

Meningsfulla Förflutenheter

**Traditionalisering och
teatralisering i en klosterruin**

Bodil Axelsson

Linköping Studies in Arts and Science

Vid filosofiska fakulteten vid Linköpings universitet bedrivs forskning och ges forskarutbildning med utgångspunkt från breda problemområden – teman. Det finns tio teman: Barn (tema B), Etnicitet (tema E), Genus (tema G), Hälsa och samhälle (tema H), Kommunikation (tema K), Mat, Kultur, Medicin (tema M), Kultur och samhälle (tema Q), Teknik och social förändring (tema T), Vatten i natur och samhälle (tema V), tema Äldre och åldrande (tema Ä). Gemensamt ger de ut serien Linköping Studies in Arts and Science.

Distribueras av:

Tema Kommunikation

Linköpings universitet

S-581 83 Linköping

<http://www.tema.liu.se/tema-k>

Bodil Axelsson

Meningsfulla förflutenheter –

Traditionalisering och teatralisering i en klosterruin

Upplaga 1:1

ISBN: 91-7373-760-7

ISSN: 0282-9800

Desktop: Simon Ivarsson

© Bodil Axelsson och Institutionen för Tema

Tryckeri: Unistryck 2003

Innehåll

KAPITEL 1

Inledning	1
Avhandlingens syfte och frågeställningar	2
Ingångar och disposition	2
<i>Tidsliga rumsligheter</i>	3
<i>Traditionalisering</i>	5
<i>Traditionalisering och teatralisering genom repetitionsarbete</i>	7
Tidigare forskning	9
<i>Teaterforskning</i>	9
<i>Perspektiv på sommar-teater</i>	10
<i>Perspektiv på rumslighet och gemenskap</i>	12
<i>Forskning om kulturarv och minnespolitik</i>	13

KAPITEL 2

Material och metoder	16
Fältarbete	16
<i>Observation och deltagande med syfte att skriva och spela in</i>	18
<i>Analys</i>	20
<i>Forskningsetik och beskrivningsmakt</i>	22
Från kulturella teman till situationsdialoger och kedjor av kommunikationshändelser	25

KAPITEL 3

Tidsliga rumsligheter	28
Manuskriptets och iscensättningens rumsligheter	29
<i>Manuskriptets tema: folk, jord och land</i>	31
<i>Ursprungsmyten</i>	36
<i>En iscensättning i symbios med fornminnen och föreställda rum</i>	37
Förvaltning och iscensättning av Alvastra klosterruin	40
<i>Produktionen av en ruin: förfall, ruinromantik och utgrävningar</i>	42
<i>Utgrävningar och iscensättning</i>	45
<i>Traditionalisering av utgrävningarna</i>	48

”Makten och härlighetens” fysiska omgestaltning	
av klosterruinen	50
<i>Repetitionsarbetets rumslighet: omloppsbanor och fasta punkter</i>	51
<i>Sinnligt rumsskapande</i>	54
<i>Tillhörighet och utanförskap i främre och bakre regioner</i>	57
Klosterruinens bruk	58
<i>En historisk bygd och dess samtid</i>	59
<i>Överlappningar av administrativa och föreställda rumsligheter</i>	62
<i>Den mest viktiga administrationen</i>	64
Alvastras färd genom tiden	66

KAPITEL 4

Traditionaliseringar i skrift, rutiner och muntligt berättande	67
Minnande och glömska i teaterföreningens historia	68
<i>Rekontextualiseringar av meningsfulla förflutenheter</i>	72
<i>Etablerande av legitimitet och autenticitet</i>	76
<i>Regissören tar ställning till ursprungsmyten</i>	80
<i>Manuskriptets och iscensättningens föränderlighet</i>	82
<i>Styrelsens möten som ett rum för förhandlingar om manuskriptets iscensättning</i>	84
Teaterföreningens arbete	86
<i>Teaterföreningens möten</i>	87
<i>Repetera, upprepa, repa upp</i>	89
<i>Hantering av diskontinuitet</i>	91
Kontinuitet och diskontinuitet i repetitionsarbetet	92
<i>Repetitionsarbetets rutiner</i>	93
<i>Rekonstruktion av förlagor</i>	95
<i>Metaforer för kontinuitet</i>	97
<i>Anekdoter och rolltolkningsgenealogier</i>	98
Traditionaliseringens delar	101

KAPITEL 5

Repetitionsarbete och traditionalisering	103
Dansrepetitioner	104
<i>Förlagor blir till på nytt</i>	105
<i>Samspel mellan koreografens och aktörernas förlagor</i>	109
<i>En överlagd förändring av förlagor</i>	113
<i>Aktörerna som koreografens förlagor</i>	116
<i>Heterosexualitet som förlaga och könsförklädnader som trubbel</i>	120
Repetitioner av en talscen	123

<i>Att rekonstruera förlagor utifrån manuskriptets repliker</i>	123
<i>Återskapande och teatralisering av förlagor</i>	126
<i>Ny förlaga introduceras</i>	130
Kroppslighet, minnande och dialogiska förlagor	132

KAPITEL 6

Rumslighet och teatralisering	135
Föreställningarna: inramning och rum	136
<i>Strukturering av föreställningens tidliga förlopp</i>	138
Återkommande aspekter av repetitionsarbetet	141
<i>Lokalisering: etablerande av rumsliga ramar</i>	141
<i>Orientering: regissörens framträdande</i>	142
<i>Riktningar, sekventialitet och förebildligt agerande</i>	146
<i>Gester som länkar samman sekvenser inom fiktionen</i>	152
<i>Regissörens dirigerande och aktörernas utförande</i>	156
<i>Utvärdering av utförande och process</i>	158
<i>Att upprätthålla en teatral inramning och ge rum för fantasi</i>	160
Teatrala förkroppsliganden, rumslighet och inramningar	163

KAPITEL 7

Meningsfulla förflutenheter i en klosterruin	165
Alvastra klosterruin och kulturarvspolitiken	165
Traditionaliserande processer	168
Teatralisering i en klosterruin.....	170
Slutord	171
Summary	173
Källor och litteratur	176
Otryckt material	176
1. <i>Fältarbete</i>	176
2. <i>Videoinspelningar av teaterföreställningar i Alvastra klosterruin</i>	176
3. <i>Intervjuer</i>	176
4. <i>Litteratur i manuskript och stencil</i>	177
5. <i>Brev och dokument</i>	177
6. <i>Webbsidor</i>	177
Tryckta källor	177
1. <i>Officiellt tryck</i>	177
2. <i>Tidningsartiklar</i>	178
3. <i>Programblad</i>	178
Litteratur	179

FÖRORD

I de sista skälvande dagarna av avhandlingsarbetet är det dags att samla ihop sina tankar, slipa på de sista formuleringar, och inte minst, att skriva ett förord med tack till dem som på olika sätt hjälpt till med avhandlingsarbetet.

Mitt första tack går till er som lät mig följa ert arbete i Alvastra och Ödes-
hög. Utan er öppenhet hade aldrig den här avhandlingen funnits. Särskilt vill jag tacka Marcus Fredriksson, Hawkey Franzén, Sven-Arne och Solbritt Johnson, Irma Karlsson, Göran Sarring, Maja Siivonen och Birgitta Wigforss. Jag vill också passa på att visa min uppskattning för Centrum för Kommunstrategiska Studier vid Linköpings universitet för finansiering i avhandlingens inledningsskede.

Alldeles speciella tack går till mina handledare Ann-Carita Evaldsson och Raoul Granqvist. Tack, Raoul för att du såg till att jag blev ”intagen” på forskarutbildningen på tema K och för alla infall och förfall. Tack, Ann-Carita för ditt outröttliga läsande och träffsäkra kommenterande. Ofta har du kunnat peka på bara ett litet ord, och så har helt nya möjligheter öppnat sig. Samtidigt har du haft en enorm förmåga att se sammanhang i mina utkast. Du har varit ovärderlig på många sätt. Ett stort tack också till er som granskade min slutseminarietext: Ulf Mellström, Per Linell och Viveka Adelswärd. Tack också till Martin Kylhammar, Lars-Christer Hydén och B-G Martinsson för att ni vid andra tillfällen kommenterat mina texter.

På många vis är tema K en generös och glad miljö att jobba i, med både lärarika seminarsamtal och fniss runt lunchbordet. Ett kollektivt tack till er alla! På ett osannolikt smidigt sätt har Lena Törnborg skött alla administrativa frågor som dykt upp under årens lopp och därtill förgyllt vardagen med träffande betraktelser. Tekniska saker med datorer, videokameror och bilder har alltid fixats lätt av Roman Checinski eller Ian Dickson.

Jättetack, Simon Ivarsson för att du språkgranskade min text, outröttligt förde in mina sista-minuten-ändringar och gjorde avhandlingen till en bok!

Ett särskilt tack till min doktorandgrupp: Pia Bülow, Lena Levin, Anne-Christine Lindvall, Oskar Lindwall, Daniel Persson Thunqvist och Victoria Wibeck för att ni delat avhandlingsskrivandets glädjeämnen och vedermödor med mig.

I samtal med Pia Bülow, Oskar Lindwall, Jenny Sundén och Christer Garbis har vetenskapliga spörsmål kunnat varvas med allvarsamma och viktiga frågor om livet. Jag har inte ord för hur mycket jag uppskattar er. Annika Törnström, Cissi Åsberg, Malena Gustavsson och Anna Sparrman har också varit speciella och viktiga vänner under åren på tema. Anna Sparrman och Magdalena Hillström läste också min slutseminarietext och kom med värdefulla synpunkter.

Helen Stern, Elisabeth Dellming och Urban Kristiansson liksom min utspridda familj i Göteborg, Uppsala och Örebro har under hela avhandlingssarbetet funnits som länkar till det där andra livet som inte fått så mycket utrymme det sista året.

Mitt allra varmaste tack går till dig Nils, för att du blåst bort alla bekymmer när helst det behövts och fått mig att se framåt!

Linköping i oktober 2003

KAPITEL 1

Inledning

Till Alvastra klosterruin kommer besökaren via en avstickare från Riksväg 50 mellan Ödeshög och Vadstena i västra Östergötland. Avstickaren letar sig upp över böljande fält och försvinner in i lummig skog som klättrar mot Ombergs södra sida. Västerut skimtar Vätterns glittrande vatten, söderut breder ett odlingslandskap ut sig. Från denna slingrande väg leder en backe ner mot en parkering. Från parkeringen promenerar sedan besökaren förbi en liten röd kiosk och om kiosken är öppen kan där hämtas informationsblad från Riksantikvarieämbetet. Informationsbladet, liksom en skylt, ger orientering över klosterruinens olika byggnader: kyrka, kapell, sov-, mat- och arbetssalar, som alla ligger samlade kring gård och korsgång. Men med undantag för partier kring kyrkans resliga, nästan helt intakta västgavel, sakristia och sydöstra tvärskeppsmur återstår bara socklar och halvhöga murar överväxta med tjockbladiga sedumväxter.

Klosterruinen är omgiven av träd, buskar och gräsplaner. Norr om ruinen finns rester av munkarnas fiskdammar. Mellan dungen och ruinen har det genom arkeologiska utgrävningar bildats en passage och där finns en modell av klostret som det en gång var byggt i två våningar. Strax intill finns en minnessten, daterad 1964, till Sverker den äldres ära. Enstaka skyltar finns utplacerade i ruinens prång. De pekar ut lavatorium, bibliotek och korsgång och gravplatsen för heliga Birgittas make Ulf Gudmarsson. Väster om ruinen finns Alvastra gård med en klunga hus och en grusväg som leder förbi en stor ladugård fram till ruinens södra delar som är överväxta med gräs och sly.

Modellen, minnesstenen och skyltarna liksom besöksparkeringen och kiosken vittnar om att Alvastra klosterruin är en fysisk kvarlämning från det förflutna som iscensatts för att betraktas. Modellen, minnesstenen och skyltarna ger ledtrådar till hur den kan betraktas. Med utgångspunkt i modellen går det att tänka sig att Alvastra kloster med sina kompakta stenbyggnader måste ha varit en ganska anslående syn som markant avtecknade sig mot Omberg. Några av skyltarna i ruinen påminner om munkarnas dagliga liv genom att tala om vad byggnaderna användes till medan andra pekar vidare mot personer som gjorts betydelsefulla genom lager av historieskrivning om händelser och processer i nationen Sveriges förflutenhet.

Ytterligare lager i sådan historieskrivning som laddar ruinen med mening och innebörd läggs på genom "Makten och härligheten", en årlig teateruppsättning som samlar ihop och visar fram fragment av berättelser om vad som en gång har inträffat i klosterruinens närhet. Inom en mils omkrets finns en stenåldersboplat, hällristningar, fornborgar, en omskriven runsten och flera medeltida kyrkor som gjorts till vittnesbörder av att området kring Alvastra bebotts sedan mycket lång tid tillbaka.

"Makten och härligheten" har spelats varje sommar framför ruinerna av Alvastra kloster sedan 1988. Under de tre årliga sommarveckor förvandlas klosterruinen till en teater med aktörer i roller, personal med olika fastlagda uppgifter och publik på en läktare. De senaste åren har ett sextiototal aktörer deltagit och runt omkring dem finns Föreningen Alvastra Krönikespels styrelse som sköter praktiska saker som exempelvis publikarbete. Publikisiffran har pendlat mellan ett och ett par tusen åskådare per år.

Majoriteten av aktörerna är barn, ungdomar och unga vuxna som bor i Ödeshög, i småsamhällen eller på gårdar i kommunen med omnejd. Några har sett "Makten och härligheten" som barn och sökt sig till spelet eftersom det blivit en så minnesvärd upplevelse. Andra kommer till spelet tillsammans med klasskamrater, grannar, föräldrar eller släkt som talat om hur kul det är att vara med. Kring spelet finns flera syskonskaror och deras föräldrar. Ett par aktörer är åldersmän i samlingen, de har varit med sedan uppsättningen av ett första skådespel i ruinen, "Alvastra krönikespel" 1987. Det finns också ett antal aktörer som kommer från näraliggande orter och större städer. Några av dem rör sig mellan olika teateruppsättningar och uppsättningen av "Makten och härligheten" blir för dem under några år en återkommande anhalt.

Avhandlingens syfte och frågeställningar

Syftet med den här avhandlingen är att studera traditionaliserande processer i Alvastra klosterruin med utgångspunkt i det årliga arbetet med teateruppsättningen "Makten och härligheten". Mer specifika frågeställningar är: Hur blir Alvastra klosterruin en plats att iscensätta? Hur kan iscensättningen av "Makten och härligheten" förstås i förhållande till kulturarvspolitik? Vilka förmedlande länkar finns mellan de årliga uppsättningarna? Hur förkroppsligas meningsfulla förflutenheter i en teateruppsättning?

Speciellt kommer jag att studera förändringar av miljön i Alvastra över tid, "Makten och härlighetens" tillkomstprocess, Föreningen Alvastra Krönikespels arbete med att organisera iscensättningen och det konkreta repetitionsarbete som föregår att "Makten och härligheten" årligen visas inför publik med en serie av föreställningar.

Ingångar och disposition

För att besvara avhandlingens syfte och frågeställningar har jag ägnat mig åt såväl teoretisk som metodisk eklekticism. I centrum för avhandlingen står

de processrelaterade begreppen *tidsliga rumsligheter*, *traditionalisering* och *teatralisering*. Avhandlingen är disponerad så att inledningskapitlet beskriver de teoretiska resonemang och analytiska redskap som kommit att vägleda analyserna i avhandlingens empiriska kapitel. Därefter redogörs för den forskning som det egna avhandlingsarbetet förhåller sig till. Avhandlingens andra kapitel är ett metodkapitel där jag redogör för det empiriska material som genererats genom ett fältarbete och arkivstudier i en mycket vid mening.

Med avhandlingens tredje kapitel börjar analyserna av mitt empiriska material. Under rubriken *Tidsliga rumsligheter* diskuteras det ömsesidiga beroendet mellan "Makten och härligheten", kulturarvspolitik, historieskrivning och arkeologi. Kapitlet syftar till att förstå och beskriva hur och varför klosterruinen och området däromkring laddats med mening och innebörd under lång tid.

I kapitel fyra, *Traditionalisering i skrift, rutiner och muntligt berättande* riktar jag speciellt in mig på hur vissa utvalda teman och händelser vandrar mellan skriftliga och muntliga former för berättande. Med dessa undersökningar av traditionalisering skiftar avhandlingen teoretiskt och metodologiskt fokus då analyserna tydligare präglas av det förhållningssätt till ett empiriskt material som följer av ett dialogiskt perspektiv. Det dialogiska perspektivet sätter samtal, situationer och texter i centrum för skapande, förhandlande och återskapande av mening.¹ Relaterat till dialogisk kommunikationsanalys använder jag begreppen traditionalisering och traditionaliserande process för att fånga hur "Makten och härligheten" berättar på ett speciellt sätt om vissa utvalda förflutenheter ur Alvastraområdets långa historia och hur dessa förflutenheter värnas genom rutiner och repetitionsarbete.

Avhandlingens femte kapitel, *Repetitionsarbete och traditionalisering*, analyserar det samspel mellan manuskript, muntlighet och kroppsliga förlagor som möjliggör att iscensättningen av "Makten och härligheten" kan rekonstrueras och transformeras i ständigt nya kontexter av deltagare.

I avhandlingens sjätte kapitel, *Teatralisering och rumslighet*, uppmärksammar jag med vilka medel Alvastra klosterruin förvandlas till en teater. I detta kapitel kommer jag att lyfta ut sju återkommande aspekter av repetitionsarbetet för att diskutera hur *här och nu* kan bli *här och då* under föreställningarna. Särskilt studeras de kommunikativa resurser som skådespelets regissör använder för att göra Alvastra klosterruin till ett rum för framträdanden.

Tidsliga rumsligheter

Min utgångspunkt inför avhandlingens kapitel om tidsliga rumsligheter är att "Makten och härligheten" är en iscensättning som både hämtar näring från hur Alvastra med omnejd laddats med betydelse över lång tid och lad-

¹Den dialogiska kommunikationsanalysen presenteras mer utförligt i metodkapitlet.

dar rummet med nya innebörder. Denna utgångspunkt har framför allt utvecklats ur Henri Lefebvres (1991)² teori om produktionen av rum.

Tillblivelsen eller produktionen av rum kopplas i Lefebvres teori till arbete, avkastning och framställning av varor. Samtidigt snuddar Lefebvre vid att produktion i en vidare bemärkelse kan hänvisa till den kreativitet, påhittighet och fantasi som finns när människor skapar en värld omkring sig (aa: 68-71). I min användning av Lefebvres teori sätter jag en parentes kring det marxistiska och dialektiska angreppssättet. Vad jag vill lyfta fram som centralt i Lefebvres skrivande är istället att det begreppsliiggör rumsligheter som fysiska miljöer vilka etableras och förändras genom mänsklig verksamhet över tid. Dessa rumsligheter är representerade i skrift, kartor och andra visuella gestaltningar. Mellan materialitet och representationer förmedlas innebörder. Vad som också har blivit av betydelse för mitt arbete är att Lefebvre inte reducerar rumsligheter till projektioner av mentala föreställningar eller låter dem framstå som följder av visualitet och skrift. Rumsligheter är också hörda (lyssnade till) och utförda genom gester och rörelser (aa: 200).

Att rumsligheter är hörda och förkroppsligade är hos Lefebvre nära förknippat med närheten mellan tid och rum. Å ena sidan arbetas tid ut i rum genom återkommande repetitiva aktiviteter. Den vardagliga dagsrytmen där fritid och arbete avlöser varandra är exempel på sådana aktiviteter. Gester som sträcker sig mot fysiska miljöer och förhåller sig till hur dessa miljöer är planerade är det också. För Lefebvre blir kroppen rentav skärningspunkten för tid och rum:

For the body indeed unites cyclical and linear, combining the cycles of time, need and desire with the linearities of gesture, perambulation, prehension and the manipulation of things – the handling of both material and abstract tools. The body subsists precisely at the level of the reciprocal movement between these two realms; their difference – which is lived, not thought – is its habitat. Is not the body, in fact, since it preserves difference within repetition, that is also responsible for the emergence of the new from the repetitive? (aa: 203)

Å andra sidan understryker Lefebvre att både de konkreta kroppsliga praktikerna och de rum som arbetas ut genom dem har en historia. På så vis möts cykliska förlopp och långa tidslinjer på mer än ett sätt. Bland de långa tidslinjerna urskiljer Lefebvre etablerande av religiös mytologi, nationalstatsbildande och system för produktion och distribution av varor. Kyrkan bygger tempel, staten monument och kommersiell verksamhet skapar vägar och stadsmiljöer. När sådana miljöer tjänat ut sina syften kan de få nya (aa: 167; 360), så som när en klosterruin blir en teater.

Vid en diskussion om de rumsligheter som etableras genom teatrala iscensättningar gör Lefebvre (1991: 188) teatern till ett särskilt belysande fall av

² Jag refererar genomgående till den amerikanska översättningen av *La Production de l'espace*. Den första franska utgåvan kom 1974.

den triad av rumsliga aspekter som hans teori om produktionen av rum cirklar kring. En teaterföreställning är en *varsebliven rumslig praktik* såtillvida att aktörer i roller och åskådare befinner sig i samma fysiska miljö. Men föreställningen är också planerad och kontrollerad genom pjäsens dramaturgi, vilket Lefebvre jämför med den sorts *rumsliga representationer* som utgår från vetenskapliga, administrativa och kommersiella centrum. Då handlar det om textproduktion, visualitet och makt i nära förbindelser med formgivning genom arkitektur och centralperspektiv. Slutligen skapas genom aktörernas blickar och gester en *föreställd rumslighet* som på en och samma gång är fiktiv och verklig. På ett mer generellt plan vill Lefebvre (1991: 39) med denna tredje rumsliga aspekt fånga hur rumsligheter som är uttänkta, planerade, kontrollerade och administrerade levs genom personliga erfarenheter, minnen, drömmar, upplevelser, utopier och visioner.

För mina syften använder jag Lefebvres tre aspekter av rumslighet för att undersöka hur geografier med olika omfång och konkretion på ett komplext sätt möts vid iscensättningen av "Makten och härligheten" i Alvastra klosteruin. Min första aspekt blir *varseblivna rumsligheter* så som ord, gester och förflyttningar i klosteruinen. En andra aspekt blir rumsligheter eller territorier för förvaltning och administration så som spelplatsen, kommunen, länet, nationen och den europeiska gemenskapen EU. Dessa kallar jag *administrerade rumsligheter*. En tredje dimension av rumslighet som blivit meningsfull att urskilja i det här sammanhanget är *föreställda rumsligheter*. Med föreställda rumsligheter hänvisar jag till de fiktiva och fantiserade rum som formas av "Makten och härligheten" och berättande i en vid mening.

Det är också Lefebvre (1991: 138-140; 225) som visat vägen till att jag använder den språkliga figuren metonym som ett begrepp för att undersöka hur rumsliga och tidsliga samband etableras i förhållande till Alvastra klosteruin (se även Rogoff, 2000).

Traditionalisering

Jag har valt att använda begreppet traditionalisering för att synliggöra och analysera hur berättelser om Alvastra med omnejd återanvänds och omskapas genom kombinationer av språkliga och kroppsliga praktiker både i förarbetet för "Makten och härligheten" och när pjäsen årligen iscensätts. Detta trots att tradition är ett ideologiskt laddat begrepp med vid associationsbredd. Enligt John Dorst (1989: 128) är tradition en av de mest mystifierande kategorierna i det västerländska tänkandet. Idén om traditionalitet har täta kopplingar till romantiska föreställningar om ursprung och äkthet. Men senare års forskning har försökt att rädda traditionsbegreppet från det romantiska arv som förlägger traditioner till en organisk naturlighet utanför mänskliga krafter (Dorst, 1989; Handler & Linnekin, 1984) eller användningar av traditionsbegreppet för karakteriseringar av förmoderna samhällsformer med småskaliga platsbundna gemenskaper (MacCannell, 1992: 291-301).

Ett av de mer inflytelserika argumenten i en omorientering i förhållandet till traditioner är Hobsbawms (1983) tes att många traditioner och ritualer blivit till genom politiska beslut och processer. Ålderdomligheten i traditioner och ritualer kan vara konstruerad för att skapa legitimitet för nationer och imperier och får sin kraft genom repetition och omtagning. För mig ligger inte betydelsen i Hobsbawms tes i första hand i att traditioner är uppfunna utan att ordet tradition kan användas för att frammana en känsla av historia (jfr Dominguez, 1986). Också grupper inom nationer eller imperier kan använda förflutenheter för att framkalla sammanhållning i nuet (Tuleja, 1997). Lämpliga förflutenheter kan också etableras utifrån regionala anspråk, av yrkesgrupper och av grannskapsnätverk eller som i fallet med lokalspel, bygdespel och arbetarspel av föreningar med uttalade intentioner att etablera gemenskap mellan olika åldersgrupper i ett geografiskt område, ofta kallat bygd.

När Handler & Linnekin (1984) opererar med ett traditionsbegrepp som omfattar seder, bruk och föremål i vardagen och publika presentationer av dessa på museer och festivaler menar de att nytolkningar av det som tidigare varit är en integrerad del av allt socialt liv. Det blir därför inte meningsfullt att skilja mellan ”äkta” och ”uppfunna” traditioner. Traditioner rekonstreras med symboliska medel i nuet och i ett spänningsfält mellan kontinuitet och diskontinuitet.

En av de analytiska ingångar som jag använder för att utforska traditionalisering är Paul Ricoers (1984; 1988)³ skrivande om tid och berättande. I Ricoers tidsfenomenologi utgör traditioner förslag på hur människor människan kan etablera samband mellan det upplevda nuet, det förflutna och framtiden. Ricoers (1988: 207–229) traditionsbegrepp är mångfacetterat och finns som åtminstone tre dimensioner. Traditionalitet kan vara en formell stil för att upprätta samhörighet med det förflutna. Åkallande av tradition kan användas som belägg för sanning när idéer etableras i en offentlig sfär och därtill kan traditioner förstås som språkligt och symboliskt förmedlade förslag på mening.

Jag använder Paul Ricoeurs teorier om tid och berättande för att begreppsliggöra ”Makten och härligheten” som en berättelse om tidsliga samband av många möjliga om Alvastra med omnejd i förfluten tid. Ricoeur (1984; 1985; 1988) arbetar med en vid definition av berättelser som innefattar såväl historieskrivning som romaner, sagor, episka berättelser och dramatik. Att berätta innebär för Ricoeur (1984: 64–70) att samordna händelser till ett sammanhängande förlopp, att forma en intrig utifrån vardagliga handlingar som inbjuder till att omtalas och återberättas. Intrigskapande är karakteristiskt för allt slags berättande och det är genom intrigen den återberättade tiden får sin mening. Intrigen gör en berättelse till något mer än en serie av episoder som följer på varandra. Intrigen organiserar händelserna till en meningsfull helhet med en avslutning eller med ett tema som länkar de olika episoderna till varandra.

³ Jag refererar genomgående till de amerikanska översättningarna av *Temps et Récit*, vol 1 från 1983 respektive *Temps et Récit*, vol 3, 1985.

Den skapande akt som det innebär att inordna vitt skilda händelser till ett sammanhängande förlopp i skrift kallar Ricoeur (1984: 64–70) för konfiguration. Konfigurationen har ett nära samband med genrer och berättelsestrukturer. Ricoeur menar att genrekonventioner och andra kända sätt att schematisera ett stoff hjälper författare att konfigurera berättelser. Men samtidigt betonar Ricoeur att intrigskapandet innebär användandet av en narrativ fantasi. Det är den narrativa fantasin, eng. *productive imagination*, som gör intrigen till en kreativ imitation av en upplevd verklighet.

Intrigskapandet eller konfigurationen blir för Ricoeur (1984: 76–77) en strukturerande aktivitet som hjälper en kommande läsare att följa med i berättelsen. Men att läsa innebär att göra en ny konfigurering av berättelsen. Ricoeurs tidsfenomenologi skickar så in berättelser i en hermeneutisk cirkel där berättelsens potentialer skapas och omskapas i kreativa läsakter.

I Alvastra klosterruin finns situationer då skådespelets regissör framträder inför aktörerna likt en historieberättare. Inom amerikansk folkloristik har *performance*, som jag fortsättningsvis kommer att kalla framträdande, kommit att referera just till situationer där kända berättelser realiseras på nytt och då vad som görs och sägs uppmärksammas och bedöms av en publik (Hymes, 1981: 84⁴; Bauman, 1984: 11⁵). Därigenom blir den framträdande situationen en viktig analytisk enhet. Det är i detta forskningssammanhang som Richard Bauman och Charles Briggs (Bauman & Briggs, 1990: 77–78) formulerat den för mig centrala utgångspunkten att traditionalisering innebär att upprätta symboliska förbindelser med *meningsfulla förflutenheter* (se även Bauman, 1992).

Traditionalisering och teatralisering genom repetitionsarbete

Den process där det skrivna manuskriptet ”Makten och härligheten” förkroppsligas genom aktörernas gestaltningar kallas i den här avhandlingen för repetitionsarbete. Repetitioner, menar Ricoeur (1998: 257), förenar nuet med förflutenhet och framtid, de bekräftar och bejakar att det förflutna kan föregripa vad som komma skall. Samtidigt innebär repetition möjligheter till förskjutning eller innovation (jfr Lefebvre, 1991: 203).

För att komma åt hur berättelsen arbetas ut kroppsligt i tid och rum väljer jag att analysera återskapande av förlagor för spelplatsens gester och rörelser. Med förlagor hänvisar jag till kombinationer av ord, toner, rörelser, positioner, avstånd och närhet, riktningar, blickar, gester och kroppsställningar som återkommer år efter år vid ”Makten och härlighetens” iscensättning av Alvastra, men som också kan förändras genom repetitionsarbetet.

Mitt begrepp förlagor har utvecklats ur Richard Schechners (1985: 35–115) modeller för *rekonstruktion av beteenden*. Modellerna åskådliggör hur

⁴ ”Breakthrough into Performance” publicerades 1975 i *Folklore: Performance and Communication*, red. Dan del Amos och Kenneth Goldstein.

⁵ *Verbal Art as Performance* publicerades ursprungligen 1977.

deltagare i teatrala och rituella framträdanden förhåller sig till kroppsliga och textliga förlagor som har utförts tidigare och på så sätt finns före repetition-sarbetet. Från aktörernas perspektiv innebär detta att uppträda som någon annan eller som sig själv i ett annat tillstånd. Förlagor kan hämtas från aktörernas vardagliga erfarenheter, historiska efterforskningar, filmer eller tidigare framträdanden som aktörer, regissörer, mästare eller lärare deltagit i. Förlagor kan också bestå av hur ritualen eller det teatrala framträdandet genomförts tidigare. De är alltid under revision och förhandling. I själva verket är det så, menar Schechner, att de förlagor som rekonstrueras ofta blir den senast utförda repetitionen eller föreställningen och att rekonstruktioner alltid utförs med tanke på kommande framträdanden.

Schechners skrivande om *rekonstruktion av beteenden* har förbindelser till Erving Goffmans (1986) teorier om *inramningar*.⁶ För Goffman blir en idealtypisk västerländsk teaterföreställning ett belysande exempel på hur människor gemensamt etablerar och förhåller sig till olika grader av verklighet: vilka slags handlingar som är på ”riktigt” och vad som är simuleringar så som spel, lek, skämt eller teater. Modellerna för *rekonstruktion av beteenden* kan läsas som en teori om hur sekvenser av handlingar får en ny inramning i ett framträdande sammanhang. Utifrån Goffman (1959) argumenterar Schechner (1985: 52; 2002: 22–23) för att skillnaden mellan vardagslivets vanemässiga handlingar i olika sociala roller och en skådespelares arbete med att framställa en roll är en fråga om grader och inte art. Också vardagslivet är genomsyrat av *restored behavior* eller *twice-behaved-behaviors* som finns utanför eller före den situation där de utförs.

Den process där skillnader upprättas mellan vardagslivets vanemässiga handlingar och sceniska handlingar kallar jag för *teatralisering*. Med teatralisering hänvisar jag också till hur deltagarna i detta arbete föreställer sig en kommande publik och etablerar kroppsliga förlagor med dem i åtanke. Detta innebär till exempel att de förhåller sig till varandra och rummet på specifika sätt.

Repetitionsarbetet blir därför inte bara av intresse för att studera återskapande av förlagor för sceniska handlingar i brytpunkter mellan tal, text och kropp utan också för att det kan säga något om tidliga rumsligheter i Alvastra klosterruin. För att analytiskt komma åt Lefebvres (1991) teori om att rum är hörda, sedda och förkroppsligade vänder jag mig till Erving Goffmans forskning.

Rumslighet är egentligen inget utarbetat tema i Goffmans skrivande men det finns som en aspekt av teorierna kring hur människor etablerar en offentlig person i relation till andra på olika sätt i det sociala livets främre regioner och bakre regioner (Goffman, 1959) samt även i analyserna av *situera-*

⁶ Länken mellan Schechner och Goffman är Gregory Batesons (1955/1972) teori om hur lek eller spel genom metakommunikativa signaler uppfattas som alternativa verkligheter. Jag använder hellre termen inramningar än ram eftersom det accentuerar att ramar är flyktiga och kan förändras från stund till annan också inom det som till det yttre framstår som en sammanhållen aktivitet, jfr Linell & Person Thunqvist (2003). *Frame Analysis: an essay on the Organization of Experience* utkom första gången 1974.

de aktiviteter (Goffman, 1961). Med situerade aktiviteter menas tillfällen då två eller flera deltagare tillsammans etablerar gemensamt uppmärksamhetsfokus och samarbetar för att vidmakthålla det. Enligt Adam Kendon (1990: 209-262) tillför den talade interaktionens rumsliga organisation mycket för förståelsen av hur uppmärksamhetsfokuset vidmakthålls och skiftar. Därför har Kendon skapat den analytiska enheten *F-formation system*. För mina syften blir denna analytiska enhet alltför stelt definierad, men den pekar ändå mot betydelsen av att studera hur människor använder kroppsställningar och blickar i samspel med andra för att visa uppmärksamhet och etablera sociala rum inom fysiska rum.

Också Goffmans (1986) ramanalyser fångar aspekter av rumslighet, till exempel resonemanget kring *boundary markers*, sådana handlingar som fungerar som gränsmarkörer för att på en och samma gång knyta samman och avgränsa olika typer av aktiviteter till och från varandra (aa: 251-269). När jag återanvänder Goffmans rambegrepp för att analysera tidsliga och rumsliga aspekter av repetitionsarbetet riktar jag in mig på att studera *indexikala markeringar* där exempelvis personer, tidsligheter och rumsligheter pekas ut samt talad och gestikulär organisering av tid och rum (jfr Goodwin, 2000). Mitt angreppssätt lägger sig på en analytisk konkretionsnivå mitt emellan Adam Kendons (1990: 209-262) systematiska och detaljerade analyser av *F-formation system* och det utvidgade rambegrepp som tillämpats i etnologisk forskning (Gustafsson, 2002; Ronström, 1992; 2001).

Tidigare forskning

Med det här avsnittet ska jag presentera perspektiv och tidigare forskning som fungerat som utgångspunkter och jämförelsematerial för min avhandling. Jag börjar min exposé med att visa den forskning av teatervetenskaplig karaktär som influerat mig. Därefter presenterar jag den forskning som specifikt behandlar teater om platser och dess historier. Vidare skriver jag fram de perspektiv på gemenskap och rumslighet som jag menar kan vara ett viktigt komplement till tidigare forskning om teater som berättar om en specifik plats förflutenhet. Avslutningsvis redovisas hur jag förhåller mig till aktuell forskning om kulturarv och minnespolitik.

Teaterforskning

Henri Lefebvres (1991) teori om produktionen av rum har inspirerat Ola Johansson (2000) till en diskussion om rummets betydelse för publikens tolkning av teaterföreställningar. Genom analyser av föreställningar som luckrar upp gränser mellan teater, politik och vardagsliv pläderar Johansson för att en teaterföreställning utför något med en plats. En teaterföreställning kan definiera om en plats på så sätt att en vardaglig miljö som en gata kan transformeras till en spelplats. Samtidigt argumenterar Johansson för att en teaterföreställning vecklar ut sig i ett komplext sociokulturellt

tidrum och att det är detta som är skärningspunkten mellan föreställningen och publikens tolkning.

Hur teatrala iscensättningar kan förstås med utgångspunkt i dialogisk teori har diskuterats av Marvin Carlson (1992). Carlson tar då fasta på att arbetet med en inscenering av en skriven text kan uppfattas som en dialog mellan författarens och produktionsgruppens ”röster”. Carlson (1994) har därtill resonerat kring hur regipraktik och skådespelares tidigare rolltolkningar etablerar associationer till andra teaterföreställningar hos publiken. Elin Diamond (1996) har uppmärksammat att varje språkligt eller kroppsligt framträdande bäddar in inslag, kännetecken, karakteristisk från andra framträdanden: konventioner om manlighet och kvinnlighet, etniska förflutenheter, estetiska riktlinjer och politiska och kulturella påfrestningar.

En dominerande referens i avhandlingens kapitel om teatralisering är Gay McAuleys (1999) forskning om hur pjäsers rumsliga strukturer får sin betydelse i förhållande till den meningsskapande process som varje iscensättning av en pjäs innebär. Textens rum blir inte till förrän det iscensätts på en spelplats. På spelplatsen får pjäsens fiktiva geografi specifik gestaltning genom aktörernas närvaro och rörelser i kombination med scenografi, rekvisita, kostymer och ljussättning.

McAuleys perspektiv pekar mot betydelsen av att studera iscensättningar genom deltagande observation vid repetitionsarbete. På detta område finns två svenska avhandlingar från senare år som givit jämförelsematerial för de egna analyserna. Den första är Marika Lagercrantz (1995) etnografiska studie av skådespelararbete i två uppsättningar vid Stockholms stadsteater. Den andra är Christina Svens (2002) undersökning av Suzanne Ostens feministiska regipraktik.

Perspektiv på sommarteater

”Makten och härligheten” är en av de cirka 150 amatörteateruppsättningar som årligen spelas sommartid runt om i Sveriges landsorts- och förortskommuner. Långt ifrån alla uppsättningar spelas under så många år i följd som ”Makten och härligheten”. Många uppsättningar lever en sommar och sedan sätter den producerande föreningen upp ett nytt spel med annat innehåll eller avvecklar sin verksamhet (Axelsson & Martinsson, uu).

I de förteckningar över sommarhalvårets teateruppsättningar som Amatörteaterns Riksförbund, ATR, årligen publicerar i sin medlemstidskrift samlas den här formen av teater under det gemensamma paraplyt sommarspel under vilket en flora av utövarnas egna genrebeteckningar såsom bygdespel, krönikespel och historiska teaterspektakel växer fram. Iscensättningarna kan utgå från hällristningar eller vikingasagor. De kan handla om järnhantering, bergs- eller skogsbruk. Andra spel belyser kungabesök, gränsfejder, och amerikaemigration eller tidig arbetskraftsinvandring. Flera spel berättar om legendariska personer som levt på platsen: läkekvinnor, häxor och stortju-

var. Andra spel iscensätter en utomhusmiljö genom lustspel, operetter och Shakespeareuppsättningar (Axelsson & Martinsson, uu).⁷

Den slags sommar-teater som berättar om den plats där den iscensätts har kallats lokalspel (Bjørn & Poulsen, 1981), arbetarspel (Dahlberg, 1995; Karlsson, 1997; Värnlund, 1995),⁸ lokalhistoriska spel (Aune, 2003) eller historiska spel (Selberg, 1996). Enligt den danska forskaren John Andreasen (1996) är det svårt att se några tydliga rötter till den här formen av teater. Sommar-teateruppsättningar som utgår från och lokaliserar händelser och skeenden i det förflutna till en specifik rumslighet finns även i Danmark, Norge och Finland, Storbritannien, Schweiz, USA och Kanada. I Sverige och Danmark framträder teaterformen som en korsväg för en rad influenser där äldre bygdespel och krönikespel med täta kopplingar till nationalstaten varit en av flera viktiga föregångare. Annika Alzén (1996) liksom Bjørn och Paulsen (1981) ser ett samband mellan framför allt arbetarspelen och det intresse för arbetets historia som spreds genom "Grävrörelsen".

John Andreasen (1996) tolkar de nordiska sommarspelen som ett uttryck för identitetssökande och menar att prefixet lokal som finns i benämningar av dessa teateruppsättningar (exempelvis i beteckningen lokalspel) knyter samman historia med rumsliga aspekter av identitetsskapande. I det sammanhang som sommarspel, lokalspel, bygdespel och krönikespel bildar låter John Andreasen den engelska termen *community* associera till en legering av rumsliga och mentala aspekter av en känsla att höra samman.

Amerikansk teaterforskning har kommit att uppmärksamma vad som kallas *community (-based) theatre* som ett särskilt forskningsfält (Armstrong, 2002; van Erven 2001). På vilka sätt denna form av teater kan visa något om hur gemenskap och enhet kan konstrueras har diskuterats av Sonja Kuffinec (1996), Bruce McConachie (1998) och Sara Brady (2000).

I ett pågående avhandlingsprojekt studerar Vigdis Aune (2003) ungdomars meningsskapande i repetitionsarbetet i relation till spelens konstnärliga intentioner och uttryck. Sociala processer i samband med lokalspel har studerats av sociologer (Mannergren, 1995; Värnlund, 1995; 1998). Torunn Selberg (1996) diskuterar norska historiska spel i termer av rituella dramer. De har förmåga att knyta samman tid och rum genom historia som berättar om lokalsamhällets betydelse i förfluten tid. Men om de historiska spelen är del av festivaler och jubileer kan spelets historieskrivning utmanas av konkurrerande berättelser och iscensättningar. Med hänvisning till Clifford Geertz

⁷ Andra sommarspel har revyns form med satiriska sketcher om lokala och aktuella frågor. Det finns också sommar-teater som knyter an till interkulturella teaterexperiment eller är del av arbetsmarknadsprojekt eller gymnasieskolornas estetiska program.

⁸ I viss forskning har de så kallade arbetarspelen fått bilda idealmodell för användandet av teater som medvetande- och frigörande historieproduktion (Bjørn & Paulsen, 1981; Dahlberg, 1987; 1995). I arbetarspelen skulle historien skrivas och berättas underifrån, gärna med ett konfliktperspektiv. Historieskrivandet gjordes till en klassfråga och det skulle utgå från arbetarnas erfarenheter i det lokala samhället (Karlsson, 1997).

(1973) menar Selberg att festivaler kan läsas som texter i förhållande till myter och motmyter i en social kontext. Lotten Gustafsson (2002) låter i sin avhandling om Medeltidsveckan i Visby flera motsägelsefulla iscensättningar och förhållningssätt till det förflutna brytas mot varandra, däribland ett historiskt spel: "Waldemarspelen." Folkloristen Regina Bendix (1989) studie av två sedan 1900-talets första årtionden årligt återkommande iscensättningar av Schillers drama om den Schweiziska nationalhjälten Wilhelm Tell är koncentrerad till processer bakom scenen.

Sammanfattningsvis kan sägas att teatrala iscensättningar av en plats och dess historia är ett mångfacetterat fenomen som kan studeras ur flera vinklar. Av den tidigare forskning som utförts inom det här empiriska fältet ligger min egen forskning närmast Regina Bendix (1989) och Lotten Gustafssons (2002). Bendix har studerat teaterföreningars arbete och vad som händer bakom scenen. Gustafsson har intresserat sig för rumsliga och tidliga sammanhang vid iscensättningar av en utvald förflutenhet. Gustafsson har därtill undersökt ett spels kulturhistoriska och samtida sammanhang, dess tillkomsthistoria och transformation över tid. I den här avhandlingen kommer jag att beskriva och analysera liknande kulturella processer som Gustafsson men också betona att sådana processer tar sig olika uttryck på olika platser.

Perspektiv på rumslighet och gemenskap

När globalisering i form av migration, resande, transnationell kommers och mediabruk uppenbarar sprickor mellan levda platser och möjliga världar har forskare alltmer kommit uppmärksamma sådana processer där människor etablerar samband mellan rumsligheter och gemenskaper (Appadurai, 1996; Foster, 1991; Giddens, 1990; Hannerz, 1996; Lippard, 1998; Malkki, 1992; 1997; Olwig & Hastrup, 1997). Kanske för att det egna forskningsmaterialet lägger sig så nära föreställningar om nationen Sverige har jag kommit att använda mig av svensk forskning som jämförelsepunkter och inspiration. Här kan nämnas de forskare som gör en analytisk distinktion mellan å ena sidan det politiska, juridiska och administrativa territoriet staten och å andra sidan det föreställda medvetanderummet nationen (se t.ex. Ehn, Frykman & Löfgren, 1993; Hettne, Sörlin & Østergård, 1998).⁹

Peter Aronsson (1995) väljer att diskutera hur nationalstaten rymmer olika föreställda och funktionella regioner som lappar över varandra. Det finns bygder, kommuner, kyrkliga församlingar, län och landskap. Ett historiskt perspektiv ger att det finns en påfallande kontinuitet vad gäller funktionella territorier samtidigt som regionerna hela tiden tycks kunna mättas med nya innebörder. De formas hela tiden om genom komplexa relationer mellan

⁹ Särskild inflytelserik för denna distinktion är Benedict Andersons (1991) tes om att nationer är föreställda gemenskaper såtillvida att det inte finns rimliga chanser att alla som bor där kan träffas ansikte mot ansikte.

förändringar av centralmaktens förvaltning, historieskrivning och språkliggöranden och kartritningar inom etnologisk, geografisk forskning och inte minst genom vardagspraxis. Som en rimlig analytisk utgångspunkt föreslår Aronsson att ”regionaliteten byggs upp kring ett mindre antal verkliga kontaktnät och en större grad av symbolisk gemenskap” (aa: 216).

I flera etnologiska avhandlingar har representationskritiska och socialkonstruktivistiska ansatser använts för att studera processer när identifikationer mellan människor och regioner inom nationen uppstår och förändras (Häggström, 2000; Idvall, 2000; Kullgren, 2000). I detta sammanhang kan också nämnas antologin *Moderna Landskap* (Saltzman & Svensson, 1997). Annan forskning som har vissa likheter med mitt avhandlingsarbete är den kulturgeografi som studerar förändringar av visuella miljöer över tid i skärningspunkter mellan kulturella representationer och fysisk materialitet (Mels, 1999; 2000) samt Sofie Storbjörks (2001) avhandling om mötet mellan samhällsplanering och lokala aktörer i fallet Riksväg 50.

När forskare lämnar kartor och texter för att studera gemenskaper i form av interaktion mellan människor framträder en för mig viktig skiljelinje mellan föreställda och konkreta gemenskaper. Efter ett längre fältarbete i en nordsvensk by skriver Barbro Blehr (1994) att det inte är rimligt att diskutera en övergripande bygemenskap. Istället vill hon lyfta fram ett myller eller flera nätverk av konkreta gemenskaper baserade på relationer som kallas bekantskaper och upprätthålls genom vardagligt prat. Dessa konkreta gemenskaper ställs mot föreställd gemenskap som existerar som möjlighet snarare än som realitet. I Ann-Kristin Ekmans (1991) likaledes fältarbetsbaserade studie av Alfta och Voxnadalen i Hälsingland fokuseras på när och hur människor formar iscensättningar och argument om gemensam hemmahörighet och gränsdragningar gentemot andra.

Forskning om kulturarv och minnespolitik

Med traditionaliseringsbegreppet anknyter den här avhandlingen till ett växande forskningsintresse för historiebruk och processer där berättelser, seder, bruk och fysiska miljöer väljs ut och tolkas i termer av kulturarv. I ett par antologier från tema-forskare i Linköping historiseras och problematiseras kulturarvsbegreppet (Anshelm, 1993a; Alzén & Hedrén, 1998). I dessa antologier för Svante Beckman (1993; 1998) relevanta diskussioner om kulturarvets funktioner på ett politiskt fält som förändras över tid. Nämnas kan också Magnus Rodells (2002) avhandling om statyinvigningar under 1800-talet.

