008, s. 61). Dette nivået er det letteste å forstå ifølge Sauter, da det er dette teateranalysen i hovedsak har forholdt seg til. Videre legger Sauter vekt på å skille det artistiske og det symbolske nivået, som begge ofte blir kalt fiksjonsbærende. Det første beskriver han som legemliggjorte handlinger, som betegner utøverens aktiviteter for å presentere fiktive bilder. Likevel blir ikke fiksjonen etablert av skuespilleren i vakuum, men er avhengig av tilskuerens tolkning og mottagelse. Eksempelvis er det ingen Hamlet på scenen: han eksisterer kun i sinnet til tilskueren, manet fram av handlingene til aktøren. Selv på det symbolske nivået reagerer tilskueren emosjonelt. For eksempel gjennom identifikasjon eller empati med en fiktiv figur, men også intellektuelt ved å tolke handlingene på scenen (Sauter, 2014. s. 9)

The most important feature of this figure is the significance of the contexts for both the presentation and the perception of a performance. This is, in part, indicated by the time arrow, which in figure 3 as in the preceding figures goes from the top to the bottom of the sketch. Time is always a factor in communication; what I want to point out through this simple sketch is that the contexts not only are the background of the performance but are constantly present for performer and spectator alike, during the preparations for the event as well as after the event, when it has inscribed itself into the context (Sauter, 2014. s. 9)

De tre nivåene kan kun adskilles teoretisk, da tilskueren gjerne vil se de tre nivåene som uadskillelige og tett sammenvevd (Eigtved, 2007, s. 96). Videre setter han kommunikasjonsmodellen inn i en større kontekst, se Figur 3. Mens kommunikasjonsmodellen kun tar for seg eventets faktiske scenetid, er ikke konteksten tidsbundet på samme måte. Konteksten er ifølge Sauter «[...] constantly present for performer and spectator alike, during the preparations for the event as well as after the event, when it has inscribed itself into context » (Sauter, 2014, s. 9). Dessuten eksisterer det ikke bare én kontekst, fordi en forestilling alltid vil forholde seg til forskjellige kontekster.

Sauter deler kontekstene opp i fem kategorier: Konvensjonell, strukturell, konseptuell, kulturell og livsverdenens. Den konvensjonelle kontekstens er nærmest eventet og omfatter lokale, regionale og internasjonale tradisjoner og konvensjoner. Deretter sier den strukturelle

konteksten noe om hvilken plass teaterorganisasjonen har i samfunnet⁷, det er eksempelvis et markant skille mellom Den Nationale Scene og Cornerstone⁸ i Bergen som institusjon. Det konseptuelle aspekter omhandler teateroppsetningens mål og samfunnsfunksjon, og tar for seg en undersøkelse av hvorvidt forestillingen er underholdning, læringsverktøy eller propaganda. Dette nivået er derfor tett knyttet opp til ideologi og samfunnskontekst. Den kulturelle konteksten er forestillingens relasjon til samfunnets kultur som helhet, det være seg kunst, historie, skolen, drikkevaner, seremonier, tradisjoner osv. Det siste nivået er den enkelte tilskuerens livsverden (Sauter, 2014, s. 9-10). Denne konteksten vil være særlig interessant i analysen av gudstjenesten. Fordi tilskuerens livsverden, tro og verdensoppfatning vil ha stor påvirkning på hvordan hen opplever gudstjenesten, noe også Skjoldager-Nielsen påpeker.



Figur 3: Willmar Sauter, 2014, modell for den teatrale kommunikasjonens kontekster, s. 9. Egen gjengivelse.

Jeg vil anvende Willmar Sauters modell som et redskap til å lage overblikk over de ulike strategiene kirken tar i bruk for å møte tilskueren. Modellens styrke er at den åpner opp for næranalyse av gudstjenestens aktører, og i utvidet forstand gudstjenestens kommunikasjon

⁷ I analysen av gudstjenesten vil det her være relevant å se kirkens posisjon i Norge, blant annet at den ble fjernet som statskirke i 2012 og at den stadig mister medlemmer. Likevel er det mange som benytter seg av kirken og dets gudstjenester i forbindelse med helligdager og fester.

⁸ Cornerstone er en teatervirksomhet som produserer og henter inn forestillinger med ny dramatik. Virksomheten søker midler fra en rekke bidragsytere opp mot hver forestilling/produksjon.

mellom aktør og tilskuer. Likevel peker Eigtved på at modellen ikke står stødig i en helhetlig analyse alene:

Der skal med andre ord en kontekstuel ramme om modellen, for at den kan virke optimalt. Med utgangspunkt i denne ramme er det nødvendig å gå indefra og ut: fra en teatral verden til en livsverden. Afsættet er den teatral kommunikasjon mellom spiller og tilskuer. Resultatene av denne analyse må dog settes inn i ein rekke kontekster, der ligger udenom, for at bildet blir dekkende (Eigtved, 2007, s. 103).

Her ønsker jeg derfor å supplere med Kim-Skjoldagers modell for å få ein større forståelse for hvordan gudstjenesten spiller på sammensetningen mellom aktør, estetikk og kontekst for å vekke ein opplevelse av det guddommelige.

Kort oppsummering av teori

I denne oppgaven vil jeg trekke veksler på ein rekke teoretiske innfallsvinkler, men særlig lene meg på Dorthe Jørgensen, Kim Skjoldager-Nielsen og Willmar Sauter. Den opplevde metafysikken til Jørgensen springer ut av møtet mellom filosofi, estetikk og teologi. Ved å se på metafysikk som ein opplevelse av noe som ellers ikke er sansbart, åpner Jørgensen opp for ein analyse av estetikken. For Jørgensen har estetikken nemlig den egenskapen at det kan vekke opplevelsen av det som ellers ikke er sansbart. Her er blikkets spaltning sentral, som ein måte å se kunstens merbetydning, ein forståelse jeg i hovedsak henter fra Féral og Gran.

Jørgensen anvender imidlertid ikke denne forståelsen av opplevd metafysikk til teateret, men ser det som ein filosofisk disiplin. For å kunne se gudstjenesten som tilrettelegger for den opplevde metafysikken, vil jeg derfor anvende Kim Skjoldager-Nielsen sin relasjonsmodell for transcendent opplevelser hos iscenesatte eventer. I grove trekk hevder han at denne opplevelsen oppstår i møtet mellom indre prosesser og ytre presentasjoner. For å utdype Skjoldager-Nielsens modell, vil jeg trekke fram Willmar Sauters kommunikasjonsmodeller. På den måten kan jeg ta for meg ein systematisk analyse av hvordan gudstjenesten kommuniserer med deltageren. Samtidig gir modellen til Sauter ein særlig innsikt i hvordan aktøren er viktig for den teatral kommunikasjon. Dette er ein innsikt som vil være ein rød tråd gjennom hele denne avhandlingen, hvor jeg stadig vil komme inn på hvordan liturgens iscenesettelse er helt avgjørende for opplevelsen av transcendens.

3 TEATER OG KIRKE – HISTORISKE OG SAMTIDIGE MØTEPUNKTER

I boken *Theatre & Christianity* hevder Elizabeth Schafer at «the vast majority of performances where theatre and Christianity meet, especially in faith contexts, are ‘amateur’» (2019, s. 31). Videre beskriver hun dette som amatørspill i gudstjenestene, slik det som var i tidlig middelalder (Schafer, 2019, s. 31). Mens Kari Veiteberg skriver i sin artikkel «Gudstjenesta som performativ praksis» (2008), at gudstjenesten i seg selv er teaterlik. Dette beskriver hun som følger: «Teater og kyrkje deler ei rekkje vilkår. I tillegg til at både kyrkjerommet og teatersalen er ein av dei få offentlege møtestader der levande menneske gestaltar sorg, glede og undring, er det ein interessant likskap i sjølve mediet. Teater og liturgi er førestillande.» (Veiteberg, 2008, s. 106). Videre skriver hun også at verken gudstjenesten eller teateret er forankret i fysiske gjenstander og kun er til stede i øyeblikket (Veiteberg, 2008, s. 106). I det følgende ønsker jeg å gi et kort overblikk over den sammensatte og sammenflettede relasjonen mellom teater og kristendom i teaterhistorisk kontekst. Her ønsker jeg å ta for meg middelalderens kirkespill og kristent teater i tidlig moderne tid. Deretter vil jeg kort drøfte rundt egne iakttagelser av relasjonen mellom kirke og teater i dag.

Middelalderes kirkespill

I historisk setting har det ikke alltid vært et naturlig skille mellom de to begrepene «religion» og «teater», og de to har fått utfylle hverandre i symbiotiske forhold. Teaterviter Marvin Carlson beskriver deres relasjon som uadskillelig i historisk kontekst (Carlson, 2004, s. 5). Dette ser vi blant annet tydelig i middelalderes kirketeater, hvor rituell gudsyndyrkelse var grobunn for en teaterpraksis og estetikk. Samtidig innførte kirken og presteskapet en streng sensur på alle profane teatertradisjoner, og hadde derfor monopol på kunstformen.

Middelalderen som epoke har flere ulike avgrensninger, men kan defineres som tiden mellom Vestromerrikets fall og fram til 1500-tallet (Melve, 2009). Jeg kommer imidlertid til å ta for med teatertradisjonen som utviklet seg i kirken rundt 900-tallet, og som etter hvert ble flyttet ut på torgene på 1200-tallet. Middelalderens sakrale teater hadde mange former, deriblant liturgiske spill/drama, mysteriespill og mirakelspill. Særlig vil jeg se på liturgisk drama, altså dramatiseringer som foregår i gudstjenestens ramme. På den måten ønsker jeg å peke på hvordan det moderne teateret og kirken har en sammenflettet historie.

Middelalderkirkens syn på teater var en videreføring av den antikke relasjonen mellom kristendom og teater. De første kristne betraktet skuespilleren og komedianten med avsky, noe som henger sammen med teaterets rolle i Romerriket. I Romerriket var teateret en del av statskulturen, som senere gjorde seg uforenelig med kristne dogmer. I tillegg hadde både prostitusjon og blasfemi blitt knyttet opp mot skuespilleryrket, og mimekunstnerne drev aktivt med antikristen propaganda (Stene, 2015, s. 62). Dette satte sine spor på den første teologien, noe også Stene påpeker:

En av de første sentrale teologer, Tertullian (160-220 evt), anbefaler kristne å «unngå teateret, som er skamløshetens egen tumleplass». Tertullian omtaler skuespillerne som skrålende, forblindet og oppspilt, og de mangler åpenbart dekning for det de sier, de setter i gang med «skjellsord og fornærmelser uten at det foreligger noe hat som kan rettfærdiggjøres, eller man bejubler noen man slett ikke elsker (Stene, 2015, s. 62).

Vi ser derfor at teater og kirke har hatt et anspent forhold allerede fra kristendommens fødsel. I artikkelen «Reconsidering the origins of drama in the medieval church» (2018) beskriver Owain Edwards at det er en ofte oversett likhet mellom fremveksten av antikk og middelaldersk teater (Edwards, 2006, s. 76). Det antikke teateret vokste fram fra en religiøs sang til ære for guden Dionysos⁹. På samme måte springer middelalderens kirkespill fram fra tropen til ære for den kristne guden. Tropene var melodiske sanger som ble sunget i forbindelse med påskemessene. Mot slutten av 800-tallet ble disse tropene populære deler av messen, som gjorde at de stadig ble gjort lenger. Dette resulterte i at tropene ble utbrodert til kordialoger på starten av 900-tallet (Fischer-Lichte, 2002, s. 33), som ble sunget mellom to ulike kor uten noen enkeltstående skuespillere (Brockett & Hildy, 2014, s. 75). Kordialogene ble utgangspunktet for utviklingen av liturgiske dramaer.

Det eldste liturgiske dramaet vi har bevart er fra klosteret St. Gallen i Sveits. Dramaet viser historien om Jesu oppstandelse, og skildrer øyeblikket da de tre bibelske Mariaene finner Jesu grav tom og får forkynnelsen om påskemirakelet fra en engel. Handlingen besto av en kort dialog mellom engelen og de tre Mariaene¹⁰ (Maagerø, 2022, s. 56). Dialogen besto av spørsmål og svar som også speiler seg i dramets tittel *Quem quaeritis* – Hvem søker dere? (Fischer-Lichte, 2002, s. 33). Selv om tropen ble hentet fra evangeliene¹¹, tillot presteskapet

⁹ Det er en rekke ulike teorier rundt hvordan det antikke teateret oppsto. Deriblant legger Aristoteles fram teorien om at det utviklet seg fra dithorambene, mens Nietzsche legger fram teorien om at det oppstår som en dialog mellom dionysoskulten og appolinerne. Teaterhistorikker Hov peker på at det fortsatt er noe usikkerhet rundt hvordan teateret vokste fram, men at det sannsynlig vis vokste fram i forbindelse med dyrkningen av guden Dionysos (Aristoteles, 2017, s. 28; Hov, 1998; Nietzsche, 1993).

¹⁰ Jesu mor, Maria Magdalena og Maria søster av Lazarus.

¹¹ Matheus 28:1-7, Markus 16:1-8 og Lukas 24:1-9

seg å skrive om teksten så de lettere lot seg dramatisere som en dialog. Selv om teksten var omskrevet fra bibelen, ble den fortsatt sett på som hellig og ble trolig kun spilt av geistlige: prester i rollen som engel og korgutter som Mariaene.

Dramaet spredde seg raskt gjennom Europa, og det er funnet over 400 versjoner av dialogen. I utgangspunktet ble den vist i midten av massen. Senere ble den flyttet lenger fram i gudstjenesten så det sammenfalt med hymnen *Te Deum*, en hyllest og festsang som tilber Gud i vi-form (Holter, 2020). Erika Fischer-Lichte skriver at stykkets sammenfall med hymnen endret dets dramatiske funksjon fra å utelukkende være en påminnelse om oppstandelse, til å bli et kollektivt festøyeblikk. Hvor påskebegivenheten fikk en teatral her-og-nå representasjon, som både innebar at engelens budskap og kirkens festøyeblikk ble en kollektiv opplevelse (Fischer-Lichte, 2002, s. 33). Fischer-Lichte argumenterer for at denne endringen kan ha vært en av grunnene til at middelalderspillene raskt utviklet seg til en større scenisk representasjon av kunngjøringen om oppstandelsen, og var avgjørende for kirkespillets raske utbredelse i Europa (Fischer-Lichte, 2002, s. 34).

Teaterviter Jody Enders skiver i boken *A Cultural History of Theatre in the Middle Ages* (2019) at mange historikere har hatt en noe missvisende forklaring på middelalderens teaterhistorie, ved å følge en teleologisk, «evolusjonær», utviklingsmodell. I følge denne modellen utvikles middelalderdramaet fra latinske liturgiske troper etter en dvaleperiode. Etter hvert som mimetiske utdypinger av liturgien fikk estetisk autonomi og selvbevissthet, forlot utøvere kirkebygninger til fordel for markeds plasser og gårds plasser (Enders, 2019, s. 41). Med utgangspunkt i denne modellen var det i hovedsak sekularisering og kommersialisering som banet vei for dramatikere og utøvere til å gjenopprette antikkens estetiske kanoner og teatraliske teknikker (Enders, 2019, s. 41).

Selv om man må være kritisk til å se utviklingen av kirkespill som evolusjonær, er det likevel viktig å peke på hvordan den vokste fram etter en nedgangstid for klassisk teater etter Vestromerrikets fall. Samt hvordan europeisk teater igjen kom til live i den kristne middelalderen (Enders, 2019, s. 33). Det var riktig nok folkelige teatertradisjoner denne tiden, og det har aldri eksistert et teatralt vakuum (Hartnoll, 1968, s. 32). Alt fra tidlig middelalder banet kirken som institusjon vei for en anti-teatral polemikk, ved forbud av folkelige teatertradisjoner og omreisende trupper (Brockett & Hildy, 2014). Samtidig som kirken etter hvert utnyttet den iboende teatraliteten i dets hellige tekster og ritualer, for å trekke til seg publikum (Enders, 2019, s. 19). Enders skriver videre at den viktigste mangelen til den teleologiske modellen er å peke på den katolske kirke som heterogen, med et spekter av

iboende teatralske og kommersielle påvirkninger (Enders, 2019, s. 41). Samtidig som det var stor variasjon i hvordan de katolske kirkesamfunnene praktiserte egen religion, har vi alt fra 900-tallet dramatiske verk med antikk påvirkning skrevet av Hroswitha.

Hroswitha (935-973) var en tysk nonne som skrev seks dramatiske verk med en modell etter den klassiske komediedikteren Terenc (Brockett & Hildy, 2014, s. 76). Alle stykkene hennes hadde religiøse motiver, og det er fortsatt uenighet om hvorvidt stykkene ble spillt i klosterene eller lest som lærestykker. Hroswitha ble ikke publisert før 1501, og først da fikk stykkene hennes en større betydning for utviklingen av religiøs dramatik (Brockett & Hildy, 2014, s. 76).

Utenom Hroswitha sitt forfatterskap tok ikke det liturgiske dramaet skikkelig form før utover 1050-tallet (Brockett & Hildy, 2014, s. 76). Da ble det liturgiske dramaet presentert som en sammensetning av sekvenser og scener. Scenene varierte med utgangspunkt i tradisjon, region og årstid, men et vanlig påskespill besto av syv scener: 1) Pilatus og vaktene hvor Jesus blir dømt, 2) Oppstandelsen, 3) Djevelens spill, hvor djevelen henter sjeler til helvete, 4) kjøpmannsenen, spillets første komiske scene, 5) Visitatio, 6) Jesus som viser seg for Mariaene og 7) Marianene som løper og forteller disiplene mirakelet de har vært vitne til (Fischer-Lichte, 2002, s. 37; Hartnoll, 1968, s. 44).

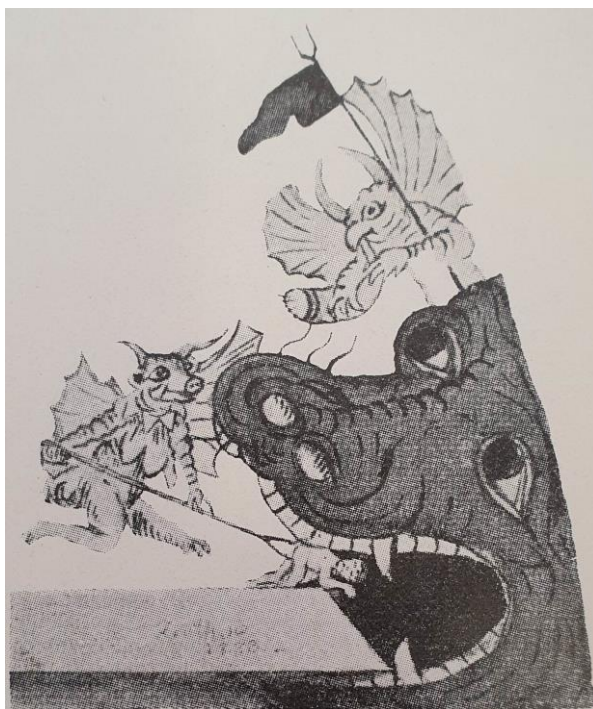
Hver scene ble representert ved hjelp av et konkret sceografisk element (Fischer-Lichte, 2002, s. 37). Konstruksjonene ble gjerne kalt *sedes*, *domi* eller *locus*, og ble en sentral del av middelalderens iscenesettelse og teaterkonvensjon. Selv om middelalderens teater omfavner et langt tidsspenn, geografiske forskjeller og ulike teaterformer, hadde de alle det samme todelte sceneoppsettet. Spilleplassen besto av locus, loci i flertall (Brockett & Hildy, 2014, s. 78; Gladsø et al., 2015), som plasserte scenens fiksjonssted og -tid. På den måten illustrerte locus hvilken bibelfortelling handlingen var hentet fra. Foran, eller rundt, locus lå platea som fungerte som et nøytralt spilleområde (Brockett & Hildy, 2014, s. 78). Siden loci gjerne var veldig små, beveget skuespilleren seg ut på platea for å utføre handlingen, og tok på den måten med seg lokasjonen som var satt av et locus. Denne todelingen av scenen som besto av locus og platea var gjennomgående i middelalderen, hvor kanskje det mest kjente eksempelet er Valenciennes pasjonsscene fra 1547, Figur 4.



Figur 4: The Passion of Valenciennes 1547, 2018, Hentet 06/03/2023. URL: <http://www.passion-de-valenciennes-1547.fr/>

I årene fram mot 1200-tallet ble det liturgiske dramaet stadig større og mer spektakulært, fram til det på 1200-tallet ble flyttet ut av kirkerommet og ned på kirketrappen. På kirketrappen var det fortsatt de geistelige som hadde alle rollene, men den utendørse spillformen ble raskt til store festivaler hvor byens lauger hadde ansvaret for oppsetningene (Maagerø, 2022, s. 57). Festivalene engasjerte hele samfunnet. De middelalderske religiøse skuespillene var derfor ikke - i motsetning til gresk tragedie og renessansedramaet som fulgte dem - individuelle kreasjoner. Det var ikke fokus på en genial kunstner eller dramatiker, og selv om vi har eksempler på enkeltstående dramatikere, var oppsetningene kollektive samfunnsprosjekter (Fischer-Lichte, 2002, s. 35). Festivalene kunne vare i flere dager og tok gjerne for seg hele den bibelske fortellingen, fra skapelsen til dommedag.

Også i norden hadde middelalderteateret en sentral plass, da særlig i Danmark. Torben Krogh beskriver i detalj om flere slike byspill i boken *Ældre Dansk Teater* (1940). Kildene til disse oppsetningene er mange, men særlig trekker Krogh fram kalkmalerier i eldre danske og svenske kirker. Videre beskriver han særlig «Spillet om Hellig Hedug Knud» som var et katolsk kirkespill (Krogh, 1940, s. 26). Spillet kommer trolig fra tidlig på 1500-tallet, og ble spilt ute i byene. Likevel har spillet antakelig røtter tilbake til 1169 da Hertug Knud ble kanonisert som helgen. Dette viser til en rik teaterhistorisk middelalder, også i Skandinavia (Krogh, 1940, s. 23). Vi kan også slå fast at spillet hadde en lignende scenografi som andre middelalderspill, se Figur 5. Spillene skapte alltid stort engasjement og dro publikum fra både byen og områdene omkring (Krogh, 1940, s. 23).



Figur 5: Helvetessvelg, 1940, Maleri av middelalderscenen, malt på veggen av Fænø Kirke © Torben Krogh

Utespillene snudde hele bylivet på hodet, og gjorde byen til et totalteater, hvor store deler av byen ble gjort til en spilleplass. Spillestilen var trolig stilisert, symbolsk og allegorisk, og vi har kilder som beskriver både gode og dårlige opptredener. Middelalderens teater var mangesidet. Det er tydelig hvordan dets strømninger har vært viktig for å gjenetablere teateret i bybildet og i samfunnet. Mot slutten av middelalderen hadde teateret i stor grad blitt profesjonalisert, med innleide skuespillere og store scenekonstruksjoner. Dette ga grobunn for senere teatertradisjoner, deriblant renessansens humanistiske spill (Stene, 2015, s. 72-73).

Kristne teatertradisjoner i tidlig moderne tid

Mot slutten av middelalderen kom det et forbud mot religiøse teateroppsetninger, på grunn av politisk og religiøs uro (Stene, 2015, s. 72-73). Samtidig ser vi en samfunnsmessig kritikk av teateret, som følger av et puritansk angrep på poesi og fantasi (Rossky, 1958, s. 49). Dette er fordi man trodde at fantasien i sin helhet kunne føre til egen galskap, og ellers var falsk og misvisende (Rossky, 1958, s. 53, 57). Dette var fordi fantasien ble sett som en djevelsk forvrengning av den sanselige verden (Camp, 2007, s. 620). Det var derfor ikke forenlig med nye antikke idealer eller kristen teologi (Kallenbach, 2018, s. 45).

Likevel betyr ikke dette at kristne teatertradisjoner forsvant i tidlig moderne tid. Et av de mest sentrale eksemplene på kristens teater i denne tiden var jesuitteateret – en mangesidet

teatertradisjon som brukte spektakulære teaterestetikker som didaktisk metode. Over en periode på 200 år befestet jesuittenes teater seg som sentrale i både samtiden og europeisk teaterhistorie. Noe forsker Kevin Wetmore tydelig understreker ved å skrive:

The drama of the Jesuits was no mere training for religious life or an exercise in spiritual development alone. The influence of the Jesuits on early modern drama cannot be overstated. Jesuit theatre was the professional theater in the Holy Roman Empire in the seventeenth century. Molière (1622-1673) and Pierre Corneille (1606-1684) were Jesuit-trained. Jesuits invented a wide variety of theatrical architectural styles, design, an stenographic elements, and special effects for the stage. Garry Wills (1996) even argues that one cannot understand Shakespeare's *Macbeth* without understanding the role of Jesuits as theatrical villains in Renaissance England, the order itself identified as a performative one (Wetmore, 2014, s. 1-2).

Utgangspunktet for jesuitteateret var en forståelse av menneskets performative natur (Wetmore, 2014, s. 2). I 1540 etablerte den tidligere soldaten Ignatius av Lyola (1491-1556) «the Society of Jesus», som skulle være Guds soldater på jorden (Wetmore, 2014, s. 1). Ignatius forstod menneskelig spiritualitet som iboende performativt, og brukte derfor teater og andre kreative metoder for å møte teologien. Ignatius utviklet et system basert på det teaterviter Max Harris beskriver som teatralisk hermeneutikk, hvor individet skulle leve seg inn i hellige tekster med en tanke om «hva hvis dette var meg». På den måten argumenterer Harris for at jesuittene bygget en skuespillerpraksis med samme mål som Stanislavskijs skuespillermetode (Harris, 1990, s. 27). Denne formen for «magisk hvis» lå derfor som et teoretisk grunnlag for jesuittenes teaterpraksis:

[...] the Jesuit theatre, then, must be understood not as a superficial stimulant but solely in terms of the Order's spiritual purposes. On the stages of Jesuit colleges, inner images were made concrete; here, the imaginary stimuli, as suggested by the exercises, were supplanted by actual sensory experiences (Schnitzler, 1952, s. 287)

Jesuittenes teater hadde klare pedagogiske mål, og vokste derfor fram på egne skoler (Wetmore, 2014, s. 4). Alt fra 1551 satte studentene ved *Collegio dei gesuiti* i Messina opp egenskrevde stykker, med inspirasjon fra antikke dramatikere (Oldani & Yanitelli, 1999, s. 18; Wetmore, 2014, s. 4). Skolene satt gjerne opp flere stykker hvert semester, som alle var skrevet av prester (Oldani & Yanitelli, 1999, s. 18). Selv om jesuittenes nye dramatikk var inspirert av antikke idealer, var det et forbud mot å sette opp Plautus og Terences. Forbudet varte fram til 1703, da de ikke lenger ble oppfattet som moralsk villedene (Candiard, 2019, s. 326).

På den måten ble jesuittskolene viktige i utviklingen av *Comedia Erudita*, og ny dramatikk (Wetmore, 2014, s. 4). *Comedia Erudita* er betegnelsen på lærde komedieoppsetninger som tok utgangspunkt i antikke normer og sjangerregler. Gladsø et. al. beskriver i boken

Dramaturgi – fortellinger om teater (2015) at teaterformen har vært en grunnstein i europeisk teater fordi det var her man igjen utviklet konflikt-løsning komedien etter bruddet med antikken (s. 48).

Jesuitteateret ble oftest skrevet på latin, og fulgte i hovedsak tre dramaturgiske regler: 1) protagonisten måtte gjennomgå vanskelige valg og katharsis, så publikum fikk en modell for hvordan gjøre moralske valg i eget liv. 2) Rollene måtte ha samme alder og klasse som tilskueren, så publikum lettere kunne leve seg inn i protagonistens valg. Og 3) Alle dramaene måtte inneholde en skurk som ble straffet mot slutten av stykket, for å vise konsekvensene av dårlige handlinger (Wetmore, 2014, s. 6). Utenom disse reglene hadde dramatikerer stor frihet, og stykkenes tema varierte mellom alt fra:

[...] biblical stories to retellings of classical mythology, folktales, historical incidents and personages (Jesuits wrote plays about Alexander the Great, Richard III, Julius Caesar, and many others), lives of the saints and martyrs, stories of Jesuit missionaries to other parts of the world and of those who would destroy the Order, Christianity or both, and even extending to the morality play, in which characters were the personification of abstractions in order to teach a moral lesson (Wetmore, 2014, s. 6).

De første forestillingene ble vist på opphøyde plattformer i skolens haller, men det tok ikke lang tid før jesuittene bygde monumentale teaterbygg. Dette åpnet opp for en ny scenearkitektur, scenografi og utviklingen av spesialeffekter. Blant forskere er det en enighet om at jesuittene var banebrytende i bruken av effekter på scenen. Hvor de blant annet oppfant felledøren, flygende effekter, skyer og scener satt til sjøs (Wetmore, 2014, s. 8). En annen sentral nyvinning var Andrea Pozzo (1642-1709) sitt gjennombrudd med å plassere runde bygninger i perspektivscenen, en effekt ingen hadde mestret før han (Schnitzler, 1952, s. 290). I tillegg til teknologiske nyvinninger åpnet støtten fra kongelige og aristokrater opp for lån av møbler og kostymer. Dette betydde at jesuittskolene hadde detaljerte scenebilder, med staselige elementer (Wetmore, 2014, s. 8). I sin helhet var scenografien og scenemaskineriet spektakulært og eksklusivt, noe som trakk oppmerksomheten til publikummere som ikke var en del av «the Society of Jesus».

I teksten «The Jesuit Contribution to the Theatre» (1952) skriver Schnitzler at det også var jesuittene som utarbeidet den første manualen for regi og skuespillerkunst (s. 290). I 1727 skrev tyske Franciscus Lang (1645-1725) manualen *Dissertatio de Actione Scenica*, hvor han beskrev detaljert om skuespillerens stemmebruk, bevegelsesmønster og gestikk. Selv om det var skrevet om gestikk før 1730-tallet, skilte Langs tekst seg ved at det ikke var en «guide to oratory and rhetorical gestures, but a guide to stage movement and theatrical production»

(Engle, 1970, s. 180). Manualen tok også for seg regikunst, hvor Schnitzler skriver at jesuittene var langt forut for sin tid:

As a matter of fact, the Jesuits were the first stage directors in the modern sense of the term. What the Meiningers, and Richard Wagner, what all modern directors have been trying to achieve, the perfect ordination and unification of all production elements through careful planning and rehearsing, was realized for the first time in the Jesuit school theatre. By consistently planning their productions for broad educational and cultural ends, the Jesuits helped pave the way for a concept of dramatic art which was to materialize in the government subsidized theatres of Europe (1952, s. 290-291).

Jesuitteateret var ikke bare en sammensmelting av kristen tro og teaterets unike formspråk. Det var også fremoverrettet og har en sentral plass i europeisk teaterhistorie. Deres nyvinninger har vært sentrale i en europeisk teaterhistorie i sin helhet. Men det var ikke bare jesuittene som hadde kristent skoleteater, eller teatervisninger som fant sted i kirkerommet. Også i Skandinavia var det teaterstrømninger under tidlig moderne tid, selv i Norge finner vi beretninger om teater i kirken på 1600-tallet.