I antologin *Historien in på livet* (Eriksen, Garnert & Selberg, 2002) diskuteras en grupp nordiska forskare traditionalisering i termer av minnespolitik. Minnespolitik blir den process genom vilka vissa händelser ur det förflutna lyfts fram och införlivas i ett kollektivt minne, medan andra glöms och göms. Antologins författare diskuterar hur tidsliga och rumsliga samband kan berättas, iscensättas eller förkroppsligas genom vandringar i vilka en personlig erfarenhet av ett stycke natur eller ett betydelsefullt historiskt monument

etablerar kopplingar mellan nuet och en utvald förflutenhet och mellan individuella upplevelser och kollektivt minne.

Dessa tankar finns också utvecklade av Anne Eriksen (1999). Enligt Eriksen har historieskrivningen fått överta religionens betydelse för att förklara ursprung och samhörighet i moderna samhällen. Hon menar också att det finns nära samband mellan historievetenskapens tillkomst och formerandet av de moderna nationalstaterna. Nationell historieskrivning blir den term som hon använder för att beskriva den slags historia där forskarens samtida nationella rum får bilda det ramverk inom vilket en meningsfull förflutenhet lokaliseras och studeras (aa: 43).

Eriksens (1999: 49-54) skrivande kring hur förläggandet av berättelser om nationens minnen till landskap som är möjliga att överblicka skapar nära förbindelser mellan nationens tid och dess rum har högsta relevans för det egna forskningsmaterialet. Liknande resonemang har också förts av Anthony Smith (1986). Han menar att det finns territoriespecifika myt komplex som traderats inom folkgrupper sedan mycket lång tid tillbaka. Dessa har sedan kunnat bli mytologier i nationsformerandets tjänst. Genom ursprungsberättelser av en viss sort kan nationens folk få ett mytiskt ursprung. När detta ursprung lokaliseras till ett konkret och synligt landskap eller knyts till monument i sten får rummet sakrala innebörder.

Men jag vill inte gå så långt som att hävda att all historia som skrivs med utgångspunkt i nationell geografi är mytskapande. Den kan lika gärna vara avslöjande eller ifrågasättande. Inte heller saknas reflektion bland samtida arkeologer (Pettersson, 2003) och historiker om historiebrukets betydelse för nationsformerande (Aronsson, 1995; 1998; 2000; Zander, 2001). Därför reserverar jag termen nationell historieskrivning för den slags historia som försöker svara på frågor kring när, var och hur Sverige blev till.

Eriksen (1999) intresserar sig för former av kollektiva minnesprocesser. Centralt i kollektiva minnesprocesser blir dels konkreta fysiska platser laddade med kulturell och social innebörd såsom historiska monument, vad Pierre Nora (1989) har kallat minnesmiljöer, dels den typ av ritualer som Paul Connerton (1989) benämner åminnelseritualer. Med åminnelseritualer hänvisas till det slags rituella framträdanden som refererar till personer och händelser från mytologi eller historieskrivning. Enligt Connertons teori blir dessa ett slags fästpunkter för kollektivt kroppsligt minne som är segare och starkare än de mytologier och berättelser som tecknas i skrift eller berättas muntligt.

Eriksens (1999) skrivande upprättar nära förbindelser mellan människors individuella erinringar och ett kollektivt minne på en nivå av historieskrivning, minnesplatser och ritualer. Liknande perspektiv hittas hos David Lowenthal (1985) som menar att historieskrivning, minne och fysiska kvarlevor verkar ömsesidigt. Liksom Raphael Samuel (1994) betonar Eriksen att ett samhälles historieproduktion tar många skepnader och har många röster.

Record-based history – with its famous names and dates, causes and effects, and progression from point to point – has always had to compete with rival narratives which attempt to tell the story of the past in different ways. There is to begin with the timeless past of tradition; the ‘once upon a time’; the ‘good old days’ (or ‘hard times’) of popular memory. Then there are the legendary histories dramatized in the folk play, the dressing up games, the public pageant and rituals. (Samuel, 1994: 437)

Som jag har kommit att förstå det är ”Makten och härligheten” en iscensättning där de olika former för historiefremställning Samuel nämner smälter samman. Med utgångspunkt i mitt forskningsmaterial har det därför kommit att bli relevant att studera hur författarna till de manuskript som skrivits för att framföras i Alvastra och skådespelets regissör förhåller sig till olika former för berättande om det förflutna.

Jag har inte valt att stanna vid att förstå ”Makten och härligheten” i termer av att vara en åminnelseritual genom vilken ett kollektivt minne förankras i deltagarnas individuella upplevelser. Det eventuella kollektiva minnet liksom det skrivna manuskriptet förstås istället som resurser för ett repetitionsarbete. Som utgångspunkt för detta synsätt finns dialogisk kommunikationsteori men också den med detta förhållningssätt besläktade samlingsvolymen *Collective Remembering* (Middleton & Edwards, 1990a). Titeln på volymen, liksom dess artiklar, flyttar intresset från minne som objekt till processer av minnande i sociala aktiviteter, eller vad som med utgångspunkt i dialogisk kommunikationsteori (Linell, 1998) kan kallas situationsdialoger. Den analytiska enheten för undersökningar av ritualer blir med dessa utgångspunkter inte bara den version som visas inför publik, utan framför allt de sociala praktiker där deltagarna skapar förutsättningar för återupprepning.

Med den här avhandlingen kommer jag att förena studiet av språkliga gestaltningar av rumsliga sammanhang och offentliga iscensättningar med undersökningar av samspel mellan text och förkroppsliganden. Det innebär att jag förhåller mig mycket närmre ett empiriskt material än vad som är brukligt i till exempel etnologi. Genom att koncentrera den här avhandlingens forskningsuppgift till en teateruppsättning som återkommer under en följd av år blir det möjligt att fördjupa flera av de frågeområden som tidigare forskning behandlat och sätta dem i relation till varandra, framför allt kring de frågeställningar som jag samlat kring begreppen tidsliga rumsligheter, traditionalisering och teatralisering.

KAPITEL 2

Material och metoder

Den här avhandlingens forskningsprocess började med ett fältarbete bland deltagare i produktionen av "Makten och härligheten" (aktörer, regissör, koreograf, sångledare, musikalisk ledare och tekniker), Föreningen Alvastra Krönikespels styrelse samt släktingar och vänner till aktörer och styrelse i Alvastra klosterruin. Anledningen till att jag valde en etnografiskt inspirerad metod var att jag ville studera repetitionsarbete. Under fältarbetets gång blev jag alltmer uppmärksam på att repetitionsarbetet också kunde sättas i relation till hur den rumslighet som iscensattes färdats genom historien och förvaltas i nuet. I avhandlingen kombineras därför den etnografiska metodansatsen med analyser av litteratur, offentliga dokument och tidningsartiklar. Kombinationen av metoder och material hänvisar till de lärdomar som drags av senare års antropologisk forskning. Allt som informerar de människor som rör sig på det "fält" forskaren skapar genom sin närvaro i vissa miljöer vid vissa situationer är inte åtkomligt genom deltagande observation (Amit, 1999: 12). Det som är manifest i situationer bygger ofta både på mer abstrakta, ofta outtalade utgångspunkter. För att konstruera dessa måste forskaren gå analytiskt tillväga, till exempel genom att leta upp relaterade texter och situationer till de sammanhang som studeras. Med det här kapitlet ska jag redogöra för hur jag genererat mitt forskningsmaterial och redogöra för de tolkande procedurerna.

Fältarbete

Mitt fältarbete omfattade två vistelser om tre veckor vardera vid repetitionsarbete och föreställningar i Alvastra klosterruin. Därtill medverkade jag vid Föreningen Alvastra Krönikespels regelbundet återkommande styrelsemöten från augusti 1999 till september 2000. Under det år som fältarbetet varade deltog jag också vid fester och evenemang som föreningen ordnade under året och gick på planeringsmöten mellan styrelsens sammanträden.

Kärnan i mitt fältarbete var koncentrerad uppmärksamhet på vad deltagarna i produktionen av "Makten och härligheten" gjorde och sade vid återkommande händelser och möten i klosterruinen och Ödeshög. Jag lyssnade

till, iakttog och talade med skådespelets deltagare och arrangörer samt spelade in fokuserade möten i form av styrelsearbete och repetitionsarbete med skådespelets olika scener, sånger och danser på ljudband och video.

Repetitionsarbetet i klosterruinen och Föreningen Alvastra Krönikespels styrelsesammanträden har olika karaktär. Det område kring Alvastra kloster-ruin som arbetet med iscensättningen av ”Makten och härligheten” koncentreras till omfattar cirka hundra gånger hundratjugo meter. Klosterruinen besöktes dagligen av ett hundratal personer med anknytning till iscensättningen. Till dessa tillkom ”turisterna”, de som kom för att besöka kloster-ruinen utan att ha anknytning till skådespelets produktion. Det repetitionsarbete som studeras i den här avhandlingen pendlade hela tiden mellan att många deltagare rörde sig runtomkring Alvastra klosterruin och ett skapande av mer intima och lågmälda cirklar kring regissören, koreografen eller sångledaren på den gräsplan framför klosterruinen som jag i avhandlingen kallar spelplatsen.

Den första sommaren bodde jag i en förläggning tillsammans med de aktörer i krönikespelet som inte hade sina bostäder i klosterruinen närhet. Min andra sommar hyrde jag ett hus av en familj som var inblandad i iscensättningen. Fältarbetena innebar ett cyklande fram och tillbaka tillsammans med de andra deltagarna mellan de platser vi bodde på och Alvastra och Ödeshög. Gradvis fann jag med hjälp av deltagarna i ”Makten och härligheten” olika vägar till och från klosterruinen. Mitt andra år kunde också jag peka på hus, berätta om vilka som bodde där och om de haft någon anknytning till skådespelet. Jag lärde mig öppettider för affärer och kaféer och var någonstans det var billigast och bäst att handla. Alvastra kloster-ruin och Ödeshög blev bekant på så sätt att jag kunde känna igen, hälsa på och småprata med människor på gator och i affärer. Cykelturerna i solsken, regn och rusk, liksom det ständiga vandrandet fram och tillbaka i kloster-ruinen gav kroppsliga och väderrelaterade upplevelser av den rumslighet som jag studerade.

Mitt intresse för teaterföreningens arbete innebar resor fram och tillbaka mellan Linköping och Ödeshög under ett års tid. Styrelsens sammanträden ägde rum i ett av mötesrummen i Studieförbundet Vuxenskolans lokaler i centrala Ödeshög. Det fanns fjorton platser i Föreningen Alvastra Krönikespels styrelse: sju ordinarie ledamöter (däribland ordförande, vice ordförande och kassör) samt sju suppleanter. Hela styrelsen kallades till varje styrelsemöte, men vanligtvis deltog ungefär hälften av styrelsens ledamöter och suppleanter på sammanträdena. Ett antal ordinarie ledamöter och suppleanter deltog på varje möte, några kom mera sällan och ett par tre kom mycket sporadiskt eller inte alls.

Min regelbundna närvaro på styrelsens möten och de samtal som jag i anslutning till dessa förde med styrelsens ledamöter och suppleanter ledde till att jag fick en viss kunskap om hur teaterföreningens arbete kunde förstås i förhållande till den sociala organisationen av en mindre kommun.

Observation och deltagande med syfte att skriva och spela in

Den etnografiska metodens grund och förutsättningar är forskarens närvaro i de miljöer som studeras och de sociala relationer som etableras genom närvaron. Metoden bygger till stora delar på att forskaren formar sociala relationer med dem som studeras. Inte desto mindre brukar man tala om grader av deltagande, från observation till fullständigt deltagande. Jag använde en kombination av dessa båda förhållningssätt.

När jag först steg in i klosterruinen var jag alltid redo med block och penna. Emerson, Fretz och Shaw (1995: 19–26) kallar ett sådant tillvägagångssätt för ”deltagande med syfte att skriva”. De menar att detta slags deltagande visserligen kan splittra forskarens uppmärksamhet och ibland medverka till ansträngda relationer mellan forskare och deltagare, men att tillvägagångssättet ändå är att föredra eftersom det tydliggör syftet med forskarens närvaro och ger bättre möjligheter att fånga sociala processer *in situ*.

Min första sommar i klosterruinen ägnade jag mycket tid åt att bara följa med i aktiviteterna för att försöka förstå vad det var för sammanhang jag placerat mig i. Nästkommande sommar hade tydligare forskningsfrågor utkristalliserat sig och jag hade en större förståelse för hur aktiviteten var uppbyggd. Det blev klarare för både mig och deltagarna att min forskning inte i första hand handlade om deras samvaro, utan om pjäsen, iscensättningen och platsen. Jag kom också att stiga in i produktionen på ett mer aktivt sätt än tidigare då jag blev uppmärksam på att några uppgifter i spelet saknade utförare. Till mina uppgifter under föreställningarna hörde att sköta en docka bakom den egentliga spelplatsen och att vara till hands för påklädnings- och ombytestälten.

Vid situationer där socialitet och att vara tillsammans var huvudfokus för deltagarnas uppmärksamhet växlade min position mellan att vara den perifera deltagarens och den samtalande deltagarens. När jag observerade det fokuserade repetitionsarbete där aktörerna samlades i cirklar eller halvcirklar kring skådespelets regissör, koreograf och sångledare intog jag helt och hållet den passiva lyssnarens och betraktarens position så nära som möjligt det koncentrerade arbetet med att repetera pjäsens tal-, sång- och dansavsnitt.

Mina fältanteckningar innehåller enkla skisser på deltagarnas grupperingar i rummet och övergripande miljöskildringar. De innehåller därtill refererade samtal mellan mig och aktörerna och i enstaka fall också mellan aktörer. Det är genom samtal jag fått reda på hur många år aktörerna deltagit i iscensättningen, var de bodde, hur vardagen levdes och vad de hade för förhållningssätt till det repetitionsarbete och styrelsearbete som avhandlingens analys koncentreras till. De unga aktörernas samtal snurrade kring relationer, fester, andra teateruppsättningar och framtidsplaner. När jag ställde frågor om varför de sökt sig till Alvastra handlade svaren nästan undantagsvis om nöjet att träffa andra människor.

De handskrivna anteckningar som blev till i klosterruinen och på styrelsens möten överfördes direkt efteråt till textfiler på datorn. I detta förfaran-

de behöll jag i stort sett anteckningarnas kronologi och jag fick på det sättet löpande tolkningar av en dags eller kvälls repetitionsarbete eller ett styrelsemöte.

Mest detaljerade är anteckningarna från repetitionsarbetet. I dessa fältanteckningar strävade jag efter att skriva ner de dialoger som fördes mellan å ena sidan koreograf, regissör eller sångledare och å andra sidan aktörerna. Jag försökte också skriva ner gester, blickar och rörelser.

Båda somrarna i klosterruinen använde jag videokamera som forskningsredskap. Videoinspelningarna i klosterruinen koncentrerades i huvudsak till samlingar och till repetitionsarbete med en dansscen, en talscen och skådespelets inledande prolog. Allt repetitionsarbete med dessa scener spelades in två somrar. Därtill spelade jag in en hel eftermiddags arbete med att lägga scenerier.

När jag videofilmade valde jag genomgående den kommande publikens position i rummet. Så här i efterhand tror jag att valet hade att göra med min egen deltagarposition som utanförstående betraktare av repetitionsarbetet. Jag vill också minnas att jag i situationen hade en påtaglig känsla av betydelsen av att balansera mitt forskningsintresse och repetitionsarbetets syften. Repetitionsarbetet handlade om att deltagarna skulle lägga ut en berättelse i rummet och till den berättelsen hörde inte en extra person med kamera. Jag tog en position med kameran utanför cirklarna för att kunna fokusera bilden på samspelet mellan aktörer, koreograf, regissör och sångledare.

Till en början filmade jag med en kamera på stativ men snart lärde jag mig att det var smidigare att följa med i ett rörligt repetitionsarbete på stora ytor med en hand på kameran och ett öga i monitorn. På så vis vann inspelningarna i koncentration på samspelet mellan regissör och aktörer eller mellan koreograf och aktörer. Samtidigt blev bilderna skakigare och något av sammanhanget förlorades då perifera deltagare i repetitionsarbetet ibland hamnade utanför bild. Men att filma med handkamera gav mig också möjlighet att panorera över hela repetitionsarbetet och att skifta perspektiv. Genom kamerans zoomningsfunktion kunde jag få närbilder från repetitionsarbetet samtidigt som jag befann mig utanför repetitionsarbetets rumsliga ram.

Min andra sommar i klosterruinen då min närvaro i klosterruinen var mer etablerad företogs också ljudbandsinspelningar av repetitionstillfällen. Inspelningarna skedde på så vis att jag bar en bandspelare i en midjeväska och hade en mikrofon fäst på mina kläder. Jag satte på och av bandspelare och mikrofon när jag följde deltagarna ut på spelplatsen och stängde av i samband med att spelplatsen lämnades. Parallellt med inspelningen på ljudband var det ibland möjligt att kasta ner anteckningar om gester och rörelser i ett anteckningsblock.

Sammanlagt består forskningsmaterialet från repetitionsarbetet i klosterruinen av två pärmar med fältanteckningar, tolv timmar ljudband och nio timmar videoband från repetitionstillfällen och tio timmar från samlingar. Detta kan sättas i relation till att den sammanlagda tid som deltagarna sam-

lades för repetitionsarbete i klosterruinen var cirka 50 timmar per sommar plus två genomdrag av hela pjäsen, generalrepetition och åtta föreställningar. Vid vissa faser i repetitionsarbetet, ca 30 timmar, pågick flera sång-, dans-, och talscensrepetitioner parallellt.

Forskningsmaterialet från styrelsens möten består av fältanteckningar från sexton möten samt ljudbandsinspelningar från tolv av dessa möten. Mötena startade halv sju på kvällen och de pågick 1,5 – 2,5 timmar. Mötestiden avgränsades av antalet ärenden samt av i vilken utsträckning deltagarna forcerade eller drog ut på varje ärendes behandlingstid. De första fyra styrelsemötena jag deltog i återges i fältanteckningar genom refererat av deltagarnas yttranden på sammanträdena. Resterande tolv styrelsemöten kompletterades fältanteckningarna med ljudbandsinspelningar av de samtal som utspelades från det att ordföranden hälsade mötesdeltagarna välkomna till dess att han/hon avslyste mötet.

Fältanteckningar, ljudband och videospelningar är material som med olika grader av detaljrikedom urskiljer aspekter av repetitionsarbetet i klosterruinen och diskussionerna på styrelsens möten. De är komplementära snarare än varandra uteslutande. En sidas fältanteckningar i textfilens form kan skildra ett helt repetitionstillfälle samtidigt som samma situation i transkriberad form upptar tjugo sidor om det rör sig om en ljudbandstranskription. En sidas videotranskription kan i sin tur inte fånga mer än någon minuts samhandling. Hur jag gått tillväga för att analysera och tolka de olika materialerna ska diskuteras i nästa avsnitt.

Analys

Analys innebär ett selektivt återgivande av ett större empiriskt material i syfte att visa fram och teoretisera vissa utvalda aspekter av det sammanhang som studeras. Analyserna av fältanteckningar, ljudbands- och videospelningar har utförts genom ständiga förflyttningar mellan materialen. Delvis kan den analytiska processen beskrivas som faser där fältanteckningarna var mest betydelsefulla i den första fasen. Den analytiska proceduren tog sin början i upprepade genomläsningar och tematiska kodningar av fältanteckningarna (jfr Emerson, Fretz & Shaw, 1995). Kodningarna i form av anteckningar i kanterna på utskriften av textfiler har sedan lett fram till tematiska likaväl som processuella beskrivningar av repetitionsarbetet i klosterruinen och styrelsearbetets möten. Studierna av det hörda har efter hand fördjupats genom analyser av ljudband från styrelsens möten och ljud- och videospelningar från klosterruinen.

I stort sett alla ljudbandsinspelningar från repetitioner av talscener och danser i klosterruinen transkriberades. Ett urval av samlingar, tre hela styrelsemöten, omfattande delar av ytterligare fyra transkriberades också. Transkribering, då tal omvandlas till text, innebär i sig tolkning och analys då överföring från ett medium till ett annat innebär ett selektivt återgivande av

meningsskapande och kommunikativa resurser som sekventiella yttranden, intonation, pauseringar och överlappande tal (Duranti, 1997: 137-144; Linell, 1994). Jag valde att göra en enkel transkription med en dramadiologisk uppställning av samtalsturer i sekventiell följd. Pauser längre än en minut noterades liksom skratt och betoningar som jag uppfattade som särskilt meningsbärande. Därtill valde jag att ange överlappande tal genom att stryka under första delen av den tur som överlappade föregående talare.¹

Ljudbandstranskriptionerna lästes och kodades på samma sätt som fältanteckningarna. I nästa fas gick jag vidare med videoinspelningarna från klosterruinen och summerade mina tolkningar av det som kameran fångat i skrivna text.

Till fördelarna med videoinspelningar hör att de fångar fler aspekter av situation och kommunikation än ljudbandsinspelningar och fältanteckningar (Duranti, 1997:115). Videoinspelningar ger möjligheter att analysera integrationen av sekventiella yttranden, med blickar, gester, rörelser och positioner i rummet. De kan visa hur sekventiellt ordnat tal ramar in och får sin betydelse genom, och ger betydelser till, kroppars orientering och meningsbärande åtbörder som blickar och gester (Goodwin, 2000; 2002).

Videoinspelningar ger också möjligheter att gå tillbaka till samma händelse igen och igen för att följa hur människor bygger upp situationer genom att svara på varandras ord, gester och rörelser. En annan fördel med videoinspelningar är att de gör materialet tillgängligt för andra forskare. I de fall jag visat videofilmer från repetitionsarbetet på slutna forskarseminarier har andras blickar kunnat avföra, bekräfta och framför allt utvidga mina egna tolkningar.

Till nackdelarna med videoinspelningar hör att detta slags material är så rikt på analysmöjligheter att det kan bli överväldigande (Duranti, 1997: 115). Mina videofilmer visar i flera fall upp till ett tjugotal personer och det säger sig självt att varje gest och blinkning av alla dessa inte kan beaktas. Analyserna av mitt videomaterial har därför mycket kommit att ta sin utgångspunkt i vad jag lärt mig om repetitionsarbetet genom min närvaro i klosterruinen.

Den största svårigheten med att använda videomaterial för analys har varit överföring från rörliga bilder till text. Jag har valt att bara transkribera delar av de videoinspelade situationer som kan förtydliga sådant som jag också sett i fältanteckningar och hört på ljudband. På så sätt har jag använt videoinspelningarna för att fördjupa och förtydliga analyserna av fältanteckningar och transkriberade bandinspelningar. Videofilmernas detaljrikedom har kunnat tillföra aspekter av repetitionsarbetet som inte blir synliga i annat slags material.

De exempel från videofilmerna som analyseras i avhandlingen är liksom ljudbandstranskriptionerna dramadiologiska och replikorienterade. Gester, rörelser och minspel återges i skrift i en särskild kolumn. Detta tydliggör att

¹ Detta transkriptionsformat lägger sig i detaljrikedom nära Linells (1994: 10-11) transkriptionsnivå 2.

gester och rörelser kan vara självständiga bidrag till en situation likaväl som de kan förtydliga och understryka det sagda. När jag transkriberat gester, rörelser och minspel har jag utgått från principen att bara beskriva handlingar som blir meningsskapande åtbörder i situationen, det vill säga gester, rörelser och minspel som bidrar till deltagarnas återskapande och förhandlande om förlagorna för manuskriptets scener, sånger och danser. Urvalet och beskrivningen blir alltid en tolkning utifrån det sätt som ord och gester bidrar till vad som fortsättningsvis kommer att sägas och göras.

Analysmetoden är inspirerad av ett samtalsanalytiskt, etnometodologiskt och framför allt kommunikationsanalytiskt forskningsintresse för hur människor genom samtal ordnar och bygger upp en social verklighet. En av grundteserna i dialogisk kommunikationsanalys säger att varje enskilt inlägg i ett samtal utgör ett svar på vad som sagts tidigare i samtalet samtidigt som det medverkar till att skapa vad som komma skall (jfr Linell, 1998: 67–89).

Som ett alternativ till att återge gester och rörelser genom text i en särskild kolumn prövade jag att frysa bilder från videoinspelningarna och placera dem i anslutning till transkriptioner av vad som sades. Detta alternativ kom att förkastas därför att bilderna blev små, suddiga och svåra att tolka då de lyftes ur filmens sammanhängande flöde. Istället har jag valt att illustrera ett antal centrala exempel med en bild. Utöver detta har jag i vissa fall valt att samla aktörernas handlingar till beskrivande text, alldeles i anslutning till ett transkriberat exempel.

Sammanfattningsvis kan sägas att de exempel som analyseras och tolkas i avhandlingen innebär att vissa aspekter av situationer ges prioritet på bekostnad av andra. Samtidigt har mina analyser och tolkningar hela tiden pendlat mellan materialets delar och dess helhet. Mina analyser och tolkningar av enskilda exempel har skett i förhållande till vad som har hänt före eller efter de situationer som valts ut för analys och i relation till vad fältanteckningar, ljudbandsinspelningar och videoinspelningar som helhet har att säga.

Forskningsetik och beskrivningsmakt

Att arbeta med ett avgränsat material utpekade i tiden och rummet ställer höga krav på etiska överväganden när det gäller användande av citat, val av utdrag och analyser av fältanteckningar och inspelningar. HSFR:s etiska principer har bara delvis kunnat fungera som vägledning för mitt skrivande då de formulerats i anslutning till forskning om sjukvård och andra institutionella sammanhang som inte har så mycket gemensamt med en offentlig händelse som en teaterföreställning. Jag har ändå försökt att förhålla mig till tre centrala riktlinjer i HSFR:s forskningsetik: informationskravet, samtyckeskravet och konfidentialitetskravet (*Etik. Forskningsetiska principer för humaniora och samhällsvetenskap*, 1996).

Det var delar av Föreningen Alvastra Krönikespels styrelse och skådespelets regissör som gav mig tillträde till repetitionsarbetet i Alvastra och styrelsens

möten. Det var också dessa personer som introducerade mig för de andra av iscensättningens deltagare. För många av aktörerna i skådespelet blev således min närvaro ett faktum de ställdes inför när jag presenterade mig och förklarade mitt deltagande vid flera av aktivitetens regelbundet återkommande samlingar. Medan somliga aktörer i skådespelet helt och hållet bortsåg från min närvaro bemötte andra mig med nyfikenhet och uppmärksamhet. Vem var jag? Vad höll jag på med? Hur skulle jag komma att beskriva dem och deras arbete med "Makten och härligheten?"

För att i görligaste mån uppfylla HSFR:s samtyckeskrav har jag valt att koncentrera avhandlingens analyser till exempel från bandinspelningar och videospelningar där det varit tydligare för deltagarna att jag intog en forskarposition än vid informella samtal. Att få tillstånd för bandinspelningar var opproblemiskt i klosterruinen men videospelningarna var inte helt okontroversiella. Repetitionsarbete innebar för aktörerna att pröva att gestalta rollfigurer med rörelser och ord som de kanske inte utförde i vanliga fall. Inför varje videospelning tillfrågades därför såväl aktörer som regissör, koreograf eller sångledare. Vid ett repetitionstillfälle visade deltagarna tydligt att de var obekväma med min och kamerans närvaro. Jag avbröt därför inspelningen och raderade det redan inspelade materialet. Efter detta tillfälle valde jag genomgående att spela in repetitionstillfällena där många aktörer medverkade, så att ingen skulle känna sig direkt utpekad, eller tillfällena då rutinerade aktörer repeterade tillsammans med regissören.

Eftersom den etnografiska metoden till stora delar är en induktiv och sökande process där de tolkningar som grundläggs i fältanteckningar genomgår serier av val, tolkningar och kumulativt skrivande var det svårt att från början tala om exakt vad min forskning skulle handla om. Det kom snarare att bli så att deltagarnas bemötande av min närvaro i klosterruinen ledde fram till att jag valde att hålla mina beskrivningar av den sociala samvaron i klosterruinen på en så generaliserande nivå som möjligt. Detta har till viss del fått som konsekvens att aktörerna blir avpersonifierade figurer. Men i valet mellan att anonymisera och att lämna ut uppgifter som kanske skulle kunna uppfattas som integritetskränkande så framstod det första alternativet som det mest etiska valet. Ett urval av de aktörer som framträder i avhandlingens exempel har också läst och godkänt analyser och tolkningar. Även om jag visar ett fåtal bilder från repetitionsarbetet i avhandlingen har jag valt att ge aktörerna fingerade namn.

Föreningen Alvastra Krönikespels dåvarande styrelse läste i ett tidigt skede mina analyser av styrelsearbetet. De svar som jag fick ledde tillsammans med överväganden vid seminariebehandling av texter till att antalet samtals-exempel från styrelsearbetet minimerades. När samtalsutdrag från styrelsens möten återges i avhandlingen har jag ibland bytt kön på talarna och en och samma person kan framträda under olika fingerade namn.

De enda personer från repetitionsarbetet i klosterruinen som framträder med sina riktiga namn är skådespelets regissör Göran Sarring och koreogra-

fen Birgitta Wigforss. De är offentliga personer och därför svåra att avidentifiera. Att låta dem framträda med namn ger dem också erkännande för det arbete de utför. Samtidigt tydliggör närgångna video- och ljudbandsanalyser aspekter av repetitionsarbetet som inte egentligen är avsedda för yttervärlden. Därför lämnade jag samtliga empiriska kapitel till regissören och två kapitel till koreografen. Båda reagerade på avhandlingens presentation av muntligheten i repetitionsarbetet. Därför vill jag påminna mina kommande läsare om att talspråk till sin natur är annorlunda än skriftspråk. Vad som i en samtalsituation blir begripligt och sammanhängande kan när det överförs till skrift och fogas in i en akademisk text förefalla inkorrekt och fragmentariskt.

Trots regissörens och koreografens ifrågasättanden har jag för de exempel från repetitionsarbetet som analyseras i avhandlingen valt att behålla den talspråkliga syntaxen. Jag har gjort detta eftersom det är en analytisk poäng att visa att skriftligt och muntligt berättande skiljer sig åt. Att skriftspråksnormer som jag gjort är redan ett avsteg från autentisk talspråkighet (jfr Linnell, 1994). Man skulle också kunna tänka sig att jag helt och hållet avstått från att analysera repetitionsarbetet genom den slags exemplifiering som finns i avhandlingen. Men att använda utdrag från repetitionsarbetet ger läsare större möjlighet att bedöma relevansen i mina analyser av hur spelplatsen och meningsfulla förflutenheter i form av kroppsliga förlagor för iscensättningen etableras sekund-för-sekund i ett här och nu. Det skapas också en spänning mellan mina tolkningar och de tolkningar som läsaren själv kan göra.

Det är också viktigt att ha i minnet att jag inte skriver yrkesporträtt av regissören och koreografen utan studerar dem som representanter för var sin yrkeskategori i ett specifikt sammanhang. I min avhandling får de, liksom aktörer och styrelsemedlemmar, mera framstå som pusselbitar i en process, eller figurer i min berättelse, om hur Alvastra klosterruin tolkats och iscensatts på olika sätt och under lång tid. Det är oundvikligt att traditionaliserande processer innehåller aspekter av maktutövning då de flesta sociala situationer återskapar inslag av ojämlikhet i fråga om vem eller vilka som får tala mest eller få sista ordet. Det vore därför mer oärligt än etiskt att dölja att repetitionsarbetet i klosterruinen bygger vidare på normer och förutsättningar för samhandlande som i sig är ojämlikt och som heller inte är specifikt för just det repetitionsarbete som jag studerar.

Att omformulera delar av människors liv till en vetenskaplig text är också en form av maktutövning. En etnografi är alltid en tolkning eller en förmedling av de situationer och sammanhang som studeras. I mycket är det den så kallade språkliga vändningen inom samhällsvetenskapen som bidragit till en problematisering av möjligheterna att skapa objektiva redogörelser av människors liv. En av huvudingredienserna i vad som har kommit att kallas postmodern etnografi har därför blivit att flytta tyngdpunkten från observation och kartläggning till lyssnande och dialog (jfr Clifford & Marcus, 1986). Idealet är att den vetenskapliga texten återger röster från fältet

utan att skapa hierarkier dem emellan (Tyler, 1986). Det är inte en modell som jag strävat efter att följa. I avhandlingens text har jag valt att kombinera övergripande processuella beskrivningar med analyser uppbyggda kring utvalda exempel från faltanteckningar och transkriptioner av ljudband och videofilmer. Jag behåller rätten att välja ut citat från fältarbetet och foga in dem i en ny helhet där de delvis får nya innebörder. Däremot försöker jag i min framställning balansera det sedda och lästa med det hörda genom att integrera analyser av flera material av olika kvaliteter och art.

Från kulturella teman till situationsdialoger och kedjor av kommunikationshändelser

Avhandlingens empiriska del tar sin utgångspunkt i en tematisk analys av en idealtypisering av de föreställningar utifrån 1999 års manuskript som jag såg under fältarbetet.

För att relatera den iscensättningen av Alvastra klosterruin i förhållande till långa tidslinjer av politiska, kulturella och historiska processer har jag sökt bland arkeologers tolkningar, historie-, landskaps- och bygdelitteratur samt tidningsartiklar och offentliga dokument om klosterruinens bruk på bibliotek och i arkivmappar på Östergötlands länsmuseum.

Det andra empiriska kapitlet i avhandlingen följer hur manuskriptet ”Makten och härligheten” återanvänder och befäster teman från historieskrivning och muntligt berättande och hur iscensättningen bevaras och förändras från år till år. För att kunna göra det har jag utöver fältarbetet använt mig av två studieförbunds dokumentation av den egna verksamheten samt pärmar från Föreningen Alvastra Krönikespels kansli med mötesprotokoll, kallelser till aktörer och marknadsföringsmaterial. Protokoll, dagordningar, kallelser och brev visar liksom de styrelsemöten som jag följde under fältarbetet föreningens återkommande och föränderliga kontakter med samhälle och administration. Detta material synliggör också återkommande omständigheter och tilldragelser i föreningens organisation av iscensättningen. I avhandlingen väljer jag dock i första hand att låta analyserna av teaterföreningens arbete utgå från deltagande observation och ljudbandsinspelningar från styrelsemöten.

Studieförbundens och föreningens egen dokumentation har tillsammans med tidningsartiklar gjort att jag kunnat göra jämförelser mellan pjäsen ”Makten och härligheten” och en serie av manuskript som skrivits för att iscensättas i klosterruinen. Kontinuerliga förändringar av ”Makten och härligheten” och dess iscensättning har jag studerat genom tillgång till kopior av manuskript från 1988, 1989, 1996 och 1999. Iscensättningens förvandlingar har undersökts genom videoinspelade föreställningar från 1987, 1988, 1991, 1993, 1998, 1999 och 2000. De tre sista årens filmer gjorde jag själv, medan de första årens filmer lånades från Studieförbundet Vuxenskolan i Ödeshög.

Med kapitel fem och sex växlar jag ner från analyser av signifikanta kulturella teman, skrivna texter och övergripande processuella beskrivningar av teaterföreningens och repetitionsarbetets rutiner till sekund-för-sekundanalyser av meningsskapande i repetitionsarbetet. Där prövar jag att också tänka på gester, blickar och rörelser i rummet som dialogiska i betydelsen av att dessa gester och rörelser är meningsbärande åtbörder som får förnyad betydelse och aktualitet när de införlivas i ett specifikt sammanhang.

Man kan säga att kapitlet *Tidsliga rumsligheter* (kapitel 3) består av att jag försöker förstå iscensättningen av "Makten och härligheten" i ett vidare sammanhang. I de efterföljande kapitlen (4, 5 och 6) utgår jag i högre utsträckning från att skriva texter, repetitionsarbete och teaterföreningens arbete i sig självt genererar kontexter. Dessa kontexter är analytiskt åtkomliga genom tolkningar av hur författare citerar annan litteratur eller hänvisar till former för historieberättande såsom saga och historia. De är också till viss del åtkomliga genom undersökningar av hur deltagarna bemöter varandras handlingar eller aktualiserar aspekter av den fysiska miljön genom att exempelvis peka ut dem (jfr Bauman & Briggs, 1990: 66-72; Goodwin & Duranti, 1992; Linell, 1998: 127-158).

Det här tillvägagångssättet vägleds av en dialogisk kommunikationsanalys. Den prototypiska analytiska enheten för dialogisk kommunikationsforskning har kommit att bli samtalet, *situationsdialogen*, där två eller flera människor bemöter varandras inlägg eller samtalsturer och etablerar mening i samspel med varandra (Linell, 1998). Den dialogiska analysmetoden har också använts för att studera hur nyheter utvecklas, förändras och befästs i serier av tidningsartiklar, inslag i radio och på tv. Sådana analyser tar fasta på att *rekontextualisering* av vissa utvalda händelser och uttalanden i nya sammanhang alltid medför betydelseförskjutningar (Forstorp & Linell, 1998; Kroon, 2001).

Med den här avhandlingen har jag överfört något av den dialogiska kommunikationsforskningens intresse för meningsskapande genom situationsdialoger och serier av kommunikativa händelser från forskning om samtal i institutionella miljöer och analyser av tidningstexter till studiet av iscensättningar av en klosterruin.



Alvastra klosterruin i teaterbelysning efter en föreställning av "Makten och härligheten".

KAPITEL 3

Tidsliga rumsligheter

Alvastra klosterruin, som andra lämningar från det förflutna i området runt omkring, är omskriven i sagor, skönlitteratur, vetenskapliga texter och offentliga dokument (Hedré, 1998). Mycket av det som skrivits om Alvastra med omnejd har täta förbindelser till arkeologiska utgrävningar och nationell historieskrivning. I första delen av Carl Grimbergs spridda *Svenska folkets underbara öden* (1916) blir klosterruinen ett bevis för landets kultivering, Rökstenen med sin runskrift en vittnesbörd om tidig svensk skaldekonst och fornminnet Alvastra påbyggnad en bekräftelse på Sveriges ålder.¹ Dessa slags tolkningar har också letat sig in i den hembygds litteratur som givits ut av Ödeshögs kommun (Andersson et al, 1972; Brolin & Karlsson, 1976).

Med det här kapitlet ska jag undersöka hur textligt meningsskapande samverkar med iscensättningar av klosterruinen så som "Makten och härligheten" och arkeologiska utgrävningar och hur dessa i sin tur kan förstås i relation till en föränderlig kulturarvspolitik. Metonymien blir den övergripande analytiska figur som håller samman kapitlets diskussion av hur Alvastra klosterruin med omnejd laddas med mening i såväl processer över lång tid som cykliskt återkommande aktiviteter med kortare tidsspann. Åskådliggörandet av klosterruinen som en metonym, en del för större helheter, innebär att jag avstår från att definiera rummet som en enhetlig och sammanhängande geografi. Istället har jag influerats av Henri Lefebvres (1991) teori om produktionen av rum och tar fasta på att det som är *varseblivet*, sett, hört och sinnligt erfaret, kan skapa associationer till överlappande *administrerade* och *föreställda rumsligheter* av olika omfång och karaktär.

Kapitlets disposition innebär att jag flyttar mig mellan olika sammanhang. Kapitlets första avsnitt behandlar "Makten och härlighetens" iscensättning av klosterruinen. Detta avsnitt innehåller också en analys av hur skådespelets regissör knyter manuskriptets berättelse till arkeologi och historieskrivning. Det andra avsnittet i kapitlet behandlar Riksantikvarieämbetets förvalt-

¹ Första upplagan av *Svenska Folkets underbara öden del 1* kom ut 1913. Om Grimbergs historieböcker skriver Ulf Zander (2001: 90): "Ödena" blev en av de största försäljningssuccéerna på den svenska bokmarknaden genom tiderna. Enligt en försiktig beräkning trycktes de i två miljoner volymer under hans livstid."

ning av fornminnen och hur den varseblivna rumslighet som möter en besökare idag formats genom kulturarvspolitik och arkeologisk praktik. Därefter går jag tillbaka till iscensättningen av ”Makten och härligheten” och studerar hur klosterruinen förvandlas till en teater med funktionsbestämda utrymmen och ett rum för sinnlig närhet med andra de tre årliga veckor skådespelet iscensätts. Kapitlets fjärde avsnitt urskiljer hur klosterruinens brukas för olika syften.

Kapitlets disposition innebär att jag använder mig av flera olika analytiska positioner. Vid tolkningen av ”Makten och härligheten” iscensatta rumsligheter på spelplatsen framför klosterruinen framträder jag som en påläst åskådare. När jag sedan analyserar regissörens berättande förvandlar jag mig till en kritisk lyssnare som rekontextualiserar regissörens ord i ett nytt sammanhang. Därefter undersöker jag med utgångspunkt i skrivna dokument klosterruinens förvaltning och dess förvandlingar över tid. Inför avsnittet om hur klosterruinen blir en teater tar jag avstamp i mina fältanteckningar från den egna närvaron i Alvastra med omnejd. Avslutningsvis låter jag min läsning av bygdeböckerna från Ödeshögs kommun möta kulturarvspolitik och de samtal som jag avlyssnade på Föreningen Alvastra Krönikespels sammanträden.

Manuskriptets och iscensättningens rumsligheter

”Makten och härligheten” iscensätts på de gräsplanerna som sluttar ner mot Alvastra klosterruin. Det innebär att publiken har klosterruinen i bakgrunden under föreställningarna som börjar halv elva på kvällen. Den prolog som inleder ”Makten och härligheten” kan läsas som ett koncentrat av hur iscensättningen låter Alvastra färdas genom tiden.

Välkomna till Alvastra. Alvastra är en plats där människor bott och levat så länge det varit möjligt att bo och leva i detta land. Här har folk genom alla tider arbetat hårt och kämpat, ja här har man strävat, för att skapa ett människovärdigt liv.

Jag är Birgitta Birgersdotter men senare tiders människor känner mig som Den Heliga Birgitta. Jag lever och verkar under 1300-talet men när jag kom hit var Alvastra redan en urgammal plats.

Ingen vet idag vilka de var, människorna som kom vandrande hit när isen drog sig undan. Vad vi vet är att deras boplats var rik och att deras liv förmodligen var gott i denna bördiga trakt. Man tillbad och tjänade Omma, bergets drottning, en gudinna som ledsagade detta folk genom livet på Omberg, Ommas berg.

Efter dom kom andra hit. Först asatrons folk som tillbad Oden, Tor och Freja. De var krigare och handelsmän, hårdföra människor med snabba skepp. Även dom gjorde denna plats till sin.

Med vapenmakt kristnades sedan folket i detta land. Hit kom fromma kungar och stormän ... men det är närmare min egen tid.

Alvastra är alltså sedan gammalt en bra plats, men vi ska också berätta om guld, guld som sagans Jätten Blane förde med sig när han friade till Drottning Omma. Hans guld blev kvar och lockade hit asatrons folk. Som en förbannelse vilar guldets makt över dessa fagra marker. Ända in i mina dagar förvrider guldets sinnena: ingen kan undgå det, inte ens Guds egna budbärare, de fromma cisterciensermunkarna.

Men vi ska berätta hela historien, från första början och fram till Guds straffdom – digerdöden.²

Prologen tar sin utgångspunkt i heliga Birgittas 1300-tal och vänder därför tillbaka till en mytisk eller sagoartad tid som i sekundärtexter om pjäsen knyts både till berättelser om drottning Omma och till Alvastra påbyggnad. De senaste åren har föreställningarna inletts med att så gott som samtliga aktörer i skådespelet vimlar omkring på spelplatsen. Ur vimlet formas så fyra olika grupper av aktörer vilka pekats ut genom heliga Birgittas ord. Det är Ommafolket iklädda gula knä- eller vadlånga svepningar; asatrons folk med bussaronger, pösiga byxor, läder, pälsdetaljer och svärd respektive fotsida klänningar med förkläden i röda och bruna brända toner och buckelspännen; de kristna med blå och lila vadlånga klänningar för både kvinnor och män och så munkarna i svart-vita eller grå kåpor.

Med start i ”Sagan”, där alfer umgås med en jätte och människorna tillber gudinnan Omma på Omberg, rör sig krönikan sedan framåt på en linjär tidsaxel. Efter ”Sagan” följer fyra avsnitt i pjäsen: ”Asafolket erövrar Östgötaland och förslavar Ommas folk”, ”Östgötarna kristnas”, ”Klostergrundandet” och ”Kyrkans förfalloperiod”. Detta är fantiserade tidsåldrar med lösa förbindelser till genom historieskrivning etablerade epoker så som stenålder, folkvandringstid, vikingatid och medeltid.³

Manuskriptets berättelse arbetas ut på en spelplats ett tiotal meter framför klosterruinen. Genom manuskriptets iscensättning etableras ytorna i riktning från klosterruinen mot berget som sagans rum. Snett norr om klosterkyrkans gavelsocklar står ett högt träd och framför detta utspelas skådespelets sagoscener mellan jätten Blane och alferna. Drottning Ommas röst ljuder från högtalare invid de fiskdammar som en gång anlagts mellan kyrkan och bergets sluttning. Omma blir synlig för publiken bakom vattnet. Långt bak på spelplatsen, mellan klosterkyrka och damm, dansar också skådespelets älvor. En annan scen i skådespelet med anknytning till pjäsens sagoinslag utspelas på en sluttning upp mot berget.

Berättelsen och dess iscensättning låter folkgrupp efter folkgrupp komma in på spelplatsen. Mellan klosterkyrkan och fiskdammarna gör Ommafol-

² ”Makten och härligheten”, 1999: 1.

³ Sammanflätningen av manuskriptets tidevarv och historieskrivningens epoker sker särskilt i de programblad som funnits till försäljning i samband med föreställningar. Programbladen finns i olika utföranden i vilka formuleringar om platsen, pjäsen och deltagarna återkommer och förändras mellan 1988 och 1995. År 1996 publiceras en skrift till spelets tioårsjubileum och efter detta säljs enklare programblad.

ket sin entré, men de startar egentligen längst bak på spelplatsen, invid klosterkyrkans västra gavel, utom publikens synvinkel. Asar, kristna, munkar och skådespelets heliga Birgitta rör sig fram mot den centrala spelplatsen via den gräsbeklädda väg som skapats vid utgrävningarna av klosterruinen. Den gräsbeklädda vägen skymms från publiken genom att träd och buskar bildar en skymmande dunge framför murresterna av klostrets sakristia och sovsalar.

Musik och rörelser är centrala berättarelement i "Makten och härlighetens" iscensättning av Alvastra klosterruin. Möten mellan de olika folkgrupperna som bosätter sig i Alvastra gestaltas med repetitiva sånger där tonföljder och fraser upprepas igen och igen. Skådespelet innehåller därtill flera musikackompanjerade danser och ritualer som utförs centralt på spelplatsen. Framför trädet dansar Ommafolket till drottning Ommas ära. På samma plats utför asafolket en fruktbarhetsritual. Skådespelets kristna mässa sjungs norr om trädet. Munkarna mässar däremot söder om trädet. På gräsplanen framför trädet cirklar sju dödssynder kring Djävulen som gjort sin entré från klostrets murar. I spelets slutscener uppträder Digerdöden och Dödens ledare och bjuder upp Alvastras medeltida befolkning till en cirklande långdans innan änglar och ett gäng smådjävlar delar upp befolkningen mellan sig. Spelet avslutas med att alla aktörerna vänder sig till publiken och sjunger sången "Dona Nobis Pacem" i stämmor.

Manuskriptets iscensättning på spelplatsen med intåg, sånger och cirkelformationer skulle kunna tolkas som symboliska gestaltningar av territorialiseringar. Scenanvisningar, repliker och de scenerier som rekonstrueras är efter år på spelplatsen ger att asafolket bygger kungsgård och tempel för Oden. Detta tempel rivs av de kristna som placerar ut ett kors. Stenarna från kungsgården blir sedan rekvisita i munkarnas klosterbyggande. De grupper som bosätter sig i eller erövrar Alvastra territorialiserar sig genom dans, offerritualet eller gudstjänster. Med en symbolik lånad från (Gilles Deleuze & Félix Guattari, 1987: 311-312) kan hymnerna sägas skapa skyddande ljudridåer och cirkla in områden. Territorialisering handlar om erövring, men också om att göra sig hemmastadd.

Manuskriptets tema: folk, jord och land

Folk, jord och land är tre ord som länkats samman i nationaliserande berättelser (Malkki, 1992; Smith, 1986). En sådan sammanlänkning återkommer gång på gång i "Makten och härligheten". Följande replik ligger i Drottning Ommas mun:

Detta har jag bestämt: Mitt folk ska bruka jorden här, och jaga och fiska men ingen äger marken. Ingen får döda för egen vinning. Detta är lagen och den som bryter mot den måste lämna detta land.⁴

⁴ "Makten och härligheten", 1999: 4.