I Norge fantes det ikke etablerte teatertradisjoner på samme måte som det gjorde i resten av Europa, verken i eller utenfor kirken. Ikke før det ble opprettet dramatiske selskap i perioden mellom 1780-1820, hvor en rekke norske kystbyer fikk dramatiske selskap, eller «klubber» for velstående samfunnsborgere (Hyldig, 2019, s. 24-25). Likevel finner vi spor av kirkespill også i Norge. Før reformasjonen¹² i Norge hadde kirkerommet lenge blitt brukt til å huse komediespill med både kristne og antikke motiver. Etter reformasjonen hadde disse kirkespillene en nedgang ettersom «gode og nidkære Protestanter oppfattede nu Skuespil i Kirken som en Profanation» (Krogh, 1940, s. 77). Et eksempel på dette er hentet fra 1636:

[J]a i Bergen skete det endog, at "Gøgleren" Salomon Maler, hvis egentlige Navn var Salomon von Hawen, i Marts 1636 i Nykirken opførte to "hedenske Historier" med nogle Studenter. Ved "hedenske Historier" maa man formodentlig i dette Tilfælde tænke sig Komedier med Stof fra den antikke Mytologi. [...] iøvriget fik den gode Præst afsat, slet ikke tog Hensyn til det omtalte Punkt i Klagen, især fordi han drei havde "fulgt andres Eksempel" » (Krogh, 1940, s. 77-78).

I Bergen var det helt vanlig at gjøglere fikk holde dukketeater i kirken etter endt gudstjeneste, så lenge historiene som ble lagt fram hadde kristne motiver (Krogh, 1940, s. 77). Et annet

¹² Reformasjonen kom som en protest mot katolisismen, etter at Martin Luthers kom med 95 protest-teser i 1517. Reformasjonen ble deretter innført med uenighet og religiøs krigføring i land som Frankrike, Nederland, Tyskland, Danmark og Sveits (Wiesner-Hanks, 2022, s. 207). Dette var imidlertid ikke tilfellet i Norge hvor det ble innsatt luthersk biskop i 1540, og kongen fikk en stor del av kirkens rikdom. En egen statskirke fikk vi imidlertid ikke før 1607 (Gustafsson, 2017, s. 84) Den norske kirke bygger videre på den lutherske protestantismen som kom i 1540.

nevneverdig eksempel på skandinavisk skoledrama i kirken er fra Selsvig, som i perioden var inndelt mellom Danmark og Tyskland. I 1636 satte hovedpresten opp en iscenesettelse av Terrens sin *Andria* i håp om å fremme latinkunnskapene til kirkens «Skoledicipler».

Forestillingen ble vist i kirken, foran alteret, og ble beskrevet som en stor skandale. Ikke bare hadde to av guttene hatt kvinnelig rolle, men også kirkens ikoner hadde blitt tildelt et sjal og var figurer i spillet. Året etter ønsket samme prest å sette opp enda et Terrens-stykke *Eunuch* (evnukken), i kirken. Etter store motreaksjoner ble visningen holdt i byens rådhus (Krogh, 1940, s. 78).

Både jesuitteateret og skandinaviske skolespill viser hvordan kirken og teateret har hatt en relasjon selv etter middelalderen. Likevel er det interessant å se hvordan en motvilje for antikke teatertradisjoner vekket en reaksjon hos enkelte kirkegjengere. I de skandinaviske eksemplene jeg har trukket fram er det tydelig hvordan teateret både har blitt brukt i kirkehuset, og hvordan dette har vekket ulike motreaksjoner.

Teater og kirke i dag

I dag har vi ikke vestlige teaterformer som er forankret i kristne tradisjoner, i samme grad som hos middelalderens kirkespill og jesuitteateret. Likevel har det de siste årene blitt skrevet og oppsatt en rekke forestillinger i Norge med kristne temaer og motiver. Blant annet ser vi store oppsetninger som: *Engler i Amerika* (1994¹³, 2018¹⁴, 2021¹⁵), *Evangeliet etter Markus* (1995)¹⁶, *Apostlenes gjerninger* (2000)¹⁷, *Abrahams barn* (2011)¹⁸, *Bibelen* (2013)¹⁹, *The Book of Mormon* (2017)²⁰, *Gudspartikkelen* (2021)²¹, og *Morgenstjerne* (2022)²². Også mindre oppsetninger henter kristne temaer som studentteateret Immaturus sin *Dåp* (2023)²³, en forestilling som portretterte prøvetiden til en spektakulær dåpsgudstjeneste. I forestillingen

¹³ *Engler i Amerika* ble spilt på Nationaltheateret i 1994, med regi av Edith Roger (Leinslie, 2020d).

¹⁴ *Engler i Amerika* ble igjen spilt på Nationaltheateret som to forestillinger i 2018, med regi av Marit Moum Aune (Moum Aune, 02.06.2018).

¹⁵ *Engler i Amerika* ble sist spilt på Den Nationale Scene, som en forestilling, med regi av Morten Borgersen (Borgersen, 22.10.2021).

¹⁶ *Evangeliet etter Markus* ble spilt på Det Norske Teateret i 1995, med regi av Kjetil Bang-Hansen (Leinslie, 2020e).

¹⁷ *Apostlenes gjerninger* ble spilt på Thalia Teater i 2000, med regi av Kjetil Bang-Hansen (Leinslie, 2020b).

¹⁸ *Abrahams barn* ble spilt på Det Norske Teateret i 2011, med regi av Kjetil Bang-Hansen (Leinslie, 2020a).

¹⁹ *Bibelen* ble spilt på Det Norske Teateret som to forestillinger i 2013, med regi av Stein Winge (Leinslie, 2020c).

²⁰ *The Book of Mormon* hadde premiere i 2017 på Det Norske Teateret, med regi av Vidar Magnussen (Magnussen, 17.09.2017).

²¹ *Gudspartikkelen* ble spilt på Det Norske Teateret i 2021, med regi av Kjetil Bang-Hansen (Leinslie, 2020f).

²² *Morgenstjerne* ble spilt på Den Nationale Scene i 2022, med regi av Linus Tunström (Tunström, 01.10.2022)

²³ *Dåp* ble spilt på Studentteateret Immaturus i 2023, med regi av Marlene Rom Rysstad (Rom Rysstad, 18.03.2023).

møtte vi et ungt par som ønsket å delta i felles voksendåp for å konfirmeres. Til dette leide de både inn en dåpsplanlegger og var i dialog med presten. Hele fiksjonshandlingen gikk med til planleggingen av gudstjenesten, som ble framvist i forestillingens siste akt.

Religionsvitere Gilhus og Mikalensson skriver i innføringsboken *Hva er religion* (2007) at religion som fenomen aldri forekommer i «ren form», men eksisterer gjennom andre uttrykk og handlinger (s. 8-9). Ett av disse uttrykkene vil være iscenesettelsen eller teateret. Dette understreker Veiteberg hvor hun skriver at «Ritualet er også underholdende, men ikkje i same grad som teateret» (Veiteberg, 2006, s. 78). Samtidig har jeg erfart at mange ser på kirken og teateret som kulturelle motsetninger. Dette er holdninger jeg har opplevd hos både kirkegjengere og i Bergens teatermiljø²⁴.

Jeg har derfor blitt overasket over å innse at gudstjenesten i stor grad både blir sett på og behandlet som teater av liturger og ledere i DNK. Med dette mener jeg ikke at kirken opplever dets kjerne som fiksjon eller «annethet», men at det er en utbredt forståelse av at gudstjenestens formspråk er lik teateret. Også «produksjonen» av gudstjenesten er lik teaterproduksjonen, hvor liturgien blir formulert som manus med hovedtekst og sidetekst. I Løvenes konge-gudstjenesten sin liturgi var det kommentert hvem som skulle ha hvilke replikker, det sto også hvordan lyset skulle være i de forskjellige delene (St. Jakobskirke, 2022), og det er generalprøver før gudstjenestene hver uke. Selv teologistudiet ved Universitetet i Oslo har elementer som likner skuespillertrening, kalt homiletikk²⁵. Hvor studentene øver på å holde prekener mens de får tilbakemeldinger på mimikk og stemmebruk (Sivert Angel, personlig kommunikasjon, 13.11.2022). Veiteberg skriver til og med om hvordan prester og biskoper inviterer teaterets fagfolk inn for å benytte deres fagkunnskaper.

Dette har jeg selv erfart, hvor jeg jobbet med dramaturgisk formidling hos Gjerdrum og Heni menighet, og Gamle Gildeskål menighet som ligger i Nordland. Grunnet covid-19 ble disse kirkene stengt for besøkene i perioden mellom 14.03.2020 og 10.05.2020, noe menighetene løste ved å digitalisere gudstjenestene. Jeg ble i den anledning oppsøkt for å bistå med dramaturgisk hjelp. Hovedsakelig bidro jeg med å rendyrke gudstjenestens visuelle uttrykk i

²⁴ Her vil jeg understreke at det ikke er en forakt eller motvilje, men heller en opplevelse av de to som motstridende iscenesettelsespraksiser. Dette er noe jeg har observert i dialog med aktører, personell, kunstnere og publikummere de siste årene. Særlig i møte med folk som har stilt spørsmål ved mitt valg av masteroppgave.

²⁵ Homiletikk er studie av hvordan skrive og levere preken. I samtale med Jakob Furuseth forteller han «Da jeg gikk på det siste semesteret med praktisk teologi hadde vi teoretisk undervisning i homiletikk/prekenlære med praksis på den måten at vi prekte for hverandre med etterfølgende respons.

Vi hadde også i praksistiden ute i menigheter lignende respons på prekener» (19.09.2022), noe også fagansvarlig for praktisk teologi ved UiO Sivert Angel bekrefter (Personlig kommunikasjon, 13.10.2022)

dets nye digitaliserte rom. Dette gjorde jeg ved å ta for meg et knippe digitale gudstjenester fra menigheten. I analysen tok jeg i betraktning hvilke deler av gudstjenesten deltagerne meldte seg av, og kartla på hvilke måter gudstjenesten kan rendyrkes i sitt digitale forum. Deretter kom jeg med anbefalinger om hvor de burde plassere kameraene og hvilke grep kirken kunne ta for at folk ikke logget seg av gudstjenesten underveis, med fokus på visualitet, dramaturgi og interaktivitet. Også Kari Veiteberg skildrer hvordan hun har søkt etter en bredere innsikt i teaterets estetikk. I sin doktorgradsavhandling skrev hun om gudstjenestens iscenesettelse av dåp, innledningsvis i avhandlingen skriver hun:

Våren og hausten 1996 deltok eg saman med tre teaterinstruktørar på nokre gudstenester med dåp i Den Norske Kyrkja. Etterpå bad eg dei, utifrå deira faglege ståstad, å kommentere det dei hadde vore med på: «her var det mange som mangla kompetanse, mange var tydeleg usikre på kva dei skulle seie og når dei skulle stå» sa ein av dei «I dette rommet var det mykje slurv» sa den andre «det manglar medvit om lys og lyd.» Ein kommenterte korleis alt «falt på plass» framme ved døpefonten» (Veiteberg, 2006, s. 9)

Denne likheten utdyper Veiteberg ved å skrive at gudstjenesten i dag er «utforma som eit skodespel» (Veiteberg, 2006, s. 58). Videre skriver hun at forskjellen på kirke og teater i grove trekk er en ulik profesjonell tenkning rundt tid, innhold og spenning (Veiteberg, 2006, s. 54), Men at man ellers har et likt formspråk og forberedelse. Videre skriver hun at det først og fremst skjer et skille ved det sakrale og det fiksjonelle, og ikke i de to medienes form. Dette støtter teaterviter Schafer:

Examining the relationship between theatre and Christianity — or Christianities — is also complex because it puts the real/realistic continuum under scrutiny. Theatre is able to deliver an appearance of the real, which can unsettle belief; the risk is that what appears miraculous and divine may prove to be a product of skilled, but human, stage management. The question whether something is real or realism may be particularly vivid for me because of my mishap with the baby Jesus doll half a century ago, but contend that, while notions of the real are critical in relation to any belief system (Schafer, 2019, s. 3)

Det oppstår derfor et behov for å skille det fiktive og det sakrale fra hverandre. Likevel behandler både gudstjenesten og teateret de samme virkemidlene, og fungerer derfor som to deler av samme spekter, fremfor dikotomiske motsetninger. Veiteberg skriver videre at mens teateret har tilskuere, har ritualet medskapere eller deltagere (Veiteberg, 2006, s. 57). Jeg vil imidlertid argumentere for at dette ikke er tilfelle for teateret som helhet. Selv om det institusjonelle teateret gjerne har en konvensjonell scene-sal inndeling, så finner vi en rekke

teater som har medskapere framfor tilskuere²⁶. Samtidig finner vi teater som beveger seg mot det ikke-fiksjonelle, eller det virkelige²⁷.

Her er det også interessant å trekke fram at det ofte er egne dramatiseringer eller fiksjonaliseringer som en del av gudstjenestene. Kanskje det vanligste eksemplet på dette i Den norske kirke er julespill eller påskespill som blir fremført av barn eller amatører, på samme måte som Schafer beskriver (2019). Dermed blir den samme fortellingen fremvist både som dramatisering og som viktigste liturgiske budskap i samme gudstjeneste men vi finner også eksempler hvor sakramentene blir fiksjonalisert. Dette vil jeg komme tilbake til i analyse av gudstjeneste fra St. Jakob Kirke.

Selv deler av bibelen er utformet som dramatikk. Her vil jeg særlig trekke fram høysangen, som er en bok i det gamle testamentet²⁸. Høysangen er en dialog mellom «Han» og «Hun» som blir innrammet av et oppklarende «koret» som består av Jerusalems døtre (høysangen, 5:8, Bibelen 2011). På samme måte som dramaet er teksten formatert som en dialog, hvor det står rollenavn og deretter replikk:

KORET

Hvor har din kjæreste dratt,
du vakreste blant kvinner?
Si, hvor har din kjæreste tatt veien,
vi vil hjelpe deg å lete.

HUN

Min kjæreste gikk ned
til sin hage,
til duftene urtesenger.
Han vil gjete i hagene
og plukke liljer.

²⁶ Blant mange eksempler ser vi scene-sal-dialektikken i Aristofanes' komedie, middelalder spillene, Comedia dell'Arte og Elisabethansk teater. Samtidig finner vi et mer eksplisitt forsøk på direkte dialektikk i den politiske aktiviseringen hos Piscator, Brecht og Augusto Boal. Også i dag er det mange ulike måter å dra tilskuerne inn som medskapere i større eller mindre grad, kanskje særlig finner vi dette i barneteater og i det frie feltet (Gladsø et al., 2015).

²⁷ Her er det mange eksempler, men jeg vil trekke fram: BAK-truppens virklighetsdramaturgi (Gladsø et al., 2015, s. 156). Dokumentarteateret som en fellesbetegnelse utviklet med utgangspunkt i Erwin Piscator (Roose-Evans, 1989). Og performance art som vi ser vokser fram på 1970-tallet med blant annet Marina Abramović som frontperson (Maagerø, 2022, s. 177-178).

²⁸ Høysangen er en av mange bøker som er samlet i bibelen. Oppdelt i *Det gamle teatamentet* og *Det nye teatamentet* består bibelen av 66 bøker ("Bibel," 2023).

Han vil gjete i hagene
og plukke liljer.
Min kjæreste er min,
og jeg er hans,
han som gjeter blant liljene

HAN

Du er vakker som Trisa,
Min elskede.

(Høysangen 6:1-4, Bibelen 2011)

I dialogen skildres en kjærlighetsfortelling mellom et par som rømmer for å finne rom for å elske. Selv om teksten ikke inneholder alle komponentene til det klassiske dramaet; «prolog, episodion, exodos, korsanger»²⁹ (Aristoteles, 2017, s. 41), er det likevel store likheter med de antikke teatertradisjonene. Boken legger fram en etterligning av menneskelig handling, mimesis, et begrep jeg gjør grundigere rede for i kapittelet «estetisk teologi – ulike dramaturgiske innfallsvinkler». Samtidig består den av dialogen mellom to enkeltstående roller og et kommenterende kor.

Grunnen til at jeg trekker fram høysangen i gjennomgangen av kirke og teater i dag er fordi dets formatering og tydeliggjøring som dramatik er en ny endring. Om man ser til bibelselskapets oversettelse fra 1978, så finner man ikke høysangen formatert som noe annet enn en salme (Høysangen, Bibelen 1978). Selv om innholdet er relativt likt åpner manusformateringen opp for en ny tolkning av teksten som en handlende dramatisk tekst. Jeg vil hevde at det også viser til en ny åpenhet til handling og teaterets formspråk og vesen.

Nattvandring – et moderne pasjonspill

I tillegg til kirkespill under gudstjenesten og gudstjenestens formmessige teaterlikhet, bruker kirken teaterformer utenfor gudstjenestens rammer. Et eksempel på dette er Gjerdrum kirkes «Nattvandring» som er et stedsspesifikt pasjonspill. Hver sommer holder kirken spillet som en del av menighetens konfirmasjonsundervisning. «Nattvandring» bygger på et enkelt manus, men er også improvisert fram av aktørene hvert år. Den 30.06.2021 ble forestillingen spilt i landlige omgivelser på Degernes. Spillet ble fremført med en stasjonsdramaturgi, hvor

²⁹ Prolog er stykkets innledning og beskrives som «hele den del av tragedien som kommer før korets inntog». Prologens funksjon er å sette publikum inn i handlingen. Episodion er alle dialogene mellom korsangene, mens exodos er stykkets epilog eller «hele den del av tragedien som ikke følges av korsang». Korsangene setter dialogene inn i en ramme, og strukturerer hele fabelen (Aristoteles, 2017, s. 41-42).

hver stasjon spilte samme scene flere ganger etter hverandre. På den måten var det flere personer som hadde samme rolle, hvor det for eksempel var tre forskjellige aktører som spilte Jesus. Konfirmantene ble fulgt rundt i mindre grupper på mellom 6 og 10, med to følgere som også var i rolle.

I middelalderen var pasjonspillene store begivenheter som handlet om Jesu lidelseshistorie. Påskefortellingen hadde gjerne makabre scener og ble vist på simultanscenen eller på ulike stasjoner i byen. Det å vise fram Jesu korsfestelse og død ga tilskueren mulighet til å oppleve den religiøse handlingen i sanntid (Enders, 2019, s. 82). Dette er veldig likt måten Nattvandring er iscenesatt og hva spillet viser fram. Uten å ha en bevisst relasjon til kirkehistoriens teaterpraksis, har Gjerdrum kirke videreført denne historiske teaterformen.

Nattvandring hadde en konsentrert og kortfattet dramatisering av lidelseshistorien.

Forestillingen åpnet med at konfirmantene ble ledet inn i en større sal, som sto tomt med kun et langbord hvor en aktør satt i rollen som Jesus. Rommet var opplyst med stearinlys, som ga en mystisk skygge over aktørens ansikt. Her spiste deltagerene seg gjennom nattverdsmåltidet og fikk høre om hvordan Judas skulle forråde Jesus. Deretter gikk aktørene og tilskuerne ut på en terrasse hvor Judas ga Jesus et kyss på kinnet. Videre ble tilskuerne fulgt ut til en stasjon hvor Jesus ble dømt av Herodes, for så å bli korsfestet, se Figur 6. Deretter ble deltagerene fulgt til Maria som fortalte at graven var tom og at Jesus har stått opp. Som avslutning ble deltagerene fulgt til et tjern for å spise påskematen (Gjerdrum og Heni menighet, 30.06.2021).



Figur 6: Bilde fra Nattvandring 30.06.2021, Jesus henger på korset, og pines før han dør, han står på en opphøyning opplyst med stearinlys. I scenen sa han kun «min far hvorfor har du forlatt meg!», før han faller hengende over korset. Eget fotografi

Nattvandring er kun en intern forestilling, som ikke blir vist for et offentlig publikum. Likevel forteller det noe om kirkens syn på teater i dag. Teateret og kirken har derfor også i dag en toegget relasjon, hvor de to trekker på ideer og strømninger fra hverandre, samtidig som en stor del av dets deltagere ser på kirke og teater som kulturelle motsetninger. Dette beskriver Carlson som en uunngåelig relasjon mellom teater og religion (2004, s. 348), hvor de to beveger seg både nært og fjernt gjennom verdenshistorien. Likevel skriver Carlson at de to er uløselig knyttet til hverandre som «The world's oldest couple» (2004, s. 348). Denne innsikten i teaterets og gudstjenestens historiske og samtidige møtepunkter vil jeg ta med videre i mine analyser, for å se den enkelte opplevelsen i en historisk og sosiokulturell ramme.

Kort oppsummering av teaterets og kirkens relasjon

I dette kapittelet har jeg sett på hvordan teateret og kirken har hatt flere møter gjennom historien. Helt fra antikken ser vi hvordan det oppstår en motvilje mot teateret hos kristne teologer. Da kirken fikk makten i innledningen av middelalderen ble det derfor lagt en streng sensur på alt profant teater. Samtidig som kirken selv tok til seg teaterets virkemidler for å fange oppmerksomheten til kirkegjengerne og undervise bibelfortellingen som ellers ble undervist på latin i kirken. Etter hvert rommet kristne teaterpraksiser et stort mangfold på ulike arenaer. Disse teaterformene florerte i Europa fram til det igjen kom ny sensur som følge av uroen mellom katolikkene og protestantene. Samtidig ble teaterpraksisen sett på som farlig, siden det oppfordret deltagerne til bruk av fantasi – en djevlesk praksis.

Likevel betydde ikke dette en stopper for kristen teaterpraksis. Særlig sto jesuitteateret fram som en spydspiss i sin samtid med en rekke teknologiske nyvinninger og en spillestil som var forenlig med den kristne læren. Jesuitteateret hadde spektakulære iscenesettelser og en godt utarbeidet dramatik med egen poetikk, som bygget på Aristoteles sine tekster. Også i Norden har vi funnet rester etter slike skoledramaer som fant sted både i og rundt kirken.

Som en videreføring av denne rike teaterhistorien ser vi nå en vridning mot teateret i kirken. Gjennom et ønske om å forbedre egen gudstjenestep praksis søker de teatervitenskapelig innsikt. Samtidig som kirken åpner opp for et teaternært formspråk i både bibelen, og i moderne pasjonspill i og utenfor gudstjenestens rammer. Dette er en historisk forståelse jeg vil ta med meg i undersøkelsen av gudstjenestens estetikk, dramaturgi og formspråk, fordi jeg tror at de mange møtene mellom teater og religion har satt spor på gudstjenestens vesen.

Ved å vise til kirkens bevissthet til teatralitetens vesen både historisk og i dag, vil jeg argumentere for at gudstjenestens estetikk er en iscenesettelsesstrategi og ikke en tilfeldighet. Dette åpner opp for å se på gudstjenesten som en selvbevisst iscenesettelsespraksis, på samme måte som teateret – og man kan analysere gudstjenesten som en målrettet måte å vekke transcendent opplevelser. Dette er refleksjoner som er avgjørende for analysen i neste kapittel og for å se på ulike dramaturgiske strategier i kapittel 5.

4 KOMPARATIV ANALYSE AV LYS VÅKEN-GUDSTJENESTE OG LØVENES KONGE-GUDSTJENESTE

I det følgende vil jeg ta for meg en komparativ analyse av «Lys våken-gudstjeneste» og «Løvenes konge-gudstjeneste», fra henholdsvis Gjerdrum og Heni menighet og St. Jakob kirke. Grunnen til at jeg har tatt for meg disse gudstjenestene er i hovedsak fordi jeg oppfatter begge gudstjenestene som vellykket i forsøket på å vekke en opplevelse av transcendens hos deltagerne. Men også fordi begge gudstjenestene har veldig ulike veier for å oppnå denne opplevelsen. Felles var likevel en bruk av teatrale virkemidler og religiøse spill.

Jeg ønsker å se begge gudstjenestene i lys av Kim Skjoldager-Nielsens modell og derfor se på spennet mellom ytre faktorer og indre prosesser, i et resepsjonsperspektiv. Dette vil jeg gjøre ved å først beskrive de to gudstjenestene, og trekke fram deres estetikk og sentrale deler av forløpet. Deretter vil jeg trekke fram deler som jeg ser på som særlig viktige i opplevelsen av transcendens i gudstjenesten: *Forestillingsevne og tro, Aktøren, Romlighet og estetikk – opplevelsen av det skjønne.*

Lys våken-gudstjeneste

Søndag 29. januar inviterte Gjerdrum og Heni menighet til Lys våken-gudstjeneste, i Gjerdrum kirke. Et konsept som går ut på at 6. klassingene som tilhører kirkens sogn blir bedt med på overnatting i kirkerommet natten før. Kvelden før gudstjenesten var også 6. klassingene med på å lage bidrag til gudstjenesten i felleskap, der barna hadde forberedt en dramatisering med utgangspunkt i Luk 18, 35-43. Videre hadde de bakt boller til nattverden og øvd inn korsang.

Før jeg dro for å observere gudstjenesten var jeg i kontakt med presten Jakob Furuseth, og fikk tillatelse til å observere hvordan liturgien ble innøvd i forkant av gudstjenesten. Dette ble gjort ved å gjennomgå gudstjenestens forløp to ganger i felleskap, hvor både akolyttene³⁰ (som i dette tilfellet var 6. klassingene), organisten og liturgene kom med innspill og fikk forklart hvordan oppgaver skulle gjennomføres. Her var det tydelig at gudstjenesten, på samme måte som teateret, er en kollektiv iscenesettelsesform.

³⁰ Akolytt er en betegnelse på kirketjener eller medhjelper under gudstjenesten. Akolyttoppgavene kan variere, men er i hovedsak praktiske oppgaver som «å bære kors, helle i dåpsvann, lese en tekst, eller be» under gudstjenesten. (Den Norske Kirke, 2014)

På gjennomgangen var det også en egen kamera- og strømmingsansvarlig. Et konsept som har blitt videreført i menigheten etter covid-19 pandemien, da gudstjenestene ble vist på sosiale medieplattformer som Facebook. Strømmingen fikk stort fokus i planleggingen og gjennomføringen av gudstjenesten. Blant annet kom det til uttrykk ved at liturgene kun bevegde seg i de delene av kirkebygget som er synlig for kameraene.

Gjerdrum og Heni menighet

Gjerdrum og Heni menighet består av to kirkebygg som begge ligger i Gjerdrum kommune. Menigheten veksler på hvilke av de to byggene som blir brukt, hvor de har ulike kvaliteter og funksjoner. Kirkebygget er en sentral del av gudstjenestens iscenesettelse, noe jeg ser i lys av teaterviter Marvin Carlson, som argumenterer for at teaterbyggets konnotasjoner og utforming gjerne har en stor betydning for teaterforestillingens utforming og resepsjon: «The entire theatre, its audience arrangements, its other public spaces, its physical appearance, even its location within a city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience» (Carlson, 1989. s. 2).

Teaterbyggets arkitektur danner gjerne det fysiske rommet rundt forestillingen, og er uløselig knyttet til kunsten det huser³¹. Dette er også tilfellet med kirkebygget, hvor jeg vil argumentere for at man ser en større dialektikk mellom kirkebyggets arkitektur og gudstjenestens ritual enn man gjør i relasjonen mellom teaterbygg og teaterforestilling. I teologisk perspektiv er kirken Guds hus, som både helliggjør og blir helliggjort av gudstjenesten den huser. Derfor er kirkebygget i seg selv løftet ut av den hverdagslige sfære, og blir helliggjort. Man kan derfor ikke se kirkebygget løsrevet fra den liturgien som utøves der. Denne relasjonen blir også uuttalt understreket i *Gudstjenestebok for Den norske kirke - hovedgudstjeneste* (2020) som fastslår at menigheten trenger et eget sted forbeholdt gudstjenester, og at kirkerommet i seg selv er hellig (Kirkerådet, 2020, s. 2). I analysen av gudstjenesten er det derfor viktig å se på hvor den finner sted.

Søndag 29. januar ble Lys våken-gudstjenesten holdt i Gjerdrum kirke. Kirken har en rik historie og ble første gang omtalt i et brev fra 1340, men brant ned og ble gjenreist i 1687 av Anders Simonsen (Christie & Christie, 2012), som nå ligger mumifisert under kirkebygget (Five, 2018). Kirken er formet som en korskirke, og består av et hovedskip og to sideskip. Denne utformingen gjør at noen av deltagerne ikke kan se alteret som i hovedsak er spillplassen, men kun deler av kirkerommet, og hverandre. Dette har menigheten løst ved å

³¹ Denne relasjonen er så sterk at ordet «teater» er en polysemi, som både viser til teaterbygget og kunstformen det rommer.

gjøre det ene sideskipet til et sted hvor barn kan leke under gudstjenesten, mens det andre blir brukt til kirkekaffen. Kirkebygget er også lyst, med store vinduer som slipper inn sol gjennom ruter som er dekorert med fargerike bilder fra Jesu liv. Bygget har også en opphøyd spillplass fremme i kirken med et høyt og utsmykket alter, med tilhørende alterring for nattverd og bønn, se Figur 7.

Gjerdrum og Heni menighet har hele sitt sogn som en variert målgruppe. Dette løser de ved å både ha målrettede arrangementer for barn, som lys våken og tårnagenter, så vel som konfirmantgudstjenester. I tillegg til å ha Lys våken-gudstjenester hvert år, forteller Furuseth også om flere andre engasjement kirken har hatt som retter seg mot ulike aldersgrupper. Deriblant karnevalgudstjenester med ansiktsmaling 12.02.23, og gudstjeneste i Gjerdrums ungdomsskole 17.05.23. I 2018 hadde også kirken «hoppeslott-gudstjeneste» hvor det var plassert et større hoppeslott inne i misjonshuset.



Figur 7: Lys våken-gudstjeneste, 2023, Jakob Furuseth innleder dåpsbønn. Fra video 14.53 (<https://www.facebook.com/kirkenigjerdrum/videos/547870087298344>) © Gjerdrum og Heni menighet

Gudstjenestens gang

Før gudstjenesten var det et mylder av hilsener og utveksling av gode ord mellom familier som tydelig kjente hverandre. Noen snakket om løst og fast mens andre snakket om gudstjenesten som skulle holdes. Det var et tydelig felleskap mellom deltagerne som kjente både hverandre og gudstjenestens aktører. Ved inngangsdøren sto det også noen som delte ut program og salmebøker, mens presten hilste på flere av dem som kom.

Gudstjenesten var delt opp i fire deler: samling, ordet, bordet og sendelse. Denne firedeelingen ble tydeliggjort i programmet som alle fikk tildelt i inngangen, men ble ikke nevnt eller tydeliggjort under gudstjenesten. Likevel hadde de fire delene noe ulikt innhold, samlingen inneholdt både prosesjon og dåp. Ordet omfattet prekenen og tekstlesninger, mens bordet er delen dedikert til nattverd etterfulgt av sending som er gudstjenestens avslutning (Kirkerådet, 2020, s. 1-12). Denne måten å dele inn gudstjenesten på ga en tydelig oversikt for deltagerne.