Den här repliken tillskriver Drottning Omma ett territorium med ett tillhörande folk. Enligt en tidigare replik i manuskriptet föder Omma själv fram sitt folk. När hon i ovanstående replik talar till sitt folk är hennes röst auktoritär. Rösten talar för rättskipning och rätt att döma den grupp av människor som sökt sig till Alvastra för att leva av jorden där. I ett nationsformerande symbolspråk tilldelas jorden viktiga betydelser. Människor som går i exil kan ta med sig en näve jord från hemlandet och nationella hjältar kan kyssa marken när de återvänder hem efter uträttat värv (Malkki, 1992: 27). I den replik som formuleras ovan inkluderas såväl jorden som folket i ett land, en rumslighet som tagits i besittning och står under Ommas jurisdiktion.

Ordet folk får sin entydigaste innebörd när det hänvisar till medborgarna i ett land eller en nation, till exempel det svenska folket. Men i äldre svenskt språkbruk har också ordet folk kunnat hänvisa till befolkningen i en mindre bygd (NE 1998). Det är i glidningen mellan dessa två innebörder som ordet folk i "Makten och härligheten" rör sig. Samtidigt anspelar manuskriptets folk och folkvandringar på ordets fornnordiska etymologi: en grupp som avskiljs från en större grupp, till exempel en del av en armé, under befäl av en andlig eller världslig ledare (Cantwell, 1993: 213). Ett folk på vandring med en ledare i täten på jakt efter en plats som kan bli ett hem är en återkommande figur i "Makten och härligheten". Manuskriptets folk är försedda med både gudar och jordisk ledare. Ommafolket går med en kung i täten och har drottning Omma som andlig ledare. Asafolket har en härförare och fornnordiska gudar. De kristna leds av en kung och tillber sin gud och abboten talar för munkarna.

Ett folk i form av en grupp av människor under ledning av en ledare och en gud är ett inslag i det gamla testamentets berättelse om Moses vandring i öknen, men också i den historieskrivning som rör epoken folkvandringstiden. I beskrivningar av folkvandringstiden som en historisk epok finns skildringar av erövrande folk eller stammar (exempelvis germaner, goter, kelter, slaver, asiater, hunner) som förflyttar sig över stora landområden. Nationalencyklopedin beskriver en process som innebär ett gradvist formande av territorier. Tillvandrande erövrare blir bosatta, plundringsekonomi blir jordbruksekonomi, band till släkt och äldre religioner ersätts med band till jordägare, kungar och den katolska kyrkan (NE, 1998).

Det är den här processen "Makten och härlighetens" folkvandringar anspelar på, också när regissören talar till aktörerna.

Regi: vad vi vet är att det är stora folkomflyttningar, alltså folk rör sig och det hänger ihop med att hela romarriket har rasat, det är liksom politiskt vakuum här och där i Europa och det kommer folk österifrån och söderifrån och flyttar på sig, det där försiggår i ett par hundra år, oerhört turbulent och hit till Sverige kommer alltså horder av människor⁵

⁵ Transkription ljudband, 2000.07.09: 9.

Citatet är ifrån ett tillfälle då regissören berättar för aktörerna om "asafolkets" ankomst till Alvastra. När han gör detta måste han anpassa den etablerade historieskrivningen till "Makten och härlighetens" berättelse i vilken tillvandrande folkstammar är en återkommande figur. Det finns ingen framställning av Sveriges historia som jag tagit del av som beskriver att folkvandringsepoken innebar vandringar till Sverige. Däremot finns en idé i den så kallade götiska historieskrivningen om att ett folk som kallades goter eller götar en gång lämnade landområden som tillhör dagens svenska territorium för att erövra romarrikets territorier.⁶ När göticismen blev en litterär riktning skrevs en del dramatik om goter, asar och skapandet av Sverige (Hedman, 2003). En av dessa pjäser, Gustaf Anton Brakels *Oden i Svithiod*, med uruppförande 1826, skildrar hur krigsherren Oden vandrar med sin här från Asien, via det romerska riket, till Mälarens strand där Svea rike uppstår.

Det finns inga gotar eller göter i "Makten och härligheten". Men där finns ett folk som anropar asarna, de manliga gudarna i de fornnordiska gudasagorna. Enligt manuskriptets scenanvisningar lägger detta folk territoriet Östgötaland under sig. Berättelsens Östgötaland måste förstås som en fantasifull sammandragning av nutida administrativa och föreställda rumsligheter. Länet Östergötlands anor brukar skrivas samman med medeltida hövdingaätter. Götaland är däremot beteckningen på landskapen öster, väster och söder om de stora sjöarna Vänern och Vättern. Utifrån detta formas "Makten och härlighetens" Östgötaland genom repliker i asafolkets epok till ett land bland andra länder i en anakronistisk geografi bestående av Frankernas land och Miklagård.

I förhållande till Frankernas land och Miklagård etableras i manuskriptets andra epok Alvastra som ett hem. Asafolket är sjöfarare precis som de vikingar som historieskrivning och populär litteratur skildrar. En sångtext i manuskriptet berättar om resor "Bort över haven går vikingafärden [...] skonad blir ingen i främmande land".⁷ När männen kommer tillbaka till de väntande kvinnorna talar deras repliker om underliga utländska vanor: kloster där munkar går i kjolar och läser böcker eller människor som "ber till två korslagda pinnar".⁸ Med repliker som påminner om koloniala eller viktoriaiska reseskildringar skapas Alvastra som det närvarande och kända i kontrast till det annorlunda och lockande som männen möter på sina resor.⁹

⁶ Enligt Dick Harrison (1999: 31–59) är "goter", "ostrogoter" och visigoter" problematiska samlingsbeteckningar som snarare döljer än klargör historiska förlopp mellan åren 400 och 800 e.kr. Harrison tillskriver ämbetsmannen Cassiodorus (ca 485–ca 583) upphovet till att man överhuvudtaget talar om goter som ett särskilt folk och utifrån detta folk formar ursprungsberättelser, vad som med en latinsk term kallas *origines gentium*. Paradoxen är Olof Rudbeck d.ä. (1630–1702) som skrev om det gamla gotiska Sverige som hela den västerländska kulturens vagga. Vidare skriver Harrison att "Otaliga lokalpatrioter i götalandskapen har varit fullt övertygade om att de folkvandringstida goterhjältarna Theoderiks och Alariks anfäder levde vid Vänern och Vättern eller varför inte på Gotland?" (aa. s. 32–33).

⁷ "Makten och härligheten", 1999: 10.

⁸ "Makten och härligheten", 1999: 12.

⁹ Jämför Granqvist (1996: 10–11).

Den kristna epok som manuskriptet lägger ut över rummet skapar en legering av Ommaland, Östgötaland och det kristna riket lett av kung Sverker. När Sverker anländer till Alvastra med sin kristna här uttalas följande replik:

Vår gud har en son, Jesus Kristus. Han kom från himmeln och ned på jorden. Han levde här, som människa, och undervisade oss om hur en sann Kristen ska leva. Vi vill ha fred, inte krig! Vi har kommit för att frälsa era själar. Vår gud är allsmäktig och ni ska bli delaktiga i hans rike!¹⁰

När Sverker gör entré på spelplatsen gör han det till häst och i täten för en grupp av ”kristna”. I gruppen ingår fanbärare och en präst som sätter ner ett kors i marken. Magnus Rodell (2002) har noterat i en avhandling om ceremonier vid invigningar av kungastatyer på 1800-talet att religionen tillhanda-höll en reservoar av symboler och vokabulärer som kunde tas i bruk i nationsformerandets tjänst.¹¹ Ett tydligt exempel på närheten mellan religiös symbolik, nationell historieskrivning och berättelsen om Alvastra är de flaggor eller fanor som varje folkgrupp som invaderar Alvastra bär med sig in på spelplatsen.

På spelplatsen framför klosterruinen skapas i manuskriptets tredje epok en sammansatt rumslighet genom repliker i kungaparet Ulfhilds och Sverkers munnar. Sverker blir östgöta konungen som frågar ”Vem kan tala för bönderna som brukar denna rika mark?” Inom loppet av några få repliker nämns Ommas jord och Ommafolkets land.¹² Det sammantagna resultatet kan tolkas som att Alvastra blir Ommafolkets land, regerat av Östgöta konungen Sverker, som gör bönderna som brukar marken delaktiga i guds rike.

Jag tror att ”Makten och härlighetens” serie av rumsligheter kan tolkas som ett försök att förevisa Alvastras färd genom tiden från de fiktiva folkens utgångspunkt. Om det hade funnits ett Ommafolk skulle deras land kanske inte ha varit större än att de själva kunnat smula jorden där mellan sina fingrar. Om asar levte i Alvastra kanske Östgötaland skulle ha varit samma slags land som Frankernas land. Om det funnits ett Östgötaland som kung Sverker erövrade och kristnade skulle detta förmodligen ha betraktas som en del i Guds, eller den kristna världens rike. Ett rike behöver inte vara ett territorium underställt en kung eller en regering. Man talar också om ett kristet rike som i sin tur är en del av en större helhet med himlen ovanför jorden. Det kristna riket kan till skillnad från de världsliga motsvarigheterna omfatta hela mänskligheten.

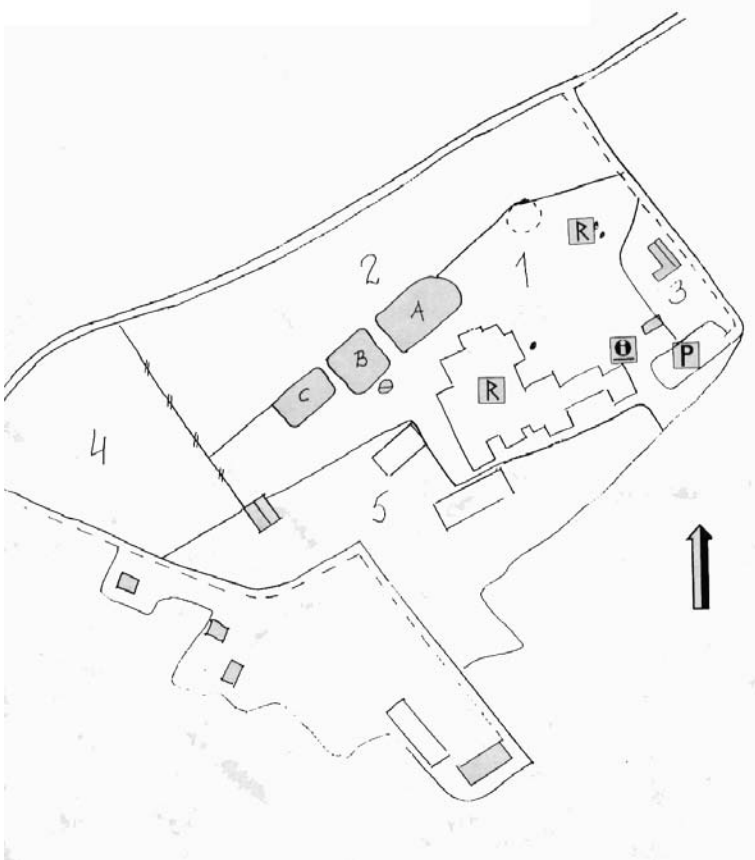
”Makten och härligheten” iscensätter klosterruinen som ett magnet vilken drar till sig folk efter folk. Manuskriptets repliker, sånger och danser och aktörernas förkroppsliganden etablerar en serie föreställda och fantasilika rums-

¹⁰ ”Makten och härligheten”, 1999: 15.

¹¹ Se även Anssi Paasi (1996: 193-199) för en diskussion om hur nära nationens folk kan kopplas till kristendomens retorik om ett utvalt och heligt folk.

¹² ”Makten och härligheten”, 1999: 18-19.

ligheter som vagg överlappar varandra. Den överblickbara rumsligheten med klosterruin och andra fornminnen, berg, mark och sjö, blir ställföreträdande del för helheter av föreställda geografier som Ommas land, Östgötaland och det kristna riket. Ommas land är kanske identiskt med Alvastra eller Östgötaland, kanske inte. Östgötaland är kanske identiskt med det kristna riket, kanske inte. Spelplatsen framför klosterruinen får härbärgera föreställda rumsligheter som är nära och lika varandra, men inte helt och fullt identiska.



Karta över klosterområdet från Riksantikvarieämbetets fornvårdsenhet.

Fornminnesmärkningen i kartans mitt är placerad inom konturerna för klosterruinen. "Makten och härlighetens" huvudsakliga spelplats är placerad vid siffran 1 och läktaren är placerad framför forminnesmärkningen R i kartans högra del. Det gör att ruinerna av klostret bildar en fond för berättelsen. Till vänster om konturerna av klosterruinen placeras ett ombytestält för aktörerna. Ommafolket gör entré mellan ruinerna efter klostrets kyrka och en av fiskdamarna, A. Spelets Ommadocka reses mellan B och C. Området där siffran 2 ritas in på kartan sluttar upp mot Omberg och där utspelas en av skådespelets sagoscener. Asafolket, de kristna och munkarna kommer in på spelplatsen mellan klosterruinen och en dunge till höger om den som inte är inritad på kartan.

Siffror och bokstäver på kartan anger skötselområden: "Området som förvaltas av RAÄ fastighetsenhet utgörs dels av välhävdade gräsmattor (1) och del av ett igenväxande ängs- och lundområde (2) i nordvästra delen. Gräsytorna sköts av anställd tillsynsman. Mellan dessa skötselområden finns tre karpdammar (A; B; och C). Längst i väster finns tillsynsmannens bostad och trädgård (3). I sydväst finns en hästbetad öppen äng (4) och i söder arrendatorbostad och ekonomibygnader (5)."

Kartan publicerad med tillstånd från Riksantikvarieämbetet.

Ursprungsmyten

Den replik som säger att Omma föder sitt folk gör att manuskriptets första epok kan tolkas som en skapelseberättelse eller en ursprungsmyt. Ursprungsmyter berättar om ett folks autentiska gemenskap (Malkki, 1997: 227). Men ”Makten och härlighetens” berättelse gör att den ursprungliga gemenskapen faller sönder av invasioner och girighet. Först kommer en vikingahär, sedan kristna krigare och sist guldlystna munkar. Det är först med heliga Birgitta som rummet kan befrias från det förfall som girighet och begär efter guld inneburit. Genom denna berättelsestruktur liknar ”Makten och härligheten” till viss del sådana etniska ursprungsmyter och nationsformerande mytologier som beskrivits av Anthony Smith (1986: 183–192). ”Makten och härligheten” kan läsas som en berättelse som berättar om när och var en gemenskap föddes, om guldålder, förfall och återuppståndelse. Men ”Makten och härligheten” skiljer sig också på en avgörande punkt från de nationsmytologier som Smith beskriver. I ”Makten och härligheten” har de nationsskapande mytologiernas förråd av manliga hjältar bytts ut mot kvinnogestalter. Det är urmodern och gudinnan, Drottning Omma som dyrkas av platsens första gemenskap. Efter drottning Omma kommer drottning Ulfhild. I ”Makten och härligheten” är det Ulfhilds företagsamhet som gör att Alvastra kan blomstra i en andra guldålder på 1100-talet. Till slut blir det den heliga Birgitta som medverkar till det andliga reningsbad som gör att den medeltida befolkningen i Alvastra har en möjlighet att återvända till en ursprunglig gemenskap baserad på fred och frihet.

”Makten och härligheten” bär drag av religiösa skapelseberättelser från Gamla testamentet och den fornnordiska mytologin. Skildringen av Alvastra i urtid liknar en paradiskildring. Paradisets förbjudna frukt är det guld som jätten Blane vill lämna Omma i hemgift. Guldets orsakar split mellan Niak och Bela, beskrivna som skådespelets motsvarighet till Kain och Abel.¹³ Liksom i den fornskandinaviska urtid som skildras i Valans spådom i den poetiska Eddan befolkas Alvastra i urtid av jättar och alfer.

Redan i sagans tid inkluderas Alvastra i en mytologisk rumsordning. Ommafolkets sejd ber folkets gudinna att stiga upp från de dödas rike. I slutscenen formuleras denna rumsliga ordning om. En medeltida katolsk världsbild etableras som ger att jordens inre är helvetet och de ondas plats och att himlen är den överjordiska rumslighet där gud, änglarna och de goda hamnar. I slutscenen materialiseras Alvastra som platsen däremellan. Scenansvisningarna i manuskriptet skriver:

Alla hamnar till slut i en lång kö till himmelens port, där de sorteras för att hamna antingen i helvetet eller i paradiset.¹⁴

¹³ Intervju med Föreningen Alvastra Krönikespels dåvarande ordförande och kassör, Ödeshög, 1997.12.06.

¹⁴ ”Makten och härligheten”, 1999: 27.

Men det är också så att ”Makten och härlighetens” ursprungsmytologi knyts till nationens Sveriges tillblivelse i både skådespelets prolog och regissörens tolkning av berättelsen. I prologen heter det: ”Alvastra är en plats där människor bott och levat så länge det gått att bo och leva i detta land.”¹⁵ Raden införlivas i regissörens berättelse och lyder då: vi vet att här började det bo folk så fort det överhuvudtaget gick att bo i det här landet”.¹⁶ Land kan tolkas som Sveriges territorium vilket gör Alvastra till en del för helheten Sverige.

En iscensättning i symbios med fornminnen och föreställda rum

När regissören återberättar ”Makten och härligheten” inför aktörerna etablerar han nära samband mellan sedd rumslighet, berättelsen och de aktörer som lyssnar för att senare förkroppsliga berättelsen.

Regi: det är den här platsen, den här platsen utgår vi ifrån, *vi* berättar historien om den här platsen, vi börjar från allra första början när det mest handlar om myter och sagor, när Omberg som är ett mycket mytomspunnet berg bebos av jättar och alfer, när drottning Omma, som är berget, som är bergets själ, härskar över den här platsen, och när det uppstår en mytologi här kan man väl säga

så småningom kommer dom allra första människorna hit och då är *vi* inne på historisk mark på så vis det finns spår en kilometer upp här som heter Alvastra påbyggnad, det är inte mycket att titta på för arkeologerna har liksom schabblat bort det där totalt, utan det är ett antal stolpar i marken, men där under ligger någonting som är alldeles unikt för den här delen av Europa, nämligen ett byggnadsverk, resten av ett byggnadsverk från dom allra första människorna som bodde här, använde till någonting, *vi* vet inte till vad, men *vi* vet att här började det bo folk så fort det gick att bo i det här landet!¹⁷

Regissörens berättande genomkorsas av ett mångtydigt ”*vi*”. Regissörens ”*vi*” glider mellan att hänvisa till berättelsens ursprung: ”den här platsen utgår *vi* från” och de kommande berättare regissören omges av: ”*vi* berättar historien om den här platsen.” Hänvisandet till den fysiska rumsligheten definierar den enhet som aktörerna ska berätta om samtidigt som ett mått av gåtfullhet ger ett glapp för lyssnarna att själva fylla i med fantasi. Den varseblivna rumsligheten kan också sägas fungera som ett slags brygga mellan ”*vi*:et” i ett här och nu och de folk manuskriptet berättar om.

Vid sidan av berget nämner regissören Alvastra påbyggnad. Regissörens omnämnande av den kommer tillsammans med ett ifrågasättande av den arkeologiska professionens makt att bestämma vilka lämningar från det förflutna som ska grävas upp och visas fram. Detta ifrågasättande hänvisar till

¹⁵ ”Makten och härligheten”, 1999: 1.

¹⁶ Transkription ljudband, 2000.07.08: 17.

¹⁷ Transkription ljudband, 2000.07.08: 17. Kursiveringar för att tydliggöra hur pronomenet *vi* används.

att det idag inte finns något synligt spår av den fornlämning som skulle kunna bli ett vetenskapligt belagt bevis på människors närvaro och ursprungsberättelsens trovärdighet. Utgrävningen av Alvastra pålbyggnad utfördes av Otto Frödin under 1900-talets första decennium. Pålbyggnaden har senare dateras till ca 3000 f.kr. Utgrävningarna resulterade i en modell som lämnas till Historiska museet. Utgrävningarna tas upp 1976–1980, men pålbyggnaden är åter övertäckt med torv som både skyddar och döljer den fornlämning som nämns i inledningskapitlet till den första delen av Grimbergs *Svenska folkets underbara öden* (1916).

Frågan om var, när och hur det Sverige och det folk Grimberg tog för givet egentligen bildades har varit en tvistefråga för historiker och lekmän. Rumsligheter som Uppland, Östergötland och Västergötland med lång historisk kontinuitet i till exempel landskapslagar har utpekats som alternativ för Sveriges tillblivelse. Enligt Peter Aronsson (1998: 18–19) är det i mycket historieskrivarens utgångspunkter som bestämmer tidpunkt och därmed plats för rikets bildande. Ju mer historieskrivaren betonar administration och skattepålagor desto längre fram i tideräkningen hamnar bildandet av Sverige. Längst fram på tidslinjen hamnar de forskare som betonar nationalistiska ideologiers betydelse för att ett territoriellt område uppfattas som en nation.

Gustav Vasa, Gustav II Adolf och Karl XII har kommit att bli något av nyckelsymboler i den svenska historieskrivningen (jfr Zander, 2001: 47). Historieskrivning om äldre tider cirklar ofta kring kraftmätningar mellan götar och svear. Legender och dikter så som den fornengelska Beowulf-dikten används som källa till antagandet att Sverige bildades som ett enat rike när svearna med säte i Uppsala besegrade götarna på 500-talet. I och med den Weibullska källkritiken utmanas denna historieskrivning. Enligt Curt Weibull (1964: 42ff) bestod det som i historisk tid kallas Sverige länge av många olika landsdelar som avgränsades från varandra genom ödemarker och svår- genomträngliga skogstrakter. Med hänvisning till ett gränslägningsdokument från mitten av 1000-talet argumenterar Weibull för att svearna och götarna först vid början av detta århundrade varit en politisk enhet under en Uppsalakung. Peter Sawyers (1991) tolkningar av andra källor betonar istället av Svealand och Götaland fram till andra hälften av 1100-talet hade många hövdingar och småkungar. På 1100-talet erkändes hövdingar baserade i Östergötland, så som Sverker den äldre och hans son Karl Sverkersson, som kungar över andra delar av landet, men hur stor deras makt där var förefaller vara svårt att fastställa.

När regissören knyter an manuskriptets berättelse till bildandet av Sverige vävs täta band mellan de medeltida stenkyrkorna i området kring Alvastra, gården invid klostret och Sverker den äldres betydelse för bildandet av Sverige.

Regi: Sedan kommer ytterligare ett sådant här stort skifte där vi talar om tiohundra-
tatal, alltså ganska ungefär tusen år sedan när kristendomen får sitt genombrott
och det här var en av de första trakterna i Sverige där den kom allra först och

fick ett starkt genombrott och vi kan se det på att det ligger inom ett par mil alltså ligger det säkert en trettio fyrty små jättespännande fina kyrkor som är byggda på tio elvahundralet mycket fascinerande, och en väldigt tidig svensk kung som heter Sverker bodde här uppe på slätten, den här stora bondgårdens här, det är faktiskt en ättling i rakt nedstigande led från kung Sverkers kungsgård för tusen år sedan, det är ganska häftigt, det här höll på att bli Sveriges huvudstad, det var mycket nära, det liksom vägde fram och tillbaka mellan, mellan den här trakten och Svealand och Uppland Sigtuna där Johan, det höll på i hundrafemtio år ungefär innan det istället hamnade i Stockholm och det blev en slags politisk unionsbildning, men det här var en central plats för Sverige under ett par hundra år tio elva tolvhundratall kan man säga¹⁸

Det här citatet tolkar jag som att regissören genom omnämmandet av Alvastra kungsgård i klosterruinens närhet konkretiserar både nationens historia och manuskriptets berättelse till Alvastra med omnejd. Maja Hagermans (1996) bok *I spåren av kungens män* är en återkommande referens i regissörens samtal med mig och med aktörerna om Alvastras historia. Maja Hagerman lyfter fram Östergötlands betydelse i en längre nationsformande process. Det samma gör Riksantikvarieämbetet i en skrift om klosterruinen.

Sannolikt spelade de framgångsrika cistercienserna även en roll för framväxten av det svenska riket genom sitt geografiskt utbredda kontaktnät, sitt omfattande territoriella ägoinnehav och kopplingen till påvemaktens intressen. (Holmström & Tollin, 1994:9)

Regissörens inlägg ligger nära Riksantikvarieämbetet och Maja Hagermans historieskrivning. Den historieskrivningen ger honom möjlighet att utmana nutidens politiska geografi. Som för att ändå knyta dåtid till nutid liknar regissören anläggandet av Alvastra kloster vid ett EU-projekt:

Regi: vad kung Sverker och hans drottning gör, drottningen hette Ulfhild och vi ska återkomma till henne, det är mycket sägenomspunnen och spännande person de, de tycker att Sverige är en avkrok så de börjar ett slags EU-projekt fast det kallades inte så¹⁹

Liknelsen av kungaparets inbjudande av munkarna vid ett EU-projekt gör också Alvastra med omnejd relevant i en nutida politisk geografi. Genom en sådan historietolkning projiceras nutidens politiska geografi bakåt i tiden och lokaliseras till Alvastraområdet. Omnämmandet av Europa kan också tolkas som att regissören knyter an till en pågående politisk process som utmanar nationens politiska och kulturella makt. Att 1990-talets historietolkningar och kulturella iscensättningar av platser blir symboliska omtolkningar av den politiska geografi som centraliserar nationen till Svealand, Uppland och Stockholm är inte ovanligt. Men det sker på olika sätt. Vid Storsjöyan i Östersund formuleras den jämtländska identiteten i kontrast till

¹⁸ Transkription ljudband, 2000.07.08: 18-19.

¹⁹ Fältanteckningar, 2000.07.08: 19. För en diskussion om källorna till berättelserna om Sverkers och Ulfhilds grundande av klostret i Alvastra (och ett på Lurö i Vänerm vars munkar senare flyttade till Varnhem) se Sawyer (1991: 40-41).

”Storsvensken” och ”Centralbyråkrater” (Hägström, 2000: 181). Svaga band mellan Gotland och Sverige iscensätts i Visby med en teatral gestaltning av den danske kungen Valdemar Atterdags invasion av staden 1361 (Gustafsson, 2002: 127–129). Där blir det förflutnas kontakter med Europa, en väg ut från nationens tvångströja.

Men, skriver Markus Idvall (2000: 260–263) apropå regionaliseringsprocesser i Skåne och Jämtland, sådana här provocativa utmaningar av det föreställda nationella rummet har ännu så länge inte fått en bred uppslutning. Landsdelarna är tätt sammantvinnande med föreställningar om en nation och dess folk. Detta gäller särskilt för Alvastra klosterruin och området däromkring som idag står under Riksantikvarieämbetets beskydd.

Förvaltning och iscensättning av Alvastra klosterruin

Sedan 1975/1976 ägs och förvaltas Alvastra klosterruin och 6 hektar omgivande mark av Riksantikvarieämbetet. Alvastra klosterruin ingår också i en riksintresserklärade rumslighet, det så kallade Omberg-Tåkern-området, som omfattar delar av de tre kommunerna Ödeshög, Vadstena och Mjölby. Liksom ”Makten och härlighetens” prolog kan Riksintresserklärningen tolkas som en skrivning som skapar metonymiska förbindelser mellan Alvastraområdet och nationen Sverige.

Ett område av riksintresse är en kulturmiljö som är unik eller speciell i en region, riket eller internationellt sett. Riksintressena ska representera hela landets historia allt från förhistorisk tid fram till nutid.²⁰

I likhet med manuskriptets iscensättning ger riksintresserklärningen rummet en lång historia. Motiveringen för riksintresserklärningen av Omberg-Tåkernområdet framhåller områdets betydelse för svensk jordbrukshistoria och statsbildning. Uttryck för riksmiljön blir inte bara fornminnen utan också kyrkor och andra byggnader som tillkommit längre fram i tideräkningen. Området beskrivs som brukat sedan yngre stenålder. Det laga skiftet och sänkningen av Tåkern på 1800-talet får medverka till skapandet av ett storbruk som kan visa ett tidigt exempel på jordbrukets betydelse för industrisamhällets framväxt. Insprängt i denna jordbrukshistoria skrivs om hur i området bosatta kungaätter blev betydelsefulla för statsbildande processer under yngre järnålder och tidig medeltid.²¹

Riksintresserklärningen innebär att hänsyn till de historiska lämningarna måste beaktas vid till exempel kabeldragningar och vägbyggen. I samband med att vägnätet i området ska dras om motiverar riksintresserklär-

²⁰ <http://www.raa.se/riksintressen/index.asp>, senast verifierad 2003.09.30.

²¹ ”Värdetexter avseende områden i Östergötlands län med kulturmiljövärden av riksintresse enligt 2 kap 6 § NRL”, E län 1997.08.18, <http://www.raa.se/riksintressen/pdf/e.pdf>, 2002.11.25: 4; 8–9.

ringen att Riksantikvarieämbetet går emot länsstyrelsernas rekommendation av en ny vägsträckning (Storbjörk, 2001: 222).

Annars samverkar Riksantikvarieämbetet med länsstyrelserna i frågor som rör skydd och bruk av Alvastra och Omberg-Tåkern-området.²² När arkeologiska institutionen i Lund ansöker om att få undersöka ett område utanför klosterruinens 6 hektar med medeltida lämningar är det länsstyrelsen som mottar en förfrågan och tillstyrker utgrävningar.²³ Inför kabelarbeten eller ingrepp i marken vid klosterruinen förgräver Riksantikvarieämbetets uppdragsenhet i Linköping i syfte att hindra att lämningar förstörs.²⁴

Ett annat exempel på att Riksantikvarieämbetets förvaltning av klosterruinen är beskrivning och avgränsning av arbetsuppgifterna för den tillsynsman som är anställd under sommarhalvåret. Dennes arbetsuppgifter är reglerade i en så kallad vårdplan där klosterruinen delas in i tre skötselområden. Områdena är inritade på en av de kartor som bilagts vårdplanen. Skötselområdena består av gräsytorna närmast ruinen, tre karpdammar samt ett ängs- och lundområde nordväst om dammarna. Tillsynsmannen ges särskilt ansvar för att klippa gräsytorna nära klostret.²⁵

Ovanstående belyser något av komplexiteten i Riksantikvarieämbetets myndighetsutövning. Det synliggör också att kartritning, noggrann planering och uppföljning ger en speciell blandning av omsorg och kontroll. Riksantikvarieämbetets nuvarande organisation har tillkommit under 1900-talet efter att det 1938 bildats ett särskilt ämbetsverket med ansvar för byggnads- och fornminnen. Några år senare kommer en första lag om vård av kulturminnen. Mellan 1786 och 1975-76 ingår riksantikvarieämbetet i Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien, Vitterhetsakademien. I samband med skilsmässan från Vitterhetsakademien blir Riksantikvarieämbetet ett ämbetsverk för kulturmiljövård och delar av verkets uppdrag flyttas till länsstyrelserna.

Även om Riksantikvarieämbetets nuvarande arbetsätt delvis måste förstås i förhållande till framväxten av den moderna förvaltningens former kan dess målsättningar och metoder spåras långt tillbaka i tiden. Svante Beckman (1998) menar att 1600-talets intresse för fysiska kulturarv har ett samband med dåtidens statsbyggande och nationshävdelse. Då inrättades riksantikvarieämbetet som en statlig tjänst. Antikvarierna skulle medverka till att sprida glans över kungamakten.²⁶ I sin historia över skapandet av en kul-

²² www.raa.se/riksintressen/index.asp, senast verifierad 2003.09.30.

²³ Länsstyrelsen Östergötlands län, Kulturmiljöenheten, beslut 1992.05.22, diarienummer 220-5741/92.

²⁴ Se till exempel Riksantikvarieämbetets avdelning för arkeologiska undersökningar, UV Linköping 1997: 41 och 1995: 35.

²⁵ Vårdplan, Riksantikvarieämbetet, Fornvårdsenheten, reviderad 1992.08.06, diarienummer 447/92.

²⁶ År 1668 nationalmonumentsförklarades flera byggnader i Dalarna som kunde ges anknytning till Gustav Vasas så kallade dalaäventyr. Det kanske mest kända av Vasaminnena i Dalarna, loftboden vid Ornässtugan kom dock inte att tas om hand förrän på 1700-talet. Se Björkroth (2000: 153-155).

turpolitik för monument och fornminnen skriver Beckman att statens intresse för detta kulturarv minskar under 1700-talet för att skjuta fart igen med 1800-talets officiella nationalism. Vid sekelskiftet 1900 råder flera motstridiga krafter i samhället. Å ena sidan finns ett framåtsyftande nationsformerande med inriktning mot vetenskap, teknik och industri. Å andra sidan skapas en nytändning för monumental nationalism i samband med upplösningen av unionen med Norge (jfr Hettne, Sörlin & Østergård, 1998: 291–292). För det tredje tillkommer vid den här tiden hembygdsrörelsen med inriktning på mer geografiskt avgränsade förflutenheter (Beckman, 1998; Björkroth, 2000).²⁷ Det är i detta sammanhang som Alvastra klosterruin under 1900-talets första hälft blir ett restaureringsobjekt efter att ha fått förfalla sedan 1500-talets reformation.

Produktionen av en ruin: förfall, ruinromantik och utgrävningar

Cistercienserklostret i Alvastra grundas 1143. I samband med reformationen övertar staten både den mark klostret står på och Cisterciensermunkarnas andra ägor. I det stora hela lämnas klostret åt plundring och kyrkan åt förgängelse under flera århundraden. Det finns ingen dokumentation som säger att klostret i någon större omfattning blir föremål för tidiga antikvariska strävanden. Johan III har visat viss omsorg om klostret, och Mathias Palbitzki, diplomat och konstsamlare hos drottning Kristina, bor en tid i Alvastra kungsgård. På 1700-talet föreslås att den förfallna kyrkan i Alvastra ska återuppbyggas till sockenkyrka. Det förslaget återkommer 1826 då en ansökan inkommer till Vitterhetsakademien om att bygga upp kyrkan i Alvastra med stenar från de näraliggande Heda och Västra Tollstads kyrka (Swartling, 1969: 9–12).

Mot slutet av 1700-talet kommer ett nytt sätt att se på Alvastra kloster-ruin.

Berget är en helt inhägnad, kunglig djurgård, genom vilken landsvägen till Vadstena går fram; innan man åker förbi slagbommen, har man Alvastra kloster på båda sidor; av kyrkan återstår den bakre muren med ett gotiskt fönster och några sidobågar; man upptäcker också en väl bevarad källare med brunn; det hela måste dock ha varit ganska litet och byggnadsresterna låter sig icke alls jämföra med sina motsvarigheter från kloster i England, vilka delvis voro inneslutna inom stora parker och med en mängd konstrikt uppförda byggnader bidrogo till att försköna dessa. (Hassler, 1980: 45–46)

²⁷ Enligt Maria Björkroth (2000) kan inte det tidiga 1900-talets hembygdsrörelse enkelt ses som en arvtagare till de fornminnesföreningar som byggdes upp under 1800-talets andra hälft. Fornminnesföreningarna verkade i nationalromantisk anda. Björkroth väljer istället att sätta den svenska hembygdsrörelsen i ett samband av europeiska idéströmningar och visar hur intresset för natur- och kulturmiljöer i Sverige kom i anslutning till unionsupplösningen 1905. I samband med detta lyftes de regionala inslagen i den nationella historieskrivningen fram och förstärktes och intresset för en gemensam fornnordisk historia försvagades.

Ovanstående impression av Alvastra klosterruin har hämtats från den omfattande 1900-talslitteratur där Alvastraområdet skildras i ord och bild. I Ove Hasslers (1980) sammanställning av förbipasserande kulturpersonligheters beskrivningar av Alvastra klosterruin går det att lägga in meditationerna på en skala från besvikelse till hänförelse. Ovanstående skildring är daterad till 1798. Den formulerades av en holländsk författare vid namn Meerman på genomresa. Meermans skildring av klosterruinen andas missräkning. Ruinerna vid Alvastra liknar inte alls motsvarande anläggningar på andra platser han besökt på sina resor. Han ser inga monument och eller byggnader som kan ge ett storslaget intryck. Vägen han färdas på skär rakt genom klosterområdet.

Lars Samuel Wahlström beskriver tio år senare ruinen efter Alvastra kloster utifrån en helt annan blick.

Nästan aldrig har jag sett en mera omväxlande tavla än den nu som låg för mina ögon, då solen förgyllde de höga valvbågarna, varav några ännu bibehållna visade det helas forna prakt. Taket var borta, men den åldriga byggnaden kröntes av unga granar och rika buskar, som växt överst på murarna och genom det på det södra gavlen konstigt huggna och sirade fönstret tittade toppen av en ung björk vänligt emot vandrarens blick. (Hassler, 1980: 56-57)

Med den här beskrivningen gör Wahlström klosterruinen till en betagande tavla. Beskrivningen andas hänförd ruinromantik, ett sätt att betrakta och tolka lämningar från det förflutna som blev vanligt i såväl bildkonst som diktning och reseskildringar under 1700-tal och 1800-tal. Från England rapporterar Smith (1986: 186) om en hel genre av klostermotiv i akvarell där gångar och valv tittar fram bakom frodig vegetation. Lotten Gustafsson visar också hur Visby på 1800-talet skildrades med bildkonventioner lånade från en centralgestalt i den ruinromantiska genren: Giovanni Piranesi. Typiskt för Piranesi var att klä förfallna byggnader i yvig växtlighet (Gustafsson, 2002: 67-69).

Hasslers bok innehåller flera exempel på 1800-talsskildrare som hänger sig åt måleriska beskrivningar av ruinens skönhet. Som Anne Eriksen (1999: 121-122) skrivit kan ruinromantiken ge hänvisningar om att fragmenten från det förflutna kan läsas eller tolkas som tecken för tidens gång och människans förgänglighet samtidigt som den har satt sin prägel på arkivariska strävanden att bevara och restaurera lämningar från det förflutna. Det är också under 1800-talet som ett antikvariskt intresse för Alvastra klosterruin skapas. Den första dokumenterade utgrävningen av ruinen utförs under 1820-talet. Fornforskaren Leonard Rääf, medlem i Götiska förbundet, söker då efter sverkerättens gravar. Åren 1893-1894 mäter arkitekten Enblom upp kyrkan i Alvastra med för den tiden avancerade instrument. Vid sekelskiftet 1900 ställer så Oscar II medel till förfogande till en mindre restaurering av klosterkyrkans murar (Frödin, 1924; Swartling, 1969: 14).

Mer systematiska utgrävningar av klosterruinen utförs av Otto Frödin. Innan Otto Frödin gräver i Alvastra klosterruin börjar han med att avtäck



Teckning efter 1700-talsakvarell. Fären och herden skapar en i det närmast pastoral idyll framför klosterkyrkan som beklänts med lummig växtlighet. Teckningen finns i en reproduktion i arkivet på Östergötlands länsmuseum. Originaliet förvaras i Uppsala universitetsbibliotek.

vad han tror är ett gravkapell vid Vätterns strand och Sverkers gård alldeles nedanför Omberg (Holmström & Tollin, 1994). Därefter börjar han leta efter kvarlevor efter Sverker den äldre och Ulf Gudmarsson i klosterkyrkan.²⁸ Inför utgrävningarna resonerar Frödin (1919) kring kungaättens gravar. Frödis slutsats blir att gravstenarna måste ha förts antingen till Vadstena eller till en gård i Västergötland någon gång på 1600-talet. Vidare konstaterar Frödin att Leonard Rääf aldrig letade sig ner under jordens ytskikt utan bara rensade bort nedstörtade murar och valv. Härigenom sluter sig Frödin till att kungaättens kvarlevor, lika väl som Ulf Gudmarssons, måste ligga orörda under mark.

Genom Frödis utgrävningar (ca 1921-1952) friläggs stora delar av klosterruinen och den tar allt mer form av den kulturmiljö Riksantikvarieämbetet administrerar och vårdar idag. Några tidningsartiklar från 1930-talet beskriver hur Frödin kämpar för att få statliga medel till sina utgrävningar i Alvastra klosterruin. Med sig har han Östgötska riksdagsmän och Vitterhetsakademien. I argumentation för att gräva fram klosterruinen och staga upp kyrkan använder Otto Frödin statens tidigare ointresse för klosterruinerna i

²⁸ Resultatet av sökanden efter kvarlevor rapporteras även i tidningsartiklar. Dessa tidningsartiklar berättar att de skelett som grävdes upp skickades till osteologiska undersökningar för att klargöra identiteter. Se till exempel "Fina fynd i Ulf Gudmarssons gravkapell i Alvastra", *Östgöta Correspondenten*, 1930.08.07.

Alvastra: ”Det är tyvärr tack vare svenska konungars och svenska myndigheters åtgöranden, som ruinerna kommit i det skick de nu befinna sig.”²⁹

En tidningsartikel i samband med äskande av Riksdagspengar till 1930-talets utgrävningar av klosterruinen kan läsas som ett koncentrat av alla de skildringar av förfall, vanvård och plundring som skrivits om klosterruinen. I artikeln redogör Vitterhetsakademien för hur Gustav Vasa och Per Brahe forslat sten från Alvastra till sina nybyggen i Vadstena respektive på Visingsö. Vitterhetsakademien kan också berätta att en arrendator av Alvastra kungsgård bränt kalk från klostrets stenar på området.³⁰

De argument som formuleras av Vitterhetsakademien och Otto Frödin när de lägger fram skäl för ett synliggörande av klosterruinen kan jämföras med regissörens ställningstaganden till arkeologernas praktik i samband med utgrävningarna av Alvastra pålbyggnad. Det finns ett slags argumentationslinje som gör Alvastra med omnejd till en bortglömd och avsidens rumslighet i förhållande till nationens administrativa centrum. Argumentationslinjen kan artikuleras på flera sätt, men dess mening kan allt som ofta tolkas som att Alvastraområdet inte i skäligen utsträckning får rättmätig statlig omsorg. När klosterruinen tilldrar sig intresse på 1930-talet vävs argument om Alvastra klosterruins betydelse för svensk medeltidshistoria samman med önskningsom att skapa en publik attraktion. Då kontrasteras de umbäranden som Alvastra kloster fått utstå mot den stolta framtid som skulle kunna vara klosterkyrkans om den dräneras, stötts upp och muras om för att tilltala en besökarens blick.³¹

Utgrävningar och iscensättning

I arkivet på Östergötlands länsmuseum finns en samling tidningsartiklar om utgrävningar av klosterruinen. Artiklarna behandlar i huvudsak åren 1929–1944. Ett antal tidningar så som *Östgöta Correspondenten*, *Norrköpings Tidningar*, *Östergötlands Dagblad*, *Östgöten* och *Östgöta-Bladet* rapporterar årligen från Alvastra. I de här tidningsartiklarna går det att följa hur Otto Frödin med grupper av studenter och arbetare systematiskt gräver ut del efter del av klosterruinen. Man börjar i kyrkans kor och går vidare med sidoskepp, sakristia, klostergård, kapitelsal, abbotens hus, klostergården, lekbrödernas långa och karpdammarna. I tidningsartiklarna används verben klarlägga och frilägga för att beskriva processen.

²⁹ ”Riksdagsstrid om Alvastraruinerna?”, *Östgöta-Bladet*, 1931.03.21; Se även ”Lotterimedel till Alvastraruinerna?”, *Östgöta-Bladet*, 1931.08.11.

³⁰ ”Alvastra klostrets vidriga öden. En redogörelse sammanställd av Vitterhetsakademien”, *Östgöten*, 1930.10.06. Liknande skildringar av klosterruinens öde finns även i Otto Frödin (1924) och Ridderstad (1875–1877: 7–11).

³¹ Se ”Storstilad plan för restaurering av Alvastra kloster”, *Östgöten*, 1930.09.02.



Klostergården tillsammans med en av Alvastra gårds ekonomibyggnader.

Foto: Bengt A Lundberg, 1997. Riksantikvarieämbetet.

Varje år rapporterar tidningarna om nya ”fynd” i form av gravkistor, skelett, guldringar, sigill, borrar, mynt, skrivpennor med mera. Tidningsartiklarna kan vara illustrerade med bilder av skelett och kranier, föremål, grävande människor eller bilder av Otto Frödin i arbete. Några av illustrationerna från gravarna ter sig lätt makabra, andra bilder visar hur föremål placeras i förhållande till varandra på ett sätt som liknar de rader av föremål i glasmontrar som kan hittas på äldre arkeologiska museer. Vissa bilder får mig att associera till byggarbetsplatser.

Det är under dessa utgrävningar som Alvastra klosterruin får den fysiska gestalt som den har idag. Socklar och murar grävs fram vilket gör att vissa delar av klosterruinen sänks ner i vallar. Murar och halvhöga väggar täcks med asfalt och blyplåt. Ovanpå de skyddande materialen läggs blommande och tjockbladiga mattor av sedum. Klostergården planteras med örter och rosor.

Utgrävningarna innebär att klosterruinen iscensätts som sevärdhet. Förebilder hämtas från Vreta och Varnhem, två andra klosteranläggningar som restaurerats i början på 1900-talet.³² Restaureringen av Vreta klosterkyrka utfördes 1915–1917 av Sigurd Curman, konsthistoriker och riksantikvarie under tiden för Frödins utgrävningar. I en avhandling om restaureringspraktik karakteriserar Victor Edman (1999) Curmans metoder som på sin tid kontroversiella. Curman förespråkar en historievetenskaplig renoveringsmetod med utgångspunkt i ett kritiskt förhållningsätt till källor. Restaureringar ska

³² ”Alvastra klostrets vidriga öden. En redogörelse sammanställd av Vitterhetsakademien”, *Östgöten*, 1930.10.06.

förlösa en historisk gestalt och samtidigt visa konsthistoriska utvecklingslinjer. Metoden förutsätter minutiösa byggnadsundersökningar och uppmätningar men innebär också genomgripande omgestaltningar.³³

Det arbete Otto Frödin leder benämns omväxlande konservering och restaurering.

Men därjämte har vi i år påbörjat konserveringen av kyrkan och det är en intressant historia, som måste göras med omsorg och omtanke. Det hela måste göras både estetiskt tilltalande och så att det håller för framtiden. Starkt vittrade partier ha ersatts med nya kalkstenar och kyrkans valv ha delvis rengjorts samt försetts med kalott av betong, som sedermera skall isoleras med asfaltstrykningar. Detta arbete håller man också på med på sakristians tak, som där- efter liksom abbotshusets tak, blir en lämplig utsiktspunkt över ruinområdet.³⁴

När Otto Frödin på detta sätt citeras av en journalist beskrivs arbetet i klosterruinen som en konservering. Det gäller att bibehålla vad som finns kvar och bevara det inför framtiden. I bevarandet inkluderas av allt att döma också att tillföra nya stenar då konserveringen innebär att söndervittrade stenar ersätts. I andra tidningsartiklar används istället ordet restaurering med bibetydelser av att återställa, renovera, modernisera. Ordet restaurering hittas till exempel i ett citat där Otto Frödin berömmar en stenhuggare som sätter in nya valvbågar i kyrkan och bygger stödjemurar: ”det är inte lätt att skilja det gamla från det nya, så skickligt och fint utföres restaureringsarbetet.”³⁵

Av betydelse när klosterruinen grävs fram och sätts i stånd som ruin är att byggnationerna ska anpassas till och hålla för framtida bevarande och bruk. Detta kan tolkas som ett sammanförande av nationell patriotism med Östergötland som utgångspunkt och den moderna välfärdsstatens starka framtidsinriktning. Sammankopplingen är förmodligen nödvändig för en politisk legitimering av utgrävningarna. Hettne, Sörlin och Østergård (1998: 272) menar att arkeologi är en profession som försett nationalstaterna med historiska monument och kultplatser. Men under 1900-talets moderniseringsprojekt kom de antikvariska intressena att marginaliseras (Beckman, 1998; Anselm, 1993b; Zander, 2001). Men som fallet Alvastra klosterruin visar kunde det under 1930-talet fortfarande vara betydelsefullt att visa upp fysiska vittnesbörd av en stolt förflutenhet.³⁶

³³ För angränsande diskussioner om hembygdsrörelsens kluvenhet mellan att bevara och omgestalta allmogens livsformer, organisation och historia inför framtiden se Maria Björkroth (2000) och Annika Alzén (1993).

³⁴ ”Årets utgrävningar i Alvastra. Kapitelsalen och klostergården ha nu frilagts”, *Östgöta-bladet* 1932.08.27.

³⁵ ”Guldstickat band, ametist och sigill Alvastrafynd i år”, *Östgöta Correspondenten*, 1933.08.04.

³⁶ Enligt Zander (2001: 462) fick sig nationalismen som tongivande idéströmning för historiskrivning en knäck av andra världskriget. Så blev också 850-årsfirandet av grundläggandet av Alvastra kloster 1943 ett mycket mindre omfattande firande än vad som från början planerats.

Traditionalisering av utgrävningarna

De tidningsartiklar om Otto Frödings utgrävningar av Alvastra klosterruin som finns samlade i arkivet på Östergötlands länsmuseum antyder att arbetet blir en återkommande sommarhändelse värd att besöka och skriva reportage om. Tidningarnas rapporter är sig också snarlika från år till år. Jag skulle därmed vilja säga att de medverkar till en traditionalisering av utgrävningarna. Tidningarna förenklar och formaliserar händelsen och bidrar i och med detta till att skapa förväntningar på nästa års utgrävningar.³⁷

Varje sommar visas utgrävningarnas resultat för besökare som kommer till Alvastra. De publika visningarna medverkar därtill till att finansiera restaureringarna.³⁸ Det finns Stockholmstidningar som rapporterar om utgrävningarna men majoriteten av artiklarna är skrivna av tidningar med sitt spridningsområde i Östergötland. Artiklarna beskriver utgrävningarna som ett besöksmål för människor som bor på en dagsresas avstånd från Alvastra. Det finns artiklar som ger anvisningar om hur man bäst tar sig till klosterruinen för årets visning och artiklar som rapporterar från visningarna.³⁹ Flera av artiklarna innehåller hänvisningar till förevisningarnas upprepning och formalisering.⁴⁰

Otto Frödin blir den centrala gestalten i rapporterna från utgrävningarna av klosterruinen. Mönstret för de årligt återkommande visningarna tycks vara att först samlas publiken för att höra Frödin eller någon annan berätta om klostret. Därefter följer visningarna av årets frilagda föremål och restaurerade murar. Följande citat från en av 1900-talets många skildrare av Alvastra med omnejd visar hur Otto Frödings utgrävningar av klostret medverkar till att ge det varseblivna Alvastra mening och förflutenhet:

Den glömmet ej suset i de åldriga träden runt om, Ombergs slutningar med dess sydländskt rika vegetation och å den andra sidan den stoltaste Östgötaslätten med dess kyrkor och gårdar, på sidan Vätterns otroligt blåa vatten, gnistrande, skimrande i solljuset.

Men vad man framför allt ej glömmet då man står i den gamla ruinen det är bilden av dr Otto Frödin, mannen som mer än någon annan behärskar kunskapen om vad här skett och varit, och som med ädelmod ger från sig något

³⁷ Analysen är inspirerad av Gustafsson (1995).

³⁸ "Nu börjas det igen i Alvastra", *Östgöta Correspondenten*, 1934.06.02; "Utgrävningarna i Alvastra. Kunna vara avslutade till 800-årsjubileet", *Östgöten*, 1935.06.26; "4000-årig Skyryxa funnen vid Alvastra. Märklig utgrävning har gett 2000 fynd", troligen *Östgötabygdens Tidning*, 1944.07.29.

³⁹ "Fina fynd i Ulf Gudmarssons gravkapell i Alvastra", *Östgöta Correspondenten*, 1930.08.07; "Vallfärd till Alvastra", *Norrköpings Tidningar*, 1939.11.04; "Alvastraminnena visas", *Östgöta Correspondenten*, 1939.07.26.

⁴⁰ Hänvisningar till upprepning finns i rubriker såsom "Nu börjas det igen i Alvastra", *Östgöta Correspondenten*, 1934.06.04. Den finns också i brödtexter. I artikeln "Årets utgrävningar i Alvastra", *Östgöta-Bladet*, 1936.09.21, skrivs: "Det ser faktiskt ut att bli en repetitionskurs i klostrets historia, så vi skynda oss att istället följa dr Frödin till platsen för årets utgrävningar".

av denna kunskap till dem, som med glädje och tacksamhet lyssna till vad han förtäljer. Att lyssna till honom är att låta det förgångna återupstå.⁴¹

Efter Frödins död 1953 fortsätter utgrävningarna av klosterruinen. Dessa utgrävningar tycks inte alls ha blivit mediala och publika händelser. Däremot resulterade arbetet i doktorsavhandling (Swartling, 1969) och en broschyr om klosterruinen som Riksantikvarieämbetet publicerat i flera utgåvor (t.ex. Swartling, 1974).

Ingrid Swartling (1969, 1974) reder ut klostrets arkitekturhistoria och byggnadernas funktioner. Med utgångspunkt i hennes beskrivningar kan murar och halvhöga väggar tolkas som spår av munkarnas och lekbrödernas inrutade dagar och nätter. Klostret bestod av en klostergård med korsgång. Klostergården var omgiven av tre längor med den 45,5 m långa klosterkyrkan som den fjärde norra längan. I klostrets östra länga bodde och verkade munkarna, i den södra fanns värmestuga, matsal och kök. Abbotens hus var delvis sammanbyggt med den östra längans sydparti och i en vinkel österut fanns portstuga och några sammanbyggda hus som antas ha varit gäst- och sjukstugor. Den västra längan tillhörde lekbröderna, klostrets arbetande innevånare. Både munkarnas och lekbrödernas sovsalar hade direktförbindelser till kyrkan eftersom böner utfördes regelbundet under hela dygnet.

I och med Riksantikvarieämbetets förvaltning har ruinerna i Alvastra fått ett användningsområde som skiljer sig radikalt från klosterväsendets anspråk. Här försiggår inte längre daglig gudsydyan i kontemplation och arbete. Istället har ruinerna efter klostret kommit att bli en rumslighet att betrakta, vandra omkring i och iscensätta. Det går att jämföra Alvastras förvandling från förfall till frilagd ruin med Lotten Gustafssons (2002: 66–69) beskrivning av hur Visby under 1800-talets lopp går från att uppfattas som en hopplös samling obeboeliga ruckel till att bli ett omtyckt resmål för en nyvunnen turistklass. Steg på vägen mellan dessa båda ytterligheter är ruinromantik, antikvariska strävande och restaurering. I likhet med förloppet i Visby kan skeendet i Alvastra tolkas som att det innehåller moment av ruinromantik och ett ibland göticistiskt, antikvariskt svärmande för forna kungligheter. Men Sverker och Ulfhild har en relativt tillbakaskjuten plats i den nationella historieskrivningen och förvandlingen av Alvastra inträffar betydligt senare. Det blir därför av betydelse att förstå ruinromantik och göticism som kulturella processer vilka får olika betydelser för olika platser. Alvastra har inte kommit att bli samma turistmagnet som Gotland. Genom sitt läge vid Riksväg 50 har klosterruinen istället kommit att etableras som en rastplats att hastigt stanna till vid innan färden går vidare mot andra sevärdheter.⁴² Mitt intryck från fältarbetet är att Alvastra klosterruin är något av ett finrum som de som bor i dess närhet visar upp när de får besök.

⁴¹ ”Alvastraminnena visas”, *Östgöta Correspondenten*, 1939.07.26.

⁴² Avlyssnade samtal under fältarbetet, men också Malmsten (1999).

”Makten och härlighetens” fysiska omgestaltning av klosterruinen

Iscensättningen av ”Makten och härligheten” formar tillfälligt om Alvastra klosterruin till en teater med funktionsbestämda utrymmen. Skådespelets huvudsakliga spelplats utgörs av en gräsplan ett tiotal meter framför klosterkyrkan. Där rekonstrueras genom repetitionsarbete en serie tablåer genom vilka manuskriptets berättelse förkroppsligas av aktörer i roller. Spelplatsen etableras och upprätthålls genom iterativa händelser som repetitionsarbete och samlingar, men också genom tillägg i klosterruinens fysiska miljö, exempelvis läktare, teaterteknik, ombytestält för aktörerna och avspärningar som leder publiken till läktaren och inte till klosterruinen.

Gräsplanen framför Alvastra klosterruin transformeras till en spelplats med hjälp av teaterteknik. Vid läktarens högra sida placeras en arbetsvagn med mixerbord och där förvaras också de högtalare och mikrofoner som ställs ut inför föreställningarna. För att skapa spelplatsen leds ström genom grova elkablar från en elstolpe fram till reglage och fördelare under läktaren. Tunna kablar leder strömmen vidare, förgrenar den ut på gräsplanen framför klosterruinen, in genom klosterruinens murar och längs med de tre dammarna ända ner till två ombytestält bakom klosterkyrkan och upp på en kulle på andra sidan dammarna där en av spelets talscener äger rum. Kablarna förser både ljud- och ljus teknik med elström.

Knippen av lampor surras fast på trädet mitt på spelplatsen. Inuti klosterkyrkan placeras ytterligare en strömreglerare som ska stödja de lampor som hakas fast på stag eller riktas från marken i det som en gång varit kyrka. På en bom över läktaren häktas en rad lampor som är ämnade att ge ett jämt ljus över spelplatsen. Träd och buskage runt omkring spelplatsen döljer ytterligare ljuskällor.

Under föreställningarna medverkar teatertekniken till att upprätta gränser mellan en främre region där framträdande sker och en bakre region där framställandet förbereds. I Erving Goffmans teori (1959) om det sociala livets främre och bakre regioner samverkar byggnaders funktionsuppdelande arkitektur med sociala handlingar. I en illusionsskapande teaterföreställning medverkar gränsen mellan främre och bakre region till skapandet av fiktionen. Under föreställningar av ”Makten och härligheten” bildar klosterruinen en stämningsskapande kuliss till de scener som utspelas under munkarnas epok. Den bildar också en slags fond som osynliggör bakom-scenen-regionerna för publikens blick. Samtidigt blir klostret en passage mellan spelplats och ombytestält och en utökad bakre region vars prång skyddar aktörerna från betraktares blickar när de byter om eller förbereder sig inför mötet med publiken.

Teatertekniken markerar också att Alvastra klosterruin förvandlas till något annat än en vanlig sevärighet. Teatertekniken ställer sig i vägen för den vanlige turistens vandring och blick. Varje kväll innan föreställningarna ska börja går teaterteknikerna en tur i klosterruinen och kontrollerar lampors place-



Läktaren och spelplatsen framför Alvastra klosteruin. Foto: Nils Dahlbäck, 2003.

ringar. Bland teaterteknikerna finns flera anekdoter om ”den tyske turisten” som snubblar över lampor och kablar eller ställer till annan oreda för att kunna fotografera klosteruinens valv.

Repetitionsarbetets rumslighet: omloppsbanor och fasta punkter

Under produktionen av ”Makten och härligheten” blir klosteruinens på flera sätt en plats för möten, samlingar och nöjsamheter. Deltagarna i krönikespelet vandrar fram och tillbaka utanför, omkring och mellan klosteruinens murar och valvbågar. Aktörerna samlas till småpratande och lekande grupper. De spelar fotboll, jonglerar med bollar och stavar, klättrar eller jagar runt och retas med varandra. Sommarvädret som skiftar mellan gassande sol och hållande regn sätter spår i aktörernas rumsskapande i klosteruinens. Vid sol väljer aktörerna att slå sig ner i skuggan av dungen träd, medan de vid hastigt påkomna regnskurar söker sig till klosterkyrkans skyddande tak eller kryper ner i den före detta sakristian som antagit en grottnliknande skepnad. Aktörerna sprider ut väskor, tröjor, filtar och skor kring dunge, spelplats och klosteruin. Tillhörigheterna blir till små bon som aktörerna cirkulerar kring när de inte deltar i repetitionsarbetet på och omkring spelplatsen.

Teaterarbete i klosteruinens innebär att ständigt befinna sig i rörelse. Jag tolkar aktörernas vandringar liksom deras utspridande av tillhörigheter som ett sätt att tillägna sig klosteruinens. Kroppar, kläder, väskor och filtar visar för andra som kommer dit att finrummet blivit ett vardagsrum. Men aktörernas vandringar är underordnade den rumsliga ordning som etableras genom repetitionsarbetets rutiner, regissörens ord och gester och de kommande föreställningarnas rumsliga och tidsliga ordning.

Repetitionsarbetets första dag samlas aktörerna i en obändig halvcirkel kring regissören på en grässlätt. I samband med samlingen definierar regissören rummet genom att peka ut gräsplanen framför ruinen som spelplats och slänterna däromkring som publikplats. Där uppmanar han aktörerna att iakta teaterarbetet men inte tala störande högt. Gräsplanen i skärningspunkten mellan dungen, kiosken, parkeringsplatsen och den klunga röda hus där Riksantikvarieämbetets tillsynsman bor utpekas som pausrum.

”När vi repeterar är det här teaterum”, säger regissören och pekar på spelplatsen, ”det där är salongen” och visar på slutningen där läktaren kommer att stå. ”Bakom kullen är pausrum”.⁴³

Aktörerna svarar på regissörens ord och pekningar genom att röra sig fram och tillbaka mellan spelplatsen och områdena däromkring. Repetitionsarbetet med manuskriptets talscener, sånger och danser bildar tillsammans med samlingar, uppvärmningar och uppsjungningar återkommande och repetitiva inslag i produktionen av ”Makten och härligheten”. Repetitionsarbetet gör att aktörerna vid schemalagda tider samlas vid särskilda platser i området kring klosterruinen. Under repetitionsarbetet styckas manuskriptet sönder i epoker (helgernas repetitionsarbete) och scener, sånger och danser (första veckans kvällsrepetitioner). När det är dags för epoker, scener och sekvenser att repeteras kallar regissören, koreografen eller sångledaren med sig de aktörer som ska delta. Vanligtvis arbetas scenerna ut vid de positioner på spelplatsen där de under kommande föreställningar sedan ska materialiseras. Under kvällsrepetitionerna delar regissören och koreografen på spelplatsen, vilket innebär att någon scen eller dans repeteras vid sidan av den egentliga spelplatsen. Sångledarna förlägger ofta det repetitionsarbete de leder till klosterkyrkan vars bevarade västgavel ger en bra akustik.

Aktörernas omloppsbanor underordnas de socialt formaliserade repetitionerna med regissören, koreografen och sångledaren i centrum. Dessa kan betraktas som manifesterad rumslig ordning med täta förbindelser till manuskriptets scener och epoker. Aktörerna samlas i par, cirkelar eller halvcirkelar kring de expressiva specialisterna som berättar och visar före hur repliker, rörelser och tonglidningar kan utföras. Så snart ett repetitionspass avslutas rör sig aktörerna mot nästa eller vandrar runt i området kring klosterruinen sökande efter andra aktörer som inte ska vara med i någon repetition.

Gruppen som nyss repat lämnar spelplatsen och återvänder till dungen där de tidigare samlats, och vidare ner mot klosterruinen. Repetitioner på spelplatsen löses upp. Deltagarna sprids, klockan närmar sig åtta. Några lämnar ruinen, flickor samlas till älvdans, fyllesången övas och de som inte deltar i älvdans drar sig in i klosterkyrkan.⁴⁴

⁴³ Fältanteckningar, 1999.10.07: 8.

⁴⁴ Fältanteckningar, 2000.07.11: 7.

Några platser i klosterruinen får mer karaktär av återkommande samlingspunkter än andra. Läktaren blir en sådan plats och klosterkyrkan, med sin takinfattade västra gavel, får en särställning eftersom den skyddar mot hastigt påkomna regnskurar. I ruinens trösklar och prång blir det möjligt för aktörerna att byta hemligheter och förtroenden med varandra. Andra mötespunkter skapas kring dungen, på gräsplanen framför dungen, mellan kiosken och läktaren där några aktörer spelar fotboll, eller vid kiosken där man kan handla eller slå sig ner kring de bord som finns där.

Från och med andra veckans kvällsrepetitioner då repetitionsarbetet riktar in på genomdrag av hela föreställningen ändrar aktörernas omloppsbanor i klosterruinen riktning och karaktär.

Vid den samling som avslutar teaterarbetets andra helg etablerar regissören avgränsade områden med särskilda funktioner i området kring klosterruinen som avviker från dem som etablerats repetitionsarbetets första vecka. Regissörens ord till aktörerna manar fram en tydlig uppdelning mellan spelplats och bakom-scenen-regioner där aktörerna byter om och förbereder kostymer och rekvisita. Där ska det vara möjligt att enskilt förbereda sig inför föreställningarna. Regissören ber aktörerna att respektera spelplatsen och att inte bjuda in släkt och vänner till området väster om klosterkyrkan där ombytestält ställs upp. Den nya rumsliga ordningen med en främre region där framträdande sker och en bakre region där framställandet förbereds understöds också genom utplanterande av teaterteknik och rekvisitatälten bakom klosterkyrkan.

Under genomdrag och föreställningar skapar deltagarna turer i klosterruinen som har med spelplatsens ordning att göra. Aktörernas stigar i klosterruinen blir alltmer sammanlänkade med manuskriptets skrivning av spelplatsen. Till en början repeteras flera scener parallellt, vilket ger möjligheter till överlappande och korsande stigar som var och en av aktörerna kan välja själv i större utsträckning än vid genomdrag och föreställningar. Från och med repetitionsarbetets andra helg befinner sig aktörerna antingen på spelplatsen, väntandes omkring den eller vid ombytestälten. Läktaren, slänter och plan kring dungen blir alltmer publikens område.

Aktörernas handlingar blir också alltmer inriktade på mötet med en publik. Precis innan genomdrag, eller föreställningar, drar sig aktörerna undan för ombyte i de tält som gömmer sig bakom klosterruinens västra gavel. Ingen beträder spelplatsen mellan klosterruin och läktare. Området kring en mur vid kyrkans västra gavel blir till ett öppet sminkrum. Utanför ombytestälten och vid borden kring kiosken bildas allmänna platser för lek med ord och stimmade.

Några aktörer byter under genomdrag och föreställningar om längs med klosterruinens östra gavel, i det hörn som bildas mellan kyrkans södra tvärskepp, sakristian och de murar som en gång varit väggar till munkarnas kapitelsal. Kring sakristians fönsteröppning hänger galgar med kostymer som deltagarna snabbt kränger på sig i skydd av dungen, murarna och mörkret.

Invid de näraliggande murarna från munkarnas arbetsal har två återkommande deltagare abonnerat plats. En näraliggande tröskel blir också uppsamlingsplats för de aktörer som byter om i tälten och snabbt pilar igenom lekbrödernas matsal och vidare genom korsgången, som leder mellan klostergård och köksmurar, på sin väg till entréerna genom passagen mellan klostrets östra delar och dungen. Här samlas ”asamännen” med höjda svärd inför sin entré, här grupperar sig ”de kristna” och här förenas spelets munkar för att tända sina facklor inför intåget i Alvastra. Andra entréer görs längs med kyrkans södra murar och då inväntar deltagarna varandra utanför tälten tills det är dags att ge sig ut på spelplatsen.

Klosterruinen ändrar karaktär under teaterarbetets gång, men också mellan år. Ett år bildas en samlingspunkt precis före föreställningarna vid sidan av det ena ombytestältet för en grupp aktörer. Även om dessa aktörer finns med i krönikespelet också följande år väljer de att inte samlas på samma plats och på samma sätt. Följande år sitter inte aktörerna utanför tälten, de befinner sig istället i ständig rörelse precis framför tälten och vid den mur där några aktörer sminkas. Delvis beror förändringen på att tälten inte står på exakt samma plats som föregående år, men har också att göra med att aktörer har tilldelats andra roller och uppgifter än föregående år.

Sinnligt rumsskapande

Paul Rodaway (1994) betonar betydelsen av sinnliga upplevelser för rumslig erfarenhet. Sinnliga erfarenheter medierar mellan människa och fysisk/kulturell rumslighet samtidigt som de medverkar till att upprätta och strukturera platser. Även om rumslighet alltid måste vara en mångsensorisk upplevelse skapar Rodaway analytiska distinktioner mellan syn, hörsel, lukt och beröring. Det är också med syn, hörsel, lukt och känsla som jag orienterar under fältarbetet i Alvastra. Sinnessens geografi blir alltså både en metod och en analytisk dimension när jag studerar iscensättningens rumslighet. Beroende på när i produktionsprocessen och var i klosterruinen jag befinner mig hamnar olika sinnesintryck i förgrund respektive bakgrund.

Så snart läktaren byggs upp etableras den som en samlingsplats för deltagarna i produktionen av ”Makten och härligheten”. Läktaren är det första som aktörerna söker upp när de kommer till klosterruinen, där lägger de sina saker och småpratar i varandras närhet. Samtidigt skapar läktaren en möjlighet till översikt av klosterruinen. Läktaren är till för att den kommande publiken ska kunna betrakta spelplatsen från ett upphöjt centralperspektiv. Den skapar också möjligheter för övervakning och kontroll under repetitionsarbete och genomdrag.

De flesta av dem som kommit till klosterruinen har samlats vid klosterkyrkans tröskel eller på gräsplanen framför denna. Jag ser dem från en plats framför läktaren och hör hur de ropar efter saknade deltagare till asariten. Under tiden plockar musikerna fram sina instrument. Deltagarna vid klosterkyrkans

tröskel rör sig fram mot spelplatsen och börjar repa. Regissören instruerar deltagare som han fångar i rörelse kring läktaren och i klosterruinen. Han har ett manuskript i handen där han gjort anteckningar. Han blåddrar i det och spanar efter aktörer. [...]Vid musikerkullen repeteras fanfaren och en annan aktör provar att spela valthorn.⁴⁵

Det här utdraget ur fältanteckningarna åskådliggör att aktörernas omloppsbanor i klosterruinen är bevakade av både regissörens och min blick. Regissörens sökande ögon letar efter aktörer som han kan närma sig med kompletterande instruktioner inför den kommande kvällens föreställning. I det manuskript som han håller i handen är repliker och scenanvisningar över skrivna av anteckningar efter genomdraget kvällen före då han satt på läktaren och betraktade aktörernas handlingar på spelplatsen. Regissören är sin tur övervakad av mina försök att hitta mönster i deltagarnas rumsliga praktik.

Under fältarbetet blir det tydligt att läktaren är den bästa positionen att skaffa sig överblick över aktiviteterna i klosterruinen, men vid sidan av repetitionsarbetet driver aktörerna runt i klosterruinen i riktningar som är lika mycket hörda och kända som sedda. Aktörernas omloppsbanor drar sig undan övergripande beskrivningar och jag tolkar dem som en i mångt och mycket social och sensorisk geografi kännetecknad av socialitet, beröringar, hörsel och lukt. Vid iscensättningen av "Makten och härligheten" får Alvastrå klosterruin sin karaktär genom den fysiska närvaron av deltagarna i skådespelet, av lukter och beröringar. Hastiga kramar eller en klapp inför en entré eller i samband med lek eller kärleksbekymmer är legio.

Produktionen av "Makten och härligheten" övertagande av klosterruinen kan, som ovan, avsökas med en panorerande blick. Den kan också upplevas utifrån ljud. Varje fast punkt i klosterruinen etablerar en cirkel av ljud omkring sig. Likt skådespelets fiktiva ritualer kan repetitionsarbetet med de olika scenerna lyssnas till som refränger. Refrängerna territorialiserar deltagarna och gör oss som är närvarande i skådespelet hemmastadda (jfr Deleuze & Guattari, 1987: 311–312). Samtidigt upprättar de gränser mellan deltagare och gör klosterruinen till ett ockuperat rum.

Klosterruinenens ljudgeografi blir en komplex legering av refränger och olika slags ljud. I sin helhet etableras den av aktörer som samtalar, leker, hojtar och retas; motorljud från förbipasserande bilar; vind genom trädens löv och fågelsång samt muntliga instruktioner, melodier, flöjttoner och trumrytmer från repetitionsarbetet. De passerande bilarna och sång- och musikövningar hörs genom och över de andra ljuden, var än kring klosterruinen jag befinner mig under repetitionsarbetet. Motorljuden blir påminnelser om en konkurrerande vardaglig rumslighet utanför iscensättningens sensoriska rum.

Mitt andra år i klosterruinen startar krönikespelsorkestern sina repetitioner redan den första helgen och spelplatsen genomkorsas av melodier framspelade på blåsinstrument och dova rytmiska trumslag. Melodierna och

⁴⁵ Fältanteckningar, 2000.07.20: 2-3.

rytmerna blandar sig med skrik och skratt från aktörernas samvaro, glidande toner från sångledarens övningar, de vokala rytmer och ljud som koreografen beledsagar sina repetitioner med och regissörens ”ja ha”.

Regissörens ”ja ha” är av en sådan volym att det tycks sträva efter att kunna höras i hela klosterruinen. Det kan tolkas som en gränsmarkör (Goffman, 1986: 251) i det att rummet organiseras om när den ljuder. Vid regissörens ”ja ha” samlas aktörerna kring regissören invid läktaren. Det blir ett ljud som aktörernas vandringar underordnar sig. Men underordnandet sker inte utan motstånd. Motståndet tar sig uttryck i att aktörer och andra deltagare i produktionen som befinner sig närmast regissören blir till hans eko och härmar ”ja ha”. Ett annat slags motstånd visar sig i att regissörens ”ja ha” skämtsamt omtalas som ”känt i hela Östergötland”.

I och med föreställningarna etableras en tydlig uppdelning mellan regioner för publika framträdanden och regioner för förberedelser. Bakom klosterruinen blir spelplatsens ordning både sedd och hörd. Det sinne som måste vara uppmärksammat beror på varifrån aktörerna gör entré. De aktörer som gör entré nerifrån ombytestälten som Ommafolket och älvorna måste lyssna sig till när de ska springa in på spelplatsen. Utanför ombytestältet finns en högtalare för medhörning där aktörerna kan höra var någonstans i manuskriptets berättelse föreställningen befinner sig för att kunna göra sina entréer vid rätt tidpunkt. Aktörer som har roller som munkar eller asafolk kan betrakta skeendet på spelplatsen från passagen mellan klosterruinen och dungen och använda både öron och ögon för att göra entré vid rätt tidpunkt.

Ombytestält och rekvisitatält kan beskrivas som miljöer där blicken får träda tillbaka för andra sinnen som känsel, lukt och hörsel. Återkommande aktörer säger att det ”luktar Alvastra” i ombytestälten. De hänvisar då till en doft av myggmedel som blandar sig med lukten av fuktiga och svettiga textilier. Temperaturen är varmare än utomhus, det är trångt och aktörerna stöter mot varandra på väg ut och in. Trots att ”Makten och härligheten” spelas mitt på sommaren kan det vara kallt sena kvällar. Vissa av skådespelets dansscener påbjuder bara fötter och lätt klädsel. Andra aktörer kan dölja egna värmande kläder under kostymerna. Därmed etablerar de ett motstånd mot regissörens påbud att inte bära egna kläder under kostymerna.

I ombytestältet hjälper aktörerna varandra med att dra upp dragkedjor, rätta till huvudbonader eller genom att bli varandras speglar. Ombytet förbereder inför aktörernas möte med en utvärderande publik. ”Hur ser jag ut” är en vanlig fråga, men ännu oftare vänder aktörerna blickarna från varandra i koncentration på den egna omklädningen. När unga män och kvinnor, barn och vuxna byter om i varandras närhet utvecklas konsten att inte se de andras hud och underkläder. Samtidigt talar aktörerna med varandra, om sina insatser på spelplatsen och om relationer, förälskelse och sexualitet eller framtida utbildnings- och yrkesplaner. Det gemensamma äventyret att agera inför publik och den kroppsliga närheten verkar inbjuda till förtroendet och intimitet.

Tillhörighet och utanförskap i främre och bakre regioner

De rumsliga gränser mellan främre och bakre regioner som etableras genom iscensättningen och deltagarnas sinnliga rumslighet medverkar till att upprätta gränser mellan dem som är med i produktionen av "Makten och härligheten" och de som inte är det. Deltagarnas tillhörighet och intimitet formuleras i kontrast till dem som bara betraktar och lyssnar. Under mitt första fältarbete kallas jag för "snoken" eller "forskaren" av några aktörer. Men när jag andra sommaren deltar i produktionen av skådespelet genom att sköta Ommadockan blir jag något mer. Även om jag fortfarande kallas för "forskaren" finns en mycket större acceptans för mig i repetitionsarbetet och bakom spelplatsen. När min närvaro i de bakre regionerna kan motiveras säger en av aktörerna: "nu är du mer som en av oss". I samband med föreställningarna släpps heller ingen utanför aktörernas krets in bakom klosterruinen. Det hör också till undantagen att regissören och koreografen visar sig där annat än i samband med den uppsjungning som varje föreställningskväll direkt föregår skådespelets start.

Mina iakttagelser har en parallell hos Dean MacCannells (1999: 92-96) läsning av Goffmans (1959) analys av det sociala livets främre och bakre regioner. MacCannell menar att intimitet och närhet har kommit att bli kärnpunkten i föreställningar om social solidaritet och tillhörighet. I sociala aktiviteter etableras gränser mellan rumsligt tillträde och sociala roller. De som framträder har tillgång till både bakre och främre regioner, deras publik får bara befinna sig i den främre medan de oinvigda bör hålla sig ifrån båda platserna.

I klosterruinen utspelas annars mycket av arbetet med iscensättningen i en publik rumslighet där det blir svårt att skilja mellan repetitionsrum och allmänt utrymme. Repetitionerna betraktas av både aktörer, styrelseledamöter, besökande föräldrar och tillfälliga besökare i klosterruinen, så kallade turister. Det finns dock en dans vilkens repetitioner ingen utanför kretsen av medverkande aktörer får betrakta. Det är asafolkets ritual som ibland kallas för "knulldansen" av aktörerna. Rörelserna i den dansen förknippas av aktörerna med intimitet och privat tvåsamhet. Kring asafolkets dans utvecklas därför samtal och en anekdotflora som tydligt berättar om gränser mellan tillhörighet och utanförskap.

Anekdoter om asafolkets ritual återkommer i flera olika versioner under mitt fältarbete. En av dem återges i mina fältanteckningar på följande sätt:

Niklas beskriver asarnas fruktbarhetsrit som Hästholmsbornas sexualupplysning. Varför frågar jag. För att under föreställningarna kommer ett helt gäng med mopedister från Hästholmen och betittar den.⁴⁶

Den här versionen av anekdoten om asafolkets ritual positionerar dem som bor i klosterruinen i närhet, men som inte väljer att se och höra föreställningarna från läktaren, som utanförstående smygtittare. Den känsla av tillhörig-

⁴⁶ Fältanteckningar, 1999.07.11: 6.

het och intimitet som skapas genom sinnliga erfarenheter i klosterruinen formuleras härmed i kontrast till dem som är utanför skådespelets produktion och inte heller väljer att ta plats på läktaren. Men anekdoten skulle också kunna tolkas som ett sätt att mobilisera publik till ”Makten och härligheten”. I det rumsliga sammanhang som iscensättningen av ”Makten och härligheten” utgör etableras både gränser och kopplingar till omgivningen.

Genom att deltagarna i skådespelet vandrar runt i klosterruinen, får höra om dess förflutenhet genom regissörens återberättande av manuskriptet och spelar ”Makten och härligheten” inför publik etableras en särskild känsla av tillhörighet till rummet och historien som också avgränsar deltagarna gentemot andra som inte deltar. Det är pjäsen ”Makten och härligheten” som samlar deltagarna, men med ett deltagarperspektiv är det också den sinnliga erfarenheten av att vara i rummet tillsammans med andra i ett här och nu som är av betydelse för deltagarnas laddning av Alvastra klosterruin.

Klosterruinens bruk

Med en essä om de värden som kulturarvet tillskrivs i statliga utredningar särskiljer Svante Beckman (1998) fyra sätt att bruka det förflutna och tilldelat det värde. Ett första kallas antikvariskt och hänvisar till användandet av det förflutna för kunskap. Det andra kallas estetiskt och har att göra med kulturarv som källa till glädje och njutning. För det tredje skriver Beckman om monumentalism, om strävan att låta kulturarvet skapa samhörighet mellan människor. Det fjärde och sista handlar om instrumentellt bruk av kulturarvet i de sammanhang det betraktas som ett redskap för samhälllig utveckling.

Om detta analytiska raster läggs över de iscensättningar av klosterruinen som analyserats ovan framträder att Riksantikvarieämbetets förvaltning förenar ett antikvariskt, estetiskt och monumentalt bruk. Klosterruinen iscensattes genom utgrävningar och förvaltas också idag som ett objekt att titta på, en sevärdhet. Detta estetiska bruk har nära förbindelser med ett kunskapsintresse. Alvastra klosterruin värddas tillsammans med många andra fornminnen runt om i det administrativa territoriet Sverige för att besökare ska kunna lära sig något om viktiga skeenden i landets historia. När det gäller historiesyn kan man iaktta en förändring över tid. Holmström och Tollin (1994: 26) skriver fram en skillnad mellan det egna forskningsprojektet med syfte att studera jordbrukets ekonomiska och sociala organisation i Alvastraområdet och föregångaren Frödins förkärlek till att hitta objekt med koppling till Sverkerätten.

Läggs rastret över ”Makten och härlighetens” iscensättning av klosterruinen kan tre aspekter av samhörighetsskapande på tre olika rumsliga och tidliga skalor urskiljas: deltagarna i ett *här och nu*, manuskriptets fiktiva folk samt hela nationen Sveriges föreställda gemenskap. En och samma berättelse kan på så sätt anropa samhörighet av olika art. Deltagarnas samhörighet i ett *här*

och nu är konkret medan fiktionens och nationens samhörigheter kan förstås som mera symboliska och föreställda. När det gäller samhörigheten mellan deltagarna blir monumentalism ett alltför starkt uttryck. Samhörigheten mellan deltagarna är för mig nära förknippat med ett sinnligt bruk av klosterruinen. Denna sinnlighet är en aspekt av iscensättningens estetiska bruk av klosterruinen.

När jag nu riktar intresset mot de samtal som låter sig avlyssnas på Föreningen Alvastra Krönikespels sammanträden kommer analysen att lyfta fram att föreningens bruk av klosterruinen förenar strävan efter samhörighet med instrumentalism. De rumsliga skalorna handlar i första hand om en föreställd bygd, sociala nätverk med en viss utsträckning samt Ödeshögs kommun och Östergötlands län.

En historisk bygd och dess samtid

När Föreningen Alvastra Krönikespel bildas 1987 formuleras en uttalad vilja att skapa en iscensättning som kan överbrygga generationsavstånd och förse de som bor i Alvastra med omnejd med ett gemensamt förflutet att samlas kring.

Målsättningen är att ideellt och opolitiskt medverka till att bygga upp en social gemenskap mellan gamla och unga genom ett krönikespel, att verka för ökad kunskap om Alvastra klostets historia inte bara för lysningsbygdens befolkning utan även för bygden runtomkring, att sprida detta genom att iscensätta ett på historiskt fakta grundat krönikespel.⁴⁷

Det finns paralleller mellan hur ordet bygd används i det här sammanhanget och bruket av det engelska ordet *community*. Enligt Sonja Kufinec (1996:91) verkar *community*, med sin likhet med *commonality*, gemensamhet, för att knyta samman och skapa enhet mellan dem som använder ordet. Samtidigt finns i det svenska ordet bygd en etymologisk koppling till det som är konkret byggt i sten eller trä. Det gör att en symbolisk gemenskap kring en bygd med fördel kan hängas upp på fornminnen, gårdar, visthus, fåbodrar och andra påtagliga manifestationer av mänskligt leverne ”förr i tiden”. Bygd, när det används i sammansättningen hembygd, bär också med sig känslor av tillhörighet till en särskild plats, dess historia och traditionsbundna samhörighet. Bygd i den här meningen låter sig inte enkelt ringas in på en karta och inte heller går det att anta att alla som lever i samma område tillskriver det samma mening. Hembygdens avgränsning och symboliska innehåll har att göra med ålder, kön, klass och långvarighet på boendet där (jfr Ekman, 1991: 9).

Enligt de hembygdsböcker som givits ut av Ödeshögs kommun omfattar Lysingsbygden häradet Lysing med åtta kyrksocknar varav Västra Toll-

⁴⁷ Protokoll, Föreningen Alvastra Krönikespel, 1987.03.08. En nästan ordagrant lydande syftesformulering finns i en ansökan ställd till Statens kulturråd, 1980.04.08 i samband med ett första försök att iscensätta Alvastra klosterruin med en teaterföreställning. Mer om detta följer i kapitel fyra.

stad där Alvastra och Omberg ligger är en. I förordet till *Strövtåg i Lysingsbygden* (Andersson et al, 1972: 7) poängteras att det inte är ofta som Lysings härad omnämns vid tiden för bokens publicering. Härad är också en administrativ enhet som upphört under senare hälften av 1900-talet. Möjligtvis används häradsbegreppet i det här sammanhanget för att skänka området en lång historia och administrativ dignitet. En av bokens författare skriver: "Begreppet härad uppkom under senare delen av forntiden som beteckning för den för ett flertal byar gemensamma samhällsbildning, vilken uppstod med till en början offerplatsen senare tingsplatsen som centrum" (Rosendal, 1972: 64).

Anne Eriksen (2002) menar att hembygdsböcker kan förstås som en särskild genre. I detta slags böcker brukas historien för att etablera lokalsamhället eller kommunen som en moralisk enhet, "bygda vår", med tidsligt djup och mångfald. Böckerna inleds med beskrivningar av geologiska förhållanden och låter sedan arkeologin bli en brygga mellan naturen och senare tidens odlingslandskap. Eriksen menar att de bygder som presenteras i bygdebokens form är enheter som genereras genom en kombination av ideologityngda ord som bygd och lokalsamhälle och administrativt och politiskt utlagda rumsligheter som kommungränser.

Alvastra och Omberg ges tillsammans med fågelsjön Tåkern en framskjuten position i såväl *Strövtåg i Lysingsbygden* (Andersson et al, 1972) som uppföljaren *I rökstenens bygd* (Brolin & Karlsson, 1976). Bilder av Alvastra klosterruin respektive Rökstenen pryder böckernas omslag, vilket gör att dessa omskrivna lämningar från det förflutna metonymiskt får stå för hela bygden. Båda böckerna har också en rumslig disposition. De inleds med artiklar om Västra Tollstads socken innan de andra socknarna avhandlas en efter en. Hembygdsböckerna från Ödeshögs kommun låter sig därmed inte inordnas i den kronologiska disposition som Eriksen (2002) finner vara typisk för norska bygdeböcker.⁴⁸ Dispositionen antyder istället att de socknar i bygden eller häradet som är viktigast att berätta om är de som har tätast förbindelser till arkeologiska utgrävningar och nationell historieskrivning.

På Föreningen Alvastra Krönikespels sammanträden låter sig samtal avlyssnas genom vilka styrelsens medlemmar gemensamt talar sig fram till vilka privatpersoner och offentliga bidragsformer som kan tänkas understödja en teatral iscensättning av Alvastra klosterruin. Jag tolkar samtalen som att

⁴⁸ Detta mönster med hembygdshistoria som tar sin början i geologiska beskrivningar hittas däremot i landskapsböcker om Östergötland. Se till exempel *Östergötland. En läsebok om hembygden* (1982) Efter dikten "Östergyllen" och reflektioner kring Östgötarnas varande eller icke varande följer en artikel med titeln "Östergötland stiger ur havet". Även *Östergötland från forntid till nutid: kompendium från hembygdskurs i Linköping* (Theander, 1958) startar med landskapets geologiska utveckling liksom *Östergötland* i serien Hembygdsböckerna: läseböcker för skola och hem utgiven av Östgöta nation 1937 gör så. I den senare boken finns också referenser till historieskrivaren Jordanes, en av de mest betydelsefulla källorna för göticistisk historieskrivning. Där finns också ett avsnitt om hur Götaland invaderas av härar från Svealand som till viss del kan läsas som en parallell till hur asarnas intåg i Alvastra skildras i "Makten och härlighetens" berättelse.

styrelsens ledamöter på olika sätt får annonsera och tala för föreställningarna i klosterruinen. På styrelsemötena kan de sägas inventera vilka i Alvastra med omnejd som kan tänka sig att stödja föreningens verksamhet genom att ge rabatter på varor och tjänster eller köpa och sälja de lotter som är en betydande del av föreningens inkomster. På styrelsens möten bidrar var och en av ledamöterna med förslag på möjliga hjälparens namn, förehavanden och bostäder. Inflätat i samtalen på styrelsens möten finns uppgifter om personer i Alvastra med omnejd. Påfallande ofta lokaliserar omtalade händelser och personer till konkreta platser i närmiljön. Det blir betydelsefullt var exakt människor bor och butiker är belägna. I anslutning till styrelsens möten orienterar sig ledamöter och suppleanter om tillsättning av kommunala tjänster, nya affärsinnehavare och om personer med anknytning till en gemensam bekantskapskrets och deras förehavanden. Även utanför kommungränsen finns hjälpare och stödjare för ett skådespel i klosterruinen. Rummet förändras också över tid. Hjälpare kan avsäga sig kontakter med föreningen på grund av avflyttning, avståndstagande eller nya intressen, sponsrande företag kan läggas ner eller flytta från orten. Det gäller då för styrelsens ledamöter att finna nya skärningspunkter mellan sig själva och individer och företag.

Relationerna mellan styrelsens ledamöter och sponsorer eller andra hjälpare baseras på ömsesidighet. Härigenom liknar de sociala relationer som styrelsen etablerar i detta sammanhang sådana relationer som etableras genom gåvor. Gåvor baseras på ett utbyte mellan givare och mottagare. En gåva kräver någon form av återgåldande (Mauss, 1997). Sponsring motiveras med att affärerna i Ödeshög ökar sin omsättning när skådespelet i klosterruinen äger rum. Sponsorer, men också släkt, bekantskaper och andra hjälpare återgåldas med biljetter till föreställningar och inbjudningar till evenemang och fester. Men biljetter och inbjudningar erbjuds först efter noggranna överväganden huruvida utförd arbetsinsats eller tjänst är tillräckligt kvalificerad. Samtidigt kan styrelsen formulera strategiska inbjudningar till fester och evenemang i syfte att vid ett senare tillfälle ha en gengåva till godo. Styrelseledamöterna talar om sponsring och andra hjälpformer som exempelvis stödköp av föreställningsbiljetter eller lotter i något av föreningens lotterier som ett erkännande av föreningens verksamhet. Omvänt kan ett nekande av sponsring, hjälp och lottköp tolkas som ett avvisande av såväl den av styrelseledamöterna som ställer förfrågan som av föreningens iscensättning av Alvastra klosterruin.

Mina tolkningar av styrelseledamöternas samtal kan jämföras med etnografiska studier av mindre svenska samhällen. På ett vardagligt plan framträder en rumslighet med avgränsade gemenskaper som förbinds till varandra genom sociala nätverk (Blehr, 1994). På ett mer symboliskt plan blir det historia, hembygd och årligt återkommande ritualer som kan bli samlande gestalter för orter (Ekman, 1991). Föreningen Alvastra Krönikespel använder sociala nätverk som en resurs för att kunna iscensätta Alvastra klosterruin. Iscensättningen blir i sin tur en resurs för sociala nätverk som inte enkelt låter sig avgränsas till vare sig en föreställd bygd eller en administrativ enhet som en kommun.

Överlappningar av administrativa och föreställda rumsligheter

Den målsättning med föreningens verksamhet som citerades inledningsvis i föregående avsnitt ansluter till det så kallade gemenskaps- och aktivitetsmålet i 1974 års kulturpolitik. Skapande aktiviteter sågs som ett led till gemenskap och socialt förändringsarbete i närmiljöer (Gerholm, 1985: 12ff). Under senare år har aktiviteter som kan rubriceras som kultur och miljöer som klassas som kulturarv eller kulturminnen också kommit att betraktas som resurser för ekonomisk utveckling. Den här instrumentella inriktningen omnämns i den statliga kulturpolitiken men hittas kanske framför allt hos Stiftelsen Framtidens Kultur och på kommunal och regional nivå samt i samband med fördelning av medel från EU:s strukturfonder (jfr Axelsson & Martinsson, uu).

Under det sena 1900-talet formuleras flera planer på att skapa en sammanlänkad sevärdhet kring fornminnena i området kring Alvastra. Riksantikvarieämbetet, länsstyrelsen, länsmuseum och läns turistnämnden i Östergötland samarbetar 1989 med Ödeshögs kommun kring en av dessa planer.⁴⁹ Strävandena återkommer i ännu en plan några år senare. Då är det Ödeshögs kommun som söker och får medel från en av EU:s strukturfonder för att utreda möjligheterna att skapa turistattraktioner genom att bygga modeller och andra visualiseringar av fornminnena kring Alvastra.⁵⁰

Det här intresset för att iscensätta Alvastra med omnejd för besökare använder Föreningen Alvastra Krönikespel som en resurs för sin iscensättning av klosterruinen. En sommar uteblir publiken nästan från krönikespelet i klosterruinen; vädret är dåligt och en föreställning får till och med ställas in. De uteblivna publikintäkterna innebär att föreningens kassa töms. Därför vänder föreningen sig till Ödeshögs kommun och Östergötlands läns landsting för att få bidrag som kan möjliggöra en iscensättning också kommande år.

Inför mötet med politiker och tjänstemän på kommunen och landstinget formulerar sig en av styrelseledamöterna så här:

Lena: vi har ett gemensamt problem, hur *vi* ska göra nu nästa sommar, ska *vi* fortsätta det här för femtonde gången och då får *vi* se om de tycker att det är ett gemensamt problem, om de vill lösa det problemet åt oss på nåt sätt⁵¹

I det här citatet förändras gradvis pronomenet *vi*:s referens. De två första *vi*:en inkluderar föreningen, Ödeshögs kommun och Östergötlands läns landsting. Det framstår som om kommunen och länet har gemensamma intressen med föreningen. Men mot slutet av citatet splittras det gemensamma mellan ett "de" som kanske vill lösa ett problem åt "oss".

⁴⁹ "Alvastra med omnejd. Program för den publika verksamheten vid Alvastra kloster och dess omgivningar," Riksantikvarieämbetet, dec., 1989.

⁵⁰ Ansökan Mål 5b Sydöstra Sverige, tillsammans med följebrev från Beslutsgruppen Mål 5b Sydöstra Sverige, Dnr 5b.41.0094-1997. Medsökanden är Landstinget i Östergötlands län, Länsstyrelsen i Östergötland och Riksantikvarieämbetet.

⁵¹ Transkription ljudband, 2000.09.26: 2.

Följande skäl framläggs för att integrera föreningens intressen att iscensätta klosterruinen med de målsättningar som kommunen och landstinget förutsätts ha.

Anja: vi, vi sa så här också, vi försökte sätta upp, eller satte upp fyra punkter som varför att det är bra att Alvastra krönikespel finns så att säga och det är att det marknadsför Ödeshög och Östergötland, och att det är en social funktion inte minst för ungdomar eller det är många ungdomar som är med och sedan är det god kultur, unikt spel i landet, och det drar pengar till kommun det vill säga till handlare och så då⁵²

Anjas fyra punkter informeras av ett byråkratiskt skillnadsgörande mellan sociala, kulturella och ekonomiska legitimeringar för ”Makten och härligheten”. Punkterna anknyter först och främst till en instrumentalisering av föreningens verksamhet. I den första och den fjärde punkten tillskrivs skådespelet betydelse för vad som i kulturpolitiska dokument går under beteckningen regional utveckling. ”Makten och härligheten” görs till ett publikt evenemang som ska medverka till att Alvastra får fler besökare och därigenom ökad omsättning i till exempel affärer. I den andra punkten blir ”Makten och härligheten” ett instrument för integration och socialisering av unga människor vilket också har varit ett motiv när kommunala och statliga myndigheter tidigare gett medel till amatörteaterproduktioner (Mannergren, 1995). Den tredje punkten skiljer sig från de andra punkterna. När Anja talar om ”god kultur” och ”unikt spel” återknyter hon till ett synsätt där kulturen tillskrivs ett egenvärde. Men denna punkt har också förbindelser med två av de andra punkterna. Att tala om skådespelet som ”unikt” innebär att tillskriva det ett attraktionsvärde som skulle kunna vara ett led i görandet av Ödeshög och Östergötland till ett resmål.