Gudstjenesten både startet og sluttet med prosesjonen, som ifølge *Gudstjenestebok for Den norske kirke* skal være et liturgisk uttrykk for de kristnes vandring på vei mot «det evige mål i Guds rike» (Kirkerådet, 2020, s. 3). Prosesjonen skal også bære et preg av fest og skal bli akkomodert med sang og musikk. Selv om prosesjonen åpner gudstjenesten som en fest, har den fortsatt strenge rammer og i gudstjenesteboken blir prosesjonen detaljert forklart, hvor det står:

Alle reiser seg og kan delta i inngangsprosesjonen ved å rette oppmerksomheten mot dem som går der på vegne av hele menigheten, til prosesjonen har kommet helt fram i kirken. [...] Det er vanligvis de som skal delta med spesielle oppgaver i gudstjenesten, som går i prosesjonen. Prosesjonskors skal alltid bæres fremst i prosesjonen. Dersom en også bruker prosesjonslys, skal de bæres ved siden av hverandre litt bak prosesjonskorset. Når det er dåp, deltar gjerne dåpsfølget i inngangsprosesjonen (Kirkerådet, 2020, s. 3).

I tillegg til å ha teologiske forklaringer og rammer til utføring, legger Veiteberg vekt på at prosesjonen også har en scenisk-dramaturgisk betydning. I tillegg til at det åpner opp for interaktive elementer, er prosesjonen en viktig del av gudstjenestens sirkularitet. Særlig legger hun vekt på hvordan prosesjonen kan ha en samlende funksjon i langkirken. «I ei langkyrkje vert todelinga av rommet på tvers oppheva i laupet av handlingsgangen, og særleg tydeleg kjem denne opphevinga til syne i prosesjonen, då trer rommet fram som eitt handlingsrom. Benkane er til hinder for større rørsler og handlingsaktivitet.» (Veiteberg, 2008, s. 112). Dette vil jeg argumentere for at også er tilfellet i korskirken. På den måten får man brukt hele rommet som spillested, noe som aktiviserer tilskueren.

Etter prosesjonen minner gudstjenestens scenisk-dramaturgiske gjennomføring om middelalderspilleens bruk av platea og locus. Kirkerommet er utformet med en opphøyning rundt alteret, denne opphøyningen fungerer i utgangspunktet på samme måte som platea: Plassen i midten av opphøyningen fungerer som en nøytral spillplass under gudstjenesten. På spillplassen var det flere ulike verdiladde «stasjoner», deriblant døpefonten, prekestolen og alteret med alterringen som alle fungerer som locus. Under gudstjenesten sto Furuseth oftest i

midten av spillplassen som virker nøytral. Men da han snakket eller handlet direkte med Gud vendte han seg mot alteret og gikk inn i alterringen.

Denne bruken av rommet og dets visuelle virkemidler var viktige for gudstjenestens dramaturgi, nettopp fordi spenningen ikke lå i liturgien, men i relasjonen mellom kropp og rom. Mye av gudstjenestens dynamikk lå på den måten i hvordan Furuseth beveget seg over platea og til de ulike verdiladde stasjonene. Likevel er det et markant skille i hvordan platea ble brukt i middelalderteateret og hvordan det fungerte i gudstjenesten. I middelalderen hadde de ulike loci et eget fiksjonssted og verdiladning knyttet til seg (Fischer-Lichte, 2002, s. 37). Mens platea var et nøytralt sted hvor skuespillerene kunne ta med fiksjonsstedet fra et locus for å få bedre spillplass (Fischer-Lichte, 2002, s. 37), eller bevege seg gjennom tid og rom (Velz, 1981). Under gudstjenesten i Gjerdrum kirke var det heller slik at den nøytrale plassen var stedet Furuseth sto mellom gudstjenestens deler. De ulike stasjonene, eller locus, fungerte ikke som en måte å bane vei for fiksjon. De fungerte heller som en måte å forankre og skille hellige handlinger. Et tydelig eksempel på dette var da Furuseth gikk til dåp.

Dåpen ble markert ved at Furuseth og dåpsfølget stelte seg rundt døpefonten med barnet. Selv om dåpsfonten ikke har et tilknyttet fiksjonssted bærer den en egen assosiasjonsramme, historikk og symbolverdi. Dåpsfonten symboliserer vannet, som i bibelsk tid var stort og uovervinnelig, som kun Gud kunne temme (Lathrop, 1998, s. 94). Denne måten å forankre dåpen til en gjenstand på gjør dåpens mysterium mer håndgripelig (Lathrop, 1998, s. 94). Det åpner også opp for en symboltung dramaturgi, hvor vannets sanselighet er forankret til den hellige symbolhandlingen (Veiteberg, 2008, s. 108). Dåpsfontens historie, symbolverdi og estetikk setter på den måten en ramme for dåpen som helhet i gudstjenesten. Når Furuset beveger seg bort fra dåpsfonten og til platea, er dåpens handling ferdig og han står fritt til å bevege seg til neste del av gudstjenesten.

Denne måten å dele opp gudstjenesten på ga en stasjonsdramaturgi, som var forankret i hvordan Furuseth beveget seg mellom de ulike delene. Dette skillet mellom åpent platea og definert loci var med på å karakterisere gudstjenestens dramaturgi, og hadde på den måten en tilnærmet lik dramaturgisk funksjon som i middelalderen. Bruken av spillplassen var lik under store deler av gudstjenesten med unntak av Kyrie³² og en dramatisering under preken.

³² Kyrie er et bønnerop som finner sted hver gudstjeneste, og en del av gudstjenestens faste salmer sammen med: Gloria (lovsang) og Agnus Dei (Du Guds Lam), (Den Norske Kirke, 2023b)

Preken

Prekenen var plassert omtrent midt i gudstjenesten, og åpnet med at Furuseth ba en kort bønn, før han fortalte om dagens tekst, Luk 18:35-48, hvor Jesus gir en blind mann synet tilbake. Formålet med preken er alltid å aktualisere bibelens tekster til menigheten (Kirkerådet, 2020, s. 8). Prekenen er derfor den mest forkynnende delen av gudstjenesten, og det er her presten er tydeligst i sin rolle som prest. Det er blant annet her Furuseth modellerer stemmen tydeligst, i form av tonefall, tempo og prosodi³³, noe jeg vil komme tilbake til i analyse av presten som hellig aktør. Under prekenen blir det også vist en kort dramatisering gjort av 6. klassingene. Dette er også i tråd med en oppfordring i *Gudstjenestebok for Den norske kirke* hvor det står:

Gudstjenestens prekenledd kan gi muligheter for ulike typer involvering, slik at flere deltar i prekenen. Det kan for eksempel legges inn aktualiserende, dramatiserende eller aktiviserende ledd som er samordnet med innholdet ellers i prekenen. Dette er særlig aktuelt i gudstjenester hvor barn og unge medvirker. [...] Deler av prekenteeksten kan dramatiseres, og det kan være sanginnslag i løpet av prekenen. Poeng i budskapet kan visualiseres gjennom bilder, dans eller andre uttrykksformer. Mulighetene er mange – og det åpnes for store lokale variasjoner og stor fleksibilitet når det gjelder prekenformer og virkemidler (Kirkerådet, 2020, s. 8).

Bruken av dramatisering midt i gudstjenesten fungerer her som en måte å kroppsliggjøre prekenteeksten. Dramatiseringen ble gjort av fire 6. klassinger med presten som forteller. Spillet ble introdusert ved at Furuseth stilte seg opp og introduserte dramatiseringen av bibelverset, ved å fortelle hva som kom til å skje: «Nå skal vi se en bibelhistorie, hvor Jesus gir en blind mann synet tilbake». Deretter startet en jente oppe på orgelbalkongen med en kort monolog hvor hun tok på seg rollen som Jesus. På deklamatorisk vis og med store gestikuleringer brettet hun ut om rollen sin i 3. person: «Jeg er den store Jesus, med superkrefter». Videre fortsatte hun med å fortelle om Jesu egenskaper og la opp til den kommende handlingen med å si: «Kom til meg alle som er syke og som trenger min hjelp», her ble hun avbrutt den blinde som satt ved kirkens alter.

Den blinde og Jesus utvekslet en kort dialog på tvers av kirkerommet, før Jesus kom ned fra balkongen, og gikk høytidelig opp midtgangen til alteret. Mens Jesus gikk opp midtgangen, sto det to menn som spottet den blinde. De to aktørene ropte inn i en mikrofon og hadde ukontrollerte armbevegelser. Jesus gikk rett forbi dem og opp mot den blinde. Her spurte han og hvor lenge mannen hadde vært blind og sa: «Jeg skal gi deg synet tilbake med magien min». Deretter dro Jesus seg selv over øynene for så å gjøre det samme på den blinde mannen,

³³ Prosodi betyr «med sang», og er i lingvistikken betegnelsen på de musikalske sidene ved språkuttalen, som omfatter rytmen og tonegang (Kulbrandstad & Kinn, 2021, s. 65).

som med ett sperret øynene opp og jublet. Etter visningen fortalte Furuseth igjen hva vi hadde sett og leste opp bibelverset.

Sammenfatning

Lys våken-gudstjenesten hadde en tradisjonell kristen estetikk. Kirkens store og hvite rom møtte forventningen til hvordan gudstjenester hos DNK skal se ut. Samtidig som gudstjenesten inneholdt enkelte særegne teatral virkemidler i form av dramatiseringen. Også gudstjenestens dramaturgi trakk linjer til teaterhistorien og dens bruk av spillplassen minnet om middelalder teaterets locus og platea. I det følgende vil jeg sette gudstjenesten opp mot en mindre tradisjonell gudstjeneste, som tok i bruk helt andre estetiske og dramaturgiske grep.

Løvenes konge-gudstjeneste

Søndag 06.11.2022 holdt St. Jakob kirke høymesse med Løvenes konge som tema. Alt fra august reklamerte kirken for temagudstjenesten på sine nettsider og på kirkens sosiale medier. Her ble det reklamert for en «annerledes gudstjeneste» med «dens [Løvenes konge] musikk, gode karakterer og sterke fortelling» (St. Jakob kirke, 2023).

Løvenes konge er en kjent Disney-film som bygger på en gjendiktning av Shakespeares teaterstykke Hamlet (1602-1604)³⁴. Filmens handling er lagt til Afrikas savanne. Plottet speiler i stor grad Shakespeares stykke; løveprinsen Simba ønsker å hevne seg på sin onkel Scar, som har drept Simbas far, kongen av savannen, og deretter erobret tronen og ektet Simbas mor. Filmen viser Simbas indre dialog og utforsker tema som forræderi og moralsk korrupsjon. I motsetning til Shakespeares tragedie slutter filmen med at prinsen gjeninntar tronen og som skaper harmoni på savannen.

St. Jakob – menighet og kirkebygg

St. Jakob kirke er et lite kirkebygg, plassert midt i Bergen sentrum. I motsetning til Gjerdrum og Heni menighet, er St. Jakob en kirke med en snever målgruppe. Kirkens aktivitet retter seg særlig mot studenter og unge voksne. I praksis gjøres dette på flere måter, blant annet ved at gudstjenestene starter klokken 19.00 fremfor morgengudstjenesten som alltid starter klokken 11.00 på søndager (Den Norske Kirke, 2022). På den måten legger kirken til rette for at menigheten også skal kunne ta del i studentkultur, som ofte innebærer sene kvelder på

³⁴ I boken *Editing Shakespeare* (1966) legger Shakespeare-viter G. B. Harrison vekt på at det ofte er stor variasjon i ulike publikasjoner av Shakespeares stykker, og at man derfor må gå historisk til verks for å se hvilken av versjonene som er mest troverdig (Harrison, 1966, s. 197). Vi har i dag tre versjoner av stykket *Hamlet* som vi godtar som originale, to fra hvert sitt Quattro i 1603 og 1604/1605. Samtidig har vi en versjon fra First Folio 1623 (Shakespeare, 2019)

fredager og lørdager. For å nå målgruppen ytterligere tilbyr kirken også en rekke studentorienterte aktiviteter som kollokvier og lesesirkler.

I samtale med en av kirketjenerne kom det fram at dette er for å møte studentene og bane vei for en yngre menighet. Videre fortalte kirketjeneren at gudstjenestene ofte har prekener som tar utgangspunkt i studenthverdagen (Personlig kommunikasjon, 10.11.2023). For å møte unge troende har også kirken egne temagudstjenester flere ganger i semesteret. Her er det et stort skille mellom Gjerdrum og Heni menighets temagudstjenester som ikke er spektakulære, og de mer omfattende «produksjonene» til St. Jakob. I løpet av våren 2023 skal kirken blant annet ha gudstjenester med *Ringenes herre* og *Les Miserables* som tema. Her blir det særlig lagt vekt på popkulturell estetikk og motiver.



Figur 8: Løvenes konge-gudstjeneste, 2022, dåpsspill med korsang. © Henny Genius

Gudstjenestens gang

Før jeg gikk inn i kirkebygget merket jeg en spenning i køen som strakte seg foran inngangsdøra. Innenfor ble deltagerne tilbudt te eller kaffe og fikk mulighet til å se seg rundt i våpenhuset. Våpenhuset, som er kirkens vindfang, var pyntet som en savanne: Det var sand på deler av gulvet og møblene var dekket med stoff i jordtoner. Rundt omkring var det plassert figurer av afrikanske dyr, og midt i rommet sto en Simba-bamse på en pidestall. Dekorasjonen vekket tydelig en undring hos deltagerne, samtidig som det introduserte gudstjenestens estetikk og tematikk. På den måten opprettet det første møtet en fiksjonskontrakt med tilskueren.

Her vil jeg forstå «fiksjon» på samme måte som Szatkowski. Janek Szatkowski definerer et fiksjonslag som en konstruksjon satt sammen av rom (tid og sted), figur (spiller) og handling (fabel), (Szatkowski, 1989, s. 59). I gudstjenestens kontekst er det ikke fabelen, men liturgien, ritualet og liturgen som sammen baner vei for handlingen. Dermed består gudstjenestens «fiksjon», av kirkerommet, spillere (liturgene, akolyttene og musikerne), og liturgien, som alle tre bar preg av Løvenes konge og var en sammensmeltning av kirkeestetikken og de popkulturelle elementene.

Etter å ha gått gjennom våpenhuset kom vi inn i hovedrommet som også var pyntet med tørkede planter, siv og sand, mens taket var opplyst i røde og oransje lys. Bak alteret var det tent mange stearinlys og det ble projisert teksten «LØVENES KONGE» på veggen. I tillegg til våpenhus og hovedrom, har St. Jakob kirke et anneks som en forlengelse av hovedrommet. Annekset var også pyntet som en jungel.

Tor Trolie skriver at «i teateret ser stedet ut til å ha primær betydning for å kunne gjenkjenne en handling av en spesiell karakter» (Trolie, 2005, s. 33). Dette var også tydelig i gudstjenesten hvor kirkens pynt tydelig vekket en følelse av undring og spenning hos tilskuerne – som alle satt og kikket rundt seg mens en lav mumling fylte rommet før gudstjenestens start. Dette skiller seg fra andre gudstjenester ved samme kirke, der det er høylytt prat både før og etter gudstjenesten. Heller ikke pynten ved Les Miserables gudstjenesten 05.03.2023 hadde denne effekten, noe jeg vil komme tilbake til i kapittelet «Gudstjenesten som mer, eller mindre, vellykket».

Prosesjon og dåpsspill

Gudstjenestens handlingsforløp startet med at lyset i kirkerommet ble senket, mens et kor gikk opp rundt alteret og sang åpningssangen fra Løvenes konge, «Circle of Life». Dette fanget tilskuerens oppmerksomhet, alle reiste seg i det prosesjonen kom inn fra døra bakerst i kirkerommet. Prosesjonen var ledet av en korsbærer, og besto i tillegg av to prester og seks akolytter – kirketjenere. Bakerst i prosesjonen hoppet en skuespiller iført fullt apekostyme, se Figur 9. Samtidig holdt apen en stokk i den ene hånda og Simba-bamsen fra våpenhuset i den andre.

Mens apen bevegde seg opp langs midtgangen nikket han til menigheten som sto i benkene. Den ytterste tilskueren på hver rad viftet med store palmeblader mot apen, noen kastet også palmebladene på gulvet mens apen gikk. Bildet av folkemengden som jubler og kaster palmeblader ligner fortellingen om Jesus som rir inn i Jerusalem: «Mange i folkemengden

bredte kappene sine ut over veien, andre skar greiner av trærne og strødde på veien.» (Matt: 21.8). På den måten virket Simba-bamsen som en metafor for Jesus. Dette er heller ikke et ukjent bibelsk bilde, hvor løven og lammet lenge har vært et symbol på Gud.



Figur 9: Løvenes konge-gudstjeneste, 2022, mann i apekostyme som hopper inn med stokk og bamse under innledende prosesjon. © Henny Genius

Da apen kom fram til scenen klødde den seg på hodet og gikk bort til døpefonten, som sto sentrert på scenen. Han bøyde seg over døpefonten og så lett på bamsen og på vannet, før han dyppet tommelen og strøk vannet over bamsens panne. Denne handlingen var en etterligning av åpningen til filmen *Løvenes konge*, som viser et innvielsesritual hvor apen Rafiki knekker opp en frukt og smører noe av innholdet på Simbas panne med tommelen. Etter dåpsritualet tegnet apen bamsen med korsets tegn, før han gikk opp til prekestolen. Apen så seg rundt, og så på alle i salen før han løftet bamsen over hodet med begge hender, se Figur 10. Det spredde seg en lett latter i salen, da tilskuerne kjente igjen tablået som åpningen fra *Løvenes konge*-filmen. I denne posisjonen sto skuespilleren i et par sekunder, fram til korsangen nærmet seg slutten. Da sangen var ferdig gikk han ned fra prekestolen, og presten tok ordet.

Da prosesjonen kom opp til alteret utførte apen et dåpsritual på bamsen. Dåpen er sammen med nattverden gudstjenestens viktigste sakrament, og Veiteberg skriver at dette setter dem i en særskilt situasjon; «dåp som sakrament gir dåpen status som ei særskild, hellig handling. Luther nytta nemninga sakrament på dåp og nattverd, handlingar innstifta av Jesus sjølv» (Veiteberg, 2006, s. 83). Videre utdyper hun ved å skrive at dåpen som sakrament eller tegn symboliserer noe annet enn den handlingen som blir gjort. Sakramentets fysiske handling «slik vi kan se det med våre øyne, er fort unnagjort» (Veiteberg, 2006, s. 87), og består i DNK

av å vaske hodet til barnet med hellig vann fra døpefonten. Derimot er dåpens symbolverdi verken flyktig eller synlig. «[D]en åndelege dåp, som skal drukne synden, den varer så lenge vi lever, og fullendast først i døden» (Veiteberg, 2006, s. 87).



Figur 10: Løvenes konge-gudstjeneste, 2022, dåpsspill med korsang - etterligning av åpningen til filmen "Løvenes konge".
© Henny Genius

Sammenfatning

I motsetning til gudstjenesten i Gjerdrum kirke var Løvenes konge-gudstjenesten et tydelig brudd med gudstjenestekonvensjonene som er tilknyttet DNK. Både i form, estetikk og uttrykk brøt gudstjenesten med den standardiserte gudstjenesteformen, og var en sammensmeltning av teologiens estetikk og Disneys *Løvenes konge*. Gudstjenesten hadde også en gjennomgående bruk av teatrale virkemidler, i både lys, lyd, kirkespill og verbaltekstens innhold.

Gudstjenestene og opplevd metafysikk

I det følgende vil jeg ta for meg en nærmere granskning av hvordan de to gudstjenestene banet vei for opplevd metafysikk, og trekke på likheter og forskjeller mellom de to. Kim Skjoldager-Nielsens modell illustrerer hvordan opplevelsen av transcendent finner sted i møtet mellom ytre, sanselige faktorer og indre kognitive og emosjonelle drifter. I de to gudstjenestene vil jeg særlig peke på aktøren og romligheten som ytre faktorer, mens forestillingsevnen og tro er viktige indre forutsetninger. Skjoldager-Nielsen understreker likevel at det særlig er de ytre påvirkningene som står sentralt i hans modell:

Of course, an experience of transcendence is not generated by the properties of staging alone as it depends, to a large extent, on the individual who undergoes the experience; nevertheless,

the material staging is what sets the parameters of such experience – without them the experience would surely not be possible (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 132).

Dorte Jørgensen peker også på at estetikk i seg selv er sentralt for opplevelsen av metafysikk. I det følgende vil jeg se på hvordan bruken av estetikk og romlighet sto sentralt som ytre faktorer i de to gudstjenestene. I tillegg vil jeg trekke på tro og forestillingsevne som de mest sentrale indre faktorene. Først vil jeg se på deltagerens indre forutsetning for opplevelsen av Gud i gudstjenesten, nemlig tro og forestillingsevne. Deretter vil jeg anvende Sauters modeller for å se hvordan gudstjenestens aktør kommuniserer med deltagerne. Så vil jeg ta for meg gudstjenestens romlighet, før jeg avslutningsvis vil ta for meg en analyse av gudstjenestens estetikk i lys av Dorthe Jørgensens teori.

Forestillingsevne og tro

Modellen til Skjoldager-Nielsen viser til spennet mellom ytre faktorer og indre drifter. Det er altså ikke bare presentasjonen, men også resepsjonen av eventet som er sentrert. For å forstå hvordan eventet blir mottatt trekker Skjoldager-Nielsen fram tilskuerens indre prosesser, som en nødvendighet for opplevelsen av det transcendent. I dette ligger ens personlige tro, emosjoner og psykologi³⁵.

Da jeg kom til gudstjenesten, både i Gjerdrum kirke og St. Jakob kirke, var det tydelig at deltagerne var kristne. Flere av de som kom til gudstjeneste bar kors, og en «kristen retorikk» i møte med hverandre. Deltagerne snakket om at de følte seg velsignet eller at de skulle be for hverandre. Selv om dette kanskje virker som en selvfølge i gudstjenesteanalysen, er det fortsatt avgjørende for hvordan den enkelte møter og opplever gudstjenesten. Krysningen mellom teater og religionspsykologi har blitt utviklet av en rekke forskere blant annet David Mason. Med utgangspunkt i Sundéns teori beskriver Mason hvordan teateropplevelsen også kan vekke en opplevelse av noe som ikke er til stede i det fysiske rom;

[T]heatre audiences [...] approach productions from a position of cultural conditioning (to which theatre itself contributes), and, in their uncomfortable seats beneath the exit signs, enter into play which combines both the world inside the production and the world of the theatre. In this way, theatrical experience is religious experience. Both seem to defy reason, and both develop through the same mechanism, which is the audience's creative activity. Emotional experience of theatre, the kind which seems to be at odds with a production's explicit fabrication, is, thus, less the consequence of the production itself—its realism, style, expression, the peculiar power of its artistry—than it is the result of the production's harmony

³⁵ Teigen definerer psykologi ved å vise til kombinasjonen av indre sjeleliv og kognitive prosesser (Teigen, 2015, s. 21).

with an individual audience member's worldview and that individual's peculiar propensity for play (Mason, 2008, s. 20).

Mason viser her til hvordan deltagernes verdensbilde og forestillingsevne er sentrale i opplevelsen av religiøse øyeblikk på scenen. Her setter han fantasien sentralt, men forstår fantasien som en religiøs persons forestilling av religion. Det virker derfor som at hans sammenligning av teateret og religionen i utgangspunktet er en understreking av deres felles fiktive grunnlag. Denne oppfatningen av fantasibegrepet og av religionsopplevelsen vil jeg hevde at er for forutinntatt til å kunne ha en faktisk gransking av religiøs opplevelse. Jeg vil derfor forstå fantasibegrepet slik begrepet «imagination» blir lagt fram av Ulla Kallenbach. I boken *The Theatre of Imagining* (2018) legger hun fram en forståelse av *forestillingsevnen*³⁶ som en psyko-fysisk evne hos mennesket, en evne som er avgjørende for å akseptere den teatreale fiksjon.

Kallenbach peker på at forestillingsevnen ikke pasifiserer tilskueren, men aktiviserer dem. «When imagining, viewing becomes acting—and interacting. It is the engaging of the active, participatory, implied spectator via the interplay of physicalization and imagination that I seek to investigate» (Kallenbach, 2018, s. 5). Tilskueren er her både fenomenologiske og kognitive vesen som både opplever og systematiserer inntrykk (Kallenbach, 2018, s. 5; Woolfolk, 2014, s. 251). Dette skjer i en gitt sosiokulturell ramme hvor både teaterkonvensjoner og individuell fantasi er i spill (Sauter, 2008).

Ifølge Mason trenger tilskueren fantasi for å forestille seg det transcendent i handlingene som blir utspilt. Her er det nettopp forestillingsevnen som er nøkkelen for den teatreale situasjon, ikke utelukkende blikket, slik Féral skriver i teksten «Teatralitet en undersøkelse av det teatreale språkets egenart» (1997). Selv om blikkets spaltning er sentral for å identifisere den teatreale situasjon (Féral, 1997. s.10-11), er forestillingsevnen viktig for å akseptere «det andre» som en virkelighet, eller som en midlertidig virkelighet. Dette er noe Kallenbach utdyper:

We use it [imagination] when “framing” or seeing the actor as character, we create larger spaces from the confined space of the stage, and we see the scenography as the spatial reality of the characters. We perceive as allegories things that are represented on stage as concrete.

³⁶ Jeg velger å oversette «imagination» til forestillingsevne, fremfor imaginasjon. Dette er fordi imaginasjonen ikke bare viser til fantasi men også innbilning ("Imaginasjon," 2023). Mens «forestillingsevne» på den andre siden viser til fantasi som den menneskelige evnen til å se eller oppleve noe som ikke er tilstedeværende. På den måten vil «forestillingsevne» være mindre forutinntatt, ved at det ikke ser på religionsoppfatningen som innbilning, men som opplevelse av noe transcendent ("Forestillingsevne," 2023). Denne formen for nøytralitet er ifølge Bøe og Kalvig avgjørende i religionsforskningen (Bøe & Kalvig, 2020, s. 96-97).

Side 13 av 18 We form links between the fiction represented and our social reality. And sometimes we are prompted to “see” things on stage (Kallenbach, 2018a. s. 9)

Forestillingsevnen er derfor helt avgjørende for å se den teatrale handlingen i en fiktiv kontekst. Dette utdyper Kallenbach videre ved å skrive at det vi ser på scenen kun er en del av teaterforestillingen som helhet (Kallenbach, 2018, s. 8), noe som også vil være tilfellet for gudstjenesten. I gudstjenesten er troen på Guds nærvær og evnen til å forestille seg det transcendent avgjørende for opplevelsen av gudstjenestens handling som transcendent, fordi: «The sensitive perception originates in a conglomerate of sensation, feeling and presentiment, in which sensation only plays a smaller part. The sensation is important as the foundation for the rest, but it cannot stand alone, for existential realization requires an element of spirit.» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 151). Her gjør ikke Skjoldager-Nielsen rede for hva han legger i sin forståelse av «spirit» eller ånd. Likevel bruker han det todelt og viser både til en religiøs åndelighet og til kunstverkets iboende åndelighet³⁷. Dette er også en todeling som Jørgensen har gjennomgående i sitt verk.

I opplevelsen av gudstjenesten vil jeg, som Skjoldager-Nielsen, argumentere for at den «religiøse ånd» er nært knyttet til personlig tro. Fordi enhver opplevelse av religion eller metafysikk som filosofisk begrep vil, i den troendes øyne, være en opplevelse av ens egen guddom (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 445). På samme måte kunne en lik opplevelse være knyttet til Brahman for en hindu (Jacobsen, 2011, s. 80). Dette utdyper Skjoldager-Nielsen ved å skrive:

Whoever gains a religious experience, would say that he or she has perceived the presence of the power that person believes in. No matter how intangible it is, religious experience, in other words, has an object in the sense that it is directed at something or someone beyond oneself. The experiences of [...] believers are not merely experiences of transcendence, but religious experiences, because as noted they interpret their impressions religiously and that determines the nature of their experience. It is not the mere impression, but the interpretation of the impression that constitutes the experience as experience – here, as religious experience (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 445).

Troen på en gud er derfor avgjørende for opplevelsen av den samme guddommen. På samme måte som den troende ville beskrevet andres religiøse beretninger ut ifra sitt eget gudsbilde. Jørgensen tar dette et stykke videre og ser troens betydning for opplevelsen av Gud i et

³⁷ Her har Jørgensen en forståelse av kunstens iboende åndelighet som minner om Adorno sitt kunstsyn: «Det er bare som ånd at kunsten danner motsigelsen til den empiriske realiteten, det som i sin bevegelse blir til den bestemte negasjon av den bestående verdensorden. Kunsten lar seg bare konstruere dialektisk i den grad den har ånd i seg, uten at dens ånd dermed blir absolutt og uten at den skulle kunne garantere den.» (Adorno, 2013, s. 349)

kristent perspektiv. Hun skriver at det ikke trenger å være en sterk eller gjennomtenkt personlig teologi, men at håpet om det kristne etterlivet i seg selv er nok til å oppleve det guddommelige fordi: «Man håber på fremtidig lyksalighet og tror på Guds eksistens og sjælens udødelighet som de nødvendige forudsætninger for, at ens håb går i opfyldelse» (Jørgensen, 2014, s. 261). Man kan altså ikke oppleve det guddommelige uten å tro på eller være åpen for ideen om at det er noe guddommelig man opplever.

For å eksemplifisere troens sentrale plass i opplevelsen av det guddommelige, vil jeg trekke fram den teologiske retningen «negativ teologi». Denne formen for teologi hevder at man ikke kan anta at noen opplevelse er utført av Gud, fordi man som menneske aldri kan vite hva Gud gjør. På samme måte kan vi heller ikke vite hvilke øyeblikk som er direkte eller indirekte frammanet av Gud. Mennesker kan derfor ikke sidestille noen opplevelse med Gud, siden man ikke er sikker på hvordan Gud kjennes eller oppleves: «experience itself cannot be equated with an experience of God. God is not within an affective experience, not even within mass euphoria, such as at a football match or in the midst of group meditation» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 130). Likevel utelukker ikke denne teologien at opplevelsen av Gud er mulig, men stiller seg heller kritisk til hvordan man kan vite at det er Gud man har følt (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 130). Denne teologiske retningen stiller seg derfor kritisk til hvorvidt det er Gud eller «opplevelsen av Gud» den troende møter i kirken. Hele den teologiske retningen bygger derfor på en forståelse av at troen og ønsket på å oppleve det guddommelige, kan føre til opplevelsen i seg selv. Jeg ønsker ikke å gå inn i en teologisk granskning av hvilke gudsopplevelser som kan tolkes som reelle, men vil trekke fram retningens innsikt i troens betydning for opplevelse.