Redan inför sommaren 2000 hade föreningen Alvastra Krönikespel tilldelats ett bidrag från Nämnden för regional utveckling inom Östergötlands läns landsting.⁵³ Som skäl för bidraget anges att föreningen redan föregående år tilldelats medel. Motiveringen lyder då:

Landstinget ger stöd till sådana lokala arrangemang som har regionalt perspektiv och som kan bedömas vara av intresse för hela länet och även utanför dess gränser. Alvastra krönikespel kan ses som ett inslag i marknadsföringen av en intressant kulturbygd.⁵⁴

Med en formulering som denna laddas ”Makten och härligheten” med betydelse för det regionala rummets attraktionskraft. Pjäsens föreställda Östergötland återkommer här i form av en samtida administrativ enhet som i

⁵² Transkription ljudband, 2000.09.26: 5.

⁵³ Landstinget i Östergötland, nämnden för regional utveckling, delegationsbeslut, 2000.04.28, LiÖ 2000-349.

⁵⁴ Landstinget i Östergötland, nämnden för regional utveckling, delegationsbeslut, 1999.03.05, LiÖ 236/99.

ovanstående skrivelse blir lika diffus i kanterna som Lysingsbygden i föreningens målsättning från 1987. Länet Östergötland må vara en avgränsad administrativ rumslighet men iscensättningen av en konkret rumslighet där tillskrivs en mer omfattande räckvidd än så. I citatet likaväl som i Föreningen Alvastra Krönikespels taktiska återanvändande av regional kulturpolitik åberopas både rummets symbolvärde och en kulturpolitiskt gångbar retorik. De flätas samman så tätt att det blir svårt att avgöra vad som är vad.

Den mest viktiga administrationen

Att iscensätta en klosterruin innebär återkommande kontakter med tjänstemän inom kommunal, statlig och regional förvaltning. Dessa kontakter återberättas eller citeras på styrelsens möten. Berättelserna handlar ofta om föreningens svårigheter med att knyta samman den egna ekonomin med den offentliga förvaltningens arbetsformer. Relationen mellan föreningen och administrationerna ställs på sin spets i en berättelse om kontakter med Riksantikvarieämbetet som återkommer i olika versioner på flera styrelsemöten.

Petter: Riksantikvarieämbetet dom tar ju betalt som ni vet för hyran av marken kostar, vi var där åtta föreställningar och ska betala femtonhundra kronor, tolv tusen kronor ska vi betala, och sedan kom ju några dumma påhitt om att vi inte fick sälja lotter på parkeringen ni vet (flera röster: mm) vilket ledde till enligt min bestämda uppfattning att vi sålde färre lotter i år än vad vi, eller förra året, än vad vi har gjort tidigare det var svårare eftersom lottförsäljningen kom ju på ett annat sätt att konkurrera med annan försäljning, så jag skrev ett hurtigt brev till ämbetet och sa att vi förlorat fem tusen på den dumma regeln, så att vi anhöll om att få hyran sänkt med fem tusen

Ola: vi var dumma som inte tog i mer

Petter: och jag, men det är ju svårt att veta, men det var ju i somras och sedan hände ingenting och ingenting, och jag skickade inte några pengar utan, och sedan i december kom en räkning på sju tusen, ingen motivering, ingenting men han hade dragit bort dom där fem tusen⁵⁵

Det är budgetarbetet som den här gången aktualiserar berättelsen om Petters kontakter med en tjänsteman på Riksantikvarieämbetet, eller "ämbetet" som institutionen benämns av Petter. Den korta berättelsen inleds med en bakgrundsorientering om vad föreningen betalat i hyra och en hänvisning till att föreningen föregående år uppmanats att inte sälja lotter på parkeringen invid klosterruinen i samband med föreställningarna.

Detta slags berättande kan tolkas som ett vardagligt motstånd mot centraliserad makt. Berättelserna om Riksantikvarieämbetet liknar flera andra berättelser om kontakter med administrationer som har en tydlig sensmoral att byråkratiska procedurer gör att föreningen får vänta alltför länge på

⁵⁵ Transkription ljudband, 2000.01.17: 6.

besked och utbetalningar. Mot bakgrund av andra exempel på kontakter med byråkratiska institutioner som finns i mina fältanteckningar och bandinspelningar kan Olas inflikande ”vi var dumma som inte tog i mer” förstås som att föreningens belägenhet talas om på ett sådant sätt att det gäller att fånga och använda sig av varje möjligt tillfälle att bättra på föreningens balans mellan inkomster och utgifter.

Berättandet om kontakter med byråkratiska administrationer blir som ovan, då och då, berättande om tricks eller knep som utförts inom ramarna för revisorernas regler och det moraliskt försvarbara. Det hela kan liknas vid taktiska handlingar som görs i relation till vad styrelsen definierar som myndigheters maktutövning. Taktik används av Michel de Certeau (1984: xix) som ett sätt att skriva om praktiker som saknar anknytning till positioner av makt. Taktik handlar om att fånga flyktiga tillfällen, om att utnyttja sprickor i system och om att utföra överraskande tricks och göra kap på maktens bekostnad. Den rumsliga aspekten av taktik handlar om görandet av platser, iritade på kartor och med stabila positioner och specifika funktioner till egna rum och symboliska resurser att bruka.

Berättelsen om kontakterna med Riksantikvarieämbetet visar den stora symboliska betydelse klosterruinen ges av styrelsens ledamöter. Relationen mellan föreningen och ämbetet handlar om ekonomi men också om brukandet av en rumslighet som kan stå för bygdens betydelse i förfluten tid. Om jag lyssnar till meningsskapandet kring Riksantikvarieämbetets förvaltning urskiljer sig två motsägelsefulla attityder. Å ena sidan bristande resurser som gör att klosterruinen inte vårdas i tillräcklig utsträckning, å andra sidan byråkratiska procedurer som hindrar annat bruk av klosterruinen. Riksantikvarieämbetets uppmaning till föreningen att inte sälja lotter på parkeringen kom efter att någon eller några personer uppfattat lottförsäljningen som en form av parkeringsavgift. När detta kom till kännedom hos tjänstemän på Riksantikvarieämbetet konstaterades att en sådan parkeringsavgift skulle strida mot myndighetens principer för förvaltning av fornminnen.

Att någon eller några personer i Ödeshög med omnejd överhuvudtaget gör sig besvär att ta kontakt med Riksantikvarieämbetet och påpeka vad dessa uppfattar som missförhållanden aktualiserar att den symboliska betydelsen av Alvastra klosterruin också leder till kontroverser av vardaglig och banal karaktär som inte blir synliga i offentliga dokument. Det kan tolkas som att det finns delade meningar om hur Alvastra klosterruin ska brukas och förvaltas. På ett mer principiellt plan kan det kanske handla om hur antikvariska, monumentala, estetiska och instrumentella motiv ska kunna fungera tillsammans. Men exemplet med kontroversen kring lottförsäljningen kan också tolkas som att de metonymier som jag visat fram och använt för att argumentera för att klosterruinen blir en del för varseblivna, föreställda och administrerade rumsligheter av olika omfång och art döljer lika mycket som de visar.

Alvastras färd genom tiden

Som framgått av det här kapitlet har den fysiska miljön i Alvastra med omnejd förändrats över tid. Det är också dessa långa linjer av politiska, religiösa och brukande processer som laddar Alvastraområdet med mening i samtiden. Mellan spåren av mänsklig verksamhet i förfluten tid och samtiden står arkeologers tolkningar samt Riksantikvarieämbetets förvaltning men också den berättelse som ”Makten och härligheten” iscensätter på spelplatsen framför klosterruinen.

Mellan ”Makten och härlighetens” berättelse, arkeologisk historieskrivning och Riksantikvarieämbetets motiv för förvaltning finns en påfallande ömsesidighet. För att återknyta till de tre aspekter jag utvecklade från Lefebvres (1991) teori om produktionen av rum etableras täta förbindelser mellan *varsebliven rumslighet* så som aktörernas framträdanden med cirklar, sånger och danser, Sverige som *administrativ rumslighet* och *föreställd rumslighet* för nationell historieskrivning. Samtidigt blir de långa historiska linjerna en resurs för en fiktiv ursprungsmyt kring föreställda rumsligheter som Ommafolkets land, Östgötaland och det kristna riket. De långa historiska linjerna blir också resurser för omgestaltningar av mer tillfällig, men ändå återkommande, karaktär som ”Makten och härlighetens” årliga förvandling av klosterruinen till en rumslighet för sinnlig och erfarenhetsnära gemenskap. Tidslinjerna blir därtill ett medel för samhörighet i nuet och retorik om ekonomisk utveckling för administrerade rumsligheter med mindre omfång inom nationen. Ödeshögs kommun är nära men inte lika Ommafolkets land eller Lysingsbygden. Östergötlands län skulle kunna vara Östgötaland men är det inte.

De samhälleliga processer som inte görs till meningsfulla förflutenheter genom ”Makten och härlighetens” iscensättning i sig, men som synliggörs här, är sådana förändringar som har att göra med politiska processer, särskilt sådana vilka med ett nutida språkbruk kan kallas kulturarvspolitik. Lite tillspetsat kan det framhållas att det var reformationen och det efterföljande förfallet då Alvastra kloster lämnades utanför statlig omsorg som trots allt gjorde att platsen kunde falla ruinromantiker i smaken. Efter ruinromantiken tog ett närmast göticistisk svärmande för tidiga svenska kungar vid och kunde leva kvar till dess att ruinerna iscensatts som sevärdhet.

Dagens Riksintresseförklaring lyfter fram både statsbildande processer och jordbrukande som karakteristiskt för Omberg-Täkern-området och bidrar till att öka områdets karaktär av att vara ett rum som länkar mellan nutid och det förflutna. Det samma gör iscensättningen av ”Makten och härligheten”. Med nästa kapitel ska jag gå vidare med att studera hur pjäsen kom att väljas ut som meningsfull att berätta igen och igen genom att undersöka manuskriptets tillkomstprocess och därefter rikta uppmärksamheten mot de rutiner, rekontextualiseringar och repetitioner som skapar förutsättningar för dess traditionalisering.

KAPITEL 4

Traditionaliseringar i skrift, rutiner och muntligt berättande

Med det här kapitlet ska jag undersöka den traditionaliserande process där kontinuitet och tidliga sammanhang etableras genom utväljande och berättande av meningsfulla förflutenheter. Genom källor som tidningsartiklar och pjäsmanuskrift ska jag skriva en berättelse om hur vissa fornminnen, händelser och nyckelteman väljs ut och får förnyade innebörder genom en rad pjäser som skrivits för att framföras i Alvastra klosterruin. Min berättelse, likaväl som den process som jag analyserar, kan förstås i förhållande till Ricoeurs (1984; 1988) skrivande om tid och berättande. Enligt Ricoeur måste den som skriver om det förflutna överbygga glappet mellan då och nu genom att konfigurera en berättelse utifrån spår av det förflutna eller de dokument som förvaras i arkiv. Spåren, som till exempel fornminnen, vittnar om att här (i rummet) har människor passerat förbi, levt och arbetat i en annan tid. De skriftliga dokument där dessa spår tolkats blir i sin tur ett slags andra gradens spår som sörjer för kedjor av tolkningar (1988: 104–126). Som hjälp för att konfigurera berättelsen finns den kalendariska tiden, men också genrekonventioner eller andra kända sätt att schematisera ett stoff (1984: 68–69).

För att diskutera hur innehållsliga aspekter, såsom tolkningar av fornminnen och händelser i det förflutna, vandrar mellan skrivna texter och mellan texter och muntliga framträdanden använder jag det Bakhtininspirerade begreppet rekontextualisering. Begreppet fångar de meningsskapande praktiker genom vilka utvalda delar av ett samtal eller en text får ny mening i ett nytt sammanhang (Linell, 1998: 154ff). Att tala och skriva innebär att göra andras ord till sina egna genom att förse dem med annan intention i ett nytt sammanhang (Bakhtin, 1981, 1986). När det gäller muntligt berättande vid framträdandesituationer har dessa aspekter diskuterats i termer av makt och inflytande över traditionaliserande processer av Richard Bauman (1992) och av Bauman tillsammans med Charles Briggs (Bauman & Briggs, 1990: 76ff).

I det här kapitlet kommer jag också att studera betydelsen av vad Per Linell (1998: 59–61) kallar talets eller textens dubbla dialogicitet för den traditionaliserande processen. Dubbel dialogicitet hänvisar till att en text eller ett

muntligt framträdande som vecklar ut sig i ett här och nu bär med sig rutiner och normer för samhandlande som existerar i andra sammanhang.¹ Begreppet dubbel dialogicitet försöker därmed fånga återkommande sätt att lösa kommunikativa uppgifter. De styrelsemöten och det repetitionsarbete jag studerar ter sig relativt likt från möte till möte respektive från repetitionstillfälle till repetitionstillfälle och liknande mönster för samhandling finns också i annat förenings- och teaterarbete.

Kapitlet tar sin utgångspunkt i en process som sällan nämns i Alvastra klosterruin under mitt fältarbete: bildandet av en teaterförening och utväljandet av en berättelse att iscensätta år efter år. Därefter analyserar jag hur vissa utvalda förflutenheter rekontextualiseras mellan en serie av pjäser som skrivits för att framföras i Alvastra klosterruin. Den analysen följs upp med en studie av hur två av dessa pjäsers författare förhåller sig till annat muntligt och skriftligt berättande om Alvastra med omnejd och lägger till den egna fantasin som ett kreativt moment i skrivandet. Jag ska därtill undersöka hur skådespelets regissör tar ställning till andras berättande om Alvastraområdet när han rekontextualiserar ”Makten och härlighetens” berättelse inför skådespelets aktörer.

Därefter övergår jag till att undersöka hur Föreningen Alvastra Krönikespels styrelse återanvänder ett etablerat sätt att mötas, föreningsarbete, för att kunna iscensätta ett skådespel i Alvastra klosterruin. Jag kommer då särskilt att analysera hur föreningen blir ett rum för förhandlingar mellan regissörens och författarens önskemål och diskutera hur föreningsarbetets förhandlingskultur möjliggör återskapande av rutiner som gör iscensättningen genomförbar. Avslutningsvis kommer jag att analysera repetitionsarbetets rutiner för att kunna säga något om förutsättningarna för berättande i kloster-ruinen.

Minnande och glömska i teaterföreningens historia

År 1987 uppförs ett krönikespel i Alvastra klosterruin för första gången. Samma år bildas Föreningen Alvastra Krönikespel. Med utgångspunkt i 1987 års krönikespel och bildandet av en förening firas ”Makten och härlighetens” tioårsjubileum 1996 och femtonårsjubileum 2001. I den jubileumsskrift som framställs till föreningens tioårsjubileum 1996 omtalas en pjäs med titeln ”Drottningens morgongåva”.² Det är en av få påminnelser i sekundärtexter kring ”Makten och härligheten”, som programblad och tidningstexter, om att det funnits ansatser före 1987 års ”Alvastra Krönikespel” att be-

¹ Begreppet dubbel dialogicitet har hämtat sin näring dels från Anthony Giddens (1984) teori om att sociala system existerar genom kontinuerligt utarbetande, vidmakthållande och strukturering av rutiner över tid. Det hänvisar också till Peter Bergers och Thomas Luckmans (1967) socialkonstruktivism enligt vilken sociala ordningar och former för interaktion kontinuerligt (re)konstrueras och omförhandlas.

² ”Alvastra Krönikespel 10 år”, Ödeshög: Föreningen Alvastra Krönikespel, 1996: 2.

rätta om rummets historia genom en teaterföreställning. Mina efterforskningar visar att det funnits flera tidigare försök, varav åtminstone två skett i nära samarbete mellan historieintresserade personer och studieförbund. De tidigare försöken kan därmed delas upp i två infallsvinklar. Å ena sidan ansträngningarna att etablera en form för organisering och finansiering, och å andra sidan arbetet med att sammanställa en pjäs.

Föregångare till ”Alvastra Krönikespel” 1987 och ”Makten och härligheten” diskuteras i regel inte i Alvastra klosterruin. På mina direkta förfrågningar om upptakten till teatrala iscensättningar av klosterruinen hänvisar en före detta medlem i teaterföreningens styrelse mig till Medborgarskolan i Mjölby. Där träffar jag en av dem som var med i arbetet med ”Alvastra Krönikespel” 1987. Hon plockar fram en mapp med tidningsklipp, bidragsansökningar, studiecirkelrapporter, bevarade anteckningar från ett manusmöte och kallelser till offentliga möten 1979–1981. Mappen innehåller också flera manuskript: ”En dag vid kung Sverkers hov”, ”I drottning Ommas rike, tusen år i Alvastrabygden”, ”Drottningens Morgongåva”, samt ”Alvastra Krönikespel” 1987.

Det finns alltså tidigare försök att iscensätta Alvastras historia i form av en teaterföreställning. ”En dag vid kung Sverkers hov”, som framförs på Omberg vid ett tillfälle 1976, är ett sådant exempel.³ ”Drottningens morgongåva” i skiftet mellan 1970- och 80-tal är ett senare. Vid denna tid planerades och genomfördes en rad uppsättningar av arbetar- eller lokalspel i Danmark och Sverige (Bjørn & Poulsen, 1981; Dahlberg, 1995). Det hölls konferenser om teater i ”lokalsamhällen” (Andreasen, 1996), studiecirklar om arbetarnas och jordbrukarnas historia hade bedrivits sedan några år tillbaka (Alzén, 1996) och studieförbund kunde få statsbidrag för kulturprojekt i stadsdelar och småsamhällen (Gerholm, 1985).

De första försöken att iscensätta Alvastra genom ett skådespel anknyter organisatoriskt men knappast innehållsmässigt till dessa andra sammanhang. Arbetet med ”Drottningens morgongåva” bedrivs delvis i en studiecirkel och det förefaller som att initiativet till studiecirkeln kommit sedan en eller flera medarbetare på ett studieförbund hade besökt en konferens i Danmark 1979.⁴

De anteckningar som finns bevarade från ett av studiecirkelns möten vittnar om att utforskandet av Alvastra med omnejds historia kom att inriktas på fornminnen såsom Alvastra påbyggnad, Rökstenen och Alvastra klosterruin. Anteckningarna från mötet innehåller omnämmandet av Sverker den äldre, Ulfhild och heliga Birgitta. De återkommer gång på gång till Alvastra påbyggnad, om de fantasier den lockar fram och hur man genom en teaterföreställ-

³ Framförandet finns dokumenterat med ett fotografi och en bildtext som säger: ””En dag vid kung Sverkers hov” av Paul Karlsson uppfördes av Rökamatörerna annandag pingst på Omberg 1976”. Se *I Rökstenens bygd* (Brolin & Karlsson, 1976: 18).

⁴ ”Ödeshögsborna rustar för krönikespel om Alvastra”, Olle Johansson, *Östgöta Correspondenten*, 1980.04.08. Uppgiften finns också i ett brev från Medborgarskolan i Mjölby till Kulturnämnden i Ödeshögs kommun, 1986.10.30.

ning skulle kunna gestalta dem och samtidigt hålla sig till det historiskt troliga. Tradition är ett ord som återkommer flera gånger. Det skrivs om att läsa in sig på litteratur och om att tolka källor, men också om att visa fram sociala, politiska och ekonomiska processer. Samtidigt har den som fört anteckningar noterat att deltagarna på studiecirkelmötet talar om Verner von Heidenstam och Ellen Key. Detta är personer som visade stort intresse för Frödins utgrävningar i Alvastra området (Holmström & Tollin, 1994; Bendt, 2000).

Innehållsmässigt anknuter diskussionerna på studiecirkeln möte i mycket till Otto Frödins utgrävningar av Alvastra påbyggnad och klosterruin under 1900-talets första hälft. Därmed är det som att andra mer näraliggande förflyttnheter väljs bort liksom förflyttnheter som har tydligare kopplingar till centralorten Ödeshög och andra delar av kommunen.⁵ Närvarande på mötet är också arkeologen Hans Browall och Gunnar Frödin, son till Otto. Där finns också Paul Karlson som varit en av dem som redigerat 1970-talets hembygdsböcker från Ödeshögs kommun och i en av dessa rekontextualiserat en uppsats av Otto Frödin först publicerad i *Turistföreningens Årsskrift* (Frödin, 1942; 1972).

Kungaparet Sverker den äldre och Ulfhild tycks locka till berättande och traditionalisering. Från 1916 finns en uppsats med den inbjudande titeln: ”Kung Sverkers och drottning Ulfhildas östgöta-saga. Belyst av fynd, sägner och urkunder” (Kjellberg, 1917). Av samma författare finns ett litet häfte från 1923 i vilket det förs resonemang om Sverkers härkomst och hur många kungar Ulfhild rimligtvis varit gift med utifrån källor som Saxo Grammaticus och Snorre Sturlason (Kjellberg, 1923). Därtill diskuteras sanningshalten i muntligt berättande om mordet på Sverker julen 1156.⁶ På 1950-talet åker kyrkoherden Axel Sköld i Röks församling till Frankrike för att söka svaret på Ulfhilds betydelse för klostrets anläggande. En tidningsartikel rapporterar också att denna man föreläser och leder historiecirkel om Alvastras historia.⁷

Den pjäs, ”Drottningens morgongåva”, som skrivs efter den studiecirkel som Medborgarskolan tagit initiativet till planeras att bli ett återkommande skådespel i Alvastra klosterruin.⁸ Men planerna fullföljs aldrig. Delar av pjäsen framförs vid ett tillfälle vid en till klosterruinen näraliggande kyrka. Att projektet inte blir varaktigt förklaras några år senare av ekonomiska svårigheter och med att en av initiativtagarna flyttade från Ödeshög.⁹

⁵ Det finns också hembygdsböcker utgivna i Ödeshög som inte lika tydligt framhåller Alvastra med omnejd. Se *En bok om Lysings härad* (Lindell et al, 1952); *Ödeshög genom seklerna: En socken-antologi* (Brolin, 1968), samt *Ödeshögsbor* (Hasselqvist, 1988).

⁶ Se även Natanael Beckman (1917).

⁷ ”Drottningen, ej kung Sverker, initiativtagare till Alvastra”, *Östgöta Correspondenten*, 1956.10.10. ”Kyrkoherde i Rök utger bok om Alvastra kloster”, *Östgöta Correspondenten*, 1958.03.10.

⁸ ”Ödeshögsborna rustar för krönikespel om Alvastra”, Olle Johansson, *Östgöta Correspondenten*, 1980. 04.08.

⁹ Projektansökan från Medborgarskolan i Mjölby ställd till Kulturnämnden i Ödeshögs kommun, 1986.09.30.

En tidningsartikel berättar att ett nytt initiativ till ett krönikespel i Alvastra klosterruin tas 1986.¹⁰ De tre personer som då planerar ett krönikespel har inget samband med någon av de tidigare initiativtagarna och manusförfattarna. Innehållet i tidningsartikeln kan istället tolkas som att processen med att skriva manuskript, rekonstruera musik, hitta finansiering och samla frivilliga till agerande och sömnad börjar om på nytt. Medborgarskolan i Mjölby engageras såsom i samband med "Drottningens morgongåva. Senare engageras också Ödeshögs lokalavdelning av Studieförbundet Vuxenskolan.¹¹

Inget nytt manuskript om Alvastras historia skrivs. "Drottningens morgongåva" arbetas om av den nya manusgruppen och får namnet "Alvastra Krönikespel". Den här versionen av "Alvastra Krönikespel" kommer aldrig att uppföras. Tidningsartiklar om turerna kring 1987 års spel berättar att den nybildade Föreningen Alvastra Krönikespel strax innan premiären avskedar den av initiativtagarna som tagit på sig att regissera spelet.¹² Föreningen får kontakt med Gunnel Bergström som skriver och regisserar en ny version av "Alvastra Krönikespel". Ett år senare har "Makten och härligheten" premiär. Även detta manuskript skrivs av Gunnel Bergström.

Det är det korta repetitionsarbetet kring "Alvastra Krönikespel" 1987 och följande års förberedelser för "Makten och härligheten" som kommer på tal när jag ställer frågor om historien bakom skådespelet i klosterruinen. Fastläggandet av iscensättningens födelse till 1987 kan, liksom arbetet med att skriva en pjäs, förstås som en minnespolitik där vissa händelser ur det förflutna lyfts fram, medan andra glöms och göms (Selberg, 2002).

En förklaring till glömskan av manuskriptets tillblivelseprocess kan vara att de personer som var inblandade i de första försöken att iscensätta en teaterföreställning i Alvastra har flyttat från orten eller inte längre är i livet. Andra som deltagit i arbetet med tidigare pjäser håller sig utanför produktionen av "Makten och härligheten". Några personer har försvunnit ut ur arbetet med iscensättning och organisation i samband med konflikter av olika slag. Konflikterna har haft att göra med organisation av arbetsuppgifter och med vilka teatrala medel Alvastra klosterruin ska iscensättas.

Processen av strävanden att iscensätta ett skådespel i Alvastra klosterruin kan i efterhand beskrivas som ett skeende i vilket berättandet om platsen i en teaterföreställnings form överlämnas från traktens specialister på historia till människor som kan driva en förening, skapa en iscensättning från etablerade teaterformer och organisera en arbetsprocess som involverar många

¹⁰ "Mötet vid vägkyrkan ledde till krönikespel", Irving Lindholm, *Östgöta Correspondenten*, 1987.05.06.

¹¹ Projektansökan från Medborgarskolan i Mjölby ställd till Kulturnämnden i Ödeshögs kommun, 1986.09.30.

¹² "Hon startade Alvastraspelen men fick sparken. Nu stämmer xx föreningen på 30 000", Anders Jacobson, *Östgöta Correspondenten*, 1987.07.22. (Jag har valt att utelämna namnet på den person som lämnade in stämningensansökan.) "Föreningen ställer motkrav på 25 000", Anders Jacobsson, *Östgöta Correspondenten*, 1987.09.12.

människor. När jag följer arbetet med iscensättningen blir det tydligt att också föreningsarbetet och regissörens sätt att leda iscensättningen är betydelsefulla aspekter av traditionaliseringen. Innan jag går över till att avhandla styrelse- och repetitionsarbetet vill jag resonera kring de processer som det innebär att välja ut meningsfulla förflutenheter som tillsammans kunde bli en berättelse om Alvastras historia.

Rekontextualiseringar av meningsfulla förflutenheter

Följande jämförelse mellan ”En dag vid kung Sverkers hov”, ”Drottningens morgongåva”, Gunnel Bergströms ”Alvastra Krönikespel” och ”Makten och härligheten” visar att vissa utvalda händelser, historiska personer och förlopp rekontextualiseras från pjäs till pjäs.¹³ Med Ricoeurs (1984: 64–70) terminologi kan man säga att de olika manuskripten konfigurerar berättelser med olika förhållanden till den kalendariska tideräkningen och med olika tilltal.

Paul Karlssons ”En dag vid kung Sverkers hov” föreligger redan före Medborgarskolans studiecirkel. Den pjäsen läser jag som ett skämtsamt och ibland uttalat anakronistisk drama om ett försök att giftmörda Sverker. Under den dag då pjäsen utspelas hinner kungen avvärja ett mot honom riktat mordhot. Han hinner också skälla ut sin son för att han rövat med sig två danska damer och sedan ta emot budet att sonen slagits ihjäl av bönder vid ett ting. Mottagandet av munkarna från Clairvaux är närmast en bisak. Dialogen skildrar hur Sverker tar emot munkarna med största misstänksamhet. Scenen avslutas med skämtsamt sång från munkarna. Sångtexten handlar om en tagelskjorta som munkarna lämnar den otacksamme Sverker i gåva.

”Drottningens morgongåva: Ett krönikespel i fyra huvudscener med musik, skådespel och sång” har mera av seriositet över sig. Manuskriptet har tre författare: Paul Karlsson, Wulf Widegren och Nils Olof Ahlin. Prologen till ”Drottningens morgongåva” ger antydningar om att krönikan skulle visa fram Alvastras ädla och stolta förflutna. Pjäsen får kritik i en osignerad artikel i den Ödeshögsbaserade publikationen ”Folkungen”. Där efterlyses ett mera vardagsnära och engagerande spel som inte är så högstämt och fintravande.¹⁴

Den tid som skildras i ”Makten och härlighetens” sagoepok skymtar bara som hastigast i ”En dag vid kung Sverkers hov” och ”Drottningens morgongåva”. Den förstnämnda pjäsen innehåller en replik där en tjänarinna

¹³ Referenser till de respektive manuskripten görs i löpande text då inget av dem är daterat eller innehåller sidnumreringar till vilka mina citat eller beskrivningar kan hänvisas. Den version av ”Makten och härligheten” som citeras och refereras i följande avsnitt är den första versionen från 1988. Som jag kommer att diskutera i ett senare avsnitt av det här kapitlet har iscensättningarna under årens lopp medfört omskrivningar av 1988 års manuskript, men dessa diskuteras inte i detta avsnitt.

¹⁴ ”Manuskriptet klart”, *Folkungen*, 1980:23.

anropar drottning Omma. I ”Drottningens morgongåva” anknyts till denna avlägsna förflutenhet i en prolog med följande ord: ”Hör seklers vingslag susa kring ristad runohäll om träskets folk, om gammal kult och seder”. Här finns direkta paralleller till såväl en artikel av Otto Frödin (1942; 1972) som till Carl Grimbergs (1916) historieskrivning. När Grimberg skriver in Alvastra påbyggnad i sin historia om Sverige åskådliggör han livet vid påbyggnaden genom att återge ett möte mellan en upptäcktsresande och vad han kallar för ett afrikanskt träskfolk. Benämningen ”träskfolket” kan tyckas specifik för en viss tidsperiod. I samband med att Bodil Petersson (2003: 84-90) beskriver en närmast kuriös rekonstruktion av stenåldersliv i början av 1900-talet liknar hon denna vid etno-arkeologi och hänvisar med det begreppet till hur forskningsresande kombinerade intresse för exotiska folkslag med engagemang för den svenska stenåldern. Men trots att förhållningssättet kan tyckas ålderdomligt har det visat sig vara ovanligt seglivat. I en av de bygdeböcker som Ödeshög kommun publicerade på 1970-talet liknas fortfarande Alvastra påbyggnads brukare vid ett träskfolk (Lindahl, 1972: 12). I repetitionsarbetet med ”Makten och härligheten” instrueras aktörerna att associera till afrikanska danser när de utför Ommafolkets dans.¹⁵

Den version av ”Drottningens morgongåva” jag har läst har förutom prologen tre så kallade huvudscener: Sverkers och Ulfhilds mottagande av munkarna, en andra om heliga Birgitta och maken Ulf Gudmarsson samt en tredje som givits rubriken ”Den sorgsne munken eller vardagsgrått”.¹⁶ Scenanvisningar i ”Drottningens morgongåva” anger att munkarna kommer tågande i en procession, sjungande en katolsk hymn. Ulfhild ställer frågor om munkarnas vandring. Sverker mottar munkarna med en replik som inleds med: ”Ni har kommit den långa vägen från Frankrike för att sprida ljus i ett främmande land. Det är min och allas förhoppning att det frö ni planterar i Alvastra, skall växa ut till någonting stort och bli till välsignelse för hela vårt land”. Scenanvisningarna anger att munkar därefter ska stiga fram och presentera sig en efter en med ett bibelord.

Drottning Ulfhilds och kung Sverkers mottagande av munkarna till Alvastra återkommer i såväl Gunnel Bergströms ”Alvastra Krönikespel” från 1987 som i ”Makten och härligheten” 1988. Krönikespelets scenanvisningar säger att munkarna ska bära facklor i händerna. Replikskiftet mellan munkarna och kungaparet kompletteras med ett överlämnade av gåvor som äpplen, päron och rabarber. Dessa tecken för munkarnas förmodade utvecklande av odlingskonst i Alvastra omtalas i dialogen i ”Drottningens morgongåva”.

¹⁵ Videofilm, Ommafolkets ritual, 2000.07.14.

¹⁶ Skådespelets fjärde huvudscen, om Gustav Vasa och Biskop Brask har inte återfunnits vid mina efterforskningar.

Den skrivs senare in i ”Makten och härligheten” och blir till ett helt replikskifte kring munkarnas överlämnande av gåvor till kungaparet.

I ”Drottningens morgongåva” motiveras grundandet av klostret genom följande replikskifte:

- Sverker: Hela ditt väsen, Ulvhild, allt ditt handlande berättar om den ro du funnit sedan du biktade dig hos biskop Gisslo i Linköping och fick syndernas förlåtelse
- Ulvhild: Ja, jag är en ny människa. Hela min stormiga och syndiga ungdomstid är borta. Kristus har tagit över min syndabörda. All oro och ångest, som förtärde mig inifrån, har försvunnit. Kristus har uppfyllt mitt inre och givit mig frid. Åh, jag önskar att ni alla kunde få uppleva detta. (Det sista säger hon vänd mot folket)
- Sverker: Och idag skall din botgöring fullbordas.
- Ulvhild: Vår botgöring, Sverker. Också du behöver absolution. Detta att kalla hit munkar från Frankrike för att grunda ett kloster är vårt gemensamma verk. Hand i hand skall vi gå in i historien som grundare av det första klostret i Sverige.¹⁷

Det här replikskiftet anknuter till de publikationer, som tillkommit både före och efter pjäserna om Alvastra som försöker reda ut Sverkers respektive Ulfhilds betydelse för klostergrundandet i Alvastra.¹⁸ Som citatet ger får Sverker och Ulfhild dela äran i pjäsen ”Drottningens morgongåva”. I ”Makten och härligheten” får Ulfhild en betydligt aktivare roll.

- Prästen: Ulfhild, sansa dig. Du har verkligen syndat svårt. Men Gud hör syndaren som ångrar sig. Bed Ulfhild. Gud ska höra dig.
- Ulvhild: (ber. Alla är tysta, iakttar henne. Plötsligt) Gud har hört min bön och upplyst mitt hjärta. Jag ska skänka Alvastra kungsgård till de fromma munkarna från Clairvaux och de skall här uppföra ett kloster¹⁹

Citaten visar att även om det är samma händelser som rekontextualiseras mellan de olika manuskripten så kan de få olika gestalt beroende på vem som tolkat källor och skrivit pjäsen. Även om Ulfhilds omvändelse till kristendom blir central i båda de replikskiften som återgivits ovan så har högstämdeheten tonats ner i den pjäs som skrevs 1988.

Också den heliga Birgittas tid vid Alvastra kloster skildras på olika sätt i de olika pjäserna. ”Drottningens morgongåva” innehåller en lång scen med dialoger om Ulf Gudmarsson och Birgittas liv vid klostret, Gudmarssons död och Birgittas uppenbarelser. Scenen omfattar två tillfällen med ett års mel-

¹⁷ ”Drottningens morgongåva: Ett krönikespel i fyra huvudscener med musik, skådespel och sång”, utan sidnumrering.

¹⁸ Se föregående sidor samt Riksantikvarieämbetets senaste utgåva om Alvastra i serien ”Svenska kulturminnen” (Räf, 2000). Se även Holmström & Tollin (1994).

¹⁹ ”Makten och härligheten”, 1988: 18.

lanrum. Den avslutas med att Birgitta samlar ett följe för avfärd till påven i Rom. I Gunnel Bergströms "Alvastra Krönikespel" från 1987 skildras först Birgittas tillvaro vid Magnus Erikssons och drottning Blankas hov. Den skildringen övergår till en scen som visar Birgittas och Ulfs vandring genom digerdödens Europa i sällskap av Dödens ängel och liemannen. Så följer scener om Gudmarssons död i Alvastra och Birgittas uppenbarelser. Krönikespelet avslutas med att jungfru Maria kröner Birgitta. Hela ensemblen sjunger sedan "Dona Nobis Pacem".

Detta slut förs över till "Makten och härligheten" där sången föregås av att är alla människorna i Alvastra dras in i en dödsdans och delas upp mellan himmel och helvete. Heliga Birgitta blir i den här pjäsen en figur som håller ihop tiden. En videoinspelning av "Makten och härligheten" från 1988 antyder att heliga Birgitta finns med på spelplatsen som betraktare till episoder i stort sett hela pjäsen igenom. Vad som inte följer med från Bergströms krönikespel till "Makten och härligheten" är den prolog i den sistnämnda pjäsen som berättar och visar fram hur invånarna i Alvastra utför jordbruksysslor.

Brytpunkter mellan religioner har blivit en återkommande figur i samtliga pjäser om Alvastra. I såväl "En dag vid kung Sverkers hov" som "Drottningens morgongåva" finns tillbakablickar mot fornnordisk religion och med den förknippade sedvänjor. Brytningar mellan trossystem diskuteras även på studiecirkele i Medborgarskolans regi. I Paul Karlssons första pjäs anropas det fornnordiska av en nostalgisk Sverker, medan det är Sverkers och Ulfhilds son Johan som hyllar det fornnordiska i "Drottningens morgongåva". I Gunnel Bergströms krönikespel från 1987 utvecklas mötet mellan fornnordisk gudatro och kristendom från omnämnande i dialoger till ett växelspel mellan en berättares ord och illustrerande aktörer i fruktbarhetsrit med svärdsdans.

När tankefiguren om brytningar mellan religioner skrivs in i "Makten och härligheten" kommer den att hålla samman en berättelse som spänner över ett mycket längre tidsspänn än de tidigare pjäserna. Folkvandringar och ritualer blir återkommande teman som binder samman tid med tid i en berättelse som rör sig från ursprungsmytologisk tid till heliga Birgittas 1300-tal.

Gemensamt för "Drottningens Morgongåva", "Alvastra Krönikespel" 1987 och "Makten och härligheten" är ett moraliserande drag som kan jämföras med vad Lotten Gustafsson (2002: 182) kallar en antikatoisk retorik. "Drottningens Morgongåva" innehåller dialogskiften mellan småpojkar eller ynglingar som undervisas vid klostret med å ena sidan munken Johannes och å andra sidan gumman Elin. Då talas om munkarnas dryckesvanor och vilja att införliva omkringliggande gårdar i klostrets ägor: "För en tid sedan fick de den 438:e gården. Därför får dom anledning att fira nästan varje dag nu för tiden. Dom är ena riktiga frossare och vindrinkare."

Den katolska kyrkans roll som maktinstans kommenteras i "Makten och härligheten" genom en skildring av avlatsbot och munkar som räknar guld-

stycken. 1300-talet blir enligt manuskriptets historieskrivning lika med kyrkans förfalloperiod. ”Makten och härligheten” låter också de sju dödssynderna förleda såväl munkar som Alvastras befolkning till girighet, horeri, avund och fylleri.

”Makten och härligheten” skiljer sig däremot från ”En dag vid kung Sverkers hov”, ”Drottningens morgongåva” och ”Alvastra Krönikespel” 1987 genom sin tydligt framskrivna moraliska poäng som också slås fast i programblad under årens lopp.

Ommas guld är symbol för makt och kampen om guldets gård som en röd tråd genom hela historien. Gott och ont kämpar om makten, men valet är människans.²⁰

Spelets moral skapas genom en kombination av en medeltida kristen världsbild där tillvaron ses som en kamp mellan ont och gott och de levnadsregler drottning Omma ålägger sitt folk: att inte missbruka platsens tillgångar eller röra guldets.

Genom ”Makten och härlighetens” tydliga moraliska poäng och en berättelsestruktur lånad från ursprungsmytologin blir detta manuskript mer av en berättelse än en krönika. De tidigare krönikorna om Alvastra hölls samman av att de händelser som skildras utspelats på en och samma plats. ”Makten och härligheten” har dessutom en moralisk poäng.

Etablerande av legitimitet och autenticitet

Det här avsnittet ska vika åt en undersökning av kontextualiseringar av Gunnel Bergströms och Paul Karlssons pjäser om Alvastra. Undersökningen tar sin utgångspunkt i sekundärtexter som förord, tidningsartiklar och programblad. Den är inspirerad av Richard Baumans (1992) analyser av hur berättare av isländska sagor väver samman genrer och verbaliserar sammanhang med andra berättare. På detta sätt producerar berättare tidssammanhang och skapar autenticitet för sitt berättande.

I programbladet till 1987 års ”Alvastra Krönikespel” riktar Gunnel Bergström ett tack till författarna av ”Drottningens morgongåva”²¹, men när hon talar om ”Makten och härlighetens” tillkomst görs inga hänvisningar till de tidigare manuskripten. När jag intervjuar Gunnel Bergström hänvisas istället till muntligt berättande om drottning Omma på Omberg, de teorier om att Östergötland varit Sveriges vaggasom berättats för henne eller de medeltida teaterformer hon studerat som teaterhistoriker.²²

²⁰ Programblad ”Alvastra krönikespel Makten och härligheten”, Ödeshög: Föreningen Alvastra Krönikespel, 1993.

²¹ Programblad, ”Alvastra Krönikespel vid Alvastra klosterruin”, Ödeshög 25-31 juli, Ödeshög: Föreningen Alvastra Krönikespel, 1987.

²² Intervju utförd av avhandlingsförfattaren, Stockholm, 1998.01.26.

Följande ord används för att beskriva Gunnel Bergströms arbete med att sammanställa ”Makten och härligheten” i skådespelets jubileumsskrift från 1996:

En hel sommar ägnade hon åt att uppsöka människor som kunde berätta om händelser i trakten. Hon fick ta del av skrönor och historia som levt vidare i en muntlig tradition.

- Då fick jag min vision av att det hade fötts ett folk här - det mytiska Ommafolket, som levde i harmoni med naturen, berättar Gunnel.²³

När tillkomsten av ”Makten och härligheten” framställs på det här sättet skapas täta förbindelser mellan manuskriptets berättelse och ett berättande som får en närmast organisk kontinuitet och hemmahörighet i rummet. Genom att hänvisa till ”muntlig tradition” skapas legitimitet och autenticitet för ”Makten och härligheten” i förhållande till rum och människor. Samtidigt skjuts Gunnel Bergströms person och kreativitet in genom citatet ”Då fick jag min vision”. Det här sättet att både betona författarens kreativitet och samhörigheten med en tradition förenar det besjälade författarjag som etablerades i 1700-talets romantiska strömningar med samma tidsepoks förkärlek för insamlande och renodling av folksagor. Det pekar också ut mot det sena 1900-talets lokalhistoriska och hembygdsinriktade efterforskningar.

Efter en intervjustudie av hembygdsforskare på Åland karakteriserar Anne Bergman (2002) muntlig tradition som en av hembygdsforskningens viktigaste källor. Den muntliga traditionen består av äldre människors berättelser om vad som en gång utspelats på platsen. Andra betydelsefulla källor som Bergman lyfter fram för hembygdsforskarens eller lokalhistorikerns praktik är arkeologi samt historiska skrifter och dokument. För en bygdehistoriker kan alla slags källor vara relevanta, fackhistoria, dokument i arkiv, egna iakttagelser och muntliga berättelser, så länge som de passar in i en övergripande berättelse om en specifik plats eller miljö. En tredje betydelsefull komponent i lokalhistoria är berättarens fantasi. Det är genom fantasin som berättaren skapar helhet och sammanhang.

Bergmans resonemang kan jämföras med Paul Ricoeurs skrivande om tid och berättande. När Paul Ricoeur (1984: 64-70) resonerar kring skillnader och likheter mellan historieskrivning och fiktiva skildringar av det förflutna, särskilt romaner, argumenterar han för att det förflutna till viss del återskapas genom narrativ fantasi. Men lika viktiga som kreativiteten är de genrekonventioner som hjälper författare att skapa den intrig som ger händelser sammanhang. Berättande innehåller alltså både möjligheter och begränsningar om att säga något om det förflutna. Från Paul Ricoeurs (1984; 1988) perspektiv skiljer sig historieskrivning från fiktion framför allt genom arbetets intentioner. Historiker vill säga något om vad som verkligen utspelat sig

²³ ”Alvastra krönikespel 10 år”, 1996: 19.

i det förflutna och ägnar sig därför åt att reflektera över insamlande, urval och tolkning av dokument eller andra spår från det förflutna.

Följande citat visar hur Paul Karlsson hänvisar till en kombination av sådan här historisk praktik och den egna kreativiteten.

Krönikespel tänker man sig riktigt historiskt återgivet. I vårt om Alvastra blir det också en hel del fantasi. Det beror på att de historiska källorna är så vaga och motstridiga. Framför allt 1100-talets. I stort sett kan hela 1100-talets historia bestridas och vinklas på olika sätt.²⁴

De historiska källorna talar om att Sverkers drottning, Ulvhild misstänktes för att ha giftmördat sina två tidigare män, ångrade sig och gjorde bättring på äldre dar, genom att inkalla munkar från Frankrike, som anlade Alvastra kloster. Likaså lär det vara historiskt riktigt att Prins Johan lät röva bort två högättade danska damer, för att sedan bli ihjälslagen av bönderna på ett ting. Resten av pjäsen är fantasi.²⁵

De här citaten tolkar jag som att Paul Karlsson låter den etablerade historieskrivningen få legitimera krönikan om Alvastra. Paul Karlsson visar därtill att han inte bara tagit del av etablerad historieskrivning om Alvastra, utan att han också tillägnat sig en historikers förhållningssätt till kvarlevor från det förflutna. Paul Karlsson förhåller sig till historikers sätt att reflektera över insamlande, urval och tolkning av källor.

Det andra citatet förtydligar vad Paul Karlsson lägger för innebörder i historia respektive fantasi. Fantasi innebär det som han själv lägger till och som andra inte skrivit om tidigare. Det är ett fritt fabulerande som kan särskiljas från att skildra händelser med utgångspunkt i historieskrivning som funnits vara vederhäftig. I citaten ovan specificerar inte Paul Karlsson vilken historieskrivning han hänvisar till. Ändå kan kanske hänvisningarna fungera som en legitimering.

När jag läser hembygdslitteratur från Ödeshög från 1970- och 1980-tal träder Paul Karlsson fram som något av en specialist på traktens förflutenheter. Han skriver pjäser och artiklar, står som redaktör för bygdeböcker och samlar även in och skriver nya sagor och sägner om Omberg. I boken *Omberg i sägen och verklighet* ägnar Paul Karlsson ett helt kapitel åt varianter på berättelsen om drottning Omma. I Paul Karlssons (1984) bok skildras Omma som Ama, moder till en hel släkt. Hon är en vacker kvinna i silverglänsande hår. Hon sägs ligga begravd på Ombergs högsta topp och en av fornborgarna på berget har fått namn efter henne. Omma är Odens hustru, till hälften uv och till hälften människa, eller kanske en hund eller dimslöjornas drottning. ”När berget höljer sig i moln och dunstbilder, säger allmogen att det

²⁴ ”Ödeshögsborna rustar för krönikespel om Alvastra”, Olle Johansson, *Östgöta Correspondenten*, 1980.04.08.

²⁵ Författarens förord till ”En dag vid kung Sverkers hov”.

ommar”, skriver Verner von Heidenstam (1904: 3) som undertecknat en av de skriftliga varianter på sägnerna Karlson hänvisar till.

Paul Karlsson är noggrann med att dokumentera sina källor för de berättelser och anekdoter kring Omma som han citerar eller refererar. Detta kan tolkas som att han i det här sammanhanget sätter sin egen kreativitet i bakgrunden. Istället skapas legitimitet likaväl som autenticitet för berättelserna genom att hänvisa till andra berättare och källor från hundra år tillbaka i tiden och mer, till exempel en bok från 1828 och upptecknade folkminnen från 1911-12 (aa: 9-12). Liksom Gunnel Bergström refererar han till muntlig tradition, men samtidigt överför han något av historieskrivarens noggrannhet med källor till ett annat slags material när skriftliga källor anges.

Paul Karlssons sammanställning över berättelser och anekdoter om Drottning Omma likaväl som Gunnel Bergströms hänvisande av dem till muntlig tradition pekar mot en dialog mellan muntliga och skriftliga källor. Litteratur, historieskrivning och muntligt berättande kan blir former för traditionalisering vilka påverkat varandra över tid. De båda författarnas källhänvisningar pekar också mot sådan formell traditionalisering som var vanligt förekommande i 1800-talets och det tidiga 1900-talets kulturnationella folklore. På 1800-talet upptecknades bönders berättelser om övernaturliga väsen och blev till sagor och litteratur. Ibland kunde de tolkas som spår av förkristna symbolvärldar (Arvidsson, 1999: 74).