Som en forlengelse av negativ teologi vil jeg trekke fram Jørgensens teori om at troen er sentral for opplevelsen av det guddommelige, og at det er troen som gir individet mulighet til å skille blant annet kunstens ånd fra den religiøse ånd. Både Veiteberg og Jørgensen sammenligner opplevelsen av det guddommelige og opplevelsen av kunst, noe som også er selve grunnlaget for Skjoldager-Nielsen sin modell. Her vil jeg peke på at enhver metafysisk opplevelse vil oppleves som estetisk forankret og ikke som noe guddommelig, om den som opplever det ikke er troende. På samme måte opplever den troende et møte med det guddommelige utenfor kirken også. Dette åpner opp for en svakhet ved Skjoldager-Nielsens modell, hvor man aldri kan være sikker på om opplevelsen av det hellige kommer innenfra eller som en dialektikk mellom personlig tro og forestillingsevne og den ytre faktoren. Dette

poengterer også Skjoldager-Nielsen ved å skrive at den troende i enkelte sammenhenger vil oppleve et event eller kunstverk som transcendent eller guddommelig i kraft av å være troende (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 326). Her vil det i hovedsak være indre impulser og ikke ytre stimuli som baner vei for opplevelsen av Guds nærvær.

Selv om opplevelsen er en indre prosess, er den i gudstjenestens setting også kollektiv. Med utgangspunkt i begrepet «directedness» legger Skjoldager-Nielsen vekt på hvordan opplevelsen av iscenesettelse er en kollektiv følelse, hvor samspillet mellom aktøren og publikum som helhet er avgjørende for å forstå iscenesettelsen. Jeg velger å oversette directedness til «henvendthet», fordi ordet viser til hvordan et scenisk event og dets aktør, rom eller estetikk vender seg til mot en opplevelse av det guddommelige (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 135).

Som jeg vil komme tilbake til i neste del har liturgens kroppslighet en avgjørende rolle i å vende deltageren mot det transcendent. Særlig i Lys våken-gudstjenesten er det liturgens kroppslighet som beveger deltagerne mot en opplevelse av det transcendent. På den måten har begrepet store likheter med teaterets «suggesjon»³⁸, men viser til transformeringen fremfor oppslukningen. Her er estetikken særlig sentral for å kunne transformere eller forme publikums kollektive opplevelse i den ene eller den andre retningen. Men også troen på det kristne budskapet er nødvendig for opplevelsen av Gud. Sammenkoblingen mellom troen og håpet som Jørgensen beskriver (Jørgensen, 2014, s. 261) og forestillingsevnenes mulighet til å akseptere den andre virkeligheten på scenen, gjør deltagerne åpne for å motta en følelse av det transcendent, slik Skjoldager-Nielsen beskriver:

mental transcendence, which occurs in theatrical events perse. Transcending oneself is how one engages with the otherness of the stage, whether this otherness comprises the actor as the physical other or her enacted character as the imagined other – the latter being “someone” empirically beyond what is actually there on stage, but nevertheless someone who makes a real impact on the spectator, affectively, emotionally, intellectually (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 134).

³⁸ Her forstår jeg suggesjon på samme måte som Brecht. Han legger vekt på at det dramatiske teateret jobber mot plott og suggesjon. Her er suggesjon målsetningen om å hele tiden dra publikum emosjonelt inn i handlingen. For Brecht innebærer dette at teateret er følelsesstyrt og kun appellerer til publikums emosjoner, hvor tilskueren føler at det deler opplevelse med skuespillerne. For Brecht var dette hemmende for publikums handlingskapasitet (Drain, 1995, s. 111). Selv om Brecht kritiserer suggesjonen, vil jeg si at hans beskrivelse av de dramatiske teaterets bruk av suggesjon, nærmer seg måten gudstjenestens mål er å komme i kontakt med det transcendent. Opplevelsen av transcendens vil i motsetning til fiksjonens suggesjon være transformerende fremfor kun oppslukende.

Dette var tydelig i begge de to gudstjenestene hvor blant annet lystenningen både var en handling og bønn. Men også i nattverdsmåltidet som helhet, hvor måltidets symbolverdi får en fenomenologisk verdi i form av å vekke en kroppslig opplevelse av Gud, slik Veiteberg beskriver. Her nærmer vi oss blikkets spaltning hvor vi ser både en fysisk handling og en religiøs handling, slik Féral beskriver teatralitetens vesen (Féral, 1997, s. 10-11).

Aktøren – et dybdykk i de sensoriske, artistiske og symbolske kommunikasjonsnivåene

For å se hvordan gudstjenesten kommuniserer med deltageren vil jeg sette den opp mot Sauters tre nivåer. Skjoldager-Nielsen argumenterer for at Sauters analysemodell ikke bare kan undersøke den teatrele kommunikasjon, men også har «spiritual potential» om man benytter seg av en «[...] Interweaving approach in understanding the activity of faith in its interacting with the (imagined) transcendent, building on Willmar Sauter's notion of the theatrical event» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 89). I det følgende ønsker jeg derfor å sette begge gudstjenestene opp mot Sauters tre nivåer. På den måten ønsker jeg å se hvordan gudstjenestens aktører bærer iscenesettelsen. Samtidig vil jeg hele tiden trekke på teori fra Skjoldager-Nielsen for å se hvordan liturgen baner vei for opplevelsen av det guddommelige. Jeg kommer også til å sette Sauters tre nivåer opp mot annen teori, for å anvende modellen i en religiøs og rituell situasjon.

Presten er, som Kari Veiteberg skriver, ansvarlig for å sette liturgien i spill (Veiteberg, 2006), og er derfor gudstjenestens fremste aktør. Dette var også tydelig i både Løvenes kongegudstjenesten og Lys våken-gudstjenesten, hvor liturgen var den sentrerte personen. Når jeg i det følgende forstår liturgen som en *aktør* bruker jeg begrepet på samme måte som Féral, hvor liturgen både er iscenesatt og iscenesetter. Jeg kommer til å ta for meg hvert av de tre nivåene på en grundig og systematisk måte.

Det sensoriske nivået – den rituelle kropp

Det sensoriske nivået er det mest grunnleggende i Sauters analysemodell. Nivået dreier seg rundt sansningene våre, og hvordan aktørens kropp i seg selv presenteres for tilskueren. Her er det viktigste hvordan aktøren er, og hvilke kroppslige kvaliteter hen har: «Even though I might use make-up, a wig and a stuffing under my costume, pull funny faces and stand like a donkey, I am still there as myself and you, the spectator can see me » (Sauter, 2008, s. 59).

Det sensoriske nivået tar for seg hvordan tilskueren reagerer på aktørens fremtoning.

I gudstjenesten møter vi ikke bare den sensoriske, men også den rituelle kropp, slik Donnalee Dox beskriver: «Ritual knowledge is gained through a bodily action» (Dox, 2012, s. 46).

Dette utdyper hun med å skrive at rituelle opplevelser både sendes og oppleves gjennom kroppslige tilstedeværelser. Noe også Skjoldager-Nielsen beskriver:

[...] A common feature of these spiritualities is that they seem to deeply engage with the body (in some form of practice), aesthetics (in the broad sense as aisthesis), and experience – aspects of religious life that primarily Northern European Protestantism is often accused of having suppressed (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 28).

Selv om Skjoldager-Nielsen skriver at den nordiske protestantismen har tilsidesatt kroppslighet, vil jeg argumentere for at den rituelle kropp fortsatt står sentralt hos DNK. Jeg vil også hevde at selv om liturgens kroppsbruk er mindre dynamisk enn for eksempel en norsk-hinduistisk prest³⁹, så er den ikke *marginalisert*, men heller *stilisert*. Dette vil jeg komme mer tilbake til når jeg tar for meg det artistiske nivået.

Willmar Sauter understreker viktigheten av aktørens tilstedeværelse i rommet. Om tilskueren ikke liker aktøren, blir forestillingen, ifølge Sauter, «meningsløs» (Sauter, 2014, s. 4). Dette framstår her som en kritikk til den semiotiske forestillingsanalysen, fordi tilskueren ikke går til teateret for å se etter mening, men for å oppleve noe «meningsfylt» (Sauter, 2014, s. 3). Denne forståelsen av å oppleve noe meningsfylt, er lik gudstjenestens mål om å gi opplevelsen av det hellige, i både felleskap og helligdom. Særlig under Lys våken-gudstjenesten var det Furuseths kroppslighet som forankret handlingen og var fokuspunkt. Dette er ifølge Gordon Lathrop fordi prestens kropp fysisk helliggjør liturgien, og realiserer den i møtet med tilskueren (Lathrop, 1998, s. 194). Etter gudstjenesten merket jeg også hvordan deltagerne snakket om at det er fint å gå i kirken.

Kroppen i rommet har derfor kapasitet til å fremme opplevelsen i seg selv⁴⁰. I gudstjenesten vil dette bety at den kroppslige tilstedeværelsen er avgjørende for opplevelsen av det guddommelige. Noe også religionsviter Youdit Greenberg understreker, hvor hun legger vekt på både egen og bønnelederens kroppslighet (2018, s. 56). I begge gudstjenestene sto liturgens kroppslige tilstedeværelse sentralt, hvor prestene til enhver tid sto synlig i kirkerommet. I Gjerdrum kirke var det kun Furuseth som var liturg, mens det i St. Jakob var det både Øyvind Rudolf Sønnesyn Berg og Marte Birkeland Åsen som vekslet mellom å lede gudstjenesten. Samtidig var det flere andre aktører i gudstjenestene deriblant akolytter og musikere. Alle hadde en sterk kroppslig tilstedeværelse og var personer som tilsynelatende var kjente for deltagerne. Noe som var tydelig da flere av gudstjenestens deltagere snakket

³⁹ Norsk-hinduistiske prester tar i bruk hele kroppen under bønn, bønnen er derfor mer fysisk forankret enn den kristne bønnen (Jacobsen, 2011, s. 108).

⁴⁰ Forstått i et fenomenologisk perspektiv (Sauter, 2014, s. 4, Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 94).

med aktørene både før og etter gudstjenesten, men også fordi alle liturgene fikk øyekontakt og kom med private hilsener i form av små nikk under gudstjenestene. I det følgende vil jeg også se på hvordan prestens gestikk var avgjørende for hvordan gudstjenestens gjenstander også ble opprettholdt som hellige.

Det artistiske nivået – stemmebruk og gestikk

Det artistiske nivået bidrar ifølge Sauters analysemodell til å gi et særskille ved den teatrale begivenheten. Gjennom artistiske uttrykkskoder distanserer aktøren seg fra det hverdagslige, og trer inn i det teatrale event. Kodene er gjerne forankret i normer og sjangerbestemte spilleregler, noe han utdyper ved å skrive: «One major code concerns genres: If I perform in an opera, I will sing, in a ballet I will dance, in a circus I will walk on a rope. Each genre represents a set of rules for artistic expressions, but the genres are dynamic and the rules are flexible» (Sauter, 2008, s. 59). Dette minner om Veitebergs forståelse av gudstjenestens fiksjonskontrakt – nemlig at presten og kirkerommet er utstyrt med koder som skiller dem fra hverdagen (Veiteberg, 2006, s. 96).

I en utvidelse av sin modell beskriver Sauter hvordan tilskueren normalt har en forventning til hvordan det iscenesatte eventet skal se ut. Dette vil også gjelde for liturgen som blir møtt med en satt forventningsramme om hvordan hen skal te seg. Med et utvidet syn på Sauters krav om at forventningsrammen må bli møtt, vil jeg hevde at det er vanskelig for deltageren å oppleve det guddommelige, om liturgen bryter med forventet «spillestil». Liturgen blir møtt med en forventning om å ta deltagelse med på et hellig ritual for å «gjøre oss symbolsk medvirkende i ei transcendent verkeleghet» (Veiteberg, 2006, s. 33). Dette gjøres ved å bruke godt etablerte koder for hvor hvordan liturgen skal te seg (Veiteberg, 2006, s. 96; 2008). I det følgende vil jeg se på hvordan prestens stemmebruk og gestikk er avgjørende for å markere skillet mellom hverdag og ritual. Et skille som er avgjørende for å tilrettelegge blikkets spaltning og opplevelsen av et hellig rom, samt møtet med det guddommelige.

I både Løvenes konge-gudstjenesten og Lys våken-gudstjenesten var det tydelig hvordan stemmen sto sentralt i prestens iscenesettelse, mens gestikk og mimikk heller underbygget det verbale. Eigtved beskriver hvordan «[...] stemmen er et særlig privilegeret element i en teatral begivenhet. Den kan på en gang med ord og sprog, tonefald og betonerer fremkalde en hvilken som helst del af virkeligheden» (Eigtved, 2007, s. 81). Den har derfor en avgjørende rolle i målet om å bygge bro mellom det immanente og transcendent, slik Veiteberg beskriver (2006, s. 33).

I min bacheloroppgave «Prestens og gudstjenestens iscenesettelse» kom jeg fram til at liturger gjerne modellerer stemmen sin på en lik måte, noe jeg ga navnet *prestestemmen* (Schipper, 2020). Det samme ser jeg nå igjen i begge gudstjenestene. Selv om de tre liturgene hadde ulik lydlig kvalitet i stemmen, var det klare likhetstrekk mellom dem. Prestestemmen til Furuseth, Sønnesyn Berg og Birkeland Åsen bærer alle preg av rolig tempo, trykk på alle verdiladde ord, kunstpauser og en svak nasalresonans, samtidig som de hadde god diksjon. Dette er en stemme de kun tok på seg i gudstjenestens setting. I dialog med prestene utenom gudstjenesten var det tydelig at de hadde en annen, mer privat, stemmebruk. Bruken av kunstpauser, rolig tempo og trykk på verdiladde ord ga en opplevelse av pedagogisk tilnærming. Med dette mener jeg at presten la vekt på å formidle så alle skulle høre hva som ble sagt, og ta det til seg.

I tillegg hadde alle liturgene en svak nasalresonans da de snakket under gudstjenesten. Nasalresonansen var ikke karikert eller tungtveiende, men ga likevel stemmen en noe spisset kvalitet. På tross av mild nasal beholdt liturgene sin egen dialekt og trekk fra deres private stemme. Stemmebruken oppleves derfor ikke kunstig fordi liturgene beholdt private trekk, samtidig som den møtte en ramme med konvensjoner og forventninger som ligger over gudstjenesten. Her er det interessant å merke seg at alle de tre liturgene var utdannet prester, som derfor har hatt homiletikk i utdannelsen, hvor prestene lærer å snakke og gestikulere for å møte preakens normer.

Furuseth hadde også en intonasjon som skiller seg fra prestene ved St. Jakob. Furuseth gikk nesten kategorisk opp i toneleie på slutten av hver setning. I norsk er det vanlig å kun gå opp i toneleie siste stavelse av et spørsmål, mens fallende tone ofte markerer slutten av en konstaterende setning (Kulbrandstad & Kinn, 2021, s. 89). Ut av verbaltekstens innhold var det likevel tydelig at Furuseth ikke stilte seg spørrende eller undrene til det han sa. Dette er derfor en måte å tydeliggjøre verbalteksten. Setningens høytone kan være for å møte tilskuerne som i Gjerdrum kirke i hovedsak er eldre mennesker eller barnefamilier. Det kan være en ubevist modellering som resultat av hans iscenesettelse.

Summen av særlig Furuseths og Åsens prestestemme; deres diksjon, betoning og tempo gjorde det de sa noe deklamatorisk. Her viser jeg ikke til en klassisistisk forståelse av begrepet⁴¹,

⁴¹ Fra 1700-tallet finnes det en rekke lærebøker og regelsamlinger om hvordan teateret skulle sees og høres ut. Deriblant skulle skuespilleren deklamere, som innebar å snakke med høyere volum, mer diksjon, og mer energi. Det ble likevel kritisert for å være mekanisk og stilisert av blant annet Moliere. Et eksempel på en slik lærebok som var kjent i skandinaviske land er Hérault de Séchelles *Sur la Declamation* (1796). Verket ble oversatt og

men heller en mer hverdagslig og organisk deklamasjon. Dette vil jeg hevde at er et svar på forventinger og konvensjoner knyttet til prestens rolle, slik som både Sauter og Veiteberg beskriver. Dette er avgjørende for gudstjenestens uttrykk.

Gjennomgående i både Løvenes konge-gudstjenesten og Lys våken-gudstjenesten sto liturgene med rak rygg og føttene i hoftebreddes avstand. Dette ga dem en stødig stilling, hvor de verken svaiet eller trippet. På den måten ble alle bevegelsene tydeliggjort, noe som underbygde det liturgene sa i verbaltalen. Dermed fungerte gestikken som en måte å understreke eller konkretisere verbaltalen. Gestikken var også avgjørende for gudstjenestens henvendthet, hvor liturgene pekte på korset eller opp i været «mot Gud», mens de snakket. Dette bevegelsesmønsteret hos liturgen skildrer også Skjoldager-Nielsen, som beskriver prestens kroppslige bevegelse mot korset for å vise til det guddommelige:

[...] the Christian priest often leads the church in prayer as she turns away from the congregation and directs herself bodily towards the altar (which is often adorned with some mimetic representation of the crucified Jesus Christ). Here, the priest enters into a communication With someone who empirically is non-present, that is, the imagined other, God; nevertheless, the believer perceives this act as meaningful, twosided directedness. (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 142-143).

Directedness er som sagt knyttet til det norske ordet henvendthet med hvordan aktøren og deltageren fysisk og mentalt retter seg, eller henvender seg, til et objekt eller metafysisk virkelighet (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 133). Dette er en helt fundamental del av opplevelsen av det hellige (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 67), som Skjoldager-Nielsen utdyper med å skrive: «Directedness, as I have discussed it above, is a physical precondition for the experience of transcendence, a staging device in creating potential for this kind of experience» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 142-143). Kroppslig henvendthet er særlig noe Furuseth gjør under gudstjenesten, hvor han henvender seg mot ritualenes symboltunge og hellige gjenstander. På den måten retter han fokuset inn mot den hellige og metafysiske eller transcendenten sfæren.

Greenberg bekrefter også gestens betydning i rituelle situasjoner, hvor hun skriver: «Worship incorporates ritual postures, hand gestures and body movement, setting the performance apart from ordinary activities, and centering the worshiper`s mind on communicating with the devine» (2018, s. 56). Her beveger vi oss mot Sauters artistiske nivå ved å tolke de fysiske

publisert på dansk av skuespiller Michael Rosing i 1809, med tittelen *Om Deklamationen* 1809 (Benedetti, 2012, s. 39; Hyldig, 2019, s. 29).

handlingene, men jeg vil likevel trekke det fram for å understreke den tette relasjonen mellom gestikk og opplevelsen av Gud i gudstjenesten.

Ved å ha en tydelig kroppslig tilstedeværelse og rette fokus mot kirkens ikonografi, rettet alle de tre prestene fokus mot det hellige. Dette blir tydeliggjort ved nettopp tungtveiende språkbruk og tydelig gestikk. Her vil jeg igjen trekke fram stemmen som et særskilt fenomen, fordi den er kroppens lydige representasjon (Eigtved, 2007, s. 82), og er derfor på mange måter en forlengelse av talerens kropp (Kulbrandstad og Kinn, 2021. s. 65).

Særlig i Lys våken-gudstjenesten var Furuseth sin tilstedeværelse og stemmebruk tungtveiende. Dette var fordi gudstjenesten, i motsetning til Løvenes konge-gudstjenesten, ikke lente seg like tungt på andre visuelle effekter. Jeg opplevde selv hvordan Furuseth brukte dobbeltheten i stemmen for å vise til sin egen kroppslighet og til det hellige. Måten han la tonefallet for å møte deltagerne tilgjengeliggjorde liturgien og viste til en helligdom. Dette forsterket hans funksjon som bindeledd mellom menigheten og det hellige, noe som også lot seg speile i deltageres uttrykk under prekenen. Dette var også tydelig i dialog med deltagerne etter gudstjenesten, i kirkekaffen hvor flere beskrev gudstjenestens preken som «god» og «rørende».

Det symbolske nivået – Identifikasjonen

Det siste nivået i Sauters analysemodell er det symbolske nivået som viser til identifikasjonen med rollen og annerkjennelsen av fiksjonen. Dette nivået kan lett knyttes opp mot forskningen på møtet mellom teater og religionspsykologi. Tanken om å analysere religiøs opplevelse i teateret kom alt på 1950-tallet da den svenske religionspsykologen Hjalmar Sundén skrev verket *Religionen och rollerna*. Hvor han beskriver hvordan rollespill kan gi en følelse av transformasjon i religiøse setninger (Sundén, 1961). I etterkant har flere forskere bygget videre på hans teorier, deriblant teaterviter David Mason. Som i sin artikkel «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre» (2008) skriver at det er en stor likhet i hvordan troen på religion og troen på den teatrale fiksjon:

[...] That is not to say that theatre-goers “believe” in theatrical characters in the way religious believers believe in the figures of scripture. Certainly, for the believer, the biblical Abraham is more real than Mercutio. But historical reality is not the issue here, since, historically real or not, the figures of scriptural texts are not present. The act of reading the Bible itself does not bring Abraham to immediate and tangible life in the presence of the reader, regardless of his or her position with regard to Abraham’s historicity. For the reader, Abraham is absent, removed from perception, and only appears to the devotee in (theatrical) representation. As Sundén conceives it, a religious experience that arises from reading Genesis is not an experience of Abraham’s historical reality, but an experience of God through the narrative model of

Abraham's experience of God, as available solely through the text and the cultural tradition of the text (Mason, 2008, s. 19).

Dette har en påfallende likhet med dramatiseringen fra Lys våken-gudstjenesten. Et skille mellom Mason sin beskrivelse av å lese om den hellige figur, og kirkespillet var at deltageren så rollen Jesus spilt av 6.-klassingen. Dette baner vei for en fysisk kroppsliggjøring av den historisk-religiøse personen Jesus fra Nasaret eller Jesus Kristus. Deltagerne så derfor både en ung jente og Jesus. Dette er helt grunnleggende for enhver teaterforestilling, eller fiksjonsspaltning slik Féral peker på. Blikkets spaltning vekker en identifisering av rollen. Figuren Jesus Kristus er også interessant fordi han på samme måte som aktøren representerer flere sfærer: både det kroppslige/menneskelige og den hellige sfæren. På samme måte som tilskueren må tro på den teatral fiksjon for å identifisere 6. klassingen som rollen Jesus, må deltageren tro på det kristne budskap for å se den historiske personen Jesus som Gud. Dette er en relasjon også Kim Skjoldager-Nielsen utforsker:

Jesus Christ as the paradoxical unity of Man and God, of what can be known and what cannot be known; [...] We cannot know God as such, but all our knowledge is constituted by the fact that there are things which we do not know, that which we are nonetheless able to imagine. The concept and the figure of Jesus Christ give shape or form to what appears self-contradictory, an 'as well as', immanence as well as transcendence (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 129).

Jesus sin dobbelthet minner om Sauters modell hvor vi både ser den fysiske kropp og den kroppsliggjorte rolle. Likevel er det viktig å ha med seg Masons perspektiv og trekke et skille mellom opplevelsen av en helligdom og opplevelsen av en historisk eller fiktiv karakter. Dette ser vi eksempel på under Løvenes konge-gudstjenesten. I gudstjenestens prosess hoppet det som sagt en aktør i rollen som ape opp midtgangen. Apen ble først møtt med latter, fram til deltagerne så koblingen mellom Simba-bamsen og Jesus. I motsetning til 6. klassingens kroppsliggjøring av Jesus, var bamsen en metaforisk kobling som kun framsto som et symbol på Jesus. Derfor ble ikke bamsen identifisert med helligdommen. Dette er ifølge Jørgensen avgjørende for opplevelsen av metafysikken, hvor skillet mellom metaforen og representasjonen står sentralt.

Det symbolske nivået viser ikke kun til gudstjenestens fiksjonspill. Jeg vil hevde at man også kan se liturgen ut ifra dette nivået, og på den måten få bedre innsikt i hans rolle som iscenesetter. Som jeg alt har pekt på er liturgens kroppslighet og gestikk vesentlig for opplevelsen av det hellige. Likevel er det et skille mellom hvordan det ifølge Mason oppleves å vitne eller lese om de bibelske figurene og hvordan liturgene ble møtt i gudstjenestene jeg

tok del i. Dette vil jeg peke på som et resultat av presten som både privatperson og talerør mellom menigheten og Gud. I motsetning til 6. klassingen i rollen Jesus framstår ikke presten hellig i rollen som seg selv, men viser til det hellige og har et kjennskap til bibelen og gudstjenestens deler. Selv om presten ikke spiller en fiktiv rolle spiller hen rollen som seg selv, definert av tilskuerens og kirkens forventninger og konvensjoner.

Performativitetsteoretiker Richard Schechner skiller mellom flere ulike grader av spill. I boken *Between Theater and Anthropology* (1985) trekker han et skille mellom *me*, *not-me* og *not-not-me*.

Me viser til en persons private personlighet og identitet, altså å bare være seg selv uten at man blir betraktet av en tilskuer. *Not-me* er når en person fremtrer som noen eller noe annet enn seg selv, som eksempel Apen eller Jesus i de to gudstjenestene. *Not-me* ser man kanskje tydeligst i en psykologisk-realistisk spillestil, hvor skuespillerens mål er å føle og sanse som en annen foran et publikum. *Not-not-me* viser derimot til de situasjonene hvor man spiller seg selv, eller er bevisst på at man blir iaktatt (Schechner & Turner, 2010, s. 112). Schechner skriver at man i rituelle situasjoner ofte framtrer som en *not-not-me*, noe han beskriver videre som følger:

While performing, we no longer have a “me” but have a “not not me”, and this double negative relationship also shows how restored behavior is simultaneously private and social. A person performing recovers his own self only by going out of him and meeting the others-by entering a social field. The way in which “me” and “not me,” the performer and the thing to be performed, are transformed into “not me ... not not me” is thru the workshop-rehearsal/ritual process (Schechner & Turner, 2010, s. 112).

Med dette som utgangspunkt vil jeg hevde at presten spiller seg selv som prest, i dette ligger det også en rolletolkning som kan forklare hvorfor både Furuseth, Sønnesyn Berg og Birkeland Åsen hadde fellestrekk i både stemmebruk og gestikk. Denne distanseringen vil ifølge både Veiteberg og Jørgensen stå sentralt for å oppleve Gud i gudstjenesten, som trolig ikke ville blitt tilgjengeliggjort om presten ikke møtte konteksten og forventingsrammen til deltagerne.

De tre nivåene som helhet

Sauters modell legger vekt på at man alltid ser et teatralt event i en større kontekst. Dette vil jeg argumentere for at er tilfellet med gudstjenesten også. De fleste møter gudstjenesten med et sett av forventninger, erfaringer og religiøse ståsteder som alle spiller inn på møtet med gudstjenesten i øyeblikket. Konteksten gudstjenesten er en del av, og hvordan den enkelte tolker det, har altså konsekvenser for hvordan tilskueren tolker og opplever den. Både fra et

religions-semiotisk perspektiv (Henriksen et al., 2001, s. 192-193) og fra et dramaturgisk-refleksivt perspektiv (Vang Lid, 2018, s. 15). Kari Veiteberg forener disse to perspektivene hvor hun skriver at:

Konteksten gudstjenesta er ein del av har konsekvensar for både korleis folk vil oppleve og tolke førestillinga og også korleis folk deltar. Kontrakten er bestemt og forma av forventingar frå både utøvarsida og mottakarsida og desse kan ikkje rivast laus frå dei kulturelle og institusjonelle rammene som finst i ein gitt samfunnskultur. (Veiteberg, 2006).

Denne konteksten er avgjørende for hvilke koder eller spilleregler gudstjenestens aktører forholder seg til. Alle de tre liturgene jeg har tatt for meg har klare likhetstrekk i måten de modellerer stemmen og hvordan de bruker gestikk. Her er det særlig bruken av rolleforståelse og henvendthet som står sentralt for å bane veien for metafysiske opplevelser. Både oppfattelsen av presten som talerør og identifiseringen av 6. klassingen som en representasjon på Jesus viser til det hellige og metafysiske. Dette kombinert med prestenes kroppslige henvendthet sto her sentralt. Her vil jeg ikke påstå at disse aspektene alene ga en opplevelse av Gud, men de åpnet opp for identifiseringen av «det andre eller det hellige rom» sett i lys av hva Féral og Veiteberg beskriver. Denne formen for henvendthet, i kombinasjon med personlig tro og gudstjenestens kontekst er tre helt sentrale elementer for å bane vei for opplevelsen av det guddommelige.

Romlighet – nattverdsvandring og landskap

Etter å ha tatt for meg aktørens rolle i gudstjenesten, vil jeg i denne delen av analysen ta for meg romlighet. Her vil jeg se på hvordan rommet sto sentralt i opplevelsen av det hellige, med særlig fokus på interaksjon og henvendthet. Opplevelsen av kirkerommet som en egen sfære er noe som kjennetegner gudstjenester i seg selv, hvor praktiseringen eller opplevelsen av religion og spiritualitet åpner opp for opplevelsen av rommet og tilværelsen på nye måter. I Lys våken-gudstjenesten var det i hovedsak aktøren og Furuseths bruk av henvendthet som sto sentralt for iscenesettelsen. Hvor kirkerommet ble orientert rundt Furuseths kroppslighet, og hvordan han vendte deltagerens fokus mot ritualenes hellige gjenstander og på den måten åpnet opp for opplevelsen av det guddommelige. Dette var imidlertid ikke like tydelig i Løvenes konge-gudstjenesten, hvor både bønnevandring og landskapelige projeksjoner åpnet opp for en romlig henvendthet. I det følgende vil jeg se på hvordan bruken av romlighet var sentralt for opplevelsen av transcens. Med hovedsyn på Løvenes konge-gudstjenesten, men også i Lys våken-gudstjenesten var romligheten sentral i enkelte partier.

Nattverdsvandring

Både Løvenes konge-gudstjenesten og Lys våken-gudstjenesten besto av ulike partier med ulik mengde publikumsdeltagelse. Begge gudstjenestene hadde deler med dialog, monolog og felles sang. Likevel var deltagerne mer eller mindre stillesittende under alle gudstjenestens deler, utenom nattverden. Under nattverden åpnet liturgene opp for en interaktivitet der deltagerne tok i bruk hele kirkerommet. Her ble deltagerne oppmuntret til å tenne lys eller sitte i stille bønn. Begge gudstjenestene åpnet også nattverdsmåltidet på samme måte, med innstiftelsesordet:

Vår Herre, Jesus Kristus, i den natt da han ble forrådt, tok han et brød, takket, brøt det, gav disiplene og sa: Ta imot og spis! Dette er min kropp som gis for dere. Gjør dette til minne om meg. Likeså tok han kalken etter måltidet, takket, ga dem og sa: Drikk alle av den. Denne kalk er den nye pakt i mitt blod som utøses for dere så syndene blir tilgitt. Gjør dette så ofte som dere drikker det til minne om meg (St. Jakobskirke, 2022).