Något av den sistnämnda praktiken kan spåras i Gunnel Bergströms skapande av en ursprungsmyt utifrån berättelserna om Omma. Insprängandet av ett mytologiska stoff i en historisk krönika leder till att två genrer flätas samman. Sammanflätningen kommenteras och sedimenteras i programblad och tidningsartiklar genom årens lopp.

”Makten och härligheten” presenteras i senare års sekundärtexter med följande karakteristik: ”Myt och verklighet vävs samman från urtid till medeltid”.²⁶ Den här genrekarakteristiken formuleras i anslutning till de första årens iscensättningar. ”Tre kvinnor står i centrum för både myt och historia” är ett citat från programbladet 1989. Det kan härledas till Gun Zanton-Ericssons recension året innan med rubriken: ”Alvastra krönikespel i ny version. Saga och historia i sköna scenerier”.²⁷ Recensionens rubrik plockar i sin tur upp ord från bildtexten i en förhandsartikel som publicerades alldeles före premiären: ”Årets krönikespel vid Alvastra klosterruin blir ingen historiedokumentär, utan en fantasifull saga om goda och onda makter”.²⁸ Artikeln bygger i sin tur på en intervju med Gunnel Bergström och journalstens intryck från repetitionsarbetet.

²⁶ Programblad Ombergsfestivalen, 1999.

²⁷ ”Alvastra krönikespel i ny version. Saga och historia i sköna scenerier”, Gun Zanton-Ericsson, *Östgöta Correspondenten*, 1988.08.08.

²⁸ ”Årets krönikespel i Alvastra. Saga om gudar, jättar och älvor”, Birgitta Hellman, *Östgöta Correspondenten*, 1988.07.30.

Ovanstående avsnitt har visat både hur Paul Karlsson och Gunnel Bergström kontextualiserar sina pjäser. I skrivandet av ”Drottningens morgongåva” och ”En dag vid kung Sverkers hov” blir fantasi närmast ett komplement till etablerad historieskrivning. Med ”Makten och härligheten” vävs två genretyper med olika hänvisningar till den empiriska verkligheten samman. Sammanvävningen av genrer etableras i pjäsens tidslinje. Pjäsen startar med en epok där jättar och alfer samtalar med varandra och där människorna dyrkar drottning Omma. Drottning Omma blir en gudinna som också återkommer i pjäsens skildring av den kristna epoken. Drottning Ulfhild åkallar henne, en fiskardotter offras och munkar lockas av hennes älvor. Hur skådespelets regissör förhåller sig till den här genredialogen ska diskuteras i följande avsnitt.

Regissören tar ställning till ursprungsmyten

I föregående kapitel analyserades flera exempel där regissören tar ställning till manuskriptets berättelse om Alvastra när han återberättar den för aktörerna på spelplatsen. Det här avsnittet innebär en utvidgning av dessa analyser genom en användning av Goffmans (1981: 226ff) analytiska distinktioner mellan en berättelses röstgivare eller talare, dess författare och det institutionella sammanhang som representeras genom talet.

Regi: *vi* börjar från allra första början när det mest handlar om myter och sagor, när Omberg som är ett mycket mytomspunnet berg bebos av jättar och alfer, när drottning Omma, som är berget, som är bergets själ, härskar över den här platsen och när det uppstår en mytologi, här kan man väl säga

så småningom kommer dom allra första människorna hit och då är *vi* inne på historisk mark på så vis det finns spår en kilometer upp här som heter Alvastra pålbyggnad²⁹

I regissörens version av distinktionen mellan historia och saga eller myt delas ”Makten och härligheten” i två delar. Först kommer myten och sedan historien. Den senare tilldelas mer värde. Regissören placerar mytens händelser vid den borte gränsen av den västerländska kalenderns tideräkning, spåren beskrivs som otydliga och det finns inga dokument som kan belägga dem. Särskilt mytologiseras Omberg. Som för att distansera sig själv som berättare från de mytiska avsnitten av berättelsen hakar regissören på garderingen ”kan man väl säga” efter den sekvens i berättandet som handlar om det mytomspunna berget. Mytens kontrast blir historien där fornminnen, som Alvastra pålbyggnad, kan visa att människor har levt länge på platsen.

Regissörens hänvisande till Alvastra pålbyggnad kan tolkas som en strategisk traditionalisering för att legitimera berättelsen inför aktörerna. Man skulle kunna tänka sig att regissören, som ett led i traditionaliseringen, skul-

²⁹ Transkription ljudband, 2000.07.08: 17.

le länka sitt berättande till andras berättande om fornminnena i Alvastraområdet, men så är inte fallet. Det ”vi” som löper genom hela regissörens berättande kan istället tolkas som att han gör sig själv till röstgivare för en berättelse som har ett kollektiv som upphovsman, legitimitet och kommande röst. Det är ”vi” som ”berättar historien om den här platsen” och ”vi” som vet eller inte vet vad som inträffat i det förflutna.

När regissören hänvisar till skådespelets författare blir det för att lämna över ansvaret för de delar av berättelsen som inte har tillförlitliga källor.

Regi: däremot vet vi rent historiskt ingenting om vad det där var för folk och hur dom såg ut och vad dom pratade för språk och hur dom betedde sig, så där har vi gissat ganska vilt och hittat på och manusförfattare och koreograf har plockat liksom material från ursprungsfolk runt om i världen, här finns sejder och schamaner och offerriter och danser och närbilder på människor som försöker hantera, åh vilken söt groda

(skratt från deltagare och regissör)

en sådan här stor groda (paus) så småningom händer det saker, det kommer nya folkgrupper vandrande³⁰

Jag tolkar det här citatet som om regissören distanserar den egna personen från iscensättningen av skådespelets ursprungsmyt med Ommafolkets ritualliknande dans. Distanseringen sker då regissören gör en lokal djupdykning i samtiden. I det halvdecimeterhögga gräset framför klosterruinen får han syn på en groda som han påkallar uppmärksamhet för: ”å vilken söt groda”.

Att regissören så abrupt avbryter berättandet kan bero på att både han och aktörerna har hört berättelsen så många gånger tidigare att oväntade grepp i dess återberättande krävs för uppmärksamhetens skull. Omnämmandet av grodans närvaro lockar aktörerna till skratt och knyter berättelsen om det förflutna till ett konkret nu.³¹ En alternativ tolkning är att uppmärksammandet av grodan är en vinkning till mig. Den tolkningen kan underbyggas med ett citat från ett annat tillfälle då regissören berättar om Ommafolket för aktörerna.

Regi: nej, de här människorna, de, de, vi skildrar dem som ett lyckligt sagofolk och det är lite fantasi omkring det och forskarebodil säger att det finns inslag av New Age i det

Bodil: (skrattar)

Regi: (skrattar) det vare mig främmande (skrattar) men det är lite, det är lite kul att ställa dem mot vad som händer sedan framöver³²

³⁰ Transkription ljudband, 2000.07.08: 17.

³¹ I mina fältanteckningar finns flera exempel på hur såväl regissörens som koreografens repetitionsarbete inleds med eller avbryts av ordväxlingar om skalbaggar, skogssniglar eller fåglar. Omnämmandet av grodan ger på så sätt inte prov på en ovanlig episod i arbetet med iscensättningen av klosterruinen. Det är dock bara detta exempel som kan tolkas som att ett uppmärksammande av djur- och insektslivet vid klosterruinen innebär ett ställningstagande till berättelsen. I andra fall tycks det snarare handla om småprat.

³² Transkription ljudband, 2000.07.09: 1.

Som avsnittet om hur påbyggnadens brukare liknas vid afrikanska träskfolk visar, förhåller jag mig kritisk till att göra jämförelser mellan Alvastras forntida befolkning och nu levande människor på andra platser i världen. Regissörens kommentar om "new age" hänvisar till en text i vilken jag dragit paralleller mellan sekundärtexter om Ommafolkets ritual och den slags argument inom miljörelsen som gör indianer till förebilder för naturligt liv i samklang med naturen och ekofeminism där tidiga kvinnliga gudinnor dyrkas.³³

Dessa exempel på hur regissören förhåller sitt berättande till en kritiskt kommenterande forskare visar att regissörens rekontextualisering av "Makten och härligheten" utförs i relation till möjliga lyssnare i ett här och nu. I föregående kapitel fanns också exempel på hur regissören kunde rekontextualisera "Makten och härligheten" i förhållande till aktuella samhällsföreteelser så som Sveriges inträde i EU och Maja Hagermans vid den tiden relativt nytkomna och Augustprisbelönade bok, om 1100-talets statsbildande.

Manuskriptets och iscensättningens föränderlighet

I min analys av "Makten och härligheten" som en traditionaliserande process har jag gjort manuskriptet till en tydlig figur. I samband med repetitionsarbetets första helg får också var och en av aktörerna i spelet ett eget manuskript. Men när jag tittar på videofilmade upptagningar av föreställningar från olika år blir det tydligt att "Makten och härligheten" inte har iscensatts på exakt samma vis de år som föreställningar spelats i Alvastra. Snarare blir det tydligt att iscensättningen har förändrats gradvis under de år, 1989–2003, som Göran Sarring lett arbetet med insceneringen. Denna gradvisa förändring visar sig också i att det finns flera olika versioner av "Makten och härligheten" (1988, 1989–90, 1996 & 1999).

Vilka förändringar är det då som kan utläsas av de olika versionerna av manuskriptet? De sånger som ljuder på spelplatsen vid skiften av folkgrupper har tillkommit under första hälften av 1990-talet. Andra förändringar består av tillägg av repliker och hela scener. I de två första versionerna av "Makten och härligheten" åtföljs spelets vårofferdans av en replik som anger att tio år har passerat. Därefter gör viking efter viking entré och förevisar sina krigsrov. 1996 och 1999 års manuskript låter vårofferdansens följas av en sång, vars text berättar om vikingarnas färder över haven. Så följer ett replikskifte mellan en grupp av kvinnor. Replikskiftet glider över i vikingarnas hemkomst då föremål som hämtats hem förevisas.

Ytterligare andra förändringar består av strykningar. På Föreningen Alvastra Krönikespels kansli finns en bearbetad kopia av 1988 års manuskript. Resultatet tycks vara "Makten och härligheten" 1989/90, där det på framsidan anges att manuskriptet bearbetats av Göran Sarring. Sådant som stru-

³³ Se Axelsson (1999: 72–74; 77–80). Om ekofeminism och indianen som symbol i miljörelsen se Merchant (1992; 1994).

kits vid bearbetningen av 1988 års manuskript är anvisningar om aktörernas handlingar vid pjäsens epokskiften såsom att ”När de får syn på krigarna störtar de åt alla håll för att få tag i vapen. De slåss med vad de kommer över”.³⁴ Annat som tagits bort är beskrivningar av rollkaraktärernas känslor eller beskrivningar av vad som ska bli synligt på spelplatsen: ”Han stampar, de krälar bakåt. Han är nöjd.”³⁵

Jag skulle vilja tolka den sortens strykningar som att regissören försäkras sig själv kontrollen över iscensättningen av manuskriptet. Varje iscensättning av ett skrivet manuskript är en meningsskapande process (jfr Carlson, 1992; Elam, 1980; Esslin, 1987; McAuley, 1999; Rouse, 1992). Dramatiska verk, skriver Elam (1980: 142), utmärks av performabilitet, av möjligheten till gestaltning i ett här och nu som pekats ut av skådespelarnas kroppar och röster. Ett och samma dramatiska verk kan tolkas och iscensättas av regissörer och ensembler på många olika vis. Som Gay McAuley (1999) skriver skapas mening i en textcentrerad västerländsk teater genom ett samspel mellan ord och handling på en spelplats. Aktörernas entréer och sortier; blickar och positioner; gester och mimik skapar den dramatiska berättelsens sekvenser samt dramats karaktärer och deras attityder i förhållande till varandra. Delar av detta kan finnas inskrivna i pjästexter i form av scenanvisningar, men en stor del av ansvaret för den här tolkningen finns hos regissörer och skådespelare.

Den moderna institutionsteaterns arbetsordning ger regissören ansvar för en teateruppsättnings helhet. Arbetsordningen innebär att det hör till regissörens rättighet och skyldighet att tolka den berättelse eller det drama som ska framföras på scenen (Lagercrantz, 1995). Under de år jag följer repetitionsarbetet är det regissören i Alvastra som initierar eller sanktionerar förändringar av iscensättningen. Två omfattande scenerier, inledning respektive slutscen, förändras 1999 respektive 2000. Förändringarna diskuteras och utvärderas av återkommande deltagare. Inför 1999 års repetitionsarbete presenteras en omskrivning av manuskriptet där scenanvisningar tagits bort och där repliker skrivits om.

Återkommande deltagare, både aktörer och föräldrar till aktörer, ifrågasätter att manuskriptets repliker omformulerats. Det som uppfattas som en modernisering av språket kritiseras. Aktörer som innehaft samma roller en serie av år talar om att de har svårigheter att samordna de nya replikerna med gester och rörelser på spelplatsen. Aktörer, koreograf eller de musikaliska ledarna kan diskutera scenerier och tolkningar av repliker, men det är regissören som har det slutgiltiga ansvaret för manuskriptets återberättande på spelplatsen. Aktörernas huvudsakliga sätt att ta ställning till berättelsen är att

³⁴ ”Makten och härligheten”, 1988: 12. Sidhänvisning till en kopia av ett manuskript där text strukits.

³⁵ ”Makten och härligheten”, 1988: 7. Sidhänvisning till en kopia av ett manuskript där text strukits.

komma tillbaka till spelet eller sluta. Aktörerna kan annars inte påverka vare sig vilken berättelse som ska berättas eller hur repetitionsarbetet ska organiseras i tid och rum. Sådana beslut tas på Föreningen Alvastra Krönikespels styrelsemöten när styrelsen medlar mellan regissörens respektive författarens önskemål.

Styrelsens möten som ett rum för förhandlingar om manuskriptets iscensättning

Att regissören själv gjort strykningar och tillägg i manuskriptet eller auktoriserat andras förändringar har inte bemötts som helt oproblematiskt från författaren Gunnel Bergströms sida. Författaren har tagit strid för ersättning enligt upphovsrättslagstiftning.³⁶ Därtill har hon ifrågasatt de bearbetningar av manuskriptet som genomförts under årens lopp, bett om att själv få skriva om manuskriptets repliker och om att få leda en skådespelarutbildning för skådespelets aktörer.

På ett av Föreningen Alvastra Krönikespels styrelsemöten tar ledamöterna ställning till författarens förslag om en skådespelarutbildning. En bit in i diskussionen blir skådespelets aktörer centrala för hur hennes önskemål ska bemötas.

- Anja: vi har inte tänkt på en grupp, det ska vara öppet för alla
- Gunnel: jag förstår att det är en ansträngning för dem, en fast ensemble som kommer, men då tror jag inte spelet kommer att växa
- Lars: men jag håller inte med, jag har fokus på ungdomarna, de kommer som sex-sjuåringar som växer, spelet växer och utvecklas
- Gunnel: när jag såg spelet, det har inte den dynamiken, en angenäm lunk, ohyggligheter som har blivit ganska trivsamma saker, den konstnärliga delen, att förmedla vad som händer när människor inte får plats ... bosnier ... nu är det trivsamt, det var inte det jag menade
- Lars: jag håller med om att det finns en lunk, men att förändra runtom spelet, det blir spelets död³⁷

³⁶ Delar av en korrespondens mellan Gunnel Bergström och Föreningen Alvastra Krönikespels styrelse finns bevarad i de pärmar med protokoll och marknadsföringsmaterial som jag lånade från föreningens kansli i Ödeshög. Ett brev daterat 1993.06.17 innehåller en begäran från författaren om ersättning enligt överenskommelser mellan Teatrarnas Riksförbund och Dramatikerförbundet för vinstdrivande teaterverksamhet. I det utkast till brev som är daterat till 1993.07.02 svarar föreningen med att skådespelet i klosterruinen aldrig varit vinstgivande och att föreningen vänt sig till Amatörteaterns Riksförbund för att få rådgivning om hur ett avtal ska upprättas utifrån riksförbundets överenskommelse med dramatikerförbundet. I brevet hänvisas också till ett tidigare brev 1988.12.28 där författaren givit föreningen tillstånd till att bearbeta och framföra "Makten och härligheten" utan några ytterligare krav. Föreningen hänvisar också till att författaren fått ersättning för sitt arbete 1988. I samband med detta hänvisas till ett avtal 1988.06.17. (Vare sig detta avtal eller brevet från samma år har kunnat hittas.)

³⁷ Fältanteckning, 1999.10.05: 5.

Jag tolkar de här fältanteckningarna som att Anja och Lars för fram aktörernas behov som ett motargument till Gunnel Bergströms förslag om skådespelarutbildning. Gunnel Bergström värnar i sin tur rätten att tolka och iscensätta den pjäs hon skrivit. I ljuset av vad som inträffat i världen efter det att hon lämnat ifrån sig "Makten och härligheten" menar hon att den nuvarande tolkningen av berättelsen inte motsvarar hennes intentioner. Hon vill iscensätta "Makten och härligheten" i förhållande till 90-talets identitetspolitik på Balkanhalvön. Lars bemöter denna omtolkning som ett hot mot iscensättningen.

Både Gunnel Bergström och styrelseledamoten Lars behandlar iscensättningen som en levande organism genom att använda metaforer som växa och död. Författaren och Lars framstår som eniga om att tillväxt och utveckling är något eftersträvt men de förefaller att hänvisa till två olika saker, den konstnärliga gestaltningen av "Makten och härligheten" respektive det sociala sammanhanget runt spelet.

Senare på det möte som fältanteckningarna hänvisar till kan de båda perspektiven ändå jämkas samman. Styrelsen och författaren enas om att organisera en utbildningshelg i skådespeleri kommande vår för spelets aktörer. Följande styrelsemöte diskuteras frågan igen och styrelsen delas mellan de som förespråkar en skådespelarutbildning och de som menar att skådespelet ska vara till för alla, även de som inte vill eller av ekonomiska skäl inte kan delta i en skådespelarutbildning.

Men styrelsen vill inte ta något beslut utan att fråga regissören. Regissören tillfrågas per telefon. Han ställer sig då avvisande till en omskrivning av repliker och en skådespelarutbildning. När jag vid ett senare tillfälle frågar honom varför svarar han med att säga att författarens förslag till skådespelarutbildning skulle medverka till att göra en åtskillnad mellan huvudrollsinnehavare och statister. Han säger att det skulle strida mot vad han kallar ett kollektivt berättande. Jag tolkar regissörens svar som att han både försvarar sin yrkesedvanliga rätt att leda arbetet med iscensättningen och slår vakt om det kollektiva "vi" som han skapar kring iscensättning, berättelse och plats.

Styrelsens sätt att hantera frågan om att iscensätta "Makten och härligheten" med en annan inriktning på skådespeleri och tolkning av pjäsen kan förstås som att när styrelsens ledamöter medlar mellan regissören och författaren så är det iscensättningens återkomst som prioriteras. Om ett annat slags regiarbete uppfattas som ett hot mot iscensättningen så blir detta inte ett tänkbart alternativ.

Vid flera tillfällen har skådespelets regissör och manuskriptets författare föreslagit Föreningen Alvastra krönikespels styrelse att "Makten och härligheten" ska bytas ut mot en pjäs om heliga Birgitta. När frågan diskuteras på ett av de styrelsemöten jag deltar i blir föreningsarbetets historia och repetitionsarbetets rutiner ett argument för en fortsatt iscensättning av "Makten och härligheten". Styrelsens ledamöter avvisar uppförandet av en annan pjäs

med motiveringar som ”Makten och härligheten” är ”inarbetad, den är rotad här” och ”vi har kämpat så många år, det är en tradition”.³⁸

Att benämna skådespelet som en tradition tolkar jag som ett sätt för deltagarna att förstärka och legitimera de rutiner och arbetsordningar som skapats kring iscensättningen av ”Makten och härligheten”. Talet om att ”Makten och härligheten” är ”rotad här” anspelar på att det skulle finnas naturliga, närmast organiska, kopplingar mellan berättelse och plats. Men styrelseledamöter talar också om att föreningen har ”kämpat” för traditionen, vilket antyder att det alltid funnits risk för att iscensättningens kontinuitet ska kunna brytas. En viktig del i upprättandet av ”Makten och härligheten” är föreningen Alvastra krönikespels styrelsearbete.

Teaterföreningens arbete

Det är alltså i samband med Alvastra Krönikespel 1987 som Föreningen Alvastra Krönikespel bildas. Men redan i samband med förarbetena till de tidigare manuskripten finns planer på att bilda någon form av sammanslutning för att finansiera ett skådespel och för att förankra uppsättningen i Alvastra med omnejd. De anteckningar som bevarats från möten 1979 tyder på att ett antal drivande personer lägger ner en hel del arbete på att engagera aktörer och funktionärer. Från 1979 finns också bevarat anteckningar från möten där skådespelets finansiering diskuteras samt kallelse och dagordning till bildande av en förening för ”bygdens eget spel”.³⁹ I de dokument som finns bevarade både från förarbetena till ”Drottningens morgongåva” och ”Alvastra krönikespel 1987” hittar jag täta kopplingar mellan ansträngningarna att skapa en pjäs om Alvastra och två studieförbund.

Med detta anknyter de teatrala iscensättningarna av Alvastra till folkbildning och folkrörelseverksamhet. Det innebär att en etablerad form för kollektiva strävanden, vilken förändrats över tid, möjliggör att en teateruppsättning kan återuppstå i Alvastra år efter år. I övergången mellan bondesamhälle och industrisamhälle blev föreningar en organisationsform för kamp mot politiska, ekonomiska och sociala orättvisor. I det sena 1900-talet är folkbildningsarbetet och föreningsverksamheten i Sverige också inriktad på gemensamhetsskapande aktiviteter i kommuner, som exempelvis teateruppsättningar om platsens historia (Mannergren, 1995).

Föreningen Alvastra Krönikespel återanvänder ett institutionaliserat sätt att mötas. Med institutionaliserat sätt att mötas hänvisar jag till att föreningsarbete skapar och återskapar en över tid varaktig form för social handling som också skapar och återskapar vissa värderingar. Den institutionella ramen föreskriver deltagarna roller och uppgifter (jfr Bergquist, 1996: 176-184).

³⁸ Fältanteckningar, 1999.08.12: 10-11.

³⁹ I mappen från Medborgarskolan i Mjölby. Runt 1979/80 formulerades föreningsstadgar som nästan ordagrant liknar dem som skrevs 1987. Men vid det första tillfället bildas ingen förening utan en teatersektion inom Ödeshögs hembygdsförening.

Styrelsens ordförande, sekreterare och kassör representerar medlemmarnas intressen. De utför specifika uppgifter och ska idealt sett inte tala i egen sak. Föreningsarbetet kan också beskrivas som en institutionaliserad förhandlingskultur (Aronsson, 2001: 29). Till denna förhandlingskultur hör en mötesform med dagordningar och dokumentation genom protokoll.

Teaterföreningens möten

Styrelsen för Föreningen Alvastra Krönikespel träffas med 10 dagars till två månaders intervall. Styrelsens sammanträden följer en formell dagordning med öppnande av mötet, godkännande av dagordningen, val av ordförande och sekreterare, justerare samt uppläsning eller läsning av föregående mötesprotokoll. Till mötesordförande väljs föreningens ordförande eller dess vice ordförande. Sekreterar- och justeringsuppgifterna roterar mellan flera olika ledamöter och suppleanter.

Föreningen Alvastra Krönikespels regelbundet återkommande möten leds av en ordförande. Beslut och underlag för beslut dokumenteras av en sekreterare. Föreningens kassör har en särställning både på mötena och i föreningens verksamhet i stort. Hon ansvarar för föreningens ekonomi. Hon ser till att den budget som tagits gemensamt av de andra styrelseledamöterna och suppleanterna följs och redogör fortlöpande för föreningens ekonomi. När det gäller Föreningen Alvastra Krönikespels styrelseledamöter och suppleanter handlar deras uppdrag gentemot föreningens medlemmar om att säkerställa kommande sommars iscensättning av "Makten och härligheten". Mitt fältarbete visar att ordföranden, kassören och sekreteraren i detta arbete har speciellt framskjutna positioner.

Det år jag följde styrelsens möten var speciellt på så vis att föreningens ordförande sedan 12 år ställde sin plats i styrelsen till förfogande. Då ingen av ledamöterna i styrelsen var beredd att vara ordförande och valberedningens förslag av ny ordförande avvisades av styrelsen, bestämdes att föreningen skulle ha en arbetande styrelse. I praktiken kom föreningens vice ordförande att utföra en del av de uppgifter som utförts av den tidigare ordföranden.

Ordföranden sammanställer inför varje möte en dagordning. Dagordningen ger en planerad mötesgång med paragrafer och punkter som avverkas en efter en. Ordföranden styr mötet men eftersom var och en av de närvarande kan ta till orda när som helst under mötets gång påverkar även andra ledamöter än ordföranden vad som ska tas upp och när detta ska göras. Varken ordförandens eller de övriga ledamöternas inpass följer dagordningen strikt. Det är därför möjligt att tala om en associativ mötesgång som konkurrerar med den planerade. Den här situationellt skapade dagordningen måste protokollskrivaren strukturera i efterhand så att den skrivna dagordningens alla punkter tillsammans med eventuella beslut finns med i protokollet. Det händer därför att protokoll och protokollskrivande blir ett ämne som diskuteras på mötena.

Teoretiskt sett skulle styrelseledamöterna kunna återvända till protokoll från tidigare år för att ta reda på hur och i vilken ordning arbetsuppgifter utförts tidigare år. Men det hör till undantagen att protokoll äldre än de från närmast föregående mötena aktualiseras på styrelsens möten. Andra än de aktuella protokollen är helt enkelt inte omedelbart tillgängliga. Protokollens frånvaro som resurs i aktualiserandet av meningsfulla förflutenheter kan illustreras med de svårigheter det innebar för mig att få tillgång till protokoll från tidigare år. När jag frågade efter dessa trodde flera av styrelsens ledamöter att de skulle finnas på föreningens kansli. Ingen i styrelsen kunde dock peka ut vilka pärmar det rörde sig om. När de rätta pärmarna väl hittats visade det sig att protokoll från flera år saknades. Efter en tid uppdagades att pärmarna med de protokollen fanns hemma hos en ledamot i styrelsen. Ledamotens dotter hade skrivit ett gymnasiearbete om det skådespel i klosterruinen hon medverkat i sedan barnsben. Exemplet visar att protokollen här kommit till användning i en självdokumenterande process utanför styrelsearbetets förberedelser av iscensättningen av kommande sommars skådespel.

Analyserna som följer utgår från att styrelsens institutionaliserade sätt att mötas möjliggör sådana processer av gemensamt *minnande* som beskrivits av David Middleton och Derek Edwards. Middleton och Edwards (1990b) beskriver hur människor konstruerar versioner av tidigare händelser genom att samtala om dem. Sådana samtal fortskrider genom att deltagarna kontinuerligt omformar sin förståelse av vad som har sagts hitintills och vad som återstår att reda ut. Föreningen Alvastra Krönikespels styrelsemöten blir i det här perspektivet en traditionaliserande process där vad som blir meningsfulla förflutenheter hela tiden skapas i det nu som varje styrelsemöte utgör.

En första meningsfull förflutenhet i styrelsens arbete blir närmast föregående möte. Läsningen av föregående mötesprotokoll i varje sammanträdes inledningsskede blir en omtagning av föregående mötes beslut och rapporter. En betydande del av styrelseledamöternas ideella arbete sker per telefon, i arbetsgrupper och i sammanträffanden i affärer och annat föreningsliv i Ödeshög. På styrelsemötena fördelar deltagarna uppgifter mellan varandra och på nästkommande möte rapporteras resultatet till de andra.

En andra meningsfull förflutenhet i styrelsens arbete blir således de arbetsuppgifter som utförs mellan möten av styrelsens medlemmar. Vid rapportering till de andra styrelsemedlemmarna eller vid protokolläsning kan denna meningsfulla förflutenhet jämföras med en tredje meningsfull förflutenhet i styrelsens arbete – hur uppgiften löstes föregående år. Det innebär att styrelsens möten kan leda till förhandlingar om förra årets tillvägagångssätt kan återanvändas eller inte.

På så vis leder styrelsens möten fram till en reproduktion av skådespelets praktiska och ekonomiska förutsättningar via kontinuerliga omtagningar. Omtagningarnas detaljerade och vindlande verbala rekonstruktioner kan gälla allt ifrån skådespelets budget till inköp av smörgåspålägg inför samlingar för aktörerna. I de avsnitt som följer kommer jag att diskutera hur olika versio-

ner om vad som blir meningsfulla förflutenheter möts och bryts mot varandra i styrelseledamöternas samtal om logi för aktörerna i skådespelet. Föreningen anordnar ett boende eftersom det varje år finns ett tiotal aktörer i skådespelet som inte har sina bostäder i närheten av Alvastra klosterruin eller kan ta sig till och från klosterruin med bil under den tid repetitionsarbete och föreställningar pågår.

Repetera, upprepa, repa upp

Aktörernas logi behandlas på flera på efter varandra följande styrelsemöten. När det gäller styrelseledamöternas diskussioner om aktörernas boende hittar jag ett återkommande mönster i deras sätt att samtala på styrelsemötena. Styrelsens ledamöter börjar med att försöka rekonstruera hur de löst aktörernas boende tidigare. Därefter försöker de komma fram till vilka förutsättningar som gäller för det år som ligger framför dem. Det här samtalsmönstret tyder på att styrelsearbetets meningsfulla förflutenheter skapas både i relation till hur uppgifter lösts andra år och de förhållande som gäller för året.

Första gången aktörernas logi avhandlas på de styrelsemöten jag följer är på det första mötet efter årsmötet. På årsmötet har flera ledamöter avgått ur styrelsen, bland annat den ledamot som skött arbetet med att ordna boende för aktörerna. I ett tidigt skede av mötet kommer tre styrelseledamöter som är kvar från den gamla styrelsen överens om att orientera de nytillkomna om vilka förestående arbetsuppgifter de har att fördela mellan sig. Aktörernas boende blir ett ämne vid två tillfällen på mötet. Första gången är i samband med att styrelsen talar om kommande arbetsuppgifter. Andra gången ämnet behandlas är när styrelseledamöterna ska fördela dessa arbetsuppgifter mellan sig. Vid båda dessa tillfällen försöker styrelsens ledamöter svara på frågor som var någonstans det är möjligt för föreningen att hyra rum till aktörerna och hur många aktörer som kommer att behöva hyra rum. Styrelsens ledamöter försöker också rekonstruera i vilken ordning de arbetsuppgifter som är relaterade till boendet ska utföras. Ordningen, eller rutinerna, relateras till den samling som Olof beskriver i följande exempel.

Olof: vi har ju en samling då så där kring ja slutet av maj eller i månadskiftet maj juni, där då, många utav dom som har bestämt sig för att medverka i spelet kommer, träffas och Göran Sarring, regissören brukar närvara och berätta och pricka av en lista så att man så att han vet vilka som verkligen är med

Vera: mm

Erika: det är sista datum för anmälan så att

Olof: ja det är sista datumet för att anmäla sig, och rätt många brukar komma, och många brukar anmäla sig och en del brukar det vara väldigt oklart med och så vidare men, ja det där med att höra med folk som vill vara med är

också en bra sak att ha i tankarna hela tiden, säga till folk så att, till barnen till föräldrar och att dom är välkomna att vara med

Vera: ja

Olof: men då får vi ju se hur många boende det blir⁴⁰

Det här samtalsutdraget blir ett exempel på hur Olof, som suttit i styrelsen ett antal år, återkallar vad jag skulle vilja benämna en rutinerad arbetsordning i iscensättning av skådespelet. Det är Olofs sätt att formulera sig ”vi har ju”, ”regissören brukar närvara” och ”rätt många brukar komma” som gör att jag tolkar hans yttrande på detta sätt. Beskrivningen av arbetsordningen backas också upp av Veras och Erikas inflikanden. Men på samma gång som Olofs ord talar om att föreningen av hävd arrangerar en samling för aktörerna, talar hans ord om att styrelsen inte före samlingen kan veta hur många som kommer att vilja delta i skådespelet och hur många av dem som kommer att behöva hyra ett rum. Som Olof säger: ”en del brukar det vara väldigt oklart med”.

Med ovanstående exempel blir det möjligt att göra en åtskillnad mellan ”brukar göra” och ”brukar vara”. Det förstnämnda har att göra med rutinerna i samband med skådespelet i klosterruinen. Det sistnämnda har att göra med yttre förutsättningar så som möjligheter att hyra in sig i fastigheter eller antalet aktörer som kommer att vilja hyra rum. Vad Olof gör i ovanstående exempel är att prioritera ”brukar göra” framför ”brukar vara”. Rutinerna kring samlingen blir en meningsfull förflutenhet som kan vägleda styrelsens kommande arbete.

Senare på mötet blir det uppenbart att det finns två olika förflutenheter som skulle kunna bli vägledande för hur styrelsen ska utföra de arbetsuppgifter som är kopplade till boendet.

Olof: nej, men vad jag menar är att, förra året gick väl ut, det var väl inte klart vid utskicket till samlingen utan det enda som

Petra: nej

Olof: nä det enda som var

Petra: vi har lyssnat hur mycket

Olof: nej, men det enda som var klart var att vi erbjöd att vi kommer att fixa boende

Petra: ja just det

Olof: så

Petra: ja

⁴⁰ Transkription ljudband, 2000.03.20: 17-18.

- Ragnar: så var det
- Olof: och då får vi göra så nu också
- Petra: mm
- Olof: vi kommer att fixa boendet men mer vet vi inte
- Erika: det var ett pestigt sätt att jobba får jag be att få tala om jämfört med hur vi brukar göra⁴¹

Det här exemplet tar sin början med att Olof beskriver den tidsföljd i vilken styrelsen gick till väga med boendet sommaren närmast före den kommande sommaren. Olofs beskrivning av procedurernas ordning bekräftas av Petra och Ragnar. De första tolv turerna av samtalsutdraget kan tolkas som att Olof, Ragnar och Petra tillsammans etablerar en delad förståelse kring arbetsordning inför kommande sommar. Den arbetsordning som de kommer överens om formas utifrån Olofs beskrivning av hur styrelsen agerat föregående år. Erika opponerar sig mot detta sätt att arbeta och kontrasterar föregående år mot ”hur vi brukar göra”. Utifrån det sammanhang som mötet ger tolkar jag Erikas yttrande som att hon menar att styrelsen ska ha klart till samlingen både var någonstans aktörerna ska bo och hur mycket de ska betala. Dessa uppgifter ska stå i kallelsen till samlingen för att aktörerna ska kunna planera och ta ställning till sina möjligheter att medverka i den kommande sommarens iscensättning.

Styrelseledamöternas samtal om boendet kan tolkas som att de rutiner som kan vägleda styrelsens arbete inte är helt och hållet givna på förhand. Hur ledamöterna löst uppgiften föregående år kan bilda en kontrast till ett mera tidlöst ”brukar göra”. Att ”brukar göra” inte är stabilt från år till år hör samman med att föreningens ”brukar göra” hela tiden måste korrigeras i förhållande till en föränderlig omvärld. Styrelsens ledamöter kan aldrig vara säkra på vilka fastighetsägare som kan hyra ut rum eller hur många aktörer som vill delta i krönikespelet och som behöver logi.

Hantering av diskontinuitet

Utifrån diskussionerna kring aktörernas logi blir det möjligt att tydliggöra ett par återkommande dilemman för ledamöter och suppleanter i Föreningen Alvastra Krönikespels styrelse. På styrelsens sammanträden möts och bryts olika tolkningar av vilka tillvägagångssätt som kan bli en meningsfull förflutenhet. Vad som blir en meningsfull förflutenhet korrigeras i förhållande till yttre omständigheter i nuet. Förutom de osäkra förutsättningarna kring boendet upprättas i styrelseledamöternas samtal också osäkerhet om skåde-

⁴¹ Transkription ljudband, 2000.03.20: 80.

spelets finansiering och om det kommer att finnas tillräckligt med personer som vill arbeta som funktionärer.

Styrelsens ledamöter har också att hantera en brist på kontinuitet beträffande styrelsens sammansättning. På varje årsmöte avgår en eller flera ledamöter och suppleanter i styrelsen och ersätts av nya. De som avgått ur styrelsen har hittat nya intressen, flyttat från orten eller säger sig helt enkelt vara trötta på krönikespelsföreningen. På så vis liknar styrelsearbetet repetitionsarbetet i klosterruinen där det finns en kontinuerlig genomströmning av aktörer och funktionärer.

Även om produktionen av skådespelet i klosterruinen återskapar ett institutionaliserat sätt att mötas som etablerades i skapandet av folkrörelserna så liknar också den sociala organisationen av skådespelets produktion den typ av nya sammanslutningar som John Urry (1995: 220–224) beskriver finns i Storbritannien. Dessa nya sammanslutningar kännetecknas av inriktning på lärande fritidsverksamheter, miljö och historia. I sådana här nya sammanslutningar stannar deltagarna så länge som deras känslomässiga behov av tillhörighet uppfylls. I fall att deltagarna blir missnöjda med hur samfälligheten organiseras går de vidare till nya sammanslutningar. Urry tolkar reflexiviteten som ett utslag av avtraditionalisering av det sociala livet. Med avtraditionalisering menar han att människors livsval och värderingar påverkas allt mindre av sociala sammanhang som familj och skola eller lokala och nationella institutioner med normer och former för social ordning som varit relativt stabila över tid.

Avtraditionaliseringens följder låter sig märkas i produktionen av ”Makten och härligheten”. Inte bara styrelsens medlemmar, utan också aktörerna i skådespelet, lever rörliga och föränderliga liv. De deltar i iscensättningen under några barn- och ungdomsår innan de söker sig vidare till andra platser och sammanhang, vuxenliv och utbildning. För att hålla liv i en traditionaliserande process under sådana omständigheter blir rutiner som kan förändras i förhållande till deltagarna viktiga.

Kontinuitet och diskontinuitet i repetitionsarbetet

Det finns en kärna av repliker, sånger, danser och rörelseformationer som iscensätts år efter år på spelplatsen framför Alvastra klosterruin. Hur dessa skapades de första åren ”Makten och härligheten” iscensattes går det bara att spekulera i. Fornminnen, historieskrivning och sagor kunde tas som intäkt för att människor funnits i trakten sedan lång tid tillbaka men hur dessa människor rörde sig, talade och förhöll sig till varandra fanns det inte några spår kvar av. Aktörerna måste helt enkelt ha föreställt sig vad dessa människor gjort. En stencil som finns sparad från tiden för Gunnel Bergströms iscensättning av Alvastra Krönikespel 1987 kan ge vissa ledtrådar till hur ”Makten och härligheten” författare tillsammans med aktörerna etablerade sceniska handlingar. Stencilen innehåller uppmaningar till aktörerna att tänka

kring sina respektive rollfigurers personlighet och fantisera kring tid, plats och sysslor.⁴²

Gunnel Bergström nämner i en intervju också en rad influenser från andra teatrala framträdanden. Ett franskt ljusspel gav förebilder för ljussättningen av klosterruinen och dammarna.⁴³ Den dans som kallas svärdsdansen skapades med förebild av ett engelskt folkdanslag som gästade Skansen och de guldräknande munkarna hämtades från en italiensk opera.⁴⁴ Såväl svärdsdansen som scenen med de guldräknande munkarna tillhör de förlagor som årligen rekonstrueras vid iscensättningen av manuskriptet. Andra detaljer i det första årets iscensättning, som blev till genom mer specifika förutsättningar såsom att en av aktörerna hade med sig en räv till repetitionsarbetet, kan inte rekonstrueras längre. Istället har nya scenlösningar lagts till både genom överlagda bearbetningar av regissören, koreografen och sångledarna och genom att ”Makten och härligheten” rekontextualiseras varje år i ett nytt sammanhang av delvis nya aktörer.

Genom rutiner som återkommande samlingar och repetitionsarbete hämtas gamla förutsättningar upp och skapas om i förhållande till de förutsättningar som gäller för året.

Repetitionsarbetets rutiner

Rutinerna kring repetitionsarbetet börjar med en vårsamling som äger rum i Ödeshög i slutet av maj eller i början av juni månad. Regissören och nyckelpersoner i styrelsen presenterar sig och teaterproduktionen för de personer som anmält intresse för att delta i skådespelet. En deltagarförteckning från föregående års produktion används som utgångspunkt för ett upprop av de närvarande. De närvarande ger upplysningar om de icke närvarande personer som ropas upp, om de planerar att delta kommande sommar eller inte. Sedan sker ett upprop från en namnlista med personer som anmält sig till årets spel och dessa nytillkomna deltagare presenterar sig.

Deltagarnas presentation av sig själva på vårsamlingen ger tillsammans med provsjungningar vägledning inför rollplaneringsmöten. På rollplaneringsmötena fördelas talroller, sång- och dansuppgifter mellan anmälda aktörer. Regissören, koreografen och de personer som ansvarar för musik och sång deltar. Rollplaneringsmötena kan vara ett eller flera och de kan ske i anslutning till vårsamlingen, några veckor senare eller i samband med första dagens repetitioner i klosterruinen.

⁴² Stencilen fanns i mappen från Medborgarskolan i Mjölby.

⁴³ Spelet i Vendée, ”Cinéscentie du Puy de Fou Jaques Maupillier, paysan vendéen”, låter publiken från läktarplats följa en familjs historia från medeltiden till franska revolutionen. Föreställningen utspelas framför en slottsruin. Slottsruinen, dess omgivning där bland ett vattendrag, ges liv genom flera hundra aktörer. Ett avancerat ljusspel ger illusionen av en hel byggnad som sätts i brand. Programblad, Puy de Fou, Vendée, 1981.

⁴⁴ Intervju utförd av avhandlingsförfattaren, Stockholm, 1998.01.26.

Berättelse och deltagare samt produktionens rutiner presenteras på den första samlingen i klosterruinen. Samtliga aktörer förväntas närvara och förhandsanmälningar korrigeras gentemot faktisk närvaro. Sådana för samtliga aktörer obligatoriska samlingar återkommer regelbundet genom hela repetitionsarbetet. Samlingar inleder de fyra heldagspass som ligger på helger och de föregår genomdrag, genrep, premiär och föreställningar. Efter samlingarna följer uppvärmningar och uppsjungningar, det vill säga kropps- och sångövningar för aktörerna.

På samlingarna verbaliseras, omformuleras och inskräps produktionens rumsliga och tidliga ordning. Tillsammans med de andra expressiva specialisterna formulerar regissören planer framåt i tiden som aktörerna har att förhålla sig till. Samlingarna inskräper också en rutiniserad arbetsordning där regissören fungerar som arbetsledare för koreograf och sångledare likaväl som för aktörerna. På samlingarna refereras, citeras och utvärderas också föreställningarna. Samlingar föregår och avslutar heldagsrepetitioner och de föregår genomdrag, genrep, premiär och föreställningar.

Andra återkommande möten i klosterruinen formas kring repetitioner av manuskriptets scener, danser och sånger. De rutiner som skapats kring repetitionsarbetet ger att regissören repetitionsarbetets första samling skapar en berättelse utifrån manuskriptet. Därefter arbetas berättelsen ut på spelplatsen. Aktörerna samlas kring regissören och koreografen på spelplatsen. Kvällstid den påföljande veckan övas manuskriptets talscener, danser och sånger separat under ledning av regissör, koreograf och sångledare. Iscensättningen plockas ner till scener och sekvenser som repeteras var och en för sig. Repetitionsarbetets andra helg sätts de olika delarna samman till en helhet på spelplatsen. Helheten repeteras andra repetitionsveckans genomdrag av hela föreställningen samt i de åtta årliga föreställningarna inför publik.

I ett analytiskt syfte kan berättelsen "Makten och härligheten" och de rutiner som formas kring samlingar och repetitionsarbete betraktas som två sammanvävda aspekter av en traditionaliserande process. Repetitionsarbetet och samlingarna är formaliserande och strukturerande aspekter av traditionaliseringen. Rutinerna är lika meningsbärande som berättelsen och de båda aspekterna står i ett ömsesidigt förhållande till varandra. Hobsbawm (1983) skiljer mellan rutiner och uppfunna traditioners repetitioner av handlingar som hänvisar till lämpliga förflutenheter. Till skillnad från traditioners symbolladdade handlingar kan rutiner förändras för att kunna bemöta och hantera oförutsedda händelser. Rutiner underlättar genomförande av återkommande sociala praktiker och stöder inkludering av nya deltagare. De är tekniska snarare än ideologiska, menar Hobsbawm (1983: 3). Men i samband med iscensättningen av "Makten och härligheten" kan symbolladdade handlingar förändras likaväl som rutiner kan ges symboliska innebörder. Att vara solidarisk med kollektivet och komma i tid till samlingar och arbetspass ses som en betydelsefull aspekt av skapandet av det berättande sammanhanget. Rutinerna kring repetitionsarbetet, snarare än berättelsens innehåll, omtalas av regissören och föräldrar till unga aktörer som socialiserande in i ett delat värdesystem.

Rutinernas symboliska betydelse hindrar inte att de kan förändras från år till år. De dokumentationer av iscensättningen i de kallelser till aktörerna som bevarats i pärmar på föreningens kansli visar att arbetsprocessen ändrats under årens lopp. De första årens repetitionsarbete kompletterades med teaterskolor som ägde rum på andra tider och platser än repetitionsarbetet i klosterruinen. Den sortens teaterarbete visar sig bara stundtals i det repetitionsarbete jag tagit del av. Vad kan då sägas om repetitionsarbetet i Alvastra klosterruin?

Rekonstruktion av förlagor

När Richard Schechner (1985: 98-100) diskuterar generella drag i teatrala och rituella framträdanden skriver han att sceniska framställningar rekonstrueras i faser som skiljer sig åt mellan olika föreställande genrer. En sorts fas är träning där kända tekniker för att skapa sceniska handlingsmönster förs vidare från mästare till lärling. En annan fas innebär kontinuerligt prövande och förkastande av möjliga sceniska handlingar. Som en sista fas innan uppsättningen möter publiken ligger det arbete där deltagarna genom omtagning efter omtagning lägger fast och memorerar de repliker, gester och rörelser som valts ut för att bli de kommande föreställningarnas helhet.

De faser Schechner (1985: 98-100) urskiljer behöver inte följa på varandra i den här ordningen eller ens finnas i alla återskapande processer. Ett sätt att förstå en iscensättning är att undersöka vad som saknas i arbetsprocessen i förhållande till andra rekonstruerade processer. Om jag jämför repetitionsarbetet i klosterruinen med Marika Lagercrantz (1995) analys av arbetsprocesser vid en svensk institutionsteater blir det tydligt att iscensättningen i klosterruinen nästan helt saknar undersökningar av replikskiftens innebörder och av hur relationer mellan rollfigurer kan etableras på en spelplats genom tempo och rytm, avstånd och närhet.

Vad som utmärker repetitionsarbetet med "Makten och härligheten" är berättande och förebildligt agerande från regissör, koreograf och sångledare. För att rekonstruera iscensättningen arbetas manuskriptets succession av tidsåldrar ut på spelplatsen genom omtagningar av repliker, sånger och danser. Aktörerna framställer ord och rörelser igen och igen interpunkterade av regissörens, sångledarens eller koreografens röster och handlingar för att kunna visa fram dem inför publiken när det är dags för föreställningar.

Som jag tidigare skrivit om innehåller det senaste manuskriptet av "Makten och härligheten" ett minimum av scenanvisningar. Scenerier, som de olika folkgruppernas intåg på spelplatsen, verbaliseras istället av spelets regissör och koreograf innan aktörerna prövar att utföra dem. I dessa slags referat kan också aktörernas röster höras.

Följande exempel är från den första repetitionen av Ommafolkets inträde på spelplatsen sommaren 2000.