Nattverden er i luthersk tradisjon et symbolsk måltid, som sidestiller ordet og maten. Både vin og brød er nattverdens synlige midler, og liturgiordens ord forteller at Jesus virkelig er til stede under nattverden (Kirkerådet, 2020, s. 22). Nattverdsmåltidet foregikk ved at to liturger gikk ned fra spillplassen og stilte seg opp i midtgangen med brød i form av oblater⁴² og vin. Menigheten stilte seg i en kø foran liturgene og mottok brødet som de dyppet i vinen. Her sluttet også likhetene mellom de to nattverdene. I Gjerdrum kirke tente noen av deltagerne lys, mens de fleste gikk tilbake til plassene sine.

I St. Jakob kirke ble deltagerne derimot invitert til å delta i en bønnevandring mens det var nattverd. Bønnevandringen fant sted i kirkens annekset som var pyntet med jungeltema. Her ble deltagerne oppfordret til å vandre i bønnelandskapet og «føle Jesus i rommet». I annekset ble vi først møtt av et lite oppblåsbart basseng fylt med vann. Dette ble presentert som vannet hvor Simba så seg selv som en speiling av sin far. Her kunne man plukke opp små sammenbrettede papirblomster og legge dem på vannflaten. Da papirlappene traff vannet brettet de seg opp som små blomster med bønner og bielvers inni, deltageren skulle lese lappen og samtidig se seg selv i vannets speilbilde og se Guds ånd i seg selv.

Videre kunne man tenne små stearinlys, enten i globen eller som enkeltstående telys. Alle lysene skulle representere bønner, som lyste opp i det ellers dunkle annekset. Denne handlingen skulle vise til det kjente bibelverset Johannes 8:12⁴³, hvor Jesus forteller at han er

⁴² Oblater er flate «kjeks» laget av mel og vann, som gjerne blir brukt for å symbolisere brødet i nattverden.

⁴³ «Igjen talte Jesus til dem og sa: Jeg er verdens lys! Den som følger meg, skal ikke vandre i mørket, men ha livets lys» (Joh, 8:12)

lyset for alle de troende. I annekset var det også bygget et større landskap av stoff, steiner og potteplanter som skulle representere likheten mellom jungelen i filmen og paradiset. Det var og en stasjon hvor man tegnet seg med korsets tegn og dyppet fingeren i døpefonten. Mens deltagerne gikk på bønnevandring ble det spilt musikk fra scenen, og deltagerne gikk syngende mellom postene. Vandringsen var den eneste gangen hvor deltagerne beveget seg fritt i kirkerommet under gudstjenesten. Interaktiviteten og opplevelsen av romligheten var her en tydelig henvendelse mot det guddommelige. Det fungerte også som et dramaturgisk grep, og hadde betydning for både gudstjenestens gang og opplevelsen av Gud.

Interaktivitet som begrep viser til en form for vekselspill eller samspill. I artikkelen «Interaktivitetsbegrepet» fra Peripeti nr. 11 skriver Thomas Rosendal Nielsen at uttrykket rommer forskjellige praksiser. «Ved at definere interaktivitet som et medies evne til at lade brukeren øve indflydelse indbygges et billede af brukeren som et aktivt, handlende subjekt, hvis frihed og indflydelse begrænses og kondenseres af det mekaniske medie» (Nielsen, 2009, s. 70). I bønnevandringen oppsto det en dramaturgisk fleksibilitet ved at gudstjenestens tilskuere fikk mulighet til å vandre rundt i kirkerommet og utføre ulike handlinger. Alle handlingene eller stasjonene hadde mål om å oppnå en opplevelse av guddommelig nærvær, på forskjellige måter. Dette er i tråd med Veiteberg sin oppfordring om bruken av hele kirkerommet:

Ein kan også ta heile rommet i bruk ved å lage stasjonsgudstenester. Då vert rom og spelestil simultant: Ein vandrar rundt frå speleplass til speleplass. Den bindinga som ligg i det typisk norske spelerommet er altså ikkje absolutt. Sjølv handlingsgangen startar ein stad og sluttar ein stad. Dei ulike handlingsgangane har i vestkyrkja heilt opp til dette hundreåret vore knytt til ulike stader i rommet. [...] også Luther sine dåpsagender plasserte ulike delar av handlinga på ulike stader i rommet. Ein flytta fokus frå stad til stad, alt etter kva som skjedde (Veiteberg, 2008, s. 113).

I dette ligger det et dramaturgisk element og en interesse for deltagerens kroppslige erfaring og opplevelse. Når Veiteberg beskriver «situasjonsgudstjenesten» (2008, s. 113), minner dette om Hans-Thies Lehmanns forståelse av teaterets situasjonelle uttrykk. Som anerkjenner at situasjonen er større enn selve forestillingen, og viser til teateropplevelsen i sin helhet. Ifølge Lehmann er ikke teateret lenger bare for å se på, men er en større sosial situasjon uten objektive beskrivelser. Dette utdyper han ved å vise til den enkeltes individuelle opplevelse (Lehmann, 2006, s. 106). Interaktiviteten i bønnevandringer er heller ingen objektiv handling, fordi den både er individuell og kollektiv – man fremstår samtidig som deltager, tilskuer og religiøst felleskap. Under nattevandringen vekslet de enkelte deltagerne på ulike roller. Mens de tente lys og ba, var de gjerne rettet mot lyset de holdt og mange lukket øynene, samtidig

som det sto en kø og så på den enkelte tenne lys. Mellom hver post var det flere av deltagerne som også hilste på bekjente gjennom blick eller korte klemmer. Vandringsen og interaktiviteten fungerte som et bærende dramaturgisk element, og åpnet, som Veiteberg skriver, opp for muligheten til å lage en romlig og hellig atmosfære i kirkerommet (2008, s. 113).

Projeksjon og landskap

Under Løvenes konge-gudstjenesten ble det som sagt lagt vekt på en rekke visuelle virkemidler, deriblant projeksjonen av bilder og videoer. Videoen mot den hvite bakveggen i kombinasjon av en ambient lyssetting fungerte som et scenografisk element, som tillot gudstjenesten til å veksle mellom ulike uttrykk og scener. Her gikk det fra varm savanne i åpningen, til en stormfull natt under preken. Måten lyset åpnet rommet på ga også spilleplassen et landskapelig uttrykk.

I boken *Det marginale teater* (2007) legger teaterviter Knut Ove Arntzen vekt på landskapets betydning i iscenesettelsen. Her påpeker han at det er flere måter å jobbe med landskap, som er knyttet til om landskapet er konseptuelt, visuelt, grafisk eller tematisk representert. (Arntzen, 2007, s. 68). Videre utdyper han dette ved å skrive at landskapet, i større grad enn annen scenografi, er knyttet til geo-kulturell identitet;

En kan for eksempel snakke om en identitet knyttet til landene omkring den sekstiende breddegrad eller jordklodens nordlige hemisfære. Hvilke konsekvenser gir en slik plassering i forhold til å bestemme karakteren av et uttrykk? En må da forestille seg hvordan felles klimatiske forhold og historiske forhold slår ut og i noen grad løper parallelt. Slik sett kan vi øyne nye kontekster for kunstutviklingen (Arntzen, 2007, s. 69-70).

Dette utdyper han i boken *Landscape Theatre and the North Lullelic reflections* (2022), hvor han skriver at kunstnerisk landskap er en metafor som åpner for en forståelse av kunst i forhold til geografiske, topografiske og desentraliserte perspektiver, mens det kroppslige landskapet innebærer å reagere på det personlige eller selvbiografiske i forhold til egen og andres identitet (Arntzen & Carlsen, 2022, s. 27).

Landskapet som oppstår i Løvenes konge-gudstjenesten knyttes til en panafrikansk savanne kultur, hentet fra Løvenes konge-universet. De færreste i Norge har opplevd savannelandskap på kroppen, men har en relasjon til det gjennom film, videospill, bøker og tv. Det oppleves derfor som både annerledes, fascinerende og gjenkjennelig i konteksten av Løvenes konge. Kirkebygget er bygget for å ha et naturlig blickfang ved alteret (Veiteberg, 2008, s. 112), men bruken av romlig lys og scenografi lot blikket gli gjennom kirkerommet. Dermed ble

kirkebyggets romlige og estetiske kvaliteter endret, noe som tillater de vante kirkegjengerne å undre seg over hva de ser. Dette minner om en tilsvarende skildring av Skjoldager-Nielsen, av en observasjon av røyk og lys i kirkebygget: «[...] the fascinating quality of the fog and its colours prompted me to explore it – each new colour directed at me was intended to create varied sensations, perceptions, and associations» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 142).

På denne måten ga lyset en ny dialektikk til kirkegjengeren, fordi det skapte kirkerommet til noe nytt. Dette var tydelig i hvordan alle som var i bygget så seg rundt, og hvasket begeistret. Det landskapelige var særlig til stede under prosesjonen og under lovsangpartier. Utenom disse partiene var projeksjonen sentrert bak alteret. På den måten brukes landskapet som en oppløsning av fokuspunktet, og skaper en scenisk-dramaturgisk spenning. Hvor variasjonen i uttrykk og formingen av rommet ga en intensitet. Dette er også i tråd med prosesjonen og nattverden som ritualer, mens prekenen har et mer didaktisk formål.

Lyssetningens landskaplige uttrykk åpnet opp for iakttagelsen av kirkerommet på en ny måte, hvor kirken ble løftet fram som en ny sfære. Deltageren fikk oppleve romligheten på nytt, og oppleve kirkerommet rettet mot det guddommelige på en ny måte. Det at gudstjenesten oppleves som en egen sfære utenfor hverdagens sted-tid relasjon er ikke noe uvanlig, hvor praktiseringen og opplevelsen av religion åpner opp for nye måter å oppleve rom-tid. Dette er ifølge Skjoldager-Nielsen knyttet til både tro og opplevelse. Erika Fisher-Lichte skriver også om noe lignende, og hevder at forestillingsrommet er performativt i seg selv. Fordi det åpner opp for spesielle relasjoner mellom aktør og tilskuer, og for relasjonen mellom bevegelse og persepsjon (Fischer-Lichte, 2008, s. 107). På den måten vil enhver bevegelse av mennesket, lys eller lyd påvirke den helhetlige sfæren. Fischer-Lichte peker også på at det vil være utallige måter å lage disse sfærene, og at hvert rom må undersøkes på sine egne premisser (Fischer-Lichte, 2008, s. 107).

Også Arntzen peker på scenografiens og teaterrommets metafysiske og filosofiske potensiale, knyttet til landskapelige uttrykk. Gjennom landskapets perspektivløshet åpnes muligheten for et nomadisk blikk og hva Arntzen beskriver som «Zero point» - en estetikk som gjennom lys og lyd åpner opp for tomhet og emosjonell åpenhet. Nullpunktsperspektivet åpner opp for metafysiskopplevelse og selvrefleksiv erkjennelse (Arntzen & Carlsen, 2022, s. 33), som han selv skildrer ved å skrive:

I would describe this as a scenic landscape of a nonhierarchical kind. The abstract universe touches on the question of the existence of absolute space and time, but instead of letting these be absolute and separated dimensions [...] Such a visualization is known from mystics

presentations of events, where legends tell of fantasy creatures and mythical figures. This has to be seen from the perspective of a space that is simultaneously both a social and a physical room that underlies and reflects our perception of reality through symbols and figurative expressions (Arntzen & Carlsen, 2022, s. 33).

Dette åpner opp for å snakke om en henvendthet uten aktørens tilstedeværelse. Altså en måte å bane vei eller henvende deltagerne mot det transcendent. Noe Kim Skjoldager-Nielsen blant annet skriver i en analyse av kunstverket *Your Blind Passenger*, et romlig verk formet som en lang tunell med musikk og røyk. Opplevelsen av verkets romlighet beskriver han som følger: «The artwork did not involve any actor(s), and the first time I went through the tunnel, I did not even meet another visitor. Yet, I did experience that the installation exhibited directness towards me; but this directness was implicit and manifested in the staging of its materiality» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 142). Videre beskriver han møtet med verket som en opplevelse av «spatial dramaturgy», her viser han likevel ikke bare til en romlig dramaturgi, slik vi kjenner det hos Arntzens ambiente dramaturgi, eller til en kroppslig romlighet. Skjoldager-Nielsen beskriver heller hvordan den lange gangen åpnet opp for opplevelsen av en fenomenologisk romlighet. Med utgangspunkt i dette viser han til rommets dobbelte funksjon, som både et estetisk og et opplevd metafysisk rom (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 142). Her er det altså snakk om en hellig romlig dramaturgi, som er knyttet til blikkets spaltning. Selv om et nullpunktperspektiv ikke lar seg gjøre i en langkirke med en sentrert aktør, vil jeg argumentere for at gudstjenestens landskap og ambient lyssetting også banet vei for en henvendthet mot det hellige, særlig sett i lys av gudstjenestens liturgiske setting.

Modellen til Skjoldager-Nielsen åpner opp for å kartlegge dette møtet mellom den romlige estetikken, tilskueren som enkeltperson og publikum som gruppe. Sammen baner møtet mellom presentasjon og resepsjon vei for den oppleve metafysikken. I Løvenes kongegudstjenesten var det tydelig hvordan rommeligheten påvirket tilskueren og publikum. Hvor oppløsningen av rommets fokuspunkt og bruken av hele spilleplassen rettet deltagerens fokus mot nye møter med gudstjenestens innhold.

Estetikk – opplevelsen av det skjønn

Ifølge Lathrop er meningen med liturgien «to manifest the present of God in its assembly» (Lathrop, 1998, s. 18). Møtet med det guddommelige er altså selve grunnlaget for gudstjenesten. Opplevelsen av det guddommelige nærvær, som sammenfaller med Jørgensens opplevede metafysikk, vil da naturligvis også stå sentralt i planleggingen av gudstjenesten.

Jørgensen utdyper dette og skriver at i et teologisk perspektiv vil metafysisk fullkommenhet springe ut fra en ontologi hvor troen på Gud som verdensskaper er sentral. Med dette verdenssynet er den immanente verden skapt med skjønnhet for å fremvise sannheten om Guds skaperkraft. I kristen tro er det kun Gud som har tilgang til metafysisk sannhet, fordi kun han har skapt verden ved å tenke den fram. Guds tanke eller forestilling av en gjenstand avbilder ikke bare gjenstanden, men er identisk med dets vesen (Jørgensen, 2014, s. 157).

I kristen forståelse balanserer derfor estetikken mellom opplevelsen og erkjennelsen av det guddommelige nærvær, og gir en forutsetning for å kunne føle den metafysiske sfære. Erkjennelsens skjønnhet tjener på den måten som en gudsdyrkelse. «Man hylder skaberværket, når man forsøker at erkende, tænke og udtrykke sig skønt, for sådan træder sandheden om den af Gud skabte verden frem» (Jørgensen, 2014, s. 157). Dette er i tråd med den kantianske forståelsen av metafysikken, hvor metafysikkens vesen overskrider det sanselige og beveger seg mot det oversanselige (Jørgensen, 2014, s. 259). Skjoldager-Nielsen trekker dette et stykke videre og hevder at i et kristens perspektiv vil estetikk, metafysikk og religion skride over i hverandre:

While Jørgensen's concepts of 'experience of divinity' and 'experience of beauty' are common extra-historical denominators for experiences of transcendence that allow one to observe historical continuity and iteration of experiential qualities, the terms 'aesthetic experience', 'metaphysical experience', and 'religious experience' all refer to specific interpretations of experiences of transcendence (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 157).

Lys våken-gudstjenesten i Gjerdrum kirke bygger på en mer tradisjonell norsk-kristen estetikk⁴⁴. Bygget har lyse vegger og høye vinduer, samtidig som det er en tradisjonell korskirke. Under gudstjenesten var det bibellesninger og lovsanger hentet fra norsk salmebok. Utover dette var rommet pyntet med hvite duker og fargen grønn i henhold til kirkekalenderens farger. Også Furuseth sitt språk og gestikk passer inn i menighetens forventning til gudstjenesten. Disse estetiske grepene kommuniserte godt med menigheten, som snakket gladelig om hvordan de opplevde gudstjenesten. Her var det flere som beskrev den som vakker og at den var rørende (Personlig kommunikasjon, 29.01.2023). Særlig under prekens dramatisering, nattverd og salmesang opplevde jeg en opprømthet som følger av felleskapet og estetikken. I lys av Kim Skjoldager-Nielsen kan jeg i dette øyeblikket anta at de

⁴⁴ Her er det viktig å anerkjenne ulike kristne estetikker. Det er blant annet spennende skiller mellom norsk og tysk kirkeestetikk, som begge tilhører protestantismen.

andre deltagerne opplevde metafysikk, noe deltagerne også understreket at de gjorde i etterkant av gudstjenesten.

Gudstjenestens og kirkebyggets estetikk er ifølge Veiteberg godt definert blant den faste kirkegjenger, og blant nordmenn (Veiteberg, 2006, s. 108). Videre skriver hun at det er mye som tyder på at kirkerommet, den sakrale estetikken og musikken trekker til seg folk som ønsker å oppleve «Vakker, høytidelig litteratur, samt musikkinnslag på et høyt nivå» (Veiteberg, 2006, s. 108). Disse deltagerne drar for å oppleve det guddommelige gjennom estetikk, ikke bare som ritual eller felleskap. Ut ifra både Jørgensen, Veiteberg og Skjoldager-Nielsen kan man derfor si at menigheten opplever Gud gjennom estetikken og aktørens utforming. Dette er noe jeg vil ta grundigere for meg under kapittel 5.

Det er derfor interessant å trekke fram Løvenes konge-gudstjenesten som ikke lener seg på den etablerte kirkeestetikken i samme grad. Løvenes konge-gudstjenestens helhetlige uttrykk ble presentert i krysningen av tradisjonell kristen estetikk og Løvenes konge-tema. Under gudstjenesten ble det sunget både salmer og Disney-sanger, samtidig som kirkerommet var pyntet som savanne med kors og døpefont. Mens apekostyme og koret iført jordtoner tilhørte disneyfilmens referanseramme, tilhørte prestens klær kirkens etablerte estetikk⁴⁵. Også prekenen bygget på referanser og bilder fra filmene. På den måten brukte liturgen metaforer, lignelser, antydninger, visualiseringer og poetiske uttrykk for å aktivisere tilskuernes nysgjerrighet og forestillingsevne, og vende seg mot det guddommelige. Dette er både en måte å aktualisere kirken på, hvor besøkende kommer for å se hvordan kirke og animasjonsfilm lar seg kombinere, men det gjorde også at et ellers abstrakt tema som «tro» og «Gud» ble mer håndterbart. Samtidig som bruken av Løvenes konge spiller på tilskuernes felles referanseramme og fantasi.

I gudstjenesten var det visuelle og dramaturgiske uttrykket en sammensmeltning av kirkens estetikk og Disney. Under starten av prosesjonen var det for eksempel en mild latter i salen, mens det under nattverden var en seriøsitet blant deltagerne. I dialogen etterpå trakk deltagerne også skiller hvor deler var «kule» eller «morsomme» mens andre deler var «sterke» og åpnet for felles bønn. Det var også en deltager som fortalte at «Jeg kunne ikke se for meg å finne Jesus i en gudstjeneste som dette». Her siktet hun ikke til at gudstjenesten konverterte henne, men heller «minnet meg på hvem jeg ber til» (Privat kommunikasjon, 06.11.2022).

⁴⁵ Begge liturgene brukte både alba og stola

En kan tenke seg at de fleste unge studenter har sett Løvenes konge-filmene, og gjerne også knytter positive assosiasjoner og trygghet til minnene. Ved å kombinere de to estetikkene får de varme minnene fra barndommen en overføringsverdi til gudstjenestens innhold. Hvor man, ifølge pedagogisk teori, lett knytter etablerte følelser over på nye temaer (Woolfolk, 2014, s. 130). Dette fungerer også som en inngang til opplevelsen av transcendent, fordi «God or the divine, appears as a trace in the immanence to the one who is receptive and believes» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 328).

Denne bruken av spektakulære elementer i gudstjenesten er ikke noe nytt, og man kan se det både i middelalderens gudstjenester og i Jesuitteateret. En av de viktigste årsakene til jesuittenes teknologiske nyvinninger i sine religiøse spill var tanken om at det ville dra publikummere. Store nyvinninger på scenen gjorde også at jesuitteateret kunne konkurrere med andre profane teaterformer og underholdning (Wetmore, 2014, s. 8). Bruken av popkulturell estetikk er heller ikke uvanlig i samtidig religionspraksis.

I boken *Mennesker meninger makter* (2021) skriver religionsvitene Bøe og Kalvig at popkultur, eller populærkultur, er «kulturelle uttrykk som ønsker å nå folk flest» (Bøe & Kalvig, 2020, s. 205). Popkultur rommer alt fra spill, filmer, reklame og interiør, som har til felles at det er flyktig og profittsøkende. De fleste oppsøker populærkulturen for underholdning, estetisk berikelse eller informasjon. Bøe og Kalvig presiserer at langt flere møter religion på disse plattformene enn de gjør i et gudshus eller gjennom hellige tekster (Bøe & Kalvig, 2020, s. 204). Som et motsvar til dette er det stadig flere religiøse praksiser som bruker populærkulturens referanseunivers, og dermed åpner religionen opp for en ny målgruppe. Dette ser vi også særlig godt eksemplifisert i konseptet «Løvenes konge-gudstjeneste». Hvor liturgen tilgjengeliggjør kristendommens lære ved å bruke en kjent estetikk, samtidig som han påpekte at målet ikke var å tilbe Disneys Løvenes konge-univers. Likevel var dette en måte å bruke popkultur og iscenesettelse for å nå ut til et yngre publikum som vokste opp med filmene og spillene som baserer seg på historien om Simba. Kirken uttaler dette selv i gudstjenesten:

Hjertelig velkommen til Løvenes konge-gudstjeneste her i St. Jakob. Med jevne mellomrom har vi temagudstjenester her i kirka, hvor vi lar populærkultur få prege gudstjenesten. Det handler dypest sett om å gjøre det Jesus gjorde, bruke ting fra hverdagslivet som bilder og symbolikk, for å forstå Gud og vårt forhold til Gud. Ikke alle er så godt kjent med kunsten å gjete sauer eller treske korn. Men mange har et forhold til de fantastiske eventyrene som Disney forteller, og Løvenes konge er blant de aller største. Løvenes konge forteller om

naturens hårfine balanse, livets gleder og sorger, det å ha et kall og det å vende hjem. (St. Jakob kirke, 6. november 2022)

Denne måten å bevisst bruke en kjent estetikk kan man se i lys av Veiteberg sin forståelse av at gudstjenesten alltid er iscenesatt. Prestene må, ifølge Veiteberg, bruke en estetisk forståelse for å iscenesette gudstjenesten på en hensiktsmessig måte. Jeg vil også argumentere for at bruken av popkultur i gudstjenesten ikke bare åpner opp for nye målgrupper, men også åpner opp for transcendent opplevelser.

Kort oppsummering av analyse

I et forsøk på å komme nær gudstjenestens rituelle kjerne, og egenart, har jeg i denne analysen lagt stor vekt på estetikk, romlighet og presten som rituell leder. Disse ytre faktorene kan likevel ikke sees i vakuum, men må forstås som en dialektikk med den troende deltager:

Certainly, religion and spirituality belong to spheres that often connote utopianism, and making the connection to religion and spirituality lay well within the interpretive potential, especially as embodying some of the installation's phases brought it close to popular imaginings of mystical or spiritual experience. Hence, the meaning-making process of the visit was not – if it ever is – unequivocally predetermined by the event's staging but unfolded within its perimeter as a perceptual encounter between the materiality and the visitor's personal frame of reference, imagination, and interpretation (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 97).

De to gudstjenestene var begge forsøk på å gi deltageren et møte med det guddommelige. Likevel gjør de dette på svært ulike måter. Gjerdrum og Heni menighet har en tradisjonell teologisk estetikk, mens St. Jakob lener seg på en ny popkulturell estetikk for å møte den unge deltageren. Selv om estetikken og det visuelle uttrykket i de to gudstjenestene var forskjellig, så jobbet de begge med henvendthet. I Gjerdrum og Heni menighet var det i hovedsak aktøren som henvendte seg mot det hellige. Hele rommet var sentrert rundt Furueth som banet vei for det hellige gjennom både kropp, stemme og verbaltekst. I gudstjenesten var det tydelig at deltagerne responderte godt til det som ble sagt, og det var en tydelig dialektikk mellom presten og deltagerne. Dette var avgjørende for opplevelsen av det hellige.

St. Jakob benyttet seg på den andre siden i hovedsak av romlighet for å vende deltageren mot det guddommelige. Selv om estetikken bar stort preg av Løvenes konge som ellers ikke møter deltagerens forventning eller kikrekonvensjonene, så ble romlig lyssetting brukt for å rette deltagerens oppmerksomhet mot det transcendent. Her var det en særlig dialektikk mellom rommets popkulturelle estetikk og aktørens teologiske estetikk som brakte fram henvendtheten.

Både Løvenes konge-gudstjenesten og Lys våken-gudstjenestens deltagere beskrev gudstjenestene i etterkant som det jeg senere vil ta for meg som vellykkede. Med dette mener jeg i korte trekk at kirkegjengerne faktisk opplevde det guddommelige under gudstjenesten. Dette var også tydelig under gudstjenesten hvor man merket hvordan publikumsmassens holdning og fokus endret seg og hvordan de tilsynelatende gikk mer inn i seg selv i møte med ritualet.

5 ESTETISK TEOLOGI – ULIKE DRAMATURGISCHE INNFALLSVINKLER

I analysen så jeg hvordan to gudstjenester baner vei for opplevelsen av det guddommelige. Her kom jeg fram til at det i hovedsak var bruken av henvendthet gjennom rom, kropp og estetikk forstått som «skjønnhet» som banet vei for opplevelsen, i møte med den troende deltager. Begge gudstjenestene ble til en viss grad iscenesatt bevisst ved at de begge hadde elementer av teatralitet i liturgien. Vi kan derfor snakke om en liturgisk iscenesettelsesstrategi fra liturgenes side. For å bygge videre på denne forståelsen vil jeg i dette kapittelet ta for meg Dorthe Jørgensens begrep «estetisk teologi», og se hvordan dette kan brukes som et dramaturgisk grep. Ved å sette begrepet opp mot aktuell teori, historie og praksis, vil jeg kartlegge begrepets dramaturgiske potensiale. På den måten ønsker jeg å komme nærmere gudstjenestepraksisens kjerne, og se hvordan dets uttrykk kan vekke en følelse av Gud hos deltageren. Jeg ønsker også at denne innsikten vil kunne gi et bedre begrepsvokabular i analysen av hellig teater og religiøs iscenesettelse.

Dette vil jeg gjøre ved å utforske fire ulike møter: 1) Møtet mellom estetisk teologi og teologisk estetikk. 2) Møtet mellom gudstjenesten og den aristoteliske dramaturgien. 3) Møtet mellom estetisk teologi og den hellige aktør. 4) Møtet mellom gudstjenesten og teaterkritikken – hvordan åpner forståelsen av estetisk teologi opp for å beskrive gudstjenesten som mer eller mindre «vellykket»? For å kunne utforske disse fire møtepunktene vil jeg først vil jeg gjøre rede for hva jeg legger i begrepet dramaturgi, som de siste årene har est ut til en tidvis u håndgripelig disiplin.

Dramaturgi

Dramaturgi er et relativt nytt begrep, som raskt har vokst og fått en rekke ulike betydninger. I innføringsboken *Dramaturgi – forestillinger om teater* (2015) blir spørsmålet «Hva er dramaturgi» svart med fire definisjoner: Dramaturgi er et yrke som omfatter research og tolkning, samtidig er dramaturgi analysen av forestillingen og dets kommunikasjon. Dramaturgi er også læren om teaterets virkemiddel, og dramatikkenes oppbygning, karakter og tolkning. Den siste definisjonen av dramaturgien, er utarbeidet som modell, og forstått som en rekke standardiserte kommunikasjonsmetoder og estetiske rammer for teateret (Gladsø et al., 2015, s. 19). I boken *The Routledge companion to dramaturgy* (2015) utvides begrepet ytterligere og peker på en større teaterpraksis, og teaterteoretisk forståelse, i både nasjonale og

internasjonale sammenhenger. Her er dramaturgien listet opp som: «function, verb and skill [...] dramaturgical leadership and season planning, production dramaturgy in translation, adaptation and new play development [...] and] social media and audience outreach» (Romanska, 2015, s. 8). Som om ikke dette var altomfattende nok beskriver Szatkowski at dramaturgi er kulturelle møter som kretser rundt samfunn og iscenesettelse (Szatkowski, 2019). Dramaturgi som begrep er derfor tvetydig og mangesidet, hvor det er opp til den enkelte å definere hva hen legger i begrepet.

Når jeg i det følgende, men også i det tidligere, bruker dramaturgibegrepet viser jeg til en scenisk-dramaturgisk praksis. Med dette mener jeg altså hvordan scenebildets spenning og utvikling formidles for å møte tilskueren. Dramaturgien kan derfor både være forankret i tekst, rom, eller aktør, men blir først realisert i møte med leseren/tilskueren. Med denne forståelsen for dramaturgi søker jeg å se hvordan det sceniske uttrykket kommuniserer, og utvikler seg. Samtidig som det åpner opp for å sette begrepet opp mot etablerte modeller og teorier.

I undersøkelsen av begrepene estetisk teologi og teologisk estetikk vil jeg argumentere for at begge termene kategoriseres av en rekke ulike uttrykksmåter og teoretiske innfallsvinkler, som begge har fokus på iscenesettelsen. Her vil jeg også videreføre modellen til Skjoldager-Nielsen for å se hvordan den hellige iscenesettelse vekker en opplevelse av det transcendent. Samt hvordan relasjonen mellom det sceniske uttrykket og det tolkende blikket åpner opp for herliggjøring.

Teologisk estetikk – estetisk teologi

I redegjørelsen av «opplevd metafysikk» viste jeg til begrepet slik det er forstått av Dorte Jørgensen. Hun forstår begrepet som krysningen mellom filosofi, religion og estetikk, hvor den estetiske erindring åpner opp for et tolkende blikk og en opplevelse av noe som ellers ikke er sanselig. Her er også hennes to begreper teologisk estetikk og estetisk teologi særlig nærliggende. Begge termene er tett knyttet til begrepet «religionsestetikk», som oppsto rundt 1980-tallet, da man forsøkte å undersøke og kartlegge det sanselige ved religionens vesen (Jørgensen, 2014, s. 585). Likevel er den teologiske estetikken noe eldre og kom frem som akademisk begrep på 1960-tallet, da man for fullt snakket om «Guds herlighet», som vil si Guds skjønne selvmanifestasjon (Jørgensen, 2014, s. 585).