Regi: vi hittar rätt teknik hon bärs därför att hon är en så symboliskt viktig figur, och ni andra, ni ska ni ska, först går kungen och sedan börjar sejden, och sedan kommer ni andra som

- Bea: ja jag kommer sist här
- Regi: ja det kommer att bli så eftersom det inte går att gå lika fort med bärstolen men ni kan starta samtidigt allihop
- Bea: (skrattar)
- Regi: ni andra är en flock. ni ska inte gå vackert och militäriskt ordnat
- Regi: utan ni får springa kors och tvärs, undersöka marken, titta vad det är som växer, lyssna på fåglarna, titta mot berget, det finns en positiv inställning och hela inställning, det här verkar vara ett bra ställe, hoppas att det är här vi ska stanna
- Bea: men spring inte framför kungen för att han
- Regi: men kungen måste gå först så att går ni fortare än vad han gör så får ni kryssa lite fram och tillbaka, man kanske går fram och undersöker⁴⁵

När regissören verbaliserar Ommafolkets inträde ger han både anvisningar för i vilken ordning de respektive rollkaraktärerna ska komma in på spelplatsen och talar om för aktörerna hur de ska föreställa sig att Ommafolket tänker när de kommer till Alvastra. Ommafolkets glädje ska i sin tur leda till att aktörerna agerar på ett visst sätt på spelplatsen. Inskjutet i regissörens verbalisering av Ommafolkets inträde finns aktören Beas kommentarer. Den första av dem kommer efter att regissören har omtalat den rollfigur Bea ska gestalta. Då har inlägget närmast karaktär av att vara ett komplement till regissörens ord. Också Beas andra tur kan förstås som en förstärkning av vad regissören sagt. I regissörens inledande tur talas om att kungen ska gå först. Därtill framstår det som om Bea plockar upp regissörens sätt att väva samman beskrivningar av rörelsemönster med motiv för dessa. Beas andra tur blir avbruten av regissören, men innan det sker har hon påbörjat en mening som verkar syfta till att förklara för de andra aktörerna i Ommafolket varför kungen ska gå först. Med detta fångar hon också upp något av formen för regissörens verbalisering av aktörernas entréer.

Mellan 1989 och 2000 leder Birgitta Wigforss arbetet med instuderingen av iscensättningens danser. Också koreografen berättar för aktörerna hur de ska göra entré som Ommafolk:

När aktörerna springer fram mot spelplatsen ropar koreografen: ”Ni har aldrig sett det här stället förr, spring fram och tillbaka, ännu mera sicksack, visa, titta på en blomma”.⁴⁶

Det här utdraget är från den andra repetitionen sommaren 1999. Koreografens instruktioner liknar regissörens referat av samma sceneri året därefter. Ändå går det inte att med säkerhet hävda vare sig att regissören tagit intryck

⁴⁵ Transkription ljudband, 2000.07.09: 5.

⁴⁶ Fältanteckningar, 1999.07.13: 5.

av koreografens sätt att referera Ommafolkets entré eller att koreografens ord efterliknar regissörens. Scenerierna, hur aktörerna ska röra sig på spelplatsen, och hur dessa refereras har snarast skapats genom år av repetitionsarbete. Både regissör, koreograf och återkommande aktörer kan utföra och verbalisera dessa förlagor för rörelser och blickar på spelplatsen.

Det slags komprimerade repetitionsarbete som finns i klosterruinen tycks förutsätta att iscensättningens deltagare återkommer år efter år för att bli förvaltare av meningsfulla förflutenheter i form av förlagor för rörelser, danser och sångernas tonföljder och rytmisering. Genom deltagarnas återkomster etableras också kontinuitet med tidigare års iscensättningar. Med kommande avsnitt ska jag diskutera hur betydelsen av aktörernas återkomster förstärks genom användandet av vissa metaforer.

Metaforer för kontinuitet

Att växa och utvecklas är två återkommande metaforer bland tongivande deltagare i "Makten och härligheten". Aktörer sägs ha "vuxit ur roller" eller "vuxit upp med spelet". Det senare innebär att de deltagit i iscensättningen från det att varit små barn till dess att de blivit tonåringar eller börjat ett vuxenliv med arbete eller eftergymnasiala studier. Deltagare säger att aktörer växer genom att ta på sig allt svårare uppgifter på spelplatsen och genom att efter ett antal år lämna spelet och "gå vidare" till högre utbildning och vuxenliv. Därtill uppmärksammas aktörernas födelsedagar likaväl som jubileer kring skådespelet. Deltagarna talar också om att skådespelet växer genom aktörernas utveckling och genom att den sceniska gestaltningen av berättelsen förändras från år till år. Att metaforerna "växa" och "utvecklas" återkommer både beträffande aktörerna och skådespelet gör att aktörerna länkas till kollektivet och att en historia för iscensättningen skapas.

Regissören, men också andra deltagare, talar om "generationsväxlingar" och hänvisar då till att hela grupper av aktörer lämnar spelet och delvis ersätts med nya. Tidigare aktörer som besöker repetitionerna kallas "gamlingar". Vad jag skulle vilja kalla ett generationstänkande genomsyrar fördelningen av aktörerna mellan roller, folkgrupper och körer. Under rollfördelningsmötena blir principen att ge återkommande deltagare samma uppgifter som de haft tidigare. Förändring i rollistorna sker då återkommande aktörer "växer ur" roller, då aktörer framför önskemål om nya uppgifter på spelplatsen och genom att ett antal aktörer lämnar spelet varje år. Leden fylls på bakifrån med aktörer som vuxit ifrån barnroller, eller med nytillkomna deltagare med färdigheter, attityd och utseende som passar för vissa roller.

Konkreta exempel på vad som deltagarna kallar att "växa med spelet" är de fall där återkommande aktörer får ta över ansvarsfulla arbetsuppgifter vid iscensättningen. Fram till slutet av 1990-talet leddes sångrepetitionerna av samma person som sammanställt skådespelets musik, Gunnel Frisk. Min första sommar i klosterruinen ledes sånginstuderingen av en ung kvinna som med-

verkat som sångare i spelet under flera år. Mitt andra fältarbete lämnas sånginstuderingen över till en annan av iscensättningens återkommande sångare. På detta vis rekonstrueras tonföljder, rytmiseringar och fraseringar från år till år och ter sig i mina öron relativt lika från år till år även om sångerna förvaltas utan skriftliga förlagor då det inte delas ut några notblad till de sjungande aktörerna. Men de två sångledare som övertagit sånginstuderingen efter Gunnel Frisk strävar också att sätta sin prägel på de sånger som sjungits många gånger tidigare, genom att till exempel föreslå att en visa ska fraseras på ett nytt sätt, som om den vore en såpopera.

Betydelsen av aktörernas återkomster förstärks när regissören ropar upp aktörerna på den första samlingen varje år i klosterruinen.

Regi: ja, där är Pernilla, Pernilla är också en som har vuxit ur roller under åren och Pernillas syster Pia ska vara med men hon är väl i Mjölby idag gissar jag, ja sedan har vi Anna som är ny, som är, var tog du, där tog du vägen, från Göteborg, hitlockad av Kristina⁴⁷

De här orden kan tolkas som att regissören frammanar och förstärker en självgenererande process där aktörer som varit med föregående år lockar med sig nya aktörer. Återvändande till Alvastra klosterruin, syskonskap likaväl som de vänskapsband som lockat aktörerna dit aktualiseras. Denna slags presentation av aktörerna kan överbrygga såväl avstånden mellan deras skilda bostadsorter och avståndet mellan år. Presentationen fäster aktörerna till varandra och till det sammanhang som iscensättningen utgör. Jag tolkar det som att regissören på detta sätt förstärker det ”vi” som han etablerar kring berättelsen, aktörerna och fornminnena genom att mana fram en metaforisk familj där uppväxande deltagare, med släkt- och vänskapsförbindelser, avlöser varandra vid iscensättningarna av ”Makten och härligheten”.

Det ”vi” som regissören frammanar när han återberättar ”Makten och härligheten” inför aktörerna etablerar tillsammans med metaforer som ”växa upp med spelet”, ”gamlingar” och ”generationsväxlingar” nära samband mellan aktörerna och iscensättningen. Förbindelser mellan aktörerna och berättelsen skapas också genom aktörernas agerande i berättelsens olika roller, folkgrupper, danser och körer. Detta slags samband förstärks genom de anekdoter om rolltolkningar som berättas vid sidan av det egentliga repetitionsarbetet på spelplatsen.

Anekdoter och rolltolkningsgenealogier

När Regina Bendix (1989) undersöker arbetet med två amatörteaterproduktioner i Schweiz uppmärksammar hon att anekdoterna är en del av de lekfulla sammanhang som skapas kring insceneringarna. Med en anekdot menar Bendix korta berättelser av händelser som aktörerna av olika anledningar uppfattar som betydelsefulla att återberätta (jfr Bendix, 1989: 297).

⁴⁷ Transkription ljudband, 2000.07.08: 12-13. Redigering för avidentifiering av aktörer.

Anekdoterna behandlar felsägningar av repliker, incidenter kring hantering av rekvisita eller problem med väder och vind. Det rör sig om tillfällen då aktörers vardagspersonlighet eller oförutsedda händelser bryter in i det sceniska berättandet. Även om den inscenering där repliker, handlingar, musik, ljus och ljud koordineras syftar till att lägga fast en ordning blir ingen repetition eller föreställning den andra lik.

Också repetitionsarbetet i klosterruinen ger upphov till anekdoter. Sida vid sida med manuskriptets berättelse finns kortare berättelser som ofta berättas i följd. Anekdoterna återberättas i olika sammanhang och jag menar att de kan förstås som ytterligare en aspekt av den traditionaliserande process som avhandlas i det här kapitlet.

Många av de anekdoter som aktörer och andra deltagare i spelet berättar i klosterruinen behandlar incidenter eller avvikelser från spelplatsens ordning. Andra anekdoter länkar berättarna (aktörerna) till det berättade ("Makten och härligheten"). Detta sker framför allt när aktörer omtalar varandra och sig själva i förhållande till de rollfigurer de framställer på spelplatsen. Ett annat sätt att knyta aktörer till roller, eller roller till aktörer, är något som jag väljer att kalla rolltolkningsgenealogier, det vill säga berättande om hur olika aktörer avlöser varandra i en och samma roll genom årens lopp.

De talar sedan om förra årets tolkning av en av skådespelets stora talroller. Mamma Nilsson säger att den inte varit bra. Det var en amatörskådespelare som hade rätt ålder men som inte kunde agera. Hon säger att hon saknat Petras rolltolkning, men också att regissören löst problemet med att ändra runtomkring. Vidare diskuterar de olika tolkningar av en annan mer framträdande roll. Linda som varit förra årets skådespelerska säger de inte mycket om, Petra hade också varit något år, men den bästa säger både Petrus och Eva, hade Anna varit.⁴⁸

Rolltolkningsanalogier berättas inte bara av aktörer, utan också, som i exemplet ovan, av föräldrar till aktörer och andra återkommande betraktare av repetitionsarbetet i klosterruinen. Olika rolltolkningar kan då betraktas i förhållande till varandra och omnämmandet av dem kan vara av utvärderande karaktär. Men de kan också berättas i sammanhang då de mera syftar till att orientera nytillkomna deltagare om personer som tidigare deltagit i krönikespelet, hur roller kan utföras, vilka kostymer som hör till respektive roll och hur den rekvisita som hör till rollen lättast kan hanteras. Vid dessa tillfällen syftar berättandet mot kommande rolltolkningar och gestaltningar av berättelsen. Vid andra tillfällen får berättandet om rolltolkningar och aktörer nostalgisk karaktär, till exempel då deltagare i spelet tittar på fotografier eller läser tidningsurklipp som behandlar skådespelet.⁴⁹

⁴⁸ Fältanteckningar, 2000.07.08: 7. Redigerade för att försvåra identifiering av talande och omtalade.

⁴⁹ Tidningsartiklar och fotografier plockades fram vid några tillfällen då jag var hembjuden till deltagare i iscensättningen. Kanske framkallades det som jag uppfattar som nostalgi av min närvaro och nyfikenhet.

Anekdoter och rolltolkningsgenealogier berättas ofta i följd då de anknyter tematiskt till varandra.

I väntan på nästa rep sitter regissören, Vilma och en mamma och småpratar. Regissören talar om att de väntar på Erik som arbetar till klockan sju. Han säger att han borde gå runt hörnet och tala om för Anders att Erik blir sen. Anders och Tomas sitter väl på sina vanliga platser säger Vilma, nej säger jag han sitter på denna sida av kullen nu. Ja, säger hon, han byter väl plats vart tionde år. Ommakungens replik kommer på tal. ”Här är det.” Regi talar om att Robert först sagt den på stockholmska ”här ere” och hur han arbetat med Robert för att få honom säga repliken på rikssvenska. Till sist hade det blivit ett mellanting som han och Vilma härmar. Vilma berättar om det året då det varit så många skånskor med, var det Gunnel Bergströms andra eller regis första år, undrar hon. Så härmar hon jungfru Marias repliker på skånska.⁵⁰

De här fältanteckningarna återberättar hur Vilma och regissören samtalar om hur det brukar vara och hur det har varit i klosterruinen. När Vilma talar om den plats där Anders och Tomas brukar sitta under repetitionsarbetet framstår det som om iscensättningen av skådespelet har funnits under många år och kommer att fortsätta decennier framåt. Vid arbetet med ”Makten och härligheten” kan man ändra sig vart tionde år. Även de efterföljande anekdoterna lägger sig utanför den kronologiska tiden. När regissören härmar en replik ur skådespelet och knyter den till en aktör som haft en och samma roll under en lång följd av år saknas tidsangivelse. Den anekdoten får Vilma att associera till, berätta om och härma en aktör som uttalat sina repliker på skånska. Det är en händelse som utspelats för så många år sedan att Vilma inte kommer ihåg exakt vilket år det var.

Samtalen om iscensättningen gör att den framstår som något av ett själv-refererande projekt där aktörer och andra deltagare rekontextualiserar tidigare händelser och situationer. Omtalande av aktörer och rolltolkningar från tidigare år skulle också kunna beskrivas som ett uppdykande av osynliga men ofrånkomliga skuggor från iscensättningens förflutna. Marvin Carlson (1994) uppmärksammar att sådana här skuggor eller gentagningar finns i publikens meningsskapande kring teaterföreställningar. Till exempel blir en skådespelares tolkning av en speciell roll meningsfull både i förhållande till hur just denna skådespelare tolkat andra roller tidigare och i förhållande till hur den aktuella rollen har tolkats av andra skådespelare i andra uppsättningar av samma pjäs. I klosterruinen berikar gentagningarna av tidigare års repetitionsarbete och föreställningar aktörernas samvaro i klosterruinen. Jag menar också att de är en viktig del av aktörernas meningsskapande kring spelet. När aktörer betraktar andra aktörers framträdande under repetitionsarbete och föreställningar kommenteras och jämförs rolltolkningar med såväl tidigare års rolltolkningar och de aktuella aktörernas framträdanden tidigare föreställ-

⁵⁰ Fältanteckningar, 2000.07.11: 6. Redigerade för att försvara identifiering av talande och omtalade.

ningar samma år. Rollgenealogierna tar påfallande ofta upp aktörer som lämnat krönikespelet och ibland blir gentagningarna till och med ett slags spöken som berättar hur det inte ska gå till på spelplatsen.

Traditionaliseringens delar

I den traditionaliserande process som beskrivits i det här kapitlet genomkorsas och understöds de meningsfulla förflutenheter som valts ut för att iscensättas på spelplatsen framför Alvastra klosterruin av flera andra meningsfulla förflutenheter i samspel med varandra. Först i kapitlet behandlades tillkomstprocessen av det manuskript som iscensätts årligen i Alvastra klosterruin. Med utgångspunkt i denna kan ”Makten och härligheten” förstås som en berättelse av många om vissa utvalda nyckelteman och processer i Alvastraområdets historia. Men det hör numera till undantagen att regissören och de andra deltagarna i teater- och styrelsearbetet aktualiserar pjäsens tillkomstprocess. Tystnaden kan förstås som en betydelsefull aspekt av en strategisk traditionalisering av ”Makten och härligheten”. En pjäs utan upphovsperson och egen historia kan lättare framstå som en tradition som alltid funnits, än en berättelse med en uttalad tillkomsthistoria.

Om manuskriptet talar om vad som ska berättas kan Föreningen Alvastra Krönikespels institutionaliserade sätt att mötas genom styrelsesammanträden sägas medverka till att de rutiner som är så centrala för manuskriptets återberättande kan återupprättas och anpassas till en föränderlig omvärld. Repetitionsarbetets rutiner medverkar i sin tur till att manuskriptets berättelse kan rekontextualiseras av nya konstellationer av deltagare år efter år.

Repetitionsarbetet gör att manuskriptet skjuts in i en traditionaliserande process i vilken deltagarna, och särskilt skådespelets regissör, väver berättelser kring manuskriptets repliker, sånger och danser. Att den senaste versionen av manuskriptet för ”Makten och härligheten” nästan helt och hållet saknar scenanvisningar innebär att förlagor för kroppsliga handlingar på spelplatsen rekontextualiseras muntligt. Därigenom kan de förändras i förhållande till genomströmningen av aktörer. Att manuskriptets berättelse likaväl som förlagor för sceniska handlingar rekontextualiseras muntligt kan därtill förstås som en förtätning av ett utbyte mellan muntligt och skriftligt berättande. Repetitionsarbetets dialog mellan muntlighet och skriftlighet förs också vid sidan av det egentliga repetitionsarbetet när deltagarna berättar anekdoter och rolltolkningsgenealogier för varandra. Dessa berättar om hur det ska respektive inte ska gå till på spelplatsen och kan kanske överbrygga avståndet mellan iscensättningens olika år och hjälpa deltagarna att hantera diskontinuitet i form av genomströmning av aktörer och funktionärer.

Vad som kanske framstår som den mest betydelsefulla förutsättningen för iscensättningen av ”Makten och härligheten” är att aktörerna kommer tillbaka till spelet år efter år och tar med sig nya aktörer som kan lösa av dem som valt att sluta. Metaforer som ”växa upp med spelet” etablerar täta för-

bindelser mellan aktörerna och iscensättningen av manuskriptet. Som Ricoeur (1988: 229) skriver får växlingen av generationer sörja för kedjor av tolkningar och omtolkningar med en grund både i det verkliga livet och i en symbolisk ordning.

KAPITEL 5

Repetitionsarbete och traditionalisering

I det här kapitlet ska jag studera det repetitionsarbete där deltagarnas gester och rörelser blir av lika stor betydelse som det skrivna manuskriptet och dess återberättande för att iscensättningen av "Makten och härligheten" ska kunna återuppstå på nytt. Jag ska rikta särskild uppmärksamhet mot de första flyktiga repetitionstillfällen där deltagarna med nuet som utgångspunkt återskapar förlagor för rörelser kring manuskriptets repliker och skådespelets musikaliska inslag. Dessa situationer övergår mycket snabbt till ett arbete som går ut på att lägga fast gester och rörelser och att minnas dem från repetitionstillfälle till repetitionstillfälle. I viss mån berörs även detta arbete i det här kapitlet.

För att kunna analysera samspelet mellan manuskriptets text, kroppslighet och muntlighet vid återskapandet av förlagor i repetitionsarbetet i Alvastrå har jag funnit det meningsfullt att kombinera Richard Schechners (1985: 35-115) teori om rekonstruktion av beteenden med dialogisk kommunikationsanalys (Linell, 1998) och den forskning kring minnande i samtal som utförts av David Middleton (1978) och av Middleton och Edwards (1990b). Enligt det här synsättet blir minnande en process av samkonstruktion och tolkning i situationer. Samtalen, och därmed versioner av handlingar, händelser och berättelser, formas i relation till specifika situationella och sociokulturella omständigheter. Till de situationella och sociokulturella sammanhangen i klosterruinen räknar jag repetitionsarbetets arbets- och maktfördelning, men också kunskaper och minnen som på olika sätt behandlas som kollektiva eller delade av deltagarna.

Derek Edwards (1997: 114f) anger tre analytiska dimensioner av kollektiva eller delade kunskaper som blivit en del av min förståelse av processer av minnande och rekonstruktion i klosterruinen. En första dimension är *kulturell kunskap*. Hit räknar jag metaforer som "upp" och "ner" och deras förkroppsligade innebörder samt handlingsmönster som hör samman med genusordningar. Dessa kan liknas vid de kulturella system av betydelser som Brenda Farnell (1995) menar synliggörs vid analyser av dansade rörelser.

Kunskaper som deltagarna kontinuerligt försäkras sig om att de delar blir den andra dimension som jag hämtar från Edwards (1997: 114f). Jag kommer att använda den dimensionen för att diskutera hur deltagarna behandlar vissa förlagor som givna och andra som nya. Den tredje dimensionen kallar Edwards för *pragmatisk intersubjektivitet*. Med pragmatisk intersubjektivitet menas mera konkret att deltagarna i en aktivitet visar en beredskap att svara på varandras handlingar och därmed behandlar vissa kunskaper som om de vore gemensamma. Det här synsättet på minne och kunskap sätter en parentes kring att alla de individer som deltar i en aktivitet bär med sig en kunskap om hur aktiviteten ska utföras. Perspektivet räknar inte heller med att var och en av individerna har en delvis gemensam kunskap som är fördelad mellan deltagarna. Perspektivets premisser är istället att bara det som explicit görs till allmän kunskap är allmän kunskap för deltagarna.

Jag kommer att använda begreppet pragmatisk intersubjektivitet för att diskutera vad mina fältanteckningar, ljudband och videoinspelningar från repetitionsarbetet kan säga om traditionalisering. Processen kommer också att kopplas till hur deltagarna i repetitionsarbetet etablerar och upprätthåller situationsdefinitioner. Dessa situationsdefinitioner kan också förstås i termer av inramningar, det vill säga principer som gör att deltagarna kan skapa en gemensam uppfattning av en situation och bemöta varandras handlingar och tolka dem i termer av intentioner (jfr Goffman, 1986).

Med dessa utgångspunkter kommer jag att resonera kring Paul Conner-ton (1989) tes att kroppsliga handlingar i första hand förmedlas, förankras och förkroppsligas utanför det talade språket. Jag menar att en sådan teori inte är tillräcklig för att förstå och förklara hur iscensättningen i Alvastra återuppstår år efter år. Kroppsliga handlingar blir meningsfulla i förhållande till andra aspekter av kulturellt meningsskapande (Evaldsson, uu; Goodwin, 2000; 2002).

Dansrepetitioner

Min undersökning av återskapande av förlagor i repetitionsarbeten startar med danser. Exempel från tre repetitionstillfällen kommer att diskuteras. De danser som koreografen leder instuderingsarbetet med ges av fiktionen betydelse av att vara ritualer som utförs av manuskriptets Alvastrabefolkningar. Danserna kan också sägas vara ritualer i en mer teoretisk mening. I danserna binds musik, ord, gester och koreograferade rörelser samman till avgränsade helheter. Liksom teoretiskt definierade prototypiska ritualer är danserna formaliserade, stilerade och repetitiva (se t.ex. Connerton, 1989: 60–61, Klein, 1995:14–16). De är repetitiva därför att de utförs i repetitionsarbete efter repetitionsarbete, föreställning efter föreställning, år efter år. De är repetitiva också för att de innehåller en serie av repliker, refränger och koordinerade rörelser som upprepas inom en och samma dans.

Repetitionsarbetet kring danserna syftar till att samordna repliker, refränger, rörelser och musik. Som analyserna nedan kommer att visa kan repeti-

tionsarbetet med danserna tolkas som att ett spänningsfyllt förhållande mellan att rekonstruera föregående års förlagor och att skapa för året nya förlagor etableras.

Förlagor blir till på nytt

Jag ska börja med att studera när koreografen tillsammans med en aktör rekonstruerar sejdens åkallande av gudinnan Omma i Ommafolkets ritual. Det är det åttonde året som aktören, Bea, deltar i iscensättningen av "Makten och härligheten", men det är första året som hon tilldelats sejdens roll.

Följande fältanteckningar skildrar inledningen av det första repetitions-tillfället med Bea och koreografen.

Den nya sejden ropar med mig när det är dags för henne att repa. Koreografen är snabb med att dra igång sina rep. De ställer sig på spelplatsen, på den plats där sejden står under föreställningarna. Jag hämtar bandspelare och block och under tiden säger koreografen till Bea att de inte ska göra riktigt likadant som förra året. Bea springer iväg för att hämta fuskklapp med texten på, hon kommer tillbaka med en eller par urrivna manussidor.

De sitter först ner på knä mitt emot varandra. Bea och koreografen utför rörelser nästan överlappande. De har händerna korsade framför bröstet och har fingrarna i Ommahälsning. Koreografen gör en gest och pekar var kungen säger "här är det". Koreografen gör hela tiden rörelserna, visar och talar om samtidigt hur Bea ska göra. Rörelser är också knutna till repliker. Samtidigt som Bea säger sina repliker gör koreografen och Bea rörelserna.

När koreografen säger "akta dig för att sträcka dig bakåt" går hon fram till Bea och tar på hennes axlar och visar vilken position de ska vara i.

Under instruktionerna böjer sig koreografen ner mot sin uppslagna pärm. Vid ett tillfälle håller ett papper på att blåsa bort, hon fäster det med den korg hon också har med sig.¹

Ur dessa fältanteckningar kan flera resurser för återskapande av förlagor extraheras. Bea har med sig några sidor som hon rivit ur ett manuskript. På dessa finns de repliker hon ska säga. Koreografen har istället med sig en pärm där hon skrivit ner koreograferade rörelser utifrån ett notationssystem som hon själv konstruerat. Men det förefaller som om notationerna fungerar som både en förlaga att följa och en förlaga att bryta. Koreografen säger uttryckligen att de "inte ska göra riktigt likadant som förra året". Kanske är det till och med så att notationerna inte återger hur sejdens rörelser utfördes föregående år, utan beskriver ett handlingsmönster från längre tillbaka i tiden.

Då repetitionsarbetet pågår översätter koreografen sina notationer till talade refererat och förebildliga rörelser. På så sätt blir koreografens kroppsliga handlingar en resurs i repetitionsarbetet. Oftast placerar sig koreografen i Beas

¹ Fältanteckningar, 2000.07.09: 1.

synfält, på några meters avstånd. Men, som fältanteckningarna visar, de rörelser som Bea utför blir också ett material utifrån vilket koreografen skapar en ny förlaga. Koreografen går fram till Bea och visar med ett tryck med sina händer hur Bea ska hålla sina axlar.

På samma gång som koreografen utför de rörelser hon vill att Bea ska göra beskriver hon rörelserna med ord. Fältanteckningarna ovan blir ett exempel på hur koreografen etablerar täta förbindelser mellan repliker och rörelser. Tätheten blir ännu tydligare i transkriptionerna av det här repetitions-tillfällets verbala utsagor från en ljudbandsinspelning.

- Koreo: jag har gjort det ganska logiskt ibland också
- Bea: ja
- Koreo: så att du har lätt att komma ihåg så din utgångspunkt är nu bara med händerna rakt ner
- Bea: mm
- Koreo: i nolläge och den här ”Omnia gudinna som råder över födsel och död” när du säger det
- Bea: ja
- Koreo: till ordet död så hälsar du precis som alla har hälsat på dig så hälsar du till din gudinna Omnia, låt armbågen vara nere just det, och ner och det gör du sakta och med stor värdighet prova att ta bara den meningen Omnia
- Bea: gud- ”Omnia gudinna som rå över födsel och död”²

Det här exemplet tolkar jag som att koreografen lämnar över repliker och rörelser till Bea. Överlämnandet ackompanjeras av att koreografen förklarar rörelsernas innebörd. Den kopplingen upprättas genom att koreografen ger sina instruktioner både kroppsligt (genom förebildligt agerande) och muntligt (genom referat). Överlämnandet följs av också av en förklaring till varför hon skapat så täta förbindelser mellan repliker och rörelser: ”så att du har lätt att komma ihåg”. Det yttrandet visar för mig att det här repetitionstillfället pekar mera framåt mot kommande repetitioner och föreställningar än det hänvisar till tidigare års föreställningar. Om jag som en analytisk distinktion håller kvar vid den cartesianska dualismen och separerar kropp och tanke stöds Beas minnesarbete av att koreografen upprättar en nära koppling mellan replikerna och rytmiserade rörelser. Det framåtriktade minnandet tar hjälp av en minnesteknik som beskrivits i forskning om muntliga framföranden av poesi och historia. Rytmiska framföranden underlättar hågkomster därför att kroppens motorik involveras (jfr Connerton, 1989: 76).

² Transkription ljudband, 2000.07.09: 2.

Såväl som i det här avsnittets inledande fältanteckningar som i exemplet ovan knyts den enskilda aktörens, Beas, rörelser och riktningar till de andra aktörernas handlingar. Även om de aktörer som ska gestalta Ommafolket är frånvarande från den här första repetitionen av dansen så omnämns de av koreografen: ”så hälsar du precis som alla har hälsat på dig”. På så sätt tydliggör hon att Beas rörelser och repliker har ett samband med andra aktörers rörelser.

Jag tolkar därtill koreografens instruktioner till Bea som att sejdens rörelser och repliker ska riktas till skådespelets fiktiva gudinna Omma. När koreografen i det följande exemplet upprättar ett samband mellan en replik riktad till Omma och en rörelse får rörelsen framför allt betydelsen av att förstärka repliken.

Koreo: så var inte rädd för att ta upp händerna och sedan säger du ”hör oss”

Bea: ”hör oss lyssna”

Koreo: ja och då understryker du ordet lyssna med att snurra runt bara så att man ser, du vill verkligen bli hörd³

Här fortsätter koreografen att lämna över repliker till Bea. Bea visar att hon delar koreografens definition av situationen genom att ta repliken från koreografen nästan i samma stund som hon börjar säga den. Utifrån Beas övertagande av repliken ger koreografen en kompletterande instruktion om att den rörelse som Bea utför ska synliggöra att sejden vill bli hörd. Koreografens ”man ser” hänvisar till hennes blick, men kanske också till en tänkt åskådarens uppmärksamhet. I det sammanhang som skapas i just det här repetitionsarbetet är den tänkta åskådaren för sejdens replik och rörelse framför allt gudinnan Omma. Det är till henne som Beas/sejdens rörelser ska riktas. I själva verket blir också de andra aktörerna som deltar i Ommafolkets dans och den publik som kommer för att se föreställningen åskådare till Beas framställning, men det är ingenting som koreografen och Bea talar om vid just det här repetitionsarbetet.

Följande repliker innehåller en rad uppmaningar från sejdens sida om att Omma ska återuppträda för att Ommafolket ska kunna få hennes beskydd och ledarskap.⁴

Jag bjuder dig att komma till oss! Jag, Sejden, åkallar dig! Gudinna! Kräv av oss ett offer och jag lovar dig det offer du begär. Omma! Led oss! Beskydda ditt folk! Uppstig från de dödas rike! Kom!⁵

När koreografen i repetitionsarbetet med Bea sätter rörelser till dessa repliker instrueras Bea att pendla mellan att visa underordning och jämlikhet inför Omma.

³ Transkription ljudband, 2000.07.09: 3.

⁴ I en av pjäsens inledande scener kastar sig Omma ned från Omberg efter att hon lämnats av en friare. ”Makten och härligheten”, 1999: 3.

⁵ ”Makten och härligheten”, 1999: 4.

- Koreo: medan du säger det du, du stannar här ute ”Jag bjuder dig” då går du ödmjukt ner
- Bea: ja
- Koreo: ”Jag bjuder dig”
- Bea: ”att komma till oss”
(nio turer utlämnade)
- Koreo: och sejden
- Bea: ”åkallar dig”
- Koreo: just det så det är det är en liten stolthet över det också
- Bea: ja att vi
- Koreo: att vi som är jämlika va (skratt)
- Bea: ja
- Koreo: nu är vi på samma plan ”Jag, Sejden åkallar”
(fyra turer utlämnade)
- Koreo: ja, jo, sedan är det så här då har du det här så har du det här samma ”gudinna”
- Bea: ”gudinna”
- Koreo: då visar du att du inte är riktigt jämlik i alla fall⁶

I det här exemplet uppmanas Bea att i anslutning till frasen ”jag bjuder dig” göra en rörelse i riktning neråt för att visa ödmjukhet. En stund senare instrueras Bea att i anslutning till en uppmaning förändra uttrycket för att visa ett annat styrkeförhållande mellan sejden och Omma. Strax därefter talar koreografen om hur Bea ska gå tillbaka till att förhålla sig som om Omma vore överordnad sejden. Ljudbandsinspelat repetitionsarbete ger inga uppgifter om rörelser som inte verbaliseras samtidigt som de utförs. Men när jag tittar på videoinspelningar från föreställningar med den här repliksekvensen blir det tydligt att Bea i rollen som sejden sänker och höjer armar och huvud i anslutning till replikens olika fraser.

Den pendling mellan stolthet och undfallande som delvis finns inskriven i replikerna förstärks genom de koreograferade rörelserna. Orden och rörelserna etableras i samklang med den metaforik som George Lakoff och Mark Johnson (1980: 14–21) menar är utgångspunkter för ett etablerat metaforiskt system. ”Upp” hänvisar till positiva värden, ha kontroll och hög status och

⁶ Transkription ljudband, 2000.07.10: 11–12.

”ner” hänvisar till sjukdom och död, vara kontrollerad och ha låg status. Lakoff och Johnson argumenterar för att dessa språkliga innebörder blivit möjliga därför att de motsvaras av erfarenheter av att kroppsligt finnas till i en fysisk värld.

Lakoff och Johnsons metaforiska system kring ”upp” och ”ner” överlappar den kristna världsuppfattning som ger att de gudomliga finns ovanför människorna. Samma rumsliga förhållande etableras i iscensättningens fiktiva rumslighet. Även om Omma i manuskriptets berättelse skapats som en förkristen gudom instruerar koreografen aktörerna att förhålla sig till henne som om hon funnes ovanför dem. Berättelsen ger att Omma sedan hon återuppsått lever på det berg som både deltagare i skådespelet och skådespelets åskådare kan se resa sig strax intill klosterruinen.

Vid det repetitionsarbete som analyserats här anknyter förlagorna för sejdens rörelser till koreografens notationer samt hennes verbalisering och visualisering av förlagor från tidigare års framträdanden genom kroppsliga handlingar. Förlagorna etableras därtill i förhållande till förkroppsligade metaforer som kan sägas vara kulturellt meningsskapade och meningsskapande i sammanhang som både tidsligt och rumsligt går utanför repetitionsarbetet i klosterruinen.

Vid repetitionsarbetet med Bea är det vid årets första repetitionstillfälle som förlagor för kommande repetitionsarbete och föreställningar etableras. Koreografen avrundar repetitionstillfallet med en uppmaning till Bea att ”göra lite markeringar i dina papper”. Bea svarar med att skriva ett eget manuskript. Under kommande repetitionsarbete blir det sedan denna nyskrivna bearbetning av manuskriptet som Bea använder som förlaga för hur hon ska utföra sejdens rörelser.

Samspel mellan koreografens och aktörernas förlagor

De följande avsnitten ska ägnas åt analyser av ett repetitionstillfälle som mera har karaktär av att återskapa och förändra förlagor från tidigare repetitioner än att återskapa förlagor för en aktör i en ny roll att minnas inför kommande repetitionsarbeten och föreställningar. Vid det repetitionsarbete med Ommafolkets ritual som ska analyseras i det här avsnittet deltar strax över tjugo aktörer förutom koreografen. Närvarande är också sångledaren. Ett antal av aktörerna har utfört den här dansen vid tidigare iscensättningar av ”Makten och härligheten”. Några av aktörerna har sett dansen som åskådare i publiken eller i egenskap av aktörer i andra avsnitt av skådespelet. Bland aktörerna finns också de som kommit i kontakt med dansen för första gången då den refererades av regissören och koreografen och markerades av aktörerna på spelplatsen iscensättningens första helg, några dagar före det repetitionsarbete som ska analyseras här.

För mig blir detta andra repetitionstillfälle av Ommafolkets dans sommaren 2000 ett exempel på att koreografen förhåller sig till aktörerna som om det

skulle finnas ömsesidigt delade förlagor mellan henne och dem om hur Ommafolkets dans ska utföras. Alldeles i början av repetitionstillfället hänvisar koreografen tillbaka till helgen. Hon gör det i samband med att hon kommenterar och kompletterar aktörernas tagande av positioner i rummet med orden: ”står ni där ni skulle stå nu.”

När repetitionsarbetet sedan kommer igång genomförs det med utgångspunkten att aktörerna ska veta vilka sånger och rörelser de ska utföra. Koreografen ger just inga förberedande instruktioner och hon har inte med sig sin pärm med notationer. Hon beskriver och utför rörelser och gester alldeles i anslutning till att aktörerna ska utföra dem eller redan har utfört dem.

Det exempel som först ska analyseras kommer från repetitionsarbete med en av de sekvenser där sejdens repliker och rörelser ska samordnas med de andra aktörernas rörelser och sjungande. Det handlar om ett avsnitt av Ommafolkets ritual där aktörerna i ringen ska sätta sig på knä, börja sjunga, fälla ut armarna i vinklar från sidorna, forma fingrarna till vad deltagarna ibland benämner som ”lohälsningen” och sedan resa sig upp i koordination med sejdens repliker.

Bea/sejden befinner sig tillsammans med koreografen i mitten av en cirkel av aktörer. Strax utanför de aktörer som formerar sig i en ring kring sejden och koreografen finns två kvinnliga och två manliga aktörer i roller som ”lokvinnor” respektive ”käppmän”, samt sångledaren.

Sejden:	“med sång och med dans vill vi tacka dig“	armsnirkel armsnirkel armsnirkel armarna rakt upp i luften
Koreo:		gör rörelserna med sejden gestikulerar mot sångledaren
Sångl:	pom pom pom	slår med ena handen mot den andra i takt med varje pom
Koreo:		slår taktslag med sin högra arm på sångledarens pom
Aktörer:		sätter sig på knä, de flesta av dem låter sina armar bilda hakar ut från kroppen och formar sina fingrar till ett tecken
Aktörer:	“Höga Gudinna“	[sjunger svagt]
Koreo:		riktar blicken mot sångledaren riktar blicken mot sejden slår med ena handen i luften



Repetition av Ommafolkets ritual. Sångledaren klappar takten och ljudar musiken: pom pom pom". Koreografen (med ryggen mot kameran) riktar sig mot honom för att alldeles därefter rikta sig mot sejden och slå handen i luften.

Aktörer: "Höga Gudinna" [sjunger starkare]

Koreo: riktar sig till sejden, utför rörelser med henne⁷

Jag tolkar det här exemplet som att koreografen samordnar aktörernas kroppsliga rörelser med sång och repliker. Jag har försökt att återge hur koreografen förstärker de snirklande armrörelser som Bea utför i rollen som sejden. Därefter gör koreografen en gest som noteras av sångledaren. Sångledarens närvaro strax utanför ringen av aktörer, samt att han svarar på koreografens gest, tyder på att han delar koreografens kunskaper om samordning av rörelser och musik. Sångledaren fångar upp koreografens gest och börjar ljuda en rytm genom att klappa händer och sjunga. Koreografen förstärker hans rytmisering genom att slå takten med sin ena hand i luften. På detta sätt översätter koreografen musikens rytm till en visuell resurs som en gest.

Exemplet antyder att aktörerna i ringen delar definition av situationen med koreografen och sångledaren. De svarar på sångledarens taktslag och koreografens gester genom att försöka samordna rörelser och sång med denna rytmisering. Transkriptionsformatet ovan ger inte möjlighet att visa de enskilda aktörernas rörelser, men några av dem flyttar sina blickar från koreografen till sångledaren när hans röst börjar ljuda. Andra aktörer låter sina

⁷ Transkription video, 2000.07.10.

blickar glida mellan andra aktörer, som för att se efter vad dessa gör. På in-
tet sätt koordinerade ändrar aktörerna sittställning och fäller ut sina armar i
hakar ut från överkroppen. Därefter börjar en antydning till sång som fort
avbryts. På nästa dirigerande gest från koreografen startar sången igen, fler
aktörer börjar att sjunga och sången blir därmed starkare. Därefter riktar
koreografen åter sin uppmärksamhet mot sejden.

Aktörernas blickar mot varandra kan tolkas som att aktörerna blir varan-
dras förlagor. Detta förstärks då koreografen går runt i ringen och komment-
terar aktörernas armpositioner.

Koreo:	vänder sig från sejden, tittar mot aktörer i ringen
	pekar mot en av aktörerna
inga hängande armar	fäller ut armarna i vinkel, går runt inuti ringen,
(ohörbart)	pekar mot aktörer (försvinner ut ur bild)
jättesnyggt	pekar mot en kvinnlig aktör så ska ni se ut allihop helt perfekt håller kvar armen i riktning mot den utpekade aktören ⁸

Under det repetitionsarbete som jag analyserar i det här avsnittet konsulterar inte koreografen sin pärm med notationer. Istället förhåller hon sig till och bedömer aktörernas framträdanden vid repetitionstillfället utifrån situationen. Ovanstående exempel skildrar hur aktörernas armpositioner betraktas och kommenteras av koreografen. Den aktör som först pekas ut får bilda förlaga för hur armarna inte ska hållas. Därefter vinklar koreografen upp sina egna armar som för att visa hur det ska se ut. Till sist hittar koreografens blick en kvinnlig aktör som pekas ut som föredöme för de andra. Aktörerna svarar på olika sätt på koreografens utvärderingar och uppmaningar. Några av dem behåller sina blickar riktade rakt fram, andra flyttar sina blickar i och med koreografens rörelser och ord.

Med utgångspunkt i aktörernas agerande ger koreografen kompletterande instruktioner både när aktörerna utför rörelserna och i de pauser som uppstår när hon bryter aktörernas utföranden. Att aktörerna på olika sätt försöker försäkra sig om att utför sina rörelser efter de rätta förlagorna visas till exempel med att de ställer frågor i de pauser som uppstår.

⁸ Transkription video, 2000.07.10.

Anna:	du ska vi gå upp när (ohörbart)	riktar sig mot koreo
Koreo:	där du går upp går du bara upp	vänder sig till Anna
Anna:	då gör jag bara det	
Koreo:	ja	vänder sig bort från Anna
Aktörer i ringen:		sätter sig ner
Koreo:	så att	sätter sig ner i ringens mitt
Lena:	ska man tänka på att man reser sig med ett visst ben	blick mot Anna, sedan mot koreografen gör en ansats att resa sig med ena benet först
Koreo:	ja det är när vi sätter oss du var inte med då	vänder sig halvt om mot Lena tittar framåt ⁹

Jag tolkar det här exemplet som att även om aktörerna blir resurser för varandra så ser koreografen till att det är hon som har rätten att bestämma vilken förlaga som ska vara den rätta. Den för året nytilkomna aktören Anna ställer en fråga för att få utförligare instruktioner om hur hon ska resa sig. Koreografen svarar henne kort och oprecist, som om resningens utförande skulle vara självklart. Koreografen understryker det sagda genom att alldeles i anslutning till svaret återta den kroppsliga riktning hon hade innan frågan ställdes. En annan aktör, Lena, vänder sig till Anna och refererar hur resningen skulle kunna utföras. Koreografen vänder sig då till Lena. Trots att hon svarar Lena med ett ja, innebär hennes yttrande en korrigerande av den beskrivning av rörelsen som Lena ger. Koreografen avbryter utbytet med frågor och svar med en hänvisning till att Lena inte varit med vid första repetitionstillfället under helgen. Det är åtminstone så som jag utifrån sammanhanget tolkar koreografens ”du var inte med då”. Precis efter yttrandet vänder sig koreografen bort från Lena och lämnar inget utrymme för henne att svara.

En överlagd förändring av förlagor

Med utgångspunkt i år 2000:s repetitionsarbete ska jag i det följande analysera hur koreografen förändrar en sekvens av Ommafolkets ritual. Som jag påpekat i föregående är inte iscensättningen av ”Makten och härligheten” helt och hållet sig lik från år till år. När jag tittar på videoinspelningar från föreställningar under årens lopp kan jag iaktta att grundsceneriet för Ommafolkets dans är relativt intakt, men att detta grundsceneri också innehåller för-

⁹ Transkription video, 2000.07.10.

ändringar. Första åren bars till exempel inte sejden in i ringens mitt på en bärstol. Den dans som aktörerna i ringen utförde till sång och musik innehöll därtill färre moment då än nu. En videofilm från 1991 visar att aktörerna inte dansar i ringen. De sitter kvar i gräset och vaggar framåtlutande överkropparna i takt till musiken. Mina egna videofilmer från 1999 respektive 2000 ger antydningar om att sejdens rörelser förändrats något i och med bytet av aktör i den rollen. Ommafolkets dansande i ringen ter sig däremot relativt likt. En jämförelse mellan repetitionsarbetet med Ommafolkets ritual 1999 och 2000 ger dock att koreografen det senare året ändrar en av de koreografiska sekvenserna i Ommafolkets ritual.¹⁰

I samband med att koreografen introducerar en för året ny förlaga för en sekvens i Ommafolkets ritual skiftar hon från att låta sina refererat och sitt förebildliga agerande svara på aktörernas handlingar till att låta aktörerna utföra rörelser utifrån hennes instruktioner. Hennes instruktioner för den sekvens som förändras inleds så här:

Koreo:	då skulle jag vilja testa så här (2sek paus)	ställer sig i cirkelns mitt
	på det här förspelet	tittar sig omkring
	odampa	klappar med händerna ett par gånger
Sångl:		börjar trumma
Koreo:	då vill jag att ni ska gå ner	böjer sig neråt fladdrar med händerna mot marken reser sig upp, fladdrar med händerna tittar sig omkring
	sedan ska ni ju börja att springa medsols	snirklar med pekfinger i en ring
	eller hur	tittar mot en aktör
	och då vill jag att ni	går runt i cirkelns mitt
	testar allihop och springer	

¹⁰ Med utgångspunkt i videoinspelningen av en av 1999 års föreställningar och fältanteckningar från repetitionsarbetet med lokvinnornas dans håller jag det för troligt att koreografen använder den som förlaga för en av de sekvenser där hela Ommafolket ska röra sig runt i cirkeln. Lokvinnorna har redan föregående år stampat med fötterna på det sätt som koreografen kommer att instruera hela Ommafolket att göra. Men att aktörerna instrueras att röra sig på detta sätt av koreografen innebär inte att de verkligen gör det varje föreställning. Min inspelning av en av föreställningarna år 2000 antyder snarare att aktörerna använder föregående års koreografi som förlaga snarare än den som koreografen etablerar för år 2000.

	dadamtamdadamtam	springer på stället
Sångl:		trummar
Koreo:	alla springer så	stannar upp, tittar omkring sig, händerna ut framför kroppen, handflatorna neråt, sårar på fingrarna ¹¹

Koreografen börjar med att ställa sig mitt i cirkeln av aktörer. Cirkelns mittpunkt är genom det sätt som Ommafolkets dans sedan länge har koreograferats ett område dit Ommafolkets uppmärksamhet ska riktas. Där står sejden, vars rörelser och repliker de ska svara på och förhålla sig till. Koreografen introducerar sedan ”det här förspelet” som om aktörerna visste vad hon refererar till. Som för att understryka och göra tydligt vilket förspel hon hänvisar till ljudar hon musiken, ”odampa”, och utför en rörelse som hör till koreografin. Återigen är det sångledaren som visar att han delar koreografens förlaga för hur rörelser och musik ska koordineras genom att rytmisera musiken i anslutning till koreografens ord, gester och rörelser.

Det finns ytterligare en passage i exemplet där jag tolkar koreografen som att hon hänvisar till något som de andra deltagarna känner till. I ”sedan ska ni ju börja att springa” finns ett inskjutet ”ju” och efter det yttrandet vänder sig koreografen till en av aktörerna i ringen med ett ”eller hur”. Men insprängt i detta finns en gest som illustrerar hennes ord att aktörerna ska springa medsols i cirkeln. Att koreografen på en och samma gång hänvisar till att aktörer delar hennes förlaga och visar springriktningen med en gest tolkar jag som att hon både förhåller sig till de aktörer som deltagit i ritualen tidigare år och till dem som är nya för året.

Efter att koreografen visat och refererat en sekvens introducerar hon den sekvens som kan räknas som ny. Hon gör detta genom att explicit tilltala samtliga aktörer i ringen och förebildligt visa hur de ska stampa med fötterna när de rör sig runt i cirkeln. I detta gör sig koreografen till en levande förlaga för aktörerna. Men tidigare har hon utfört en gest, då hon snirklade med ena pekfingret runt i luften, som illustrerar i vilken riktning aktörerna ska röra sig. Koreografens rörelser och gester kan alltså vara både förebildliga och illustrerande. Mina videoinspelningar visar att det för det mesta finns en konsensus, en pragmatisk intersubjektivitet, mellan aktörerna och mellan aktörerna och koreografen hur hennes gester och rörelser ska tolkas. Det händer i stort sett aldrig att aktörerna härmar en illustrerande gest eller någon av de gester som likt den som avslutar exemplet ovan stryker under betydelsen av ett yttrande.

Efter att ha tagit del av mina analyser i detta kapitel påtalar koreografen att hon använder vardagliga rörelser som en pedagogisk resurs. För att skapa

¹¹ Transkription video, 2000.07.10.

skillnader mellan de sceniska gestaltningarna av iscensättningens förlagor och vardagens rörelser och använder hon språkliga kontraster och distinktioner.

När aktörerna står i en ring: ”stå inte och häng på ett ben, det är 90-tal, stå på bägge benen”. ”Ni sätter ner sejden, mer, mer när ni hör musiken: bam, bam, bam, bam.” ”Så sätter sig alla upp, sedan hör ni ett blåsinstrument” ... ”och då har ni armarna rätt ut, jag vill inte se några hängande galgar, ni ska ha armarna rätt ut, känn att det ska vara ett flyt”.¹²

I ovanstående exempel använder koreografen negerande liknelser som ”jag vill inte se några hängande galgar”, för att med ord åskådliggöra hur aktörerna ska hålla sina armar. Som för att etablera skillnader mellan vardagens handlingsmönster och förlagans koreograferade rörelser benämns att lägga hela kroppstyngden på ett och samma ben som samtida. Kontrasten, att stå med tyngden på bägge benen, skapar ett sätt att stå i historisk tid. De dansscener eller rörelsesekvenser som koreografen leder arbetet med etablerar därtill speciella rörelsemönster för var och ett av manuskriptets folk. Ommafolkets inträde på spelplatsen och deras ritual ska särskiljas från de historiska epoker som följer. Ommafolket ska röra sig extatiskt och okontrollerat (på ett koreograferat sätt i takt med musik), medan kvinnorna och männen i asafolkets fruktbarhetsritual ska stå stadigt med ena handen på höften respektive gå med bestämda steg över spelplatsen. Hur dessa förlagor knyter an till samtida kulturella förlagor för kvinnligt respektive manliga rörelsemönster ska diskuteras i de avsnitt som följer nedan.

Aktörerna som koreografens förlagor

Det här avsnittet ska ägnas åt en analys av det första repetitionstillfället sommaren 2000 för offerdansen. Offerdansen ingår i den sekvens av koreograferade rörelser som deltagarna kallar ”asafolkets ritual”, ”våröfferriten”, ”knulldansen” eller ”fruktbarhetsriten”. Två aktörer, en ung kvinna och en ung man, genomför som avslutning på asafolkets dans en pardans som mynnar ut i att ett rött sidenband vecklar ut sig från deras handleder när asaprästen nuddar dem där med sitt svärd. Vid det här repetitionsarbetet deltar förutom koreografen två aktörer som utfört dansen åtminstone föregående år, eller kanske till och med flera år i rad. Pardansen ackompanjeras av flöjtspel men under det repetitionstillfälle som ska analyseras här läggs ingen vikt vid att dansarnas rörelser ska utföras i förhållande till musik. I det manuskript med 1999 års bearbetningar finns ingen annan förlaga för dansen än [Våröfferdansen].¹³

Fältanteckningarna ger följande beskrivning från inledningen av repetitionstillfället.

Koreografen kommer och drar med sig offerdansarna ut på spelplatsen. Hon frågar dansarna om de kommer ihåg hur det ska göra och en av dem säger

¹² Fältanteckningar, 1999.07.13: 5.

¹³ ”Makten och härligheten”, 1999: 10.

att han/hon gör det. Koreografen kallar till sig en ljusstekniker och frågar något om ljus och plats på spelplatsen för offerdansen. Regissören kommer också fram till dem. De diskuterar en stund, pekar och regissören menar att de ska stå rakt framför mittenläktarsektionen och i höjd med det stora trädet på kullen. Repetitionen börjar. Koreografen växlar mellan att tala och gestikulera, gå fram till paret och visa rörelser, och stå betraktande rakt framför dem med händerna i sidorna. Bara vid enstaka tillfällen gör hon rörelser parallellt med offerparet.¹⁴

Ur de här fältanteckningarna går det att urskilja tre omständigheter som skiljer det här repetitionsarbetet från de repetitionstillfällena som analyserats tidigare i kapitlet. För det första börjar koreografen med att fråga om aktörerna minns hur de ska utföra sina rörelser. För det andra ligger detta repetitionstillfälle senare i arbetsprocessen än de som analyserats ovan vilket gör att ljussteknikerna har börjat arbeta och tillsammans med regissören kan bistå med pardansens exakta position på spelplatsen. För det tredje antyder fältanteckningarna att koreografen i mindre utsträckning än vid kapitlets tidigare analyserade repetitionstillfällen visar förebildligt hur aktörerna ska utföra rörelser.

Transkriptionerna av ljudbandsinpelningen av repetitionstillfallet ger att båda aktörerna besvarar koreografens fråga om de kommer ihåg jakande. När det egentliga repetitionsarbetet kommer igång efter att deltagarna placerat sig på spelplatsen sägs följande:

Koreo: okej ska vi se vad ni kommer ihåg, vi tar det så sakta och söker oss igenom hela, vänta nu tjejen ni ska vara omvänt

Maria: nej

Koreo: säker

Maria: ja (4sek) det är helt säkert

Koreo: vi testar (2sek)

Per: jag bör ju hamna höger

Koreo: höger ja just det

Maria: ja ner för dig först eller du

Koreo: ja du tar ner för honom

Maria: okej¹⁵

Ur det här exemplet går det att härleda några signifikanta drag för skapande av förlagor vid repetitionsarbetet med ”offerdansen”. Koreografens yttrande ”okej ska vi se vad ni kommer ihåg, vi tar det så sakta och söker oss igenom hela” kommer att definiera situationen. Till viss del måste nog hennes

¹⁴ Fältanteckningar, 2000.07.14: 2-3.

¹⁵ Transkription ljudband, 2000.07.14: 4.

situationsdefinition förstås som ett svar på att både Maria och Per klargjort att de har förslagorna relativt klart för sig. Härigenom skapas en situationsdefinition där initiativet att utföra rörelser ligger lika mycket hos aktörerna som hos koreografen. I och med detta förhandlar alla tre om utförandet av dansen. Det sker i ovanstående exempel då koreografen vill ändra på Marias och Pers positioner i förhållande till varandra. Maria håller fast vid sin förslaga för hur hon och Per ska stå i förhållande till varandra och koreografen uppmanar henne och Per att pröva vad som händer om de börjar att dansa från den. Direkt därefter lämnar Per ett bidrag till förhandlingen genom att tala om var någonstans i förhållande till Maria han bör hamna inför nästa moment. Förslaget bemöts av såväl koreografen som Maria. Marias bemötande sker i form av en fråga som koreografen och inte Per besvarar.

När Maria och Per dansar kommenterar koreografen deras rörelser.

Koreo: glöm inte att hänga med huvudet (3sek) och upp försök att få den övergången så lugn och snygg som möjligt så att huvudena kommer på mitten och går över (4sek) kan ni ta om det där när den som böjer sig framåt, var inte så snabb med att gå ner med huvudet för då blir det något slags mellanrum mellan huvudena som ser så trist ut utan börja luta framåt och sedan går ni ner, förstår ni, fram och ner, då blir det också lättare för er att hålla kontakt med nackarna lite längre, okej testa fram (2sek) och ner

Maria: okej (3sek)

Koreo: och upp (5sek) titta fram (3sek) och ner mycket snyggare (2sek) få se om du kan knäa lite mer Maria just det så att man får det här sista gunget och upp¹⁶

Med utgångspunkt i min närvaro vid ett antal repetitionstillfällen kan jag förstå de många pauserna som att koreografen med sin tystnad lämnar utrymme för aktörernas rörelser. Utifrån bandinspelningen kan också koreografens tonfall och prosodi fram till den första fyrasekundspausen tolkas som att hon kommenterar aktörernas rörelser när de utför dem. Efter pauseringen avbryter hon dansandet och ger nya instruktioner inför ett nytt utförande. Genomgående för repetitionstillfallet är att koreografen jämkar mellan aktörernas förslagor, aktörernas rörelsemöjligheter och hennes egen värderande blick. Den förslaga som aktörerna visar fram kan därför omformuleras i förhållandet till vad som sker i nuet. Årets förslagor för dansen växer fram genom att koreografen kommenterar och ger kompletterande instruktioner för de rörelser som aktörerna utför.

När deltagarna ska lägga till ett nytt moment efter de rörelser som kommenterats i ovanstående exempel återkommer de till frågan om Marias och Pers inledande positioner i förhållande till varandra.

¹⁶ Transkription ljudband, 2000.07.14: 4-5.

Koreo: och nu ska det bli ett sådant här dropp och det är därför jag vill ha dig på den här sidan

Maria: nej vi ska gå runt här och sedan, gå runt så här och sedan

Koreo: du gick ett helt varv runt

Maria: ja

Koreo: ja okej

Maria: och sedan igen

Koreo: då kör vi på det, ja ja, jag har gjort lite olika från år till år¹⁷

I det här exemplet kapitulerar koreografen inför Marias förlaga för hennes och Pers positioner på spelplatsen. Hon gör det sedan Maria kunnat verbalisera en förlaga också för sekvensens fortsättning. I anslutning till att koreografen accepterar den fortsättning som Maria lägger fram framhåller hon att det under årens lopp funnits flera alternativa sätt för offerparet att stå i förhållande till varandra. Detta kan tolkas som att hon behåller något av sin auktoritet vid återskapandet av förlagor trots att hennes eget alternativ förkastas.

Det finns flera yttranden i koreografens kommentarer av Marias och Pers rörelser som pekar mot att de cirkelformationer och pendlingar mellan upp och ner som finns i Ommafolkets ritual är grundläggande drag också i offerdansen. Men där koreografen i repetitionsarbetet med Bea etablerade ett förhållande av över- och underordning mellan rollkaraktären sejden och gudinnan Omma kopplas i offerdansen ”upp” och ”ner” till över- och underordning mellan den kvinnliga och den manliga danskaraktären.

Följande exempel, från slutet av repetitionstillfället, kan tolkas som att Maria uppmanas att böja sitt huvud inför sin manliga meddansare Per.

Koreo: ja, och så säg den här stolta (2sek) nacken här i början för den var snygg (5sek) yes (6sek) böj hakan först Maria och sedan så ner, och ödmjukt ner just det så faller håret framåt jättesnyggt (16sek) testa att bara titta upp på honom du stannar kvar just det först ta upp huvudet och titta på honom och sedan böja dig (2sek) upp (5sek) och byt (3sek) och byt

Maria: mm

Koreo: och så stanna kvar där nu stanna kvar där (2sek) och sedan går du ner och sedan får ni inte upp med knäna förrän igen då går upp med händerna bra, där var det och utfall titta (4sek) det behöver inte vara så söligt det kan ni göra lite smidigare lite snabbare (3sek) armmuskler armmuskler Maria yes, ner, och så bara ta handen först och så led henne ut bara till dig och så släpp där det känns naturligt¹⁸

¹⁷ Transkription ljudband, 2000.07.14: 5.

¹⁸ Transkription, ljudband, 2000.07.14: 28.

Vid det här momentet av dansen hänger sig Maria fast vid Pers överkropp. När hon gör det instrueras hon av koreografen att använda ett av de mer vanliga kvinnliga attributen, det långa håret, och utföra en huvudrörelse där håret framhävs i anslutning till att hon tittar upp mot sin danspartner. Även om koreografens uppmaning till Maria att använda armmusklerna antyder att Maria måste vara kroppsligt stark för att kunna hänga på Per ska hon samtidigt, vilket koreografen sagt en stund tidigare vid repetitionstillfället, tänka ”du är faktiskt som ett litet barn där nästan”.¹⁹ Maktförhållandet mellan de båda rollfigurerna tydliggörs i exemplets sista yttrande då koreografen riktar sina instruktioner till Per istället för till Maria och uppmanar honom att leda henne.

Heterosexualitet som förlaga och könsförklädnader som trubbel

Förlagorna för ritualer och rörelsemönster på spelplatsen reproducerar genomgående kulturellt föreskrivna skillnader mellan manliga och kvinnliga, biologiska likväl som sociala och kulturella kön. Rörelserna i såväl talscener som danser eller ritualer i iscensättningen av ”Makten och härligheten” byggs upp kring att kvinnor och män utför olika slags rörelser. Asafolkets ritual är mycket tydlig på den punkten. Dansen består av fyra delar: kvinnornas dans där en vårbrud utses, männens dans med utkorande av en vårkung, parningsdansen med bruden och kungen i mitten och offerdansen. Hela asafolkets epok beskrivs av såväl koreografen som regissören som en krigisk och manlig tid där det finns plats för starka och initiativrika kvinnor. Parningsdansen är koreograferad så att dess handlingsmönster förlägger initiativ till kvinnorna, lika väl som till männen. Detta gör att den könsmaktsordning som koreograferas både underbyggs av och omkastar en könsmaktsordning av manlig dominans och kvinnlig underordning. Men omkastningen är trots allt tillfällig då de scener som följer efter dansen kan tolkas som att kvinnorna i Alvastra lojalt inväntar männens hemkomst från plundringsresorna.

Deltagarnas meningsskapande kring pjäsens och dansernas könsmaktsordning sker både i det konkreta repetitionsarbetet och i aktörernas samtal om rollfigurer och rollframställningar. Följande citat från en av aktörerna är ett exempel av flera på att deltagare i iscensättning uppfattar ”Makten och härligheten” som en pjäs där könsmaktsordningen omkastas.

Vi kom på i somras att det är ju en feministpjäs med alla dom här starka kvinnofigurena, Sverker är ju en toffelhjälte, Omma och så, vikingarna är ju visserligen starka men vi skrattar ju åt dem.²⁰

När den här aktören refererar till pjäsens starka kvinnor hänvisar hon till att pjäsen och iscensättningen ger gudinnan Omma, drottning Ulfhild och he-

¹⁹ Transkription, ljudband, 2000.07.14: 11.

²⁰ Samtal med en av skådespelets aktörer, 2000. 11.16.

liga Birgitta aktiva roller i platsens förflutna och att deltagarna kan göra löje av vikingarna. Men vid andra tillfällen blir det problematiskt och skrattretande för aktörerna i de lägen då skillnader mellan könen inte reproduceras utifrån konventioner om förkroppsligande av manliga respektive kvinnliga sätt att framträda. Aktörer kan skratta tillsammans åt att en grupp unga kvinnor med tunna stämmor får sjunga asafolkets sång i prologen. En av de fraser som upprepas i sången lyder: ”Böj er ner för vår övermakt, böj er ner ni är trälar”.²¹ Även om det i förhållande till pjäsens roller råder ett överskott av unga flickor bland deltagarna blir kvinnor i mansroller nästan omöjligt i iscensättningen av ”Makten och härligheten”. Det låter sig inte göras att den kvinnliga deltagare som kan fåktas får ta en manlig karaktär bland asafolket när männen där slåss med svärd. Inte heller finner deltagarna det rimligt att låta kvinnor agera i roller som munkar.

Däremot finns flera exempel på att manliga aktörer agerar i roller som skrivits för och tidigare spelats av kvinnor. Rollfigurer som asafolkets prästinna och Fru Kättja spelas de år som jag studerar repetitionsarbetet av unga män. I nära anslutning till att denna rollfördelning tillkännages gör de båda unga männen skrattande parodier på feminina gester. Ett annat prov på att deltagarna gör komik av män i kvinnokläder hörs i diskussioner om Ommafolkets kostymer. När det blir klart för några av deltagarna att samtliga aktörer som gestaltar Ommafolket bär kjolar frågas det skämtsamt om männen ska ha läppstift också.

Deltagarnas meningsskapande kring kvinnor i manskläder och män i kvinnokläder uppenbarar att ett överträdande av kulturella normer leder till genustrubbel. Genustrubbel är det begrepp som Tiina Rosenberg (2000) använder när hon relaterar Judith Butlers (1990, 1993) teori om kön och framträdanden till teatrala praktiker. I det här sammanhanget använder jag begreppet genustrubbel för att beskriva meningsskapande i kölvattnet av rollbesättningar. För deltagarna i iscensättningen av ”Makten och härligheten” innebär anspelandet på skillnaden mellan deras biologiska kroppar och rollfigurernas kön just trubbel. Tiina Rosenbergs (2000) generaliserande karakteristik över sambandet mellan den västerländska könsmaktsordningen och teatrala förklädnader kan ge en förklaring. Att klä män i kvinnokläder innebär att de degraderas socialt, medan manskläder för kvinnor snarare åstadkommer en social och kulturell uppgradering.

Enligt Rosenberg (2000) kan transvestisism eller *cross-dressing* bli en medveten taktik i teatrala framträdanden för att destabilisera den bipolära könslogiken. Klädedräkter kan framhålla könsskillnader som varande sociala konstruktioner. Uppgradering respektive nedgraderingar av kvinnor och män kan därtill hota den normala könsmaktsordningen. Men ingenting av repetitionsarbetet i Alvastra tyder på att koreografen och regissören genom rollbesättningar och meningsskapande kring scenerier och repliker proble-

²¹ ”Makten och härligheten”, 1999: 7.

matiserar den heterosexuella matrisen med två tydligt identifierbara kön. Snarare högtidlighålls heterosexualiteten, till exempel genom koreografin i asafolkets ritual. Firandet av de två könsidentiteterna blir också framträdande i de scener som i manuskriptet går under beteckningen ”Kyrkans förfalloperiod”.

Efter dansen ska dödssynderna bege sig in en efter en i de två folkgrupperna, där ska de lära någon att synda, varpå den ska lära ut detta vidare. Fru Kättja tar vägen till munkarna/en munk kommer till fru Kättja. Regissören visar hur munken ska omfamna fru Kättja bakifrån. Munken tar efter. Han visar också hur munken ska omfamna fru Kättjas stora bröst. En av munkarna ska sedan rusa över till byfolket och omfamna en kvinna därifrån. Regissören väljer ut ett par aktörer, Fia och Gunnar som härmar utan att bli tillsagda.²²

Som jag tidigare skrivit är det en ung man som agerar i rollen som fru Kättja. Till rollfigurens kostym hör två stora bröstattrapper som sitter fast utanpå en röd sidenklänning. Hur ska man då tolka att en manlig aktör kläs i kvinnokläder och bröstattrapper i scen som ska förevisa synd eller moraliskt förfall? Marvin Carlson (1996: 155–156) har uppmärksammat att det finns en lång historia av *cross-dressing* i underhållningsteater som vaudeville, marknadsspektakel och cirkus. En nutida släkting till dessa underhållningsformer där män ikläder sig kvinnodräkter skulle kunna vara After Darks krogshower.

En av skådespelets scener härmar således andra praktiker där samhällets könsordning utmanas genom teatrala förklädnader. ”Dödssyndernas dans” är också en av skådespelets mer burleska scener. Även de andra dödssynderna uppträder i masker och kostymer som förstorar utvalda delar av deras kroppar. De koreograferade handlingsmönstren överdriver och gör narr av mänskliga beteenden som lättja, kättja, avund, högmod, girighet, frosseri och vrede. Aktören i rollen som Fru Kättja protesterar utanför repetitionsarbetet mot den rollfördelning som ger honom kvinnliga attribut, men när publiken väl sitter på läktaren genomför han rollen med lika överdrivna gester som de andra aktörerna som agerar dödssynder.

Elin Diamond (1997) tillhör dem som menar att teatrala framträdanden kan göra kroppen till ett säte för kamp och förändring av förkropppligade könsmaktsideologier. Vid iscensättningen av ”Makten och härligheten” letar sig snarare vardagens genuspositioner och könsmaktsordningar in i de historiska epoker som ”Makten och härlighetens” berättelse refererar till. Att bygga upp gestaltningar av avlägsna tidsepoker utifrån klara och tydliga könsidentiteter förefaller också vara karakteristiskt för numera vanligt förekommande evenemang som historiska spel, dagar och festivaler. Litteratur, populärvetenskap, film och tv tillhandahåller slitstarka förebilder för hur stenålder, vikingatid och medeltid kan förkropppligas som verkar vara svåra att frigöra sig från (Pettersson, 2003).

²² Fältanteckningar, 1999.07.11: 16.

”Makten och härligheten” gör inte heller anspråk på att vara en könspolitisk teaterproduktion. Vid iscensättningen av ”Makten och härligheten” medför uppbyggandet av etablerade förkroppsliganden av genuspositioner trubbel. En orsak till att sådana sega kulturellt meningsskapade och meningsskapande handlingsmönster behålls från år till år kan vara att såväl definitioner av repetitionssituationerna som verbala referat och bedömningen av deltagarnas rörelser ligger hos två personer. Det är till stor del koreografen, och till viss del regissören, som verbaliserar och explicitgör förlagor för skådespelets danser och ritualer. Det är också koreografen som bestämmer, relativt enväldigt, vad i danserna som ska behållas från föregående utförande i repetitionensarbete och från föregående år. Samtidigt kan ritualerna inom spelet förändras på mikronivå då tidigare års förlagor tas över av nya aktörer och därför att de i repetitionensarbete bryts ner till kortare sekvenser innan de sätts samman till en helhet. Det här kapitlets analys av Ommafolkets dans visar just hur ett avsnitt i en dans kan förändras på detta vis.

Repetitioner av en talscen

I de följande avsnitten ska jag undersöka situationer då regissören leder repetitionensarbete. Exempelen är hämtade från en videoinspelning av det första tillfälle 2000 då deltagarna repeterar den scen då munkarna i Alvastra tas emot av kung Sverker och drottning Ulfhild. Det halvtimmeslånga repetitionspass som kommer att analyseras i de följande avsnitten innehåller såväl återskapande av förlagor från föregående år som skapande av en för iscensättningen ny förlaga. Samtliga aktörer förutom den i rollen som örtagårdsmästaren har utfört sina roller tidigare.

Att rekonstruera förlagor utifrån manuskriptets repliker

Inför repetitionensarbete med scenen placerar sig de aktörer som spelar kung Sverker och drottning Ulfhild sida vid sida. Mitt emot dem, med några meter mellan sig och kungaparet placerar regissören de aktörer som spelar abbot respektive örtagårdsmästare. Regissören står oftast snett bakom örtagårdsmästaren, men rör sig ibland också i mellanrummet mellan aktörerna eller framför aktörerna, från kamerans position, för att visa förlagor för handlingar.

Till scenen hör rekvisita som en korg, ett päron, en rabarber och andra presenter som munkarna överlämnar till kung Sverker och drottning Ulfhild. Rekvisitan finns inte med vid det repetitionstillfälle som analyseras här. Aktörerna agerar istället som om det funnes en korg att fram gåvorna ur och som om det funnes gåvor att ta emot. Aktörerna har manuskript i händerna och manuskriptet aktualiseras flera gånger under repetitionensarbete. Men som jag tidigare har skrivit har det mesta av de scenanvisningar som fanns i de tidigare manuskripten tagits bort i 1999 års manuskript. Det blir därför upp till deltagarna att rekonstruera förlagor i repetitionensarbete. För att tydliggö-

ra vad repetitionsarbetet adderar till manuskriptet ska jag först visa hur det replikskifte varifrån exempel från repetitionsarbetet hämtas i den följande analysen ser ut i manuskriptet. Därefter visar jag samma replikskifte i skrift med tillägg för de rörelser, gester och miner som tillfälligt läggs fast.

Från manuskriptet

ÖRTAGÅRDSMÄSTAREN

Här har vi en annan, mycket läcker växt: rabarber.

ULFHILD

Rabarber? Hmm.

ÖRTAGÅRDSMÄSTAREN

Ja. Den frodas rikligt här uppe, men trivs allra bäst om... Aah!

ULFHILD

Usch! Tvi! Vad är det för skräp dom har med sig!²³

Repetitionstillfällets slutversion

Örta:	”Här har vi en annan, mycket läcker växt: rabarber”	tar upp en rabarber ur en korg som hänger på höger arm, tar steg fram mot drottning Ulfhild och överlämnar rabarbern
Drotnn:	”Rabarber? Hmm.”	tar emot rabarbern och håller den framför sig med en hand i vardera änden
Örta:	”Ja. Den frodas rikligt här uppe, men trivs allra bäst om...”	
Drotnn:	tar en tugga av rabarbern	
Örta:	”Aah!”	grimaserar
Drotnn:	”Usch! Tvi!” ”Vad är det för skräp dom har med sig!” ²⁴	hoppas, fräser, grimaserar

Replikskiftet repeteras fyra gånger vid det repetitionstillfälle som ska analyseras här. Repetitionstillfället inleds med att regissören berättar om klostrets tid och munkarnas vandring till Alvastra. Första gången replikskiftet med

²³ ”Makten och härligheten”, 1999: 21.

²⁴ Transkription video, 2000.07.10.

rabarbern utförs avbryter regissören både inom och en samma replik och mellan replikerna. I dessa brott beskriver regissören med ord och visar förebildligt de rörelser och gester som hör samman med replikerna. Andra gången replikskiftet utförs avbryter regissören först för att instruera om intonationen av en replik. Sedan avbryter regissören en gång till och ger instruktioner om hur aktörerna ska koordinera sina respektive repliker rytmiskt och hur rörelser och repliker ska haka in i varandra. Efter en omstart avbryter regissören en tredje gång för att koordinera och rytmisera övergången mellan replikskiftet kring rabarbern och sekvensens påföljande replik. Tredje och fjärde gången sekvensen utförs avbryts inte aktörernas replikskifte kring rabarbern. Istället mimar regissören replikskiftet vid sidan av aktörerna.

Betoningen av ordet **mycket** växer fram i en dialog mellan regissören och aktören örtagårdsmästaren. Dialogen startar i aktörens framsägande av en av manuskriptets repliker.

- Örta: här har vi en annan
mycket läcker växt en annan
mycket läcker växt sträcker fram fiktiv rabarber
- Regi: mm ta upp det lite, lite
mera medveten om

en annan **mycket** läcker slår med handen i luften i takt med
växt rabarber orden med knuten hand

marknadsföring slår lätt till Örta på axeln med
knuten näve
- Örta: här har vi en annan mycket
läcker växt (paus) rabarber sträcker fram fiktiv rabarber²⁵

Regissören föreslår en intonation för repliken genom att säga den. Samtidigt som han säger repliken rytmiserar han den genom att slå med ena handen i luften. Som för att underlätta minnandet av intonationen ger regissören repliken innebörden ”marknadsföring” samtidigt som han på ett vänskapligt, lite grabbigt sätt, snuddar aktören örtagårdsmästarens ena axel.

Andra gången aktören örtagårdsmästaren uttalar ovanstående replik ändrar han betoningen men utan att överta regissörens förslag. Det händer först tredje gången replikskiftet repeteras.

- Örta: här har vi en mycket
här har vi en annan **mycket**
läcker växt (paus) rabarber²⁶

²⁵ Transkription video, 2000.07.10.

²⁶ Transkription video, 2000.07.10.

Att det är intonationen av en av örtagårdsmästarens repliker som deltagarna arbetar mest utförligt med har att göra med att den rollen gestaltas av en aktör som inte utfört rollen tidigare år. Intonationen av kung Sverkers, drottning Ulfhilds och abbotens repliker tycks följa med rollinnehavarna från år till år. Lyssnar man på inspelningar från tidigare års föreställningar är de enskilda aktörernas intonation snarlika år efter år. Däremot lägger deltagarna generellt sett under repetitionsarbetet ner mycket arbete på att koordinera repliker med rörelser. Det gäller också i de fall de aktörer som repeterar har utfört sina roller vid tidigare iscensättningar av "Makten och härligheten". Exempelvis tas replikerna där drottning Ulfhild mottar rabarbern, tuggar, stampar och fräser om ett flertal tillfällen. Det görs betydelsefullt att drottningen ska smaka på rabarbern just vid örtagårdsmästarens "om" och att hennes stampande och fräsande skjuts in mellan "Usch! Tvi!" och "Vad är det för skräp dom har med sig!"

Återskapande och teatralisering av förlagor

Det repetitionstillfälle varur exempel för den följande analysen ska hämtas är en situation som har definierats av regissören med orden: "vi kan ta det här tillsammans, jag kan vara med och stötta". Videofilmen av repetitionsarbetet kring sekvensen synliggör hur deltagarna inleder repetitionerna på spelplatsen med att bläddra fram de sidor i manuskriptet där det replikskifte som ska repeteras återges. Under pågående repetitionsarbete tittar aktörerna i manuset efter replikernas exakta formuleringar. Men gester och rörelser tycks istället komma ur situationen. De aktörer som haft sina roller tidigare år utför handlingar, som att vända huvudet mot klosterruinen när klostret omtalas i replikerna, utan att detta verbaliseras av regissören eller någon annan. Detta skulle kunna tolkas som att aktörerna aktualiserar förlagor från tidigare föreställningar och repetitionsarbete i de situationer som skapas under repetitionsarbetet. När den nytillkomne aktören inte utför de handlingar som de andra deltagarna förväntar sig går de in och visar före.

Abbot:	"Här ska ni få se vad jag har med mig"	läser ur manuskriptet
Regi:	och så (ohörbart) efter honom	vänder sig mot Örta
	och så går abboten själv	tar steg framåt med en arm utfälld framför sig
	eller hur	riktar sig mot abboten
	nu ska vi se	
Abbot:	jag får ju	vänder sig mot Örta, sträcker fram en hand mot honom

Regi:	<u>ja just</u> det, det tar vi fram ur din korg	handen mot örtas imaginära korg
Abbot:	<u>jag får</u> päronen från honom	sträcker ut en hand mot örta
Örta:		tar upp imaginärt päron ur imaginär korg lämnar till abboten
Regi:	<u>då tar</u> du fram päronet ur din korg	hand mot örtas imaginära korg, sträcker handen framåt
	och så hänger vi med	steg framåt
Örta:		smyger fram efter abboten ²⁷

Den här exemplet blir ett exempel på hur en återkommande aktör och regissören tillsammans lämnar över en gest till den nye aktören i rollen som örtagårdsmästare. Efter att ha sagt repliken ”då ska ni få se vad vi har med oss” vänder sig aktören i abbotens roll till aktören örtagårdsmästaren med vad jag utifrån videon tolkar som en uppmanande blick. Regissören ger en antydning till att beskriva för aktören vad han ska göra. Beskrivningen avbryts då regissören vänder sig med en fråga till aktören i abbotens roll. Han svarar med att vända sig till örtagårdsmästaren. Med utgångspunkt i den egna rollfigurens handlingar försöker han med ord och en gest förklara för aktören örtagårdsmästaren hur denne ska överlämna ett päron. Örtagårdsmästaren utför rörelsen. Överlappande med abbotens svar och örtagårdsmästarens gest går regissören in och ger besked utifrån örtagårdsmästarens perspektiv. Jag tolkar regissörens och aktören abbotens talande i munnen på varandra som att de visar att de delar en kunskap om hur aktören i örtagårdsmästarens roll ska agera. Aktören örtagårdsmästaren visar i sin tur att han delar deras överenskommelse om situationen och låtsas att han plockar upp ett päron ur en korg. Därefter agerar regissören som förlaga för aktören örtagårdsmästaren.

Jag tolkar ovanstående exempel som att deltagarna visar en ömsesidig beredskap att återkalla förlagor för hur päronet ska överlämnas av abboten till kung Sverker. Nästa exempel tolkar jag istället som att regissören tillsammans med aktörerna öppnar upp örtagårdsmästarens överlämnande av en rabarber till drottning Ulfhild i förhållande till en kommande publik.

Regi:	precis räck den med vänster hand	tar steg framåt mot kungen räcker över fiktiv rabarber med vänster hand
	vet du varför	

²⁷ Transkription video, 2000.07.10.

Örta:	ja	vinklar överkroppen i den kommande publikens riktning, viftar med manuset framför sig
Kungen:		pekfingerindex i publikens riktning
Regi:	du är öppen mot publiken	
Örta:	ja	
Regi:	det blir alltid så avstängt om du står (ohörbart) mm	snabba steg till en position i den riktning där publiken sedan kommer att finnas ²⁸

Exemplet tar sin början i att regissören först rättfärdigar det överlämnande av rabarbern till kung Sverker som örtagårdsmästarens just utfört med ett ”precis”. Men direkt därefter uppmanar han aktören örtagårdsmästaren att överlämna den fiktiva rabarbern med vänster hand, det vill säga med en annan hand än aktören nyss använt. Uppmaningen följs av att regissören sträcker fram en hand. Sedan ställer regissören en fråga. Den frågan besvaras samfällt av aktörerna kung Sverker och örtagårdsmästaren med en gest respektive en serie av rörelser. Aktören kungen pekar på samma gång som aktören i örtagårdsmästarens roll vinklar överkroppen i den kommande publikens riktning och viftar med manuset framför sig. Regissören följer i spåren av de båda aktörernas pekning respektive riktningssamtydande rörelse. Han lämnar sin plats snett bakom örtagårdsmästaren och rör sig i den kommande publikens riktning.

Det slags teatrala rum som deltagarna på detta sätt etablerar kan betraktas i relation till den inramning som Erving Goffman (1986: 140) menar medverkar till att göra människor som tar plats på en teaterscen till framträdare som kan betraktas av en publik. Den inramning som avgränsar och skiljer ut en teaterföreställning från andra slags sociala handlingar upprättar gränser mellan scen och salong och bland annat genom att den talade interaktionen organiseras på för teaterscenen specifika sätt.

Direkt efter att regissören och aktörerna tillsammans öppnar upp överlämnandet av en rabarber till kungen i riktning mot en publik avbryts repetitionsarbetets flöde. Det visar sig att de rörelser regissören visar aktören örtagårdsmästaren inte stämmer i förhållande till förlagorna för rollfigurens handlingar. Följande reparering inträffar efter att regissören visat och uppmanat aktören örtagårdsmästaren att överlämna rabarbern till kung Sverker.

Kungen:		tar emot fiktiv rabarber, tittar på den, vänder sig mot drottningen
Regi:	nej	tar steg framåt mellan örta och kungen

²⁸ Transkription video, 2000.07.10.



Repetition av kungaparets mottagande av abboten och örtagårdsmästaren i Alvastra. Aktörerna örtagårdsmästaren och kung Sverker visar med gester den kommande publikens plats i rummet. Regissören (längst fram i bild) är i färd att röra sig i riktningen av aktörernas gester. I händerna har aktörerna och regissören manuskript.

	och den ger du till drottningen	pekar mot drottningen
Kungen:	ja	duttar med handen mot drottningen
Regi:	det är kungen som får päronet	vänder sig mot Örta
	och så ska drottningen	tar steg framåt och överlämnar fiktiv rabarber till drottningen
Drotnn:	jag tänkte det var något nytt grepp att du skulle ge mig	vänder sig mot kungen blicken mot regi
Regi:	nej då nej då det är så bra så han ger den till drottningen ²⁹	

När aktören i rollen som kung Sverker tar emot en låtsasrabarber från örtagårdsmästaren tittar han hastigt på sin hand och gör en kort paus i sina rörelser. Strax därefter vänder han blicken mot drottning Ulfhild. Blickarna,

²⁹ Transkription video, 2000.07.10.

och kanske även att omtagningen stannar upp då ingen replik följer på gesten följs av att regissören säger ”och nej den ger du till drottningen”. Med detta yttrande rättar han både sig själv och aktören örtagårdsmästaren med utgångspunkt i aktören kung Sverkers handlingar. Regissören har tidigare instruerat och visat förebildligt att örtagårdsmästaren ska lämna rabarbern till kung Sverker.

Aktören kungen bekräftar också regissörens rättning genom att upprepa den i både ord och gest. Den aktör som har drottningens roll slätar däremot nästan över regissörens misstag. Hon säger att hon tolkat situationen som att en extra gest skulle läggas till de meningsbärande åtbörder som genom åren etablerats som sammanvävda med repliken. Jag tolkar hennes yttrande som att hon visar att hon är införstådd med att det finns en, visserligen föränderlig, förlaga. Detta att aktören aktualiserar att förändringar är tänkbara kan sägas vara ett etablerande av en pragmatisk subjektivitet på en metanivå. Aktören i rollen som drottning Ulfhild har varit med i spelet så länge att hon kan visa kunskap om och förhålla sig till repetitionsarbetets process.

Men regissören håller fast vid den förlaga som aktören kung Sverkers blickar ger en antydning om. Han avslutar den reparerande sekvensen genom att lägga fast överlämnandet av rabarbern i både ord och handling. Han pekar mot drottningen, överlämnar en fiktiv rabarber till henne och upprepar ”han ger den till drottningen”.

Jag tolkar ändrandet av instruktionerna som att regissören genom aktören kung Sverkers blickar påminns om hur sekvensen ska utföras enligt manuskriptets replikföljd. Scenanvisningen om att örtagårdsmästarens replik ska åtföljas av att han ger drottning Ulfhild en rabarber försvann i 1999 års bearbetning av manuskriptet. Men eftersom den replik som följer efter örtagårdsmästarens ligger i drottning Ulfhilds mun skulle det vara mest logiskt att rabarbern gavs till henne. Att en gest i det här fallet riktas till fel person kan kanske tolkas som att förlagorna inte är helt självklara utan måste skapas på nytt varje år.

Ny förlaga introduceras

Repetitionstillfället där förlagor för munkarnas välkomnande i Alvastra rekonstrueras ger prov på ett repetitionsarbete där återkommande aktörer medverkar till återskapande av rörelser och gester från år till år. Men som aktören drottningen Ulfhilds kommentar ”jag tänkte det var något nytt” antyder så förändras också gester och scenerier, några försvinner och andra tillförs. Detta kan ske genom överlagda bearbetningar från regissörens eller koreografens sida. En sådan överlagd förändring beskrevs till exempel genom min analys av repetitionsarbetet med Ommafolkets ritual. Men det sker också genom glidningar som orsakas av förändrade kontextuella omständigheter, till exempel nytillkomna aktörer. Nästa exempel behandlar en sådan glidning.

Örta:	får jag	vänder sig till regissören
Regi:	ja	vänder sig till Örta
Örta:	sedan när man liksom har satt det här lite mer	
	får jag göra ett konstigt ljud	handen mot bröstkorgen
Regi:	ja	
Örta:	innan när hon tuggar	låtsas hålla en rabarber framför sig
	eller något "a:"	grimaserar
Regi:		böjer sig framåt, håller handen mot bröstet, tar steg bakåt skrattar
Örta:		slänger fram händerna framför bröstet, riktar blicken mot drottningen, riktar den mot regi
Regi:	eller som om du skulle vilja hindra henne	
Örta:	ja	håller handen mot bröstkorgen
Regi:	empatin jag ser ju	håller handen mot bröstkorgen
Örta:	ja, men du får se det sedan	klappar till regissören på axeln
Regi:	Kristina äter citroner hemma, hon gör det och jag kan inte se utan att det drar ihop sig i gommen på mig	grimaserar, handen mot bröstet, därefter ena handens fingrar i munnen
Örta:		grimaserar ³⁰

Mellan det tredje och det fjärde utförandet av hela den sekvens där munkarna välkomnas till Alvastra av Sverker och Ulfhild lägger aktören örtagårdsmästaren fram ett förslag. Förslaget innebär att han ska svara på drottningens reaktion på rabarberns smak genom att göra "ett litet konstigt ljud". På videobanden från repetitionsarbetet med scenen iakttar jag att aktören örtagårdsmästaren redan första gången sekvensen utförs gör en liten grimas när drottning Ulfhild sätter tänderna i rabarberna. Den situationellt skapade grimasen kan vara fröet till det förslag om ett ljud som han lägger fram längre fram i repetitionsarbetet.

³⁰ Transkription video, 2000.07.10.

När förslaget läggs fram riktar sig aktören örtagårdsmästaren med gester och ord till regissören. Regissören svarar med en ömsesidig riktning mot honom. På samma gång som han övertar, och förstorar, aktören örtagårdsmästarens grimas berättar han om en person från hans vardag, hustrun, som äter citroner. Han beskriver hur det då ”drar ihop sig i gommen” på honom. Jag tolkar det som att regissören övertar örtagårdsmästarens grimas, associerar den till något han känner igen från sitt vardagsliv och rekonstruerar en känsla. Därigenom legitimerar han minens, ljudets och känslans plats i föreställningen. Yttrandet ”Kristina äter citroner hemma” antyder att också vardagslivet är genomsyrat av handlingar som utförs igen och igen. Dessa kan lyftas in i ett framträdandesammanhang (Schechner, 1985:114, 2002: 22-23), och transformeras till ett teatralt uttryck. Även om det finns förlagor från föregående år som aktörerna tillsammans med regissören visar en ömsesidig beredskap att återkalla ger repetitionsarbetet möjlighet att införliva nya förlagor för kommande repetitionsarbete och föreställningar.

Kroppslighet, minnande och dialogiska förlagor

Som en avslutning på det här kapitlets analyser av rekonstruktioner och skapande av förlagor för aktörernas framsägande av repliker tillsammans med rörelser och gester på spelplatsen ska jag återvända till Richard Schechners (1985) modeller för *rekonstruktion av beteenden* och Paul Connertons (1989) teori om förkroppsligat kulturellt minne. ”Makten och härligheten” är visserligen en teaterföreställning och inte en åminnelseritual av den karaktär som Connerton formulerar sin teori kring. Men hela iscensättningen liknar till viss del en ritual genom att den är årligt återkommande och rekontextualiserar teman från religiösa och nationella mytologier. I ritualer sammanförs relativt långa sekvenser av koordinerade handlingsmönster för att ge ett intryck av kontinuitet medan en teatral uppsättning istället bygger på relativt korta sekvenser av handlingsmönster som arrangeras i ett nytt sammanhang för att göra intryck av att vara nya (Schechner, 1985: 118). Jag förstår ”Makten och härligheten” som en iscensättning där dessa båda former för framträdanden får överta något av den andras karakteristik. I ”Makten och härligheten” finns danser med repetitiva inslag. Genom repetitionsarbetet kan dessa danser arrangeras om och få delvis nya sekvenser. Samtidigt har skådespelets talscener rituella drag då också dessa består av relativt långa sekvenser av handlingsmönster som återskapas år efter år. Men till skillnad från danserna ges skådespelets talscener en teatral inramning då aktörerna återskapar förlagor i vilka interaktionen öppnas upp i förhållande till en kommande publik.

Enligt Paul Connerton (1989) medför ritualers formaliserade karaktär och upprepade framföranden att de underlättar kroppsligt minnande. Ritualer, liksom vanemässiga kroppsliga handlingar så som vissa gester, sittställningar, bordsskick och rumsliga etableringar av social ordning, förankrar sociala hierarkier men också mytologi och ideologi i kroppsliga erfarenheter. Connerton

menar att såväl värderingar som berättelsers innebörder blir mera fastlagda när de förtöjs i kroppsliga erfarenheter än när de bara lever vidare genom texter eller muntliga framföranden. Kroppsligt minne blir för Connerton en försäkran mot kulturell glömska. Enligt Connerton kan inte kroppsligt minne revideras och förhandlas i samma utsträckning som muntliga versioner av det förflutna.

I Lotten Gustafssons (2002:239) studie av Medeltidsveckan i Visby nyanseras Connertons teori. Med utgångspunkt i en egen kroppslig upplevelse av att utföra en handling från kyrkans liturgi menar hon att en rörelse som knäfallande kan finnas kvar men att människors förhållande till denna rituella gest kan förändras över tid. Rörelser kan ha ideologisk belastning som gör att det kan finnas ett motstånd till att utföra dem. Om den ram som placerar gesterna i historisk tid blir för svag aktualiseras exempelvis att vissa religiösa gester känns fel för en sekulariserad samtidsmänniska.

Mina analyser av repetitionsarbetets återskapande av förlagor för samordning av manuskriptets repliker med rörelser och gester på spelplatsen visar att iscensättningens rörelsemönster kan transformeras i förhållande till den nya kontext som varje års iscensättning innebär. Det finns förlagor som kan tillskrivas aktörerna, koreografen, sångledaren respektive regissören. Men dessa förlagor kan beskrivas som förslag vilka kan transformeras i samspel och förhandlingar mellan deltagarna i situationsdialoger där vissa förlagor behandlas som givna och andra som nya.

Situationsdefinitionerna för det repetitionsarbete där förlagorna omskapas och blir till på nytt understöds av vad som kan kallas pragmatisk intersubjektivitet. Den pragmatiska intersubjektiviteten innebär i det här fallet att deltagarna med små kommunikativa resurser, så som halva meningar och kroppsrörelser, övertar och fyller i vad de andra säger och gör. På så sätt etableras förlagor på nytt och läggs, provisoriskt fast, inför kommande repetitionsarbeten och framträdanden på spelplatsen.

Eftersom förlagorna blir till på nytt i situationer där deltagarna svarar på varandras handlingar blir det av betydelse för relationerna mellan deltagarna och mellan de olika förlagornas tyngd och betydelse om aktörerna utfört dansen eller scenen i tidigare års iscensättningar. Vid sådana repetitionstillfällen där en aktör är ny för året i sin roll tar koreografen och regissören på sig ett större ansvar för handlingsmönstrets återskapande genom att referera rörelser i ord och genom att visa före med gester och rörelser. Samtidigt blir det på något sätt ofrånkomligt att förlagor härigenom kommer att förändras eftersom det knappast är möjligt att två personer utför samma rörelser exakt likadant, likaväl som det knappast är troligt att en aktör som utfört en roll under flera år i följd med exakthet upprepar sina rörelser år efter år. Men vid situationer där flera aktörer utfört sina roller tidigare år lämnas återskapandet ändå i större utsträckning till aktörerna själva i och med att regissörens och koreografens situationsdefinitioner tar sin utgångspunkt i att det finns kroppsliga minnen och kunskaper som är delade. Vid repetitionstillfällen med

den sistnämnda deltagarsammansättningen hamnar också manuskriptets skrivna repliker och koreografens dansnotationer i bakgrunden för rekonstruktionerna, om de alls aktualiseras.

Under dansrepetitionerna blir koreografens referat och förklaringar av rörelserna ett sätt att underlätta återskapande av förlagor, men också ett sätt att verbalisera den kunskap som förutsätts vara delad mellan henne och aktörerna. Hennes ord skapar också täta samband mellan repliker och rörelser när rörelser tilldelas innebörder. Vid hennes repetitioner lämnas aktörerna framför allt utrymme att förhandla om transformering av förlagor genom kroppsliga rörelser.

Vid regissörens repetitioner av talscener skapar verbaliseringen ett utrymme för återskapande och transformation. Exemplet från repetitionerna av scenen då örtagårdsmästaren och abboten välkomnas av kung Sverker och drottning Ulfhild visar att gester kan komma före repliker, men att deltagarnas verbala samspel bidrar till att en ”felaktigt” återskapad förlaga kan omskapas ”rätt” och att en handling som örtagårdsmästarens grimas kan läggas till som en nytt moment av iscensättningen.

För att iscensätta vad som en gång hände i Alvastra etableras ”Makten och härlighetens” teatrala ”som-om-verklighet” med hänvisning till etablerade genrer som saga och historia i en rumslighet som också får betydelser genom arkeologisk, litterär och administrativ praktik. Samtidigt återanvänds handlingsmönster i ”Makten och härligheten” som är meningsskapade och meningsskapande i mer omfattande kulturella sammanhang, exempelvis handlingsmönster som håller fast vid och befäster en bipolär könsordning. När det gäller dessa tyder repetitionsarbetet i Alvastra på att Connerton (1989) kan ha en poäng. Även om handlingsmönster som etablerar konventionellt kvinnliga och manliga positioner kan vara kontextuellt föränderliga vid exempelvis barns lekar (jfr Evaldsson, uu) återupprättas i repetitionsarbetet med ”Makten och härligheten” en väl etablerad heterosexuell matris på nytt.

Kapitlets analyser understryker Schechners (1985:39) tes att det är i repetitionsprocessen som deltagarna bestämmer vilka förlagor från det förflutna som ska få rekonstrueras på nytt och att dessa förlagor hänvisar lika mycket till föregående års iscensättningar som till vad som en gång kan ha hänt i förfluten tid. Därtill understryker kapitlet dialogiska aspekter av repetitionsarbetet. Mina analyser har tagit fasta på att skådespelets aktörer övertar förlagor för replikers intonation, överlämnande gester och ritualliknande dansers till musik koordinerade