Her er teologisk estetikk forstått som en opphøyelse av det vakre i teologisk forstand. Denne forståelsen er på samme måte som «opplevd metafysikk» tverrvitenskapelig og forsøker å

sette ord på spørsmålet om Guds vesen i lys av sansning, skjønnhet og kunst (Jørgensen, 2014, s. 586). Grunntanken i teologisk estetikk er at individet kan få en dypere forståelse av guddommen ved å se dets skaperverk og vår kunstneriske kreativitet. Dorthe Jørgensen skriver at det «Lige siden oldkirken har den vestlige teologi beskæftiget sig med spørgsmål af en 'æstetikteoretisk' karakter» (Jørgensen, 2014, s. 570), noe hun utdyper:

Det spørgsmål, der melder sig, er da ikke, om der findes en Gud som kilde til det værende, men hvad der kan forstås ved denne Gud i dag, eller måske nærmere bestemt hvor vi møder ham og i hvilken form. [...] Eller spørsmålet er med andre ord, hvilken teologi, der eventuelt kan udledes af en metafysik, ifølge hvilken noget som sagt er givet, men kun som en mulighed, hvis virkeliggørelse kræver en subjektiv indsats — ikke for objektivt at blive virkelig, men for at blive subjektiv virkelighed, dvs. for at blive virksom ikke blot i, men også for den enkelte selv (Jørgensen, 2014, s. 579).

Som Jørgensen tydeliggjør i sitatet dreier teologiens estetikk seg om hvordan mennesket kan utforske guddommen gjennom sansbare handlinger, gjenstander og estetisk forståelse. I dette ligger det en tolkning av omgivelsen, og en forståelse for kunstens merbetydning. Jørgensen utdyper dette ved å trekke fram at selve kommunikasjonen med Gud er en estetisk handling. Gud kommuniserer gjennom ordet⁴⁶, mens mennesket svarer gjennom bønn, lovsang og rituale (Jørgensen, 2014, s. 581). Dette er på mange måter både estetiske og fenomenologiske handlinger som knytter estetikken og teleologien i en sammenflettet dobbelthet (Jørgensen, 2014, s. 581). Likevel omhandler ikke teologisk estetikk kun den opplevde metafysikken, men også en større interesse for kunst.

Interessen samler sig langt oftere om kunstværker/andre artefakter end det skønne eller den æstetiske erfaring, og det tværvitenskapelige ved arbeidet tager primært form som en podning af fagæstetisk metode og tankegang på allerede givne teologiske eller religionsvitenskapelige arbejdsgange (Jørgensen, 2014, s. 587).

Dette er hva Jørgensen kaller for en estetisering. Med dette mener hun en kunstteoretisk forståelse som først og fremst er konsentrert om kunstverket, og hvor den systematiske studier av forholdet mellom teologi og estetikk mangler. I stedet for å undersøke den estetiske opplevelsen og dens teologiske betydning, slik studier forankret i estetiskfilosofi ville gjort, er det religionens materielle sider som behandles i dagens kunstteoretiske verk, deriblant pasjonsspill, poesien, den religiøse billedkunsten, salmeskrivingen og kirkearkitekturen (Jørgensen, 2014, s. 592).

⁴⁶ «Ordet» viser til bibelen som Guds ord.

Som jeg så vidt gikk inn på i analysen av dramatiseringen fra Gjerdrum kirke er også forståelsen av Jesus Kristus bundet til en dobbelthet, og derfor også til en estetikk. Dette er noe Dorthe Jørgensen utdyper, i en lengre analyse av kristendommens metaforiske og estetiske teologi:

I teologisk ontologi, hadde teologien imidlertid selv bruk for tænkning af en æstetisk karakter. Det var netop teologisk æstetik, der var behov for: Teologien måtte medtænke selve iagttagelsen af troens genstand og denne iagttagelses organer, dvs. sanserne og følelserne, fordi den usynlige Gud har åbenbaret sig i konkrete former og ikke mindst i Jesus Kristus. [...] Guds åbenbaring [henviser] ikke til noget hinsides åbenbaringen selv, men er derimod en manifestation af Gud i Kristus: I Jesu Kristi persons skønhed er den treenige Guds herlighed reelt til stede og lader sig erfare. Samtidig er åbenbaringen heller ikke en projektion af den troendes egne sanser og følelser: Det er Guds egen herlighed, som den troende opfatter æstetisk, og ikke bare noget, der kommer fra den troende selv (Jørgensen, 2014, s. 595).

Teologisk estetikk forsøker dermed å sette ord på hvem Gud er ved hjelp av estetikken formspråk, og ser derfor på estetikk som «det skjønn». Dette er imidlertid ikke tilfellet med estetisk teologi. Her er ikke *estetikken* redusert til «det skjønn», men beholder betydningen til dets etymologiske stamfar «Aestithos». Estetikken er derfor det sanselige i utvidet forstand, og viser til alle opplevelser vi kan se, føle, smake, høre og lukte. Samtidig viser den til en snevrere «kunstskjønnhet» som er særlig sentral i opplevelsen og anerkjennelsen av det sanselige.

I motsetning til teologisk estetikk er ikke estetisk teologi en gransking av hvem eller hva det guddommelige er. Begrepet viser heller til hvordan estetisk opplevelse kan vekke en følelse av det transcendent eller metafysiske. Å kalle det teologi vil derfor være noe misvisende da det ikke på noen måte er tilknyttet en gud, eller søken etter å forstå denne guddommen. For den kristne vil dette likevel være knyttet til den treenige Gud, men trenger ikke nødvendigvis være det.

En utforskning av estetisk teologi er derfor måter å utforske estetikken mulighet til å frambringe opplevelsen av det som ellers ikke er sansbart. Dette skiller seg fra opplevd metafysikk ved at estetisk teologi beskriver en iboende egenskap ved estetikken vesen, mens den opplevde metafysikken derimot er en opplevelse av det hellige som en målsetning eller erfaring. Den estetiske teologien er en forutsetning for opplevd metafysikk, og har rot i filosofisk gransking av estetikken vesen:

Som nævnt ovenfor er den sensitive erkendelse imidlertid også produktiv, og den er derfor egentlig ikke bare analog med fornuften (erkennende), men også med Guds skabelseshandling (fremstillende). Den giver form til noget, der ellers ikke ville være tilgjengelig for mennesket;

den lader sandheden klinge med i form af skønheden ved det, der bliver opfattet som skønt. Til forskel fra Gud skaber den sensitive erkendelse dog hverken verden som sådan eller sin egen mulighet for at få metafysisk innsigt (Jørgensen, 2014, s. 157).

Det vakre, eller heller møtet med det vakre, har en egen iboende skaperkraft. Ved at det vakre ikke bare representerer seg selv, men åpner opp for en større opplevelse. Jørgensen beskriver dette videre ved å legge vekt på hvordan opplevelsen av det skjønne er refleksivt og transformerende: «Uden den for æstetikken centrale sensitivitet, der orienterer sig efter æstetisk frem før logisk sandhed, ville tænkningen ikke kunne løfte sig fra den formelle logiks niveau til en metafysik, der ikke har lagt den erfarede verden bag sig.» (Jørgensen, 2014, s. 477). Likevel er det ikke sammenlignbart med opplevelsen av Guds skaperkraft som i kristen ontologi er grunnlaget for universet: «The experience of beauty leaves an impact much deeper than the mere impression of external forms, whether they are natural or artificially constructed; it allows one to learn that not all things in the world have their purpose outside themselves, but in themselves» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 156).

Jørgensen forklarer den estetiske teologien i et kristent perspektiv, hvor hun skriver: «han [Gud] træder derimod frem, men som en anden, der dog er ham selv: hans ansigt. I sporene af ånd i verdens fysiske gestalter» (Jørgensen, 2014, s. 655). Videre poengterer hun at den kristne Gud viser sitt ansikt gjennom estetikken, uten å avsløre sitt vesen. Likevel er Ånden iboende de troende og Jesus ble selv kroppsliggjort. Dette utdyper hun ved å si at Gud kun er synlig gjennom estetikken, for det troende øynet (Jørgensen, 2014, s. 655).

Relasjonen mellom de to begrepene er sammenflettet, men for å oppklare, dreier teologisk estetikk seg om hvordan religionens kunst, gudstjeneste, og estetikk ser ut, i et forsøk på å utforske guddommen. Mens estetisk teologi på den andre siden forteller noe om hvordan kunstens vesen også har en skaperkraft, og evnen til å frembringe opplevelsen av noe som ellers ikke er sanselig. I en undersøkelse av Grotowski sitt teater ser vi for eksempel hvordan han ønsket å bruke estetikk for å komme nærmere det metafysiske, dette er bruk av estetisk teologi, fordi han utforsker estetikkenes vesen og dets nærhet til det metafysiske. Teateret i middelalderen eller nattevandringen hos Gjerdum og Heni menighet er en bruk av teologisk estetikk – altså måter kirken kroppsliggjør og gransker Gud. De to kan også naturligvis gå hånd i hånd, som vi ser i gudstjenesten. Gudstjenesten er nemlig et godt eksempel på teologisk estetikk, med mål å bruke estetisk teologi, altså å modellere sitt eget dramaturgiske uttrykk for å vekke en hellig opplevelse hos tilskueren.

Hvordan kan så innsikten i teologisk estetikk føre til en dramaturgisk forståelse, eller relateres til teater i sin helhet? Først og fremst åpner bevisstgjørelsen av estetisk teologi, og dets nærhet til opplevd metafysikk, for å se gudstjenestens estetikk som teologiske iscenesettelsesstrategier. Målet er å bane vei for at den metafysiske opplevelse skal springe fram. Det åpner også opp for nye måter å analysere det hellige teater, ved å se hvordan estetisk praksis blir brukt for å oppnå opplevd metafysikk. Jeg vil i det følgende forsøke å anvende estetisk teologi som dramaturgisk begrep og sette det opp mot allerede anerkjente modeller.

Gudstjenesten og Aristoteles – mimesis og katarsis.

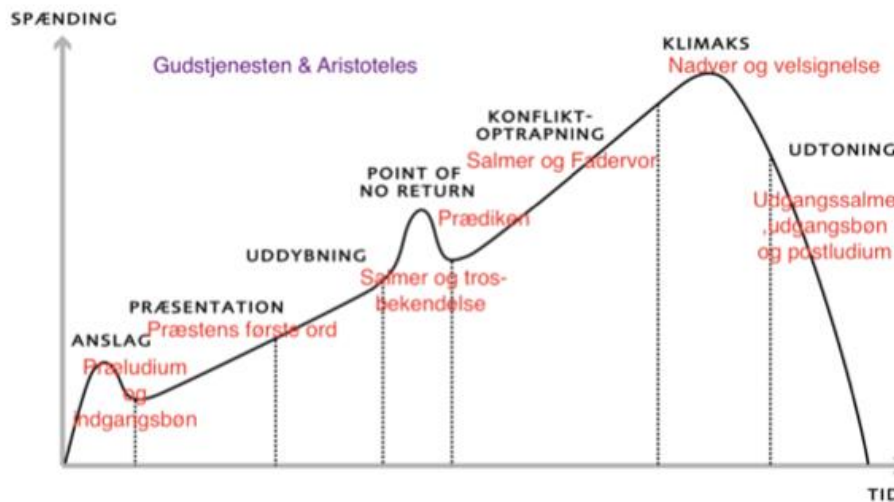
Under et foredrag i januar 2023, tok Anne Middelboe Christensen for seg spørsmålet «Hvordan ser gudstjenesten ud med dramaturgens og teateranmelderens blik?» for prester i Hjørring, Danmark (Personlig kommunikasjon, 10.03.23). Formålet var her å se gudstjenestens handling som et estetisk forløp med en spenningsoppbygning, og et høydepunkt, se Figur 11. Middelboe Christensen er teaterkritiker og gikk inn i gudstjenesten med et kritisk blikk på hvordan den kommuniserer med deltageren, og hvordan kommunikasjonen kan bli gjort mer effektiv. Her knyttet hun gudstjenesteforløpet opp mot den aristoteliske dramaturgien. Som en utvidelse av dette ønsker jeg i det følgende å sette gudstjenesteforløpet opp mot Aristoteles sine to begreper: mimesis og katarsis.

Aristoteles har gjennom teaterhistorien blitt anerkjent for å komme med den første malen til teaterdikningen, og har gjennom tidene hatt stor påvirkning på hvordan teateret blir sett, tenkt og skrevet. Selv om det moderne dramaturgibegrepet ikke ble etablert før på 1700-tallet⁴⁷, ser man gjerne Aristoteles som dramaturgiens fødselshjelper (Gladsø et al., 2015, s. 29). Den aristoteliske dramaturgi ble først fremlagt i verket *Poetikken*⁴⁸. I verket trekker han innledningsvis et skille mellom den dramatiske (handlende) og den episke (fortellende)

⁴⁷ Dramaturgibegrepet oppsto på 1700-tallet av den tyske dramatiker og dramaturgen Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Særlig gjennom boken *Hamburgische Dramaturgie* (1769), har han hatt en stor påvirkning (Nygaard, 1978, s. 89-91)

⁴⁸ *Poetica* blir oversatt og på forskjellige måter, deriblant «Poetica», «Aristoteles' poetikk», «Poetikken» og «Om ditekunsten». Det er vanlig å forholde seg til kun én av oversettelsene, men i boken *Dei literære sjangerane* (2018) veksler de på hvilken oversettelse de bruker. Jeg kommer imidlertid til å benytte meg av oversettelsen «Poetikken».

diktningen. Den dramatiske diktningen deler han igjen inn i tragedien og komedien, men legger imidlertid kun vekt på tragediediktningen videre i verket⁴⁹.



Figur 11: "Fra Aristoteles til Gudstjenesten: En modell" © Anne Middelboe Christensen

Aristoteles ser i hovedsak på dramasjangeren som en litterær sjanger, og er i liten grad opptatt av iscenesettelsen⁵⁰. Han ser altså dramaturgien i hovedsak som en tekstuell disiplin knyttet til dramatik og fiksjonshandlingen, noe han beskriver som stykkets fabel (Aristoteles, 2017, s. 35). I Poetikken legger han frem en rekke krav til fabelen, deriblant fabelens enhet:

Liksom i all annen slags etterligning, en etterligning gjelder én ting, således må også fabelen, siden den er etterligning av handling, gjelde en handling, og den må være fullstendig. Og begivenhetenes enkelte deler må henge slik sammen at hvis man rokker ved en del eller fjerner den, så kommer det hele i ulage og faller fra hverandre. For det som hverken ved sitt nærvær eller fravær gjør noe til saken, er ingen del av det hele (Aristoteles, 2017, s. 37).

I sitatet ser vi hvordan Aristoteles stiller krav om at hver scene skal føre videre til den neste. Han stiller også krav om at hver scene skal være nødvendig for handlingen og for forståelsen av stykket som en helhet. Hver scene skal derfor også være helhetlig, avsluttet og fullstendig.

⁴⁹ Slev om Aristoteles innledningsvis skriver at han skal gjøre rede for komedien, gjør han ikke dette. Her er det mange teorier rundt hvorfor Aristoteles ikke tar for seg en grundig analyse av komedien (Aristoteles, 2017, s. 30).

⁵⁰ Selv om han i hovedsak tar for seg dramatikken som litterær sjanger, kommenterer han likevel iscenesettelsespraksis. Blant annet kommer han med en kort skildring av kommediemaskens uttrykk: «[...] likesom er jo den komiske maske – for å ta noe nærliggende – er uskjønn på en måte og forvrent. Men uten smerte» (Aristoteles, 2017, s. 30).

I tillegg til dette skal fabelen inneholde et kausalt årsak-virkning prinsipp på samme måte som vi ser i den virkelige verden (Gladsø et al., 2015, s. 29).

Fabelen skal også ha en økende spenningskurve, som topper seg på et bestemt punkt i forestillingen. Dette gjøres ifølge Aristoteles ved at alle handlingens tråder samles og strammes i en knute, *deisis*. I tillegg til knuten er vendepunktet, *peripeti*, svært viktig for den aristoteliske handlingen fordi det er her fabelen går fra lykke til ulykke. Det er også her helten ideelt anerkjenner knuten gjennom en gjenkjennelse, *anagorsis*. Som igjen baner vei for renselsen, *katarsis* (Gladsø et al., 2015, s. 31). Etter gjenkjennelsen forsøker protagonisten å løse knuten, hvor Aristoteles beskriver at enhver tragedie er dels knute og dels løsning på knute (Aristoteles, 2017, s. 9). Det er summen av disse reglene som er grunnlaget for den aristoteliske modellen, som Anne Middelboe Christensen benytter seg av for å se gudstjenesten.

I sitatet over kommer det fram hvordan teateret, som all annen kunst er en etterligning av virkeligheten, *mimesis*. Noe Aristoteles også utdyper ved å skrive at «[...] For tragedien er etterligningen, ikke av mennesker, men av handling og liv» (Aristoteles, 2017, s. 32). Jostein Børtnes hevder i introduksjonen til *Poetikken* at *mimesis* og *katarsis* er de to viktigste begrepene i verket. *Mimesis* blir nevnt en rekke ganger og søker å forklare hva som er kunstens kjerne. Aristoteles hevder nemlig at kunstens kjerne er menneskets iboende behov for å etterligne verden rundt seg, noe teateret gjør på en særlig god måte (Børtnes i Aristoteles, 2017, s. 9). I motsetning til *mimesis* blir *katarsis* kun nevnt en gang i løpet av verket, likevel hevder Børtnes at det er like sentralt i forståelsen av *Poetikken* og av Aristoteles' syn på tragedien. *Katarsis* er et mye omdiskutert begrep, men er ifølge Børtnes den åndelige renselse som oppstår gjennom god kunst (Børtnes i Aristoteles, 2017, s. 9).

I motsetning til det antikke teateret legger ikke gudstjenesten fram en fiksjonshandling. Likevel vil det kunne være interessant å se på hvordan den har en fast inndeling, og forholder seg til begrepene *mimesis* og *katarsis*. Som jeg la vekt på i analysen av Lys våken-gudstjenesten, har gudstjenesten alltid en satt form: samling, ordet, bordet og sending. På den måten er dets forløp sluttet, med en innledning, hoveddel og avslutning. Man har også i et teologisk perspektiv konstruert gudstjenesten i en form der flere av gudstjenestens deler er uløselig knyttet sammen. Eksempelvis er trosbekjennelsen en forlengelse av dåpen, og tekstlesningen en forlengelse av prekenen. Dette illustrerer Middelboe Christensens modell, hvor hun synliggjør en likhet i fabelens spenningsoppbygning og gudstjenestens utvikling. Likevel er det ingen knute i gudstjenesten, og dens spenningsoppbygning er ikke knyttet til

tekst, men ritualets henvendthet og estetiske virkemidler, noe jeg vil komme tilbake til i delen «ikke-aristoteliske grep i søken etter metafysikk».

Selve målet med gudstjenesten er også nært knyttet til katarsis-begrepet, hvor gudstjenesten som ritual søker å vekke en opplevelse av det hinsidige. Dette vil jeg argumentere for at er nært katarsis, fordi en metafysisk opplevelse, slik Jørgensen beskriver det, alltid vil være transformerende. Derimot er det ved første øyekast et skille mellom gudstjenesten som ritual og mimesis. Fordi gudstjenesten ikke er en etterligning av den virkelige verden. I motsetning til det antikke dramatikken ønsker ikke gudstjenesten å speile vår verden, men oppsøke en transcendent sfære og guddommelig nærvær. Gudstjenestens teologiske estetikk har likevel flere mimetiske trekk. Det mest iøynefallende er kirkens mange virkelighetsnære kunstverk av Jesus og andre mennesker som man finner i de fleste kirker som tilhører DNK.

I kirkerommet er det også pyntet med makabre scener fra Jesu lidelseshistorie, som skal minne gudstjenestedeltagerne om det kristne budskapet. Noe jeg vil se i lys av Kallenbach sitt sitat «Mimesis [...] serves a constructive function; the contemplation of images, even tragic and violent, leads to understanding of the phenomena and to catharsis (purification) of the emotions (principally pity and fear)» (Kallenbach, 2018, s. 37). Her nærmer vi oss den teologiske estetikens kjerne, hvor det estetiske, gjennom gjenkjenning *anagorsis*, fører til en dypere forståelse av Gud i form av Jesus og hans lidelseshistorie.

Dette er også noe Erika Fischer-Lichte legger fram i boken *The Transformative Power og Performance* (2008). I verket presenterer hun blant annet en sammenligning av Marina Abramović og selvskadene bønneritualer, hvor begge gir en transformasjon til deltageren. Transformasjonen forekommer her ved hjelp av to midler: fysisk lidelse og felleskap. I gudstjenesten er alle tilskuerne handlende kropper, og derfor også deltagere, som er sammen i det estetiske og åndelige felleskapet. Skillet mellom Fischer-Lichtes renselse og gudstjenestens renselse oppstår derimot ved kravet om fysisk smerte. I den moderne gudstjenesten hos DNK er det ingen fysisk lidelse, utenom Jesu lidelseshistorie. Likevel blir den opplevd på samme måte som Fischer-Lichte beskriver «Those who approached God in these diverse ways were granted enlightenment of the heart, their thoughts were purified, their passion ignited, their conscience became clear, and their spirits ascended towards God» (Fischer-Lichte, 2008, s. 14). I hvert tilfelle er dette målet med gudstjenesten, som sammenfaller med Børtnes sin definisjon av katarsis som en åndelig renselse.

Her vil jeg trekke fram nattverden som en kombinasjon av deltagerens handlingsrom og en tydeliggjøring av Jesu lidelseshistorie. I lys av Fischer-Lichte har nattverden begge komponentene som er nødvendige for den transformerende performansen. Deltageren påfører ikke seg selv fysisk smerte, men kan indentifisere seg selv med Jesus som var fysisk menneske, og gjennomgår en transformering som vitne og med viten om den bakenforliggende historien slik Fisher-Lichte beskriver (2008, s. 13). Her er det igjen interessant å trekke fram aristotelisk teori. På samme måte som i tragedien opplever deltageren at en handling speiler virkelighetens grusomhet, *mimesis*. Dette vekker en gjenkjennelse, *anagorsis*, som igjen åpner opp for den åndelige renselsen, *katarsis*.

I eksempelet med nattverden ser vi hvordan den teologiske estetikken, ikke bare er et fast løp som man kan sette opp mot den aristoteliske modellen. Det er også tett knyttet opp mot en estetisk teologi, som har samme virkningsprosess som *mimesis* og *katarsis*. Nattverden kan altså sees som en rituell og performativ handling, som blir iscenesatt for å transformere deltageren. I lys av Erika Fischer-Lichte og Arnold van Gennep, kan man derfor se nattverden som gudstjenestens transformerende ritual. Her vil gudstjenestens «samling» og «ordet» være separasjonen fra det hverdagslige, hvor deltageren trer inn i gudstjenestens sfære. «Bordet» som Middelboe Christensen setter som gudstjenestens klimaks, fungerer som transformasjonen hvor deltageren gjennomgår renselsen. Avslutningsvis er «sending» deltagerens integrering, hvor hen trer ut av den hellige sfære (Fischer-Lichte, 2002, s. 3; van Gennep, 2019).

Nattverden kan altså sees som både en rituell og en performativ handling, som har en sentral del i gudstjenestens dramaturgiske forløp. Likevel vil jeg ikke hevde at nattverdens tilstedeværelse er en dramaturgisk strategi, men måten den blir gjort på kan sees på som ulike performative strategier. Det er nemlig flere godkjente måter å «feire» nattverd, som naturligvis vil oppleves ulikt av ulike deltagere. Her vil jeg særlig trekke fram nattverdspraksisen som ble brukt i både Løvenes konge-gudstjenesten og Lys våken-gudstjenesten: Først får deltageren utgitt en oblat eller et stykke brød av den ene liturgen som sier replikken «dette er Jesu legeme». Deretter dypper deltageren oblatet i et beger fylt med rødvin, mens en annen aktør sier «dette er Jesu blod». Her oppstår det et personlig og intimt møte med liturgene mens den enkelte deltager får øyekontakt og selv dypper brødstykket i vinen som symboliserer blodet. I nattverden fungerer replikken som en performativ transformering, hvor vinen ikke lenger sees som vin, men som blod. Gjennom ritualet finner vi kjernen av gudstjenesten slik Veiteberg beskriver den, hvor deltagerne blir metaforisk

medvirkende i en transcendent virkelighet (Veiteberg, 2006, s. 33). Gjennom nattverden blir deltageren rensert for synd, fordi Jesus døde og sto opp igjen for å rensere verdens synder (Lathrop, 1998, s. 140). I tråd med både Jørgensen og Skjoldager-Nielsen, er det på dette punktet et stort mulighetsrom for opplevelsen av Gud, fordi henvendtheten og den estetiske teologi så å si sammenfaller med teologisk estetikk.

For å oppsummere, er gudstjenesten nært knyttet til begrepene katarsis og mimesis, som begge spiller på den estetiske teologien og teologisk estetikk som dramaturgiske prinsipper. Selv om gudstjenesten ikke har en tradisjonell aristotelisk dramaturgi, vil det fortsatt være interessant å knytte den opp mot den aristoteliske tradisjonen og teorien. På den måten ønsker jeg å peke på gudstjenestens mangfoldighet, og komme med konkrete eksempler på hvordan teologisk estetikk og estetisk teologi kan sees som dramaturgiske virkemidler og grep.

Den hellige aktør – Grotowski, presten og estetisk teologi

Til tross for at den aristoteliske dramaturgien har vært rådende i flere deler av historien, har den på ingen måte monopol i verken teater teorien eller teaterpraksisen. Selv om det har vært hensiktsmessig å sette begrepene mimesis og katarsis opp mot gudstjenesten, opplever jeg at aristotelisk teori ikke er dekkende for å beskrive gudstjenestens gang eller dets vesen. Her må jeg altså lete etter andre dramaturgiske innfallsvinkler, hvor jeg har sett mot Kari Veiteberg. I sin undersøkelse av gudstjenesten som performativ praksis trekker hun fram andre dramaturgiske forståelser og synspunkt. Hvor hun både viser til nyere og eldre scenekunstpraksis, og trekker frem middelalderdramaturgien og det hun kaller «moderne dramaturgi». Dette gjør hun i en søken etter gudstjenestens nye dramaturgiske «make» (Veiteberg, 2008, s. 109). Likevel utdyper ikke Veiteberg hva hun legger i de to begrepene. Jeg vil imidlertid tolke det som letningen etter den hellige kropp i teaterhistorisk kontekst.

I sin bok *History of European Drama and Theatre* (2002) beskriver Fischer-Lichte middelalderens teater under tittelen «The Magic Body» (s. 33). I samme verk beskriver hun hvordan teateret i det 20. århundre gjerne kjennetegnes ved en streben etter å finne tilbake til antikke og middelalderens rituelle teaterformer. Samtidig som de ser til ikke-europeiske teaterformer for å finne måter å gjøre teateret rituert og metafysisk, noe Fischer-Lichte beskriver i kapittelet «Rebirth of the human nature: the redeemed and redeeming body» (2002, s. 332). For å undersøke en hellig kroppslighet i forhold til Jørgensens to begreper estetisk teologi og teologisk estetikk vil jeg først ta for meg Jerzy Grotowski sin hellige aktør og metafysikk. Her vil jeg argumentere for at Grotowski beveger seg mot en estetisk teologi, i

ikke-teologisk sammenheng, for å mane fram opplevelsen av det metafysiske. Deretter vil jeg se på hvordan «kroppslig henvendthet» kan bli brukt til å beskrive gudstjenestens dramaturgi – sentrert rundt en hellig kropp.

Grotowski og estetisk teologi

Som nevnt over har det vært en rekke forsøk på å tilnærme seg en hellig iscenesettelsespraksis og dramaturgi, i den moderne teaterhistorien. Jeg vil særlig trekke fram Jerzy Grotowski som en sentral frontperson i søken av en rituell og metafysisk tilnærming til teater og dramaturgi. I sitt verk *Towards a Poor Theatre* Peker Grotowski på hvordan han søker etter en estetisk teologi, i ikke-teologisk perspektiv. Med dette mener jeg at han søker en metodikk og estetikk som sammen søker det opplevd metafysiske, uten at det metafysiske er forstått som en hellig guddom. I denne søken benytter Grotowski seg av en rekke teoretiske, historiske og estetiske referanser. Hvor han selv introduserer relasjonen mellom hans metodikk og metafysikk som følger:

It is difficult to say precisely what elements in our productions result from a consciously formulated program and what derive from the structure of our imagination. I am frequently asked whether certain "medieval" effects indicate an intentional return to "ritual roots." There is no single answer. At our present point of artistic awareness, the problem of mythic "roots," of the elementary human situation, has definite meaning. However, this is not a product of a "philosophy of art" but comes from the practical discovery and use of the rules of theatre. That is, the productions do not spring from a priori aesthetic postulates; rather, as Sartre has said: "Each technique leads to metaphysics." (Grotowski & Barba, 2002, s. 18).

Teateret til Grotowski var på samme mate som Lys våken-gudstjenesten, orientert rundt den hellige aktøren (Olf, 1981). Likevel er det et markant skille i hvordan aktørene forholder seg til iscenesettelsen, både mentalt og kroppslig. Dette minner igjen om Veitebergs innsikt i at det som skiller teater fra gudstjeneste er en ulik profesjonell tenkning rundt tid, innhold og spenning (Veiteberg, 2006, s. 54). For selv om både gudstjenesten og Grotowskis teater søker det metafysiske, rituelle og transcendentale så er fremgangsmåten ulik.

Grotowskis hellige aktør gikk gjennom ekstrem fysisk trening, for å oppnå en tilstand av «passive readiness». Med dette mente Grotowski at aktørens kropp etterhvert opphørte som individets fysiske tilstedeværelse, og ble transformert til en strøm av motstridelser, som alle ledet til aktørens spirituelle kontakt og tilstedeværelse (Olf, 1981, s. 42). Dette utdyper Grotowski selv ved å skrive: «Our goal is to expose totally the spiritual process of the actor. [Through the technique of trance] we attempt to eliminate his organism's resistance to this

spiritual process. The result is freedom from the time-lapse between inner impulse and outer reaction» (Olf, 1981, s. 42).

Senere fant Grotowski ut at under letingen etter metafysikk falt skuespilleren inn i et system av rituelle bevegelser som kun etterlignet noe hellig eller transcendent (Kumiega, 2018, s. 130), denne etterligningen hadde to problemer. Først og fremst satt det premisser for den hellige iscenesettelsen, men det var også imot hans helhetlige skuespiller metode. I motsetning til Konstantin Stanislavskij⁵¹ ønsket ikke Grotowski å bygge opp en deduktiv verktøykasse for aktøren (Gatland, 1997, s. 150). Han jobbet heller «via negativa», og søkte å fjerne teaterets overflødigheit for å finne fram til dets metafysiske kjerne (Olf, 1981, s. 42). I hans søken på «ekte teater» strippet Grotowski teateret for kostymer og scenografi for å komme til det han mente var kjernen av teateret. Det han kom frem til var at teateret uten ytre effekter blir rik på uttrykk. Ved å strippe teateret fant han det som var rent og ekte. En spiritualitet som er felles for alle (Kumiega, 2018, s. 130).

Møtet mellom den estetiske teologien og Grotowskis teater og skuespillerteknikk ligger i estetikkens vesen. Ved å gjøre aktøren til et redskap, og en kropp framfor en identitetsbærer oppnår aktøren å bli en estetisk gjenstand som forenes med teaterets helhetlige uttrykk. Dette er på samme måte som Grotowski selv presiserer motsetningen til Stanislavskijs psykologiske-realisme, hvor målet er å levelig gjøre den psykologiske karakter (Fischer-Lichte, 2002, s. 181). Dermed kan den hellige aktøren sees på som et medium mellom tilskueren og det metafysiske. Ved å være et estetisk objekt i seg selv, og ved bruk av henvendthet baner aktøren vei for blikkets spaltning og den skjønne opplevelse (Féral, 1997; Jørgensen, 2014). Men også ved at aktøren møter publikum som et offer, kan tilskueren oppleve den estetiske og levede handling kroppsliggjort – strippet for identitet (Fischer-Lichte, 2008, s. 13; Grotowski & Barba, 2002, s. 252).

Samtidig jobbet Grotowski med nye romlige uttrykk, og utforsket relasjonen mellom scene og sal. Dette er noe også Veiteberg trekker fram som fundamentalt for gudstjenesten, hvor hun skriver at det «i dei nyare teaterformene vert mellom anna tilskodarane oppmuntra til å medverke, ein utnyttar rommet og knyter saman dans, musikk og drama. Men for vår del blir likskapen mellom mellomaldermessa og nyare avantgardeteater hengande her, i denne

⁵¹ Konstantin Stanislavskij var et av Grotowskis forbilder. Stanislavskij utviklet et helhetlig skuespillersystem som også er kalt stanislavskijssystemet. Her jobbet skuespilleren både med indre bilder og ytre fysiske handlinger for å komme fram til en ektefølt naturlighet på scenen og en psykologisk-realisme. I sitt arbeide jobbet Grotowski med samme metodiske spørsmål: hvordan kan teateret bli ektefølt, men kom fram til en helt motstridene estetikk og skuespillermetode.

teoretiske gjennomgangen» (Veiteberg, 2008, s. 109). Videre forklarer hun at avantgardistiske retninger ikke har særlig gjenklang i gudstjenestene hos DNK.

Likevel vil jeg trekke sammenligningen et hakk lenger å si at det største skillet ikke kun ligger i forskjellige profesjonelle tilnærminger. Grotowski søkte å finne en estetikk som i seg selv vekket en opplevelse av noe metafysisk. Sett ut fra Skjoldager-Nielsens modell ser vi her et tydelig fokus på iscenesetteren og et mindre fokus på deltageren. Mens gudstjenesten søker heller å estetisere teologien for å gjøre den mer effektiv i møte med en allerede troende deltager.

Kroppslig henvendthet

Som nevnt, innleder Fischer-Lichte kapittelet om middelalderen med tittelen «The Magic Body». Hvor hun legger vekt på at de første iscenesettelsene i middelalderen viste påskehistorien, Jesu lidelseshistorie. I spillene var det stort fokus på Jesu kroppslighet (Fischer-Lichte, 2002, s. 35-37), fordi hans magiske og guddommelige kropp som står opp fra de døde for at mennesket skal kunne inntre himmelen etter syndefallet⁵² (Thomassen & Rasmussen, 2000). Dette la også et stort fokus på aktørens rituelle og religiøse funksjon. Aktørens kropp ble løftet fram som hellig mens han⁵³ portretterte helligheter som Jesus og engler (Fischer-Lichte, 2002, s. 33).

Aktørens kroppslighet sto derfor sentrert i kirkespillet, hvor den hellige aktør beveget seg mellom locus og platea. Denne formen var ikke bare sentral i middelalderen, men også i DNK sine gudstjenester. Som jeg gjorde rede for i analysen av Lys våken-gudstjenesten var det plassert flere ulike verdiladde «stasjoner» på spillplassen. Deriblant døpefonten, prekestolen og alteret som alle fungerte som locus. Under gudstjenesten sto Furueth som regel i midten av spillplassen som virket mer «nøytral». Da han skal snakke eller handle direkte med Gud vendte han seg mot alteret eller gikk inn i alterringen. Det samme gjorde han under dåpen, hvor dåpsfonten blir brukt som locus. Her er aktørens plassering i rom avgjørende, på samme måte som scenografien eller de teologiske gjenstandene. Både fordi gjenstanden har et uttrykk i seg selv, men også fordi gjenstander påvirker rommet det er plassert i «they create tension and make certain movements possible» (Fischer-Lichte, 2008).

⁵² Syndefallet beskriver handlingen hvor Adam og Eva spiste den forbudene frukten og påførte mennesket arvesynden.

⁵³ Gjennom store deler av historien har kvinner vært utestengt fra teateret, dette var også tilfellet under middelalderens kirkespill (Fischer-Lichte, 2002, s. 33).

I begge gudstjenestene jeg har tatt for meg, så vel som i en rekke andre gudstjenester, er det ikke teksten alene som er spenningsskapende. Spenningen oppstår i hvordan liturgene og andre aktører beveger seg over spillplassen. Raske og tilsynelatende godt innøvde overganger og endringer i tempo var avgjørende for gudstjenestens spenning. Dette er gjennomgående i flere av gudstjenestene jeg har sett de siste årene, hvor hyppige skift mellom ulike deler av gudstjenesten virker som dramaturgiske grep. I flere av gudstjenestene jeg har vært på var det en likhet i liturgens stemme og kroppslighet. Ikke bare er liturgens kropp synlige for tilskuerne til enhver tid, de er også iscenesatte og tydelige fokuspunkter. Dermed fungerer liturgens kropp som strukturerende i den scenisk-dramaturgiske handlingen.

Her viser jeg til en forståelse av «strukturerende element» hentet fra Jon Nygaards tekst «Dramaturgi - Innføring i teaterorientert tekstlesing» (1978). Nygaard beskriver hvordan teaterets handling alltid blir strukturert rundt enten en gjenstand eller tekst. Dette er også tilfellet med annen form for spill⁵⁴ som vi ser i både religiøse settinger og barnets lek. Her beskriver han en likhet i at også personlige ritualer er bundet til gjenstander som at «man kneler foran korset» (Nygaard, 1978, s. 5). Det strukturerende elementet er likevel ikke bare den tekst eller gjenstand som spillet er forankret i. I så fall kunne man uten problemer si at gudstjenesten og middelalderens kirkespill delte den kristne ontologien som strukturerende element. Når Nygaard skriver om et strukturerende element viser han til det som gir spillet framgang, og det handlingen sirkulerer rundt.

Jeg vil argumentere for at det i stor grad er liturgen som forankrer gudstjenestens handlingsforløp. Det er for meg tydelig hvordan gudstjenesten baner vei for estetisk teologi, ved å legge vekt på kroppslighet og samspillet mellom kropp og teologisk estetikk. Siden liturgen fungerer som et strukturerende element under gudstjenesten, vil jeg hevde at hans kroppslighet er avgjørende for opplevelsen av det guddommelige. På samme måte som hos Grotowskis praktisk-teoretiske forståelse av aktøren, er det liturgens kroppslige og verbale tale som i stor grad retter tilskueren mot det hellige. I dette ligger Kim Skjoldager-Nielsens forståelse av henvendthet, altså hvordan et event retter seg mot transcendens.

I gudstjenesten er liturgen et talerør som henvender deltageren mot det hellige. Liturgen fungerer derfor som et estetisk element i seg selv, på samme måte som aktøren i en

⁵⁴ Her er det store likheter mellom Nygaards bruk av spill og Féral bruk av samme ord hentet fra Johan Huizingas definisjon fra *Homo ludens* (Féral, 1997, s. 13-14). Dette minner igjen om Schechners bruk av «ritualisazion», som viser til en rekke regelsatte handlinger som dans, teater, ritual, som alle er bunnet til et satt handlingsmønster med definerte regler (Schechner, 2003, s. XVII).

forestilling. Derfor er liturgen et av gudstjenestens fremste teologisk estetiske elementer. Gudstjenesten kan nemlig holdes ute, på eldrecenter, på skoler eller andre plattformer. Her er det alltid liturgen, korset og et alter/bord med hvit duk som er konstante. Noe som understreker prestens sentrale rolle, ikke bare som teologisk estetisk grep, men også for å vekke en estetisk teologi. Liturgens kroppslige tilstedeværelse er avgjørende i blikkets spalting og opplevelsen av det guddommelige. Dette fikk jeg bekreftet i mitt arbeid som dramaturg under covid-19 pandemien sto dette som fremste problem: hvordan skal romlighet, og enda viktigere, kroppslighet formidles gjennom den digitale strømmingen?

For å sammenfatte har jeg i denne delen tatt for meg drøftingen rundt aktørens potensiale for estetisk teologi. Her har jeg pekt på hvordan aktørens kroppslighet er sentral for opplevelsen av det metafysiske. Dette er ikke bare tilfellet med gudstjenesten, men også hos teateret. Særlig ser vi dette i teaterlaboratoriet til Grotowski, hvor det var aktøren som via sin kroppslighet åpnet opp for muligheten for opplevd metafysikk. Samtidig tydeliggjør denne likheten mellom liturgen og Grotowskis praktisk-teoretiske teaterforståelse, at aktøren har et stort potensial for estetisk teologi. Denne kroppslige evnen til å vekke transcendent møter er en sentral del av gudstjenesten, ritualer og rituelle teaterformer.

Gudstjenesten som mer, eller mindre, vellykket

Skjoldager-Nielsen skriver at troende kan oppleve transcendens uten at det er meningen fra iscenesetteren, på samme måte kan den troende oppsøke religiøse eventer uten å oppleve noen form for transcendens (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 348-349). Denne forståelsen av at ikke alle religiøse deltagere nødvendigvis opplever det hellige under iscenesettelsen, minner om hva Veiteberg beskriver som «lite vellykka gudstjenester» (Veiteberg, 2008, s. 110). Her åpner hun opp for å snakke om gudstjenesten som vellykket, utover om den faktisk bringer frelse (Veiteberg, 2008, s. 108). Hun åpner på den måten opp for å se om gudstjenestens teologiske estetikk «fungerer» i den enkelte gudstjeneste.

I flere av mine «theatre talks»-samtaler kommer det fram at både gudstjenestens aktører, det være seg liturgene, kirketjenerne eller musikere, og kirkegjengerne som helhet, har en underliggende forståelse av relasjonen mellom teologisk estetikk og estetisk teologi. Hvor flere av dem jeg har møtt i og rundt gudstjenesten kommenterer hvordan enkelte salmer, bibelvers, dramatiseringer eller kirkearkitekturen frembringer en særlig følelse av det transcendent. Særlig var det en eldre dame i Gjerdrum kirke som skildret hvordan lyset

gjennom kirkerutene alltid rører ved henne, «som om Jesus kommer for å ta del i gudstjenesten – da blir jeg alltid så rørt og føler at jeg er i vår herres hender» (Personlig kommunikasjon, 26.03.2023). Dette vitner om en allmenn forståelse av gudstjenesten som en estetisk praksis, og som derfor kan kritiseres med et teatervitenskapelig begrepsvokabular.

Ved å se teologisk estetikk som ulike dramaturgiske strategier, kan man altså sette ord på hva som er en vellykket gudstjeneste. På samme måte som om man beskriver en teaterforestilling som mer eller mindre god. Her ligger det en forutsetning om at den som analyserer har teaterkritisk kompetanse, hvor man ideelt sett arbeider med en estetisk refleksjon over spørsmål knyttet til opplevelsen av en gitt forestilling. Et slikt blikk baserer seg ifølge Knut Ove Arntzen på det individuelle blikkets søken etter å forstå metaforiske og visuelle bilder, hvor det er summen av et event, og ikke bare den tekstuelle narrasjon som står sentrert (Arntzen, 2008, s. 232). Videre skriver han at: «Bare ved å erkjenne kunstverkets egne estetiske premisser og virkemidler kan en forstå det» (Arntzen, 2008, s. 240-241). På samme måte vil jeg hevde at man må se den enkelte gudstjeneste i lys av dens egen ramme.

Likevel er det et markant skille i gudstjenestens og teaterets mål. Teateret kan ha en rekke ulike målsetninger, det være seg estetisk, didaktisk, politisk eller kommersielt. Dette er ikke tilfellet med Gudstjenesten, som alltid har målsetning om å åpne opp for «det andre rommet, det heilige» (Veiteberg, 2008, s. 108). Selv om enkelte gudstjenester har et mål om å trekke nye medlemmer, eller åpne for et kristent felleskap, så er gudstjenestens hovedmål alltid å bane vei for opplevelsen av det guddommelige. Man må derfor også alltid vurdere gudstjenesten ut ifra hvorvidt dets teologiske estetikk åpner opp for estetisk teologi.

Dermed vil analysemodellen til Kim Skjoldager-Nielsen gi svar på hvorvidt en gudstjeneste er vellykket eller ikke, siden den gir en innsikt i hvorvidt estetikken vekker opplevelsen av det guddommelige «By analysing metaphysical, spiritual and religious experiences of transcendence the model may help to understand and identify recurring staging and dramaturgical devises that potentially may produce such experiences» (Skjoldager-Nielsen, 2018). Ved å se på hvilken måte gudstjenesten åpner opp for blikkets spaltning, anerkjennelsen og opplevelsen av den hellige sfære, kan man derfor felle en faglig betinget smaksdom.

Det kan imidlertid være mange grunner til at gudstjenesten ikke oppleves som vellykket. Deriblant peker Veiteberg på eksempelet om at grunnen til at noen gudstjenester er lite vellykket er fordi liturgene har «undervurdert verdien av riktig utføring og då verdien av å

øve. Vi øver igjennom på førehand. Vi er medvitne om på kva måte ein nærmar seg speleplatsen. Vi er medvitne på korleis ein inviterer inn» (Veiteberg, 2008, s. 110-111). Fordi distraksjonene som oppstår i liturgens usikkerhet rundt iscenesettelsen kan ta fokuset vekk fra Gud. Her vil jeg argumentere for at det også vil være en mangel av henvendthet, hvor liturgen i sin nøling ikke får dirigert deltageren mot det hellige i sitt kroppsspråk eller rombruk.

På samme måte vil gudstjenester som ikke har et bevisst forhold til sin egen iscenesettelse lett bli mindre vellykket. Det samme vil gjelde gudstjenester hvor liturgen ikke «bryr seg» om iscenesettelsens form og estetikk. Som jeg trakk fram gjennomgående i min analyse, så er gudstjenestens form et satt og lukket løp. Selv om liturgene har en del friheter til hvordan gudstjenestens skal iscenesettes, må de følge *Gudstjenestebok for Den norske kirke – hovedgudstjeneste* som er formulert av Kirkerådet (2020). I boken er det en mal på hvordan og hvorfor alle delene i gudstjenesten skal gjennomføres. Om liturgen ikke er bevisst på at gudstjenesten kun eksisterer i øyeblikket, vil hen lett falle i et mønster hvor liturgien framlegges som repetisjon fremfor ritual.

I teateret snakker en gjerne om forestillingens nerve, på samme måte som Adorno skriver om kunst med og uten ånd. Denne tankegangen vil også appellere til gudstjenesten. Om gudstjenesten kun blir reproduert, mister den sitt mål på veien, og kan oppleves som «hul» eller kjedelig. Her vil deltageren trolig ikke oppleve et møte med det guddommelige. Fordi gudstjenestens mål om å møte deltageren og vende dem mot det guddommelige faller vekk til fordel for målet om å produsere en «korrekt» gudstjeneste. Både Løvenes konge-gudstjenesten og Lys våken-gudstjenesten fulgte gudstjenesteboken, samtidig som de ivaretok ritualets mål om å komme i kontakt med det guddommelige. De siste årene har jeg likevel vært på flere gudstjenester som dessverre oppleves som en reproduksjon fremfor noe annet. Særlig vil jeg trekke fram gudstjenesten 16.10.2022 i Gjerdrum misjonshus. I gudstjenesten var alt gjort korrekt, men den opplevdes likevel langtekkelig. Da jeg gjentatte ganger så meg rundt blant deltagerne var det tydelig at heller ikke de hang med i gudstjenesten.

Som jeg alt har nevnt var både Løvenes konge-gudstjenesten og Lys våken-gudstjenesten vellykkede gudstjenester, hvor deltagerne i etterkant beskrev hvordan de opplevde gudstjenestenes elementer. Dette var i korte trekk fordi gudstjenestenes liturger aktivt brukte egen kropp, kirkens romlighet og teologisk estetikk for å bevege deltageren mot det transcendent, og det var flere innganger til den kristne guden under gudstjenestene. Til sammenligning vil jeg trekke fram Les Miserables-gudstjenesten til St. Jakob 05.03.2023, for å illustrere en lite vellykket gudstjeneste. Gudstjenesten var på samme måte som Løvenes

konge-gudstjenesten en temagudstjeneste, hvor hele kirkerommet var pyntet og liturgien bar stort preg av tematikken fra *Les Misérables*. Selv om liturgene også her understreket at gudstjenestens mål var å møte Gud gjennom det populære dramaet av Victor Hugo, og ikke helliggjøre stykket, opplevde jeg at den teologiske estetikken falt vekk.

Fra et teatervitenskapelig perspektiv er det interessant at kirken «setter opp» en gudstjeneste med en grunnhistorie hentet fra et av historiens største verk, som jeg vil argumentere for at *Les Misérables* er. Under gudstjenesten var det også flere teatervitenskapelige referanser og liturgen metakommenterte gudstjenestens form opp mot Aristoteles, ved å si at gudstjenestens høydepunkt sammenfaller med dets vendepunkt som er nattverden.



Figur 12: *Les Misérables* gudstjeneste, 2023, Slutttablå – mens koret sang viftet de med et stort rødt flagg i bakgrunnen. © St. Jakob, Hentet fra: St. Jakob (@stjakobkirke) | Instagram

Selv om rommet var pyntet pent var det i stor grad en teaterestetikk fremfor en teologisk estetikk. Alle aktørene bar svarte klær med røde, hvite og blå markeringer og flagg. Til og med hovedliturgen brøt med standard kleskode og bar ikke stola⁵⁵. Gudstjenestens salmer var stort sett byttet ut med sangene fra musikalen, og gudstjenesten sluttet i et syngende tablå fra filmatiseringens sluttscene. Gudstjenesten brøt også med standard forløp og hadde ikke

⁵⁵ Stola er et hellig bånd som ligger rundt nakken eller over skulderen til presten under gudstjenesten (Engeset, 2023).

prosjon verken inn eller ut av gudstjenesten. Tross en gjennomført estetikk, og nerve, forholdt deltagerne seg veldig som publikummere. I dialog med deltagerne etter gudstjenesten ble samtalen ledet mot musikalen, og det var en samtaledeltager som kalte gudstjenesten for «forestilling». Det var heller ikke samme interesse eller intensitet hos deltagerne under Les Miserables-gudstjenesten, som det var under Lys våken-gudstjenesten og Løvenes kongegudstjenesten.

Her vil jeg argumentere for at selv om det var en sterk estetikk, så var det ikke en teologisk estetikk i tilstrekkelig grad. Det var også lite henvendthet, hvor liturgen sto og snakket med deltagerne under hele preken. Hun hadde ytterst få henvendelser til gudstjenestens hellige gjenstander i verken kropp eller tale. Likevel var det ikke en teaterforestilling, slik man gjerne ser det for seg. Det var heller en lite vellykket gudstjeneste, som minnet om en performance lecture i krysningsfeltet mellom kristendommen og stykket til Victor Hugo.

En vellykket gudstjeneste er en gudstjeneste som sammenfletter henvendthet og teologisk estetikk med mål om å bane vei for den hellige opplevelsen av Gud. Først når deltageren opplever Gud, eller får en fornemmelse av det transcendent vil gudstjenesten være vellykket. En opplevelse som framtrer i møtet mellom den troende deltager og liturgens fysiske og romlige henvendelse mot det hellige, innpakket i gudstjenestens estetiske teologi. Innsikten i hvordan man kan kategorisere gudstjenestens som vellykket er ikke bare et forslag til hvordan gudstjenesten kan vurderes. Det kan også bli brukt som en rettesnor til hvordan gudstjenesten kan iscenesettes, og hva som bør stå i fokus under planlegningen av gudstjenesten.

Kort oppsummering av dramaturgiske innfallsvinkler

For å oppsummere er teologisk estetikk en rekke uttrykk for hvordan teologien lener seg på estetiske praksiser og oppfatninger. På den andre siden er estetisk teologi hvordan opplevelsen av Gud blir frembrakt gjennom estetiske opplevelser. Deriblant i naturskjønnhet, arkitektur, litteraturen, billedkunsten og da også i iscenesettelsen. Dette er selve utgangspunktet for Kim Skjoldager-Nielsens analysemodell⁵⁶: Skjønnheten og det sanselige i seg selv kan vekke en opplevelse av det transcendent (Jørgensen, 2014, s. 655).

⁵⁶ Dette beskriver Jørgensen som et problem i den kristne teologien, fordi om alt kan frembringe en opplevelse av den kristne Gud, vil dette endre hans vesen fra en altomfattende monoteistisk Gud til å bli et panteistisk vesen, der alle gjenstander inneholder guddommen. Dette visker ut gudens allmektighet, og opphører skillet mellom det immanente og det transcendent.

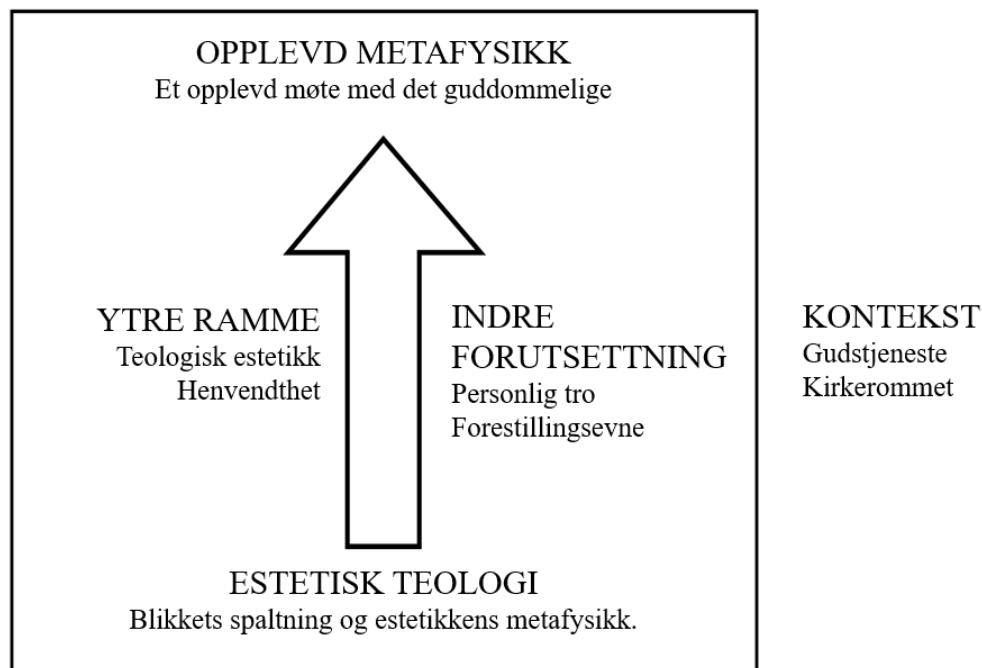
Ved å introdusere begrepene i analysen av gudstjenesten ønsker jeg også å komme med et konkret og dekkende begrepsvokabular for å analysere gudstjenesten. Jeg opplever de to begrepene som gode og anvendbare fordi de er åpne for teatervitenskapelige overveininger, samtidig som de har en tilknytning til gudstjenestens teologiske ramme.

Ved å sette de to begrepene opp mot aktuell teori, historie og praksis har jeg ønsket å kartlegge hvordan de to begrepene kan sees som ulike dramaturgiske strategier. På den måten ønsker jeg å komme nærmere gudstjenestens rituelle egenart. Kartleggingen av de to begrepene er avgjørende for min forståelse av gudstjenesten som iscenesatt event, da de både tar stilling til gudstjenestens visuelle uttrykk, målsetning og virkning. Når jeg i kapittel 6 kommer med et forslag til analysemodell i gudstjenesten vil jeg gi de to begrepene mye plass.

6 FORSLAG TIL EN NY ANALYSEMODELL

I denne mastergradsavhandlingen har jeg tatt for meg hvordan deltagerne hos DNK opplever det guddommelige, og hvilke dramaturgiske grep DNK bruker for å fremme denne opplevelsen. Gjennom observasjoner, samtaler, teori og analyse kommer jeg fram til at gudstjenestens transcendens er avhengig av både ytre faktorer i form av iscenesettelsen, så vel som en rekke indre forutsetninger hos den individuelle tilskuer. For å visualisere dette har jeg formulert en analysemodell for iscenesettelsen av gudstjenesten, med utgangspunkt i teorier av Kim Skjoldager-Nielsen, Dorte Jørgensen og Willmar Sauter kombinert med egne observasjoner og betraktninger, se Figur 13

Modellen tar for seg relasjonen mellom indre og ytre rammefaktorer, og ser på dialektikken mellom teologisk estetikk, og henvendthet i møte med personlig tro og forestillingsevne. Det er på bakgrunn av denne dialektikken av estetisk teologi jeg kan bevege seg mot en opplevd metafysikk i gudstjenestens ramme.



Figur 13: Modell for opplevelsen av det guddommelige i gudstjenesten. Formulert av Sander Jensen Schipper

Sammenligning av min modell med modellen til Skjoldager-Nielsen

Min modell er i stor grad en videreføring av Kim Skjoldager-Nielsens modell for opplevd transcendens. Dette er tydelig både i modellens innhold og visuelle framlegg. Begge modellene visualiserer hvordan bevegelsen mot den transcendent opplevelse består av kommunikasjon mellom ytre og indre betingelser/forutsetninger. Likevel er det noen nevneverdige forskjeller mellom de to. Hos Skjoldager-Nielsen er de ytre bestanddelene scenen, musikken, publikumsoppsettet, rolletolkning og andre materialistiske aspekter. Dette framstår bredt og altomfattende, noe som er i samsvar med modellens mål om å kunne anvendes til alle typer iscenesettelser. Samtidig viser modellen til Skjoldager-Nielsen til tre ulike former for transcendens, mens min kun viser til et opplevd møte med det guddommelige. Dette er fordi min modell i hovedsak er ment å anvendes på et religiøst ritual, hvor opplevd metafysikk vil oppleves som en manifestasjon på den troendes guddom – som er det ritualet gjerne retter seg etter.

Min modell er til sammenligning veldig snever, med kategorier som spesifikt er innrettet for å forstå den rituelle praksis. Målet med min formulering er likevel ikke bare å forenkle modellen til Skjoldager-Nielsen, jeg ønsker også å komme med et mer hensiktsmessig omfang. I stedet for å se på alle aspektene ved iscenesettelsen ønsker jeg å vise at det i hovedsak er teologisk estetikk og henvendthet som er den rituelle iscenesettelsens mest sentrale bestanddeler for å kunne oppleve det guddommelige. For å kunne analysere en gudstjeneste eller et ritual som sådan, må man derfor først identifisere hva som inngår i den religiøse estetikken og på hvilken måte ritualet retter deltagerens oppmerksomhet mot denne helligdommen. Dette kan bli gjort på flere måter, gjennom rom, tekst, aktør, bevegelse eller interaktivitet. I det følgende vil jeg gjøre rede for modellens bestanddeler, for å se dens inngang til en målrettet analyse av religiøs praksis.

Kontekst

På samme måte som teateret, oppstår ikke gudstjenesten i et vakuum. Den vil alltid være i en religiøs og sosiokulturell kontekst. Til skille fra Kim Skjoldager-Nielsen, vil min modell i hovedsak søke innsikt i opplevelsen av religiøs transcendens i en rituell praksis. Dette vil også være en avgjørende kontekst. Sauter deler kontekstene opp i fem kategorier: Konvensjonell, strukturell, konseptuell, kulturell og livsverdenens. Den konvensjonelle kontekstens er nærmest eventet og omfatter lokale, regionale og internasjonale tradisjoner og konvensjoner.

Her vil kirkerommet og gudstjenestens tradisjonstunge konvensjoner stå sentralt. Jeg vil hevde at gudstjenestens kontekst åpner deltageren for en annen åndelig mottakelighet enn den man finner i teaterets kontekst. I gudstjenesten vil jeg hevde at den troende deltager kommer med et ønske og et mål om å oppleve det guddommelige. Dette vil ikke gjelde deltagere som kommer fordi de «må», enten fordi deres niese har barnedåp eller fordi deres bror skal vies. På samme måte kan det være tilfellet i St. Jakob temagudstjenester at enkelte deltagere kommer bare for å se på de spektakulære elementene i gudstjenesten. I det tilfellet kunne gudstjenestens kontekst like gjerne vært teateret, hvor du kommer for å oppleve noe utenfor den hverdagslige sfære, for å få kulturelt eller estetisk påfyll, ikke åndelig eller guddommelig påfyll.

Med kirkerom mener jeg på samme måte som *Gudstjenestebok for Den norske kirke – hovedgudstjeneste*, enhver dedikert plass for gudstjeneste (Kirkerådet, 2020). Det oppleves nemlig forskjellig om gudstjenesten blir holdt i en kirke, menighetshus, eller ute. Dette må være en naturlig del av analysens omfang.

For å granske kontekst vil det også være nødvendig å se på hvilke tradisjoner gudstjenesten bygger på. Dette hevder også Kim Skjoldager-Nielsen, hvor han skriver at «Religious experience relies for its interpretation of immanent transcendence on religious tradition (established through institutions and dogma)» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 349). Når jeg i denne oppgaven kun har tatt for meg gudstjenester hos DNK har jeg gjort denne begrensningen med bakgrunn både i gudstjenestens estetikk og kontekst. DNK er i en luthersk kirketradisjon som setter den individuelle deltagerens opplevelse og personlig tro sentralt. Dette inngår i Sauters ytterste horisont som viser til deltagerens livsverden, her er det ikke bare personlig tro, men en kristen ontologi, mytologi og lære som må legges til grunne.

Indre forutsetning

Analysemodellen trekker fram både ytre og indre ramme/forutsetning for opplevelsen av det guddommelige. Det er altså ikke bare iscenesettelsen som står sentralt i opplevelsen av det guddommelige i gudstjenestens kontekst. Også deltagerens indre forutsetninger står sentralt, fordi «experience is generated through the reception process between the manifest structural organization of the event and the participant's individual meaning-making» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 331). Jeg vil derfor trekke fram to avgjørende indre forutsetninger for opplevelsen av det guddommelige i kirken: Forestillingsevne og tro. Både forestillingsevnen

og troen er i utgangspunktet to uavhengige prosesser, men framtrer sammen hos deltageren i gudstjenesten.

Den mest grunnleggende av de to er likevel troen eller åpenheten for det kristne budskap. Når jeg bruker begrepet «tro», mener jeg en personlig tro. Dette trenger likevel ikke å være en bearbeidet teologi, eller dyptgående tankeprosess/overbevisning. Med *tro* mener jeg heller et større spekter som strekker seg fra håp til overbevisning. Både håpet og overbevisningen gir deltageren en åpenhet for å identifisere opplevelsen med det guddommelige. En kan nemlig ikke identifisere det transcendent eller metafysiske som en gitt guddom, uten en tro på at man kan oppleve denne guddommen. I så fall vil den metafysiske følelsen bli beskrevet som andre religiøse eller ateistiske følelser.

Samtidig er det avgjørende at deltageren kan forestille seg denne guddommens tilstedeværelse i gudstjenesten. Ved å oppleve spaltningen av den fysiske og den åndelige handling i eksempelvis dåpen, nattverden eller lystenningen. Derfor er troen helt sentral, men også forestillingsevnen. Selv om deltageren tror på noe guddommelig, så må hen også evne å forestille seg at helligdommen befinner seg i rommet på samme tid som den iscenesettelsen finner sted.

For å eksemplifisere dette vil jeg vise til Lys våken-gudstjenesten og Løvenes kongegudstjenesten. I etterkant av begge to delte deltagerne om sine opplevelser av det guddommelige, men likevel var det et skille i hvordan de beskrev denne opplevelsen. I Gjerdrum kirke la deltagerne vekt på at de hadde følt Jesus, mens deltagerne i St. Jakob nesten kun la vekt på Gud som en transcendent skikkelse. Selv om de to er ulike aspekter ved samme guddom, sier dette noe om hva den troende opplever at de føler. Til sammenligning kom jeg i samtale med en ikke-troende etter en gudstjeneste i Gjerdrum kirke, 22.08.2021. Han var i gudstjenesten sammen med storfamilien for å feire konfirmasjon, men hadde ikke et forhold til verken religionen eller kirken. Tilskueren beskrev gudstjenesten som fin, og skildret en opplevelse av noe større, som han beskrev som høytidelighet og fellesskap. Selv om han beskrev noen av de samme opplevelsene som den troende deltager kanskje ville beskrevet som transcendens, trodde han ikke på muligheten for at det var et hellig møte.

Ytre ramme

I tillegg til deltagerens tro og forestillingsevne, er opplevelsen av transcendens helt avhengig av ytre stimuli for å vekke denne opplevelsen i gudstjenesteseiningen. Den ytre rammen viser til iscenesettelsens presentasjon slik Skjoldager-Nielsen beskriver «the overall concept of

staged event, properties of staging is the designation of the specific material-based conditions of the staging as well as certain dramaturgical devices for engaging the participant» (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 334). I gudstjenestekonteksten vil jeg trekke fram to sentrale aspekter ved den ytre rammen: teologisk estetikk og henvendthet.

Her mener jeg teologisk estetikk som en rekke uttrykk for hvordan teologien lener seg på estetiske praksiser og oppfatninger. Altså hvordan den sceniske presentasjonen ser ut, og hvor det huses. Dette vil sammenfalle med Sauters sensoriske nivå, og viser til hva deltageren faktisk ser – kirkerommet, dekorasjonen, alteret, korsene, liturgene som aktører og deres klær. Likevel er det viktig å ta i betraktning hvilke forventninger som legges til gudstjenestens estetikk. Forventningen til gudstjenestens utseende er i stor grad avgjort av tradisjoner, både historiske, nasjonale og lokale. Det ligger derfor en rekke kontekstuelle forventninger til hvordan gudstjenesten skal se og høres ut, og hva deltageren opplever som teologisk estetikk vil variere etter hvor i verden man befinner seg.

I tillegg til gudstjenestens estetiske uttrykk vil jeg trekke fram begrepet henvendthet, slik Kim Skjoldager-Nielsen forstår det. I gudstjenesten vil henvendtheten være hvordan den teologiske estetikken retter deltagerens oppmerksomhet mot det transcendent. Dette vil igjen minne om Sauters artistiske nivå, som viser til hvordan estetikken, aktøren og rommet modelleres for å oppnå en gitt effekt. Som eksempel retter presten seg mot altertavlen når hen skal ha direkte dialog med Gud. Her ser vi hvordan prestens bevegelse rettet deltagerens oppmerksomhet fra seg selv og mot det guddommelige. Under både Løvenes konge-gudstjenesten og Lys våken-gudstjenesten var det tydelig hvordan gudstjenesten var iscenesatt for å peke mot det hellige, både i prestens kroppsspråk og i bruken av kirkerommet. Mens Les Misérables-gudstjenesten ikke var vellykket fordi den verken hadde tydelig teologisk estetikk eller henvendte seg til det transcendent i stor grad. Dermed fikk ikke gudstjenesten realisert sitt mål om å vekke opplevelsen av transcendens.

Estetisk teologi, spaltning og mer-betydning

Pilen i modellen symboliserer den estetiske teologien, altså hvordan gudstjenestens teologiske estetikk og henvendthet åpner opp for opplevelsen av noe mer og noe ikke sanselig. Den estetiske teologien bygger derfor på både hva som blir presentert og hvordan, samtidig som den er helt avhengig av det tolkende blikk. Dette er en egenskap det skjønne har i seg selv, hvor flere estetiske opplevelser kan overskride det sanselige og gi en opplevelse av noe mer enn det en ser. Denne egenskapen er ikke forbeholdt gudstjenesten, men finnes i naturskjønnheten, arkitektur, i litteraturen, billedkunsten og da også i iscenesettelsen. Det

vakre, eller heller møtet med det vakre, har en egen iboende skaperkraft. Det vakre representerer ikke bare seg selv, men åpner opp for en større opplevelse. Jørgensen beskriver dette videre ved å legge vekt på hvordan opplevelsen av det skjønne er refleksivt og transformerende (Jørgensen, 2014, s. 477). Den estetiske teologi beskriver derfor en egenskap ved estetikken, ikke en opplevelse som sådan. Likevel er denne oppfatningens av estetikken vesen grunnleggende for opplevelsen av det guddommelige i gudstjenesten.

Opplevd metafysikk

Den estetiske teologien i møtet med gudstjenestens ytre og indre ramme kan vekke opplevelsen av metafysikk. Dette er noe også Kim Skjoldager-Nielsen understreker, hvor han skriver

All of these experiences of transcendence reflect upon what is aesthetically “a going beyond” transforming the initial impression of the event. The kind of transcendence realized is determined by contextualizing the event within resources of interpretation, the knowledge of metaphysics, spirituality, or religion (Skjoldager-Nielsen, 2018, s. 349).

Med opplevelse viser jeg her til en indre prosess, forårsaket av ytre stimuli. Metafysikken er i gudstjenestens kontekst uløselig knyttet til den transcendent, treenige Gud. Om man heller hadde anvendt modellen på en annen religion ville denne opplevelsen ha vært flyttet til den religiøse supermenneskelige kraften⁵⁷ som tilhører religionens ontologi. Opplevelsen av det guddommelige vil naturlig nok også gi en virkning eller opplevelse av transformasjon. Dette er ifølge Jørgensen en ukontrollert prosess som oppstår i møtet med det guddommelige. Et konkret eksempel på denne transformasjonen er nattverden. Om gudstjenesten blir iscenesatt på en vellykket måte, vil nattverden ha en tydelig transformerende opplevelse. I dialog med flere ulike kristne de siste årene er det flere som har beskrevet hvordan nattverden i enkelte tilfeller gir en opplevelse av letthet, eller at de føler deg sett og følt av guddommen. Her ser vi hvordan den opplevde metafysikken ikke bare er til stede, men også transformerer deltageren.

«Opplevd metafysikk» er derfor tett knyttet opp mot en fenomenologisk grunnforståelse, og viser til den kroppslige opplevelsen. Her er deltagerens kroppslighet sentral da opplevelsen ikke bare er en tankevirksomhet, men heller ukontrollert kroppslig sensasjon. Denne

⁵⁷ I kristen teologi er den treenige gud sentrert. Dette har gjort at man i religionsvitenskapen har videreført en vestlig og kristen forutinntatthet, hvor man i møte med andre religioner fokuserer på en transcendent guddom. For å motvirke denne forutinntattheten og møte ulike religioner med et mer nøytralt syn bruker han begrepet «superhuman force», som viser til en kraft som er større enn mennesket (Kessler, 2008, s. 49).

egenskapen gjør at opplevd metafysikk som teori ser mennesket i kontakt med seg selv og det estetiske som en måte å åpne opp for det spirituelle.

7 SAMENFATTNING OG KONKLUSJON

Med problemstillingen «Hvilken rolle spiller iscenesettelsespraksis for opplevelsen av det transcendent, og på hvilken måte kan teatervitenskapelig innsikt gi en ny forståelse av gudstjenestens rituelle egenart?» har jeg i denne oppgaven gjort rede for hvilken betydning iscenesettelsespraksis har for opplevelsen av det guddommelige eller det transcendent som helhet. Før jeg tok for meg denne oppgaven så jeg et tydelig hull i teatervitenskapen. Selv om det har vært mye forskning på møtet mellom teater og religion, samt forskning på religiøs opplevelse i teateret, så har det så vidt meg bekjent ikke vært et helhetlig forsøk på å forstå iscenesettelsens betydning for opplevelsen av det guddommelige i gudstjenesten. Jeg har derfor tatt for meg både historiske og samtidige møtepunkter mellom teater og kirke, for så å se hvordan iscenesettelsen faktisk er helt avgjørende i opplevelsen av transcendens under gudstjenesten.

Med denne oppgaven presenterer jeg et forslag til hvordan gudstjenestens estetikk kan analyseres som en rituell iscenesettelsespraksis, for på den måten å undersøke hvor/når deltageren opplever det guddommelige. Selv om jeg ikke kan analysere når eller hvordan den individuelle deltager opplever transcendens, kan jeg likevel slå fast at noen gudstjenester fremmaner denne opplevelsen i større grad enn andre, og på den måten er mer vellykket. Dermed kan man analysere gudstjenesten som en målrettet måte å vekke transcendent opplevelser. Gjennom observasjoner, samtaler, teori og analyse kommer jeg fram til at gudstjenestens transcendens er avhengig av både ytre faktorer i form av iscenesettelsen, så vel som en rekke indre forutsetninger hos den individuelle tilskuer. For å visualisere dette har jeg utviklet en analysemodell for iscenesettelsen av gudstjenesten, med utgangspunkt i teorien til Kim Skjoldager-Nielsen, Dorte Jørgensen og Willmar Sauter kombinert med egne observasjoner og betraktninger.

Med denne modellen og oppgavens drøfting vil jeg konkludere med at opplevelsen av det guddommelige i gudstjenesten er tett knyttet sammen med iscenesettelsespraksisen. For å svare på tekstens innledende sitat av Kari Veiteberg, ønsker jeg at teatervitenskapelig bevissthet kan åpne opp for en mer vellykket iscenesettelsespraksis i kirken. Jeg håper denne innsikten, og mitt forslag til analysemodell, kan bane vei for en videre undersøkelse av gudstjenestens iscenesettelsespraksis, både fra teatervitenskapen, men kanskje særlig i praktisk teologisk sammenheng.

Litteraturliste

- Adorno, T. W. (2013). *Estetisk Teori* (1970). I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori: en antologi* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Aristoteles. (2017). *Om diktekunsten*. Cappelen Damm akademisk.
- Arntzen, K. O. (2007). *Det marginale teater: et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Alvheim & Eide.
- Arntzen, K. O. (2008). Personlig formidling og faglig forståelse Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske IK. Knapskog & L. O. Larsen (Red.), *Kulturjournalistikk Pressen og den kulturelle offentligheten* (s. 229-246). Scandinavian Academic Press.
- Arntzen, K. O. (2015). Kritikk, bilde og minne Performativ forestillinganalyse av postmoderne teater. I A. M. Otterstad & A. B. Reinertsen (Red.), *Metodefestival og øyeblikksrealisme Eksperimenterende kvalitative forskningspassasjer* (s. 166-179). Fagbokforlaget.
- Arntzen, K. O. & Carlsen, T. (2022). *Landscape Theatre and the North: Lullelic Reflections*. Orkana.
- Benedetti, J. (2012). *The Art of the Actor: The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day*. Taylor & Francis.
- Bibel, I. (2023). *Det norske akademis ordbok*.
- Borgersen, M. (22.10.2021). *Engler i amerika* av T. Kushner [Teaterforestilling] Den Nationale Scene, Bergen
- Brockett, O. G. & Hildy, F. J. (2014). *History of the Theatre* (10. utg.). Pearson.
- Bøe, M. & Kalvig, A. (2020). *Mennesker, meninger, makter*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse* [Aarhus Universitet].
<https://hdl.handle.net/11250/2827286>
- Camp, P. (2007). Theatre Optics: Enlightenment Theatre Architecture in France and the Architectonics of Husserl's Phenomenology. *59*(4), 615-633.
- Candiard, C. (2019). Roman Comedy in Early Modern Italy and France. I M. T. Dinter (Red.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy* (s. 325-338) (Cambridge Companions to Literature). Cambridge University Press.
- Carlson, M. (2004). Theatre and Religion: The World's Oldest Couple. *Baylor Journal of Theatre and Performance*, *1*, 5-8. <http://www.jstor.org/stable/44804939>

- Christie, S. M. & Christie, H. (2012). *Gjerdrum Kirke*.
https://norgeskirker.no/wiki/Gjerdrum_kirke
- Den Norske Kirke. (2014). *Akolyttjeneste*. Den Norske Kirke. <https://www.kirken.no/nb-NO/fellesrad/gjerdrum/konfirmasjon/artikkel-3/>
- Den Norske Kirke. (2022). *Velkommen til gudstjeneste*. Den Norske Kirke.
<https://kirken.no/nb-NO/kristen-tro/velkommen-til-gudstjeneste/>
- Den Norske Kirke. (2023a). *Liturgi – gudstjenestens ramme av ord og handlinger*. Den Norske Kirke. <https://www.kirken.no/nb-NO/kristen-tro/velkommen-til-gudstjeneste/liturgi/>
- Den Norske Kirke. (2023b). *Liturgisk musikk og salmesong*. Den Norske Kirke.
<https://www.kirken.no/salmebok>
- Den Norske Kirke. (2023c). *Trosbekjennelsen*. Den norske kirke.
<https://www.kirken.no/trosbekjennelsen>
- Den Norske Kirke. (2023d). *Trøyst i lyset som skin*. Den Norske Kirke.
<https://www.kirken.no/nb-NO/kristen-tro/kirkearet/spesielle-dager/allehelgensdag/tenn%20lys/>
- Dingstad, A. (2011). *Liturgi*. Den katolske kirke. Hentet 05.04.2023 fra
<https://www.katolsk.no/praksis/kirkearet>
- Dox, D. (2012). Spiritual Logic from Ritual Bodies. I L. Gharavi (Red.), *Religion, Theatre and Performance Act of Faith* (s. 42-62). Routledge.
- Drain, R. (1995). *Twentieth Century Theatre a Sourcebook*. Routledge.
- Edwards, O. (2006). Reconsidering the origins of drama in the medieval church. *Nordic Theatre Studies*, 18(1), 72-93.
- Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse En introduktion*. Forlaget samfundslitteratur.
- Enders, J. (2019). *A Cultural History of Theatre in the Middle Ages*. Bloomsbury Publishing.
- Engeset, E. (2023). *Liturgiske klær*. <https://www.kirken.no/nb-NO/om-kirken/for-medarbeidere/liturgiske-klar/>
- Engle, R. G. (1970). Lang's "Discourse on Stage Movement". *Educational Theatre Journal*, 22(2), 179-187. <https://doi.org/10.2307/3205721>
- Féral, J. (1997). Teatralitet: en undersøkelse av det teatrale språkets egenart. *3t: tidsskrift for teori og teater*, (2).
- Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European drama and theatre*. Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Routledge.

- Five, M. L. (2018). Her hviler mumien Anders (322). *TV2 nyheter*.
<https://www.tv2.no/nyheter/innenriks/prover-a-behandle-ham-med-respekt/10247975/>
- Forestillingsevne. I. (2023). *Det norske akademis ordbok*.
- Fortier, M. (2016). *Theory/theatre: an introduction*. Routledge.
- Gatland, J. A. (1997). Jerzy Grotowski. I *Teaterteori klassiske og moderne tekster*. Pax.
- Gilhus, I. S. & Mikaelsson, L. (2007). *Hva er religion*. Universitetsforlag.
- Gjerdrum og Heni menighet.(30.06.2021). *Nattvandring* av [Teaterforestilling] Degernes
- Gjerme, Ø. (2021). *Årsrapport Salt 2021*. Salt. https://global-uploads.webflow.com/5cd568ca107ef2476ad409ec/6284fb11165ec917bb68c672_Salt%20%C3%85rsrapport%202021%20Digital%20page.pdf
- Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L. & Skagen, A. (2015). *Dramaturgi Fortellinger om teater* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Gran, A.-B. (2004). *Vår teatrale tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Dinamo.
- Greenberg, Y. K. (2018). *The Body in Religion Cross-Cultural Perspectives*. Bloomsbury.
- Grotowski, J. & Barba, E. (2002). *Towards a Poor Theatre*. Routledge.
- Gullestad, A. M. (2018). *Dei Litterære sjangrane: ei innføring*. Det Norske Samlaget.
- Gustafsson, H. (2017). *Nordens historia: en europeisk region under 1200 år*. Studentlitteratur.
- Hammer, A. & Hyldig, K. (2006). Editorial, Approaching the Spiritual in Theatre, Ritual and Performance. *Nordic Theatre Studies*, 18, 5-6.
- Harris, M. (1990). *Theater and Incarnation*. Palgrave Macmillan UK.
- Harrison, G. B. (1966). *Introducing Shakespeare*. Penguin.
- Hartnoll, P. (1968). *A concise history of the theatre*. Thames & Hudson.
- Hedin, C. (2017). *Kristensom - lära, formhetsliv och historia* (2. utg.). Dialogos.
- Henriksen, J. O., Krogseth, O. & Botvar, P. K. (2001). *Pluralisme og identitet: kulturalanalytiske perspektiver på nordiske nasjonalkirker i møte med religiøs og moralsk pluralisme*. Gyldendal Akademisk.
- Holter, S. W. (2020). *Te Deum*. https://snl.no/Te_Deum
- Hov, L. (1998). Opprinnelsesteorier. I *Kvinnerollene i antikkens teater: skrevet, spilt og sett av menn* (s. 50-81). Faculty of Arts, University of Oslo.
- Hyldig, K. (2019). *Ibsen og norsk teater*. Vidarforlaget.
- Imaginasjon. I. (2023). *Det norske akademis ordbok*.
- Jacobsen, K. A. (2011). *Verdensreligioner i Norge* (3. utg.). Universitetsforlaget.

- Jørgensen, D. (2014). *Den skønne tænkning: Veje til erfaringsmetafysik. Religionsfilosofisk udmontet*. Aarhus University Press.
- Kallenbach, U. (2018). *The Theatre of Imagining*. Springer.
- Kessler, G. E. (2008). *Studying Religion an Introduction Through Cases* (3. utg.). McGraw-Hill Higer Education.
- kirke, S. J. (6. november 2022). *Løvenes konge -gudstjeneste* [Liturgi].
- kirke, S. J. (2023). [Facebook event]. <https://www.facebook.com/events/1721886044862804/>
- Kirkerådet. (2020). Veiledning til hoveddelene i gudstjenesten. I *Gudstjenestebok for Den norske kirke - hovedgudstjeneste* (s. 1-30). Eide forlag.
https://ressursbanken.kirken.no/globalassets/kirken.no/om-troen/gudstjeneste---liturgi/gudst_2020_veiledn_til_hoveddelene.pdf
- Krogh, T. (1940). *Ældre Dansk Theater - en teaterhistorisk undersøgelse*. Ejnar Munksgaard.
- Kulbrandstad, L. A. & Kinn, T. (2021). *Språkets mønstre* (5. utg.). Universitetsforlaget.
- Kumiega, J. (2018). *The Theatre of Grotowski*. Bloomsbury Publishing.
- Lathrop, G. W. (1998). *Holy Things: A Liturgical Theology*. Fortress Press.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.
- Leinslie, E. (2020a). *Abrahams barn*.
https://sceneweb.no/nb/production/28593/Abrahams_barn
- Leinslie, E. (2020b). *Apostlenes gjerninger*.
https://sceneweb.no/nb/production/21751/Apostlenes_gjerninger
- Leinslie, E. (2020c). *Bibelen - Del 1: Ørkenvandringar - Del 2: Jesus frå Nasaret*.
[https://sceneweb.no/nb/production/33337/Bibelen -%20Del%201%3A%20C3%98rkenvandringar%20-%20Del%202%3A%20Jesus%20fr%C3%A5%20Nasaret](https://sceneweb.no/nb/production/33337/Bibelen_-_20Del%201%3A%20C3%98rkenvandringar%20-%20Del%202%3A%20Jesus%20fr%C3%A5%20Nasaret)
- Leinslie, E. (2020d). *Engler i amerika*.
https://sceneweb.no/nb/production/43277/Engler_i%20Amerika
- Leinslie, E. (2020e). *Evangeliet etter Markus*
https://sceneweb.no/nb/production/48008/Evangeliet_etter%20Markus
- Leinslie, E. (2020f). *Gudspartikkelen*.
<https://sceneweb.no/nb/production/114095/Gudspartikkelen>
- Magnussen, V. (17.09.2017). *The Book of Mormon* av T. Parker, R. Lopez & M. Stone [Teaterforestilling] Det Norske Teateret, Oslo
- Mason, D. (2008). Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 22(2), 7-22.

- Melve, L. (2009). *Europeisk politisk historie 400-1750: frå førstateg samband til einskapsstat*. Cappelen akademisk.
- Moum Aune, M.(02.06.2018). *Engler i Amerika 1 og 2* av T. Kushner [Teaterforestilling] Nationaltheateret, Oslo
- Maagerø, L. H. (2022). *Teaterhistorie: vestens teater gjennom tidene*. Universitetsforlaget.
- Nielsen, T. R. (2009). Interaktivitetsbegreber. *Peripeti*, 11(6), 67-78.
- Nietzsche, F. (1993). *Tragediens fødsel*. Pax.
- Nygaard, J. (1978). *Dramaturgi - innføring i teaterorientert tekstlesning*.
- Oldani, L. J. & Yanitelli, V. R. (1999). Jesuit Theater in Italy: Its Entrances and Exit. *Italica*, 76(1), 18-32. <https://www.jstor.org/stable/479800>
- Olf, J. M. (1981). Acting and Being: Some Thoughts about Metaphysics and Modern Performance Theory. *Theatre Journal*, 33(1), 34-45. <https://doi.org/10.2307/3207486>
- Rom Rysstad, M.(18.03.2023). *Dåp et mørkt drama i tre akter* av E. Andenæs Sekulic [Teaterforestilling] Studentteateret Immaturus, Bergen
- Romanska, M. (2015). *The Routledge companion to dramaturgy*. Routledge.
- Roose-Evans, J. (1989). *Experimental Theatre*. Routledge.
- Rosky, W. (1958). Imagination in the English Renaissance: Psychology and Poetic. *Studies in the Renaissance*, 5, 49-73.
- Sauter, W. (1995). Theatrical Action and Reactions II. Martin & W. Sauter (Red.), *Understanding Theatre Performance Analysis in Theory and Practice* (s. 78-102). Almqvist & Wiksell International.
- Sauter, W. (2008). *Eventness: a concept of the theatrical event*. Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, Stockholm.
- Sauter, W. (2014). *The theatrical event: Dynamics of performance and perception*. Iowa State University Press.
- Schafer, E. (2019). *Theatre and Christianity*. Bloomsbury Publishing.
- Schechner, R. (1974). From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad. *Educational Theatre Journal*, 26(4), 455-481. <https://doi.org/10.2307/3206608>
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.
- Schechner, R. & Turner, V. (2010). *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, Incorporated.
- Schipper, S. J. (2020). *Presten og gudstjenestens iscenesettelse* [Universitet i Bergen].

- Schnitzler, H. (1952). The Jesuit Contribution to the Theatre. *Educational Theatre Journal*, 4(4), 283-292. <https://www.jstor.org/stable/3204009>
- Shakespeare, W. (2019). *Hamlet, the Prince of Denmark* (P. Edwards, Red. 3. utg.). Cambridge University Press.
- Skjoldager-Nielsen, K. (2018). *Over the Threshold, Into the World: Experiences of Transcendence in the Context of Staged Events* [Stockholm University].
- St. Jakobskirke. (2022). *Løvenes konge - gudstjeneste. 6. november 2022 i St. Jakob kirke* [Liturgi].
- Stene, Ø. (2015). *Skuespillerkunsten*. Universitetsforl.
- Sundén, H. (1961). Religionen och rollerna: ett psykologiskt studium av fromheten.
- Szatkowski, J. (1989). Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse. *Dramaturgisk analyse. En antologi*, 9-92.
- Szatkowski, J. (2019). *A Theory of Dramaturgy*. Taylor & Francis.
- Teigen, K. H. (2015). *En psykologihistorie*. Fagbokforl.
- Thomassen, E. & Rasmussen, T. (2000). *Kristendommen: en historisk innføring*. Universitetsforlaget.
- Trolie, T. (2005). *Skuespillerkunst i kontekst* Høyskoleforlaget.
- Trolie, T. B. (1990). Rekonstruksjon eller aktuell analyse? . I S. Meyer (Red.), *Estetikk og historisitet* (s. 293-309). Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.
- Tunström, L. (01.10.2022). *Morgensjernerne* av K. O. Knausgård [Teaterforestilling] Den Nationale Scene Bergen
- van Gennep, A. (2019). *The Rites of Passage* (2. utg.). The University of Chicago Press.
- Vang Lid, T. (2018). *Reflexive dramaturgy: Études for the (performing)arts in a time of change*. Cappelen Damm Akademisk/NOASP.
- Veiteberg, K. (2006). *Kunsten å framføre gudstjenester: Dåp i Den norske kyrkja*. Det teologiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Veiteberg, K. (2008). Gudstenesta som performativ praksis. *Kirke og Kultur*, 113(2), 105-117.
- Velz, J. W. (1981). From Jerusalem to Damascus: Bilocal Dramaturgy in Medieval and Shakespearian Conversion Plays. *Comparative Drama*, 15(4), 311-326. <https://muse.jhu.edu/article/661911/pdf>
- Wetmore, K. J. (2014). Jesuit Theater and Drama. I *Oxford Handbook Topics in Religion*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935420.013.55>

Wiesner-Hanks, M. E. (2022). *Early Modern Europe, 1450–1789*. Cambridge University Press.

Wold-Reitan, O. E. (2023). *Ordinasjon*. Den norske kirke. <https://www.kirken.no/nb-NO/bispedommer/Oslo/biskop/ordinasjon/>

Woolfolk, A. (2014). *Pedagogisk psykologi*. Fagbokforlaget.

Liste over gudstjenester

- Furusest, J. (12.02.2023). *Karneval gudstjeneste* [Gudstjeneste] Gjerdrum Kirke, Gjerdrum
- Furusest, J. (14.04.2022). *Påskentatt 2022* [Gudstjeneste] Gjerdrum Kirke, Gjerdrum
- Furusest, J. (16.10.2022). *Hovedgudstjeneste* [Gudstjeneste] Gjerdrum misjonshus, Gjerdrum
- Furusest, J. (17.05.2022). *17.Mai gudstjeneste* [Gudstjeneste] Gjerdrum ungdomsskole, Gjerdrum
- Furusest, J. (22.08.2021). *Konfirmasjonsgudstjeneste* [Gudstjeneste] Gjerdrum Kirke, Gjerdrum
- Furusest, J. (26.03.2023). *Tårnagentgudstjeneste* [Gudstjeneste] Gjerdrum Kirke, Gjerdrum
- Furusest, J. (29.01.2023). *Lys våken gudstjeneste* [Gudstjeneste] Gjerdrum Kirke, Gjerdrum
- Gylver, S. (24.12.2022). *Julegudstjeneste* [Gudstjeneste] Fagerborg kirke, Oslo
- Høyland, I. & Ingebritsen, S. F (05.03.2023). *Les miserables Gudstjeneste* [Gudstjeneste] St. Jakobkirke, Bergen.
- Olsen, T. (17.04.2022). *Hovedgudstjeneste* [Gudstjeneste] Gjerdrum Kirke, Gjerdrum
- Reidl, N. (24.05.2021) *Utegudstjeneste 2. pinsedag* [Gudstjeneste] Gildeskål gamle kirke, Nordland
- Sønnesyn Berg, Ø. R (07.05.2023). *Gudstjeneste: Ringenes Herre edition* [Gudstjeneste] St. Jakobkirke, Bergen
- Sønnesyn Berg, Ø. R (12.03.2023) *Hovedgudstjeneste* [Gudstjeneste] St. Jakobkirke, Bergen
- Sønnesyn Berg, Ø. R (19.02.2023) *Hovedgudstjeneste* [Gudstjeneste] St. Jakobkirke, Bergen
- Sønnesyn Berg, Ø. R. & Åsen, M. B. (06.11.2022). *Løvenes konge-gudstjeneste* [Gudstjeneste] St. Jakobkirke, Bergen

Figurliste

Figur 1: Skjoldager-Nielsen, 2018, Model of experiences of transcendence. Hentet fra: Over the Threshold, Into the World: Experiences of Transcendence in the Context of Staged Events	20
Figur 2: Willmar Sauter, 2014, modell for teatral kommunikasjon, s. 4. Egen gjengivelse. ...	22
Figur 3: Willmar Sauter, 2014, modell for den teatrale kommunikasjonens kontekster, s. 9. Egen gjengivelse.	24
Figur 4: The Passion of Valenciennes 1547, 2018, Hentet 06/03/2023. URL: http://www.passion-de-valenciennes-1547.fr/	30
Figur 5: Helvetessvelg, 1940, Maleri av middelalder scenen, malt på veggen av Fænø Kirke © Torben Krogh	31
Figur 6: Bilde fra Nattvandring 30.06.2021, Jesus henger på korset, og pines før han dør, han står på en opphøyning opplyst med stearinlys. I scenen sa han kun «min far hvorfor har du forlatt meg!», før han faller hengende over korset. Eget fotografi.....	41
Figur 7: Lys våken-gudstjeneste, 2023, Jakob Furuseth innleder dåpsbønn. Fra video 14.53 (https://www.facebook.com/kirkenigjerdrum/videos/547870087298344) © Gjerdrum og Heni menighet	45
Figur 8: Løvenes konge-gudstjeneste, 2022, dåpsspill med korsang. © Henny Genius	50
Figur 9: Løvenes konge-gudstjeneste, 2022, mann i apekostyme som hopper inn med stokk og bamse under innledende prosesjon. © Henny Genius.....	52
Figur 10: Løvenes konge-gudstjeneste, 2022, dåpsspill med korsang - etterligning av åpningen til filmen "Løvenes konge". © Henny Genius.....	53
Figur 11: "Fra Aristoteles til Gudstjenesten: En modell" © Anne Middelboe Christensen.....	84
Figur 12: Les Miserables gudstjeneste, 2023, Slutt tablå – mens koret sang viftet de bed et stort rødt flagg i bakgrun. © St. Jakob, Hentet fra: St. Jakob (@stjakobkirke) Instagram	96
Figur 13: Modell for opplevelsen av det guddommelige i gudstjenesten. Formulert av Sander Jensen Schipper	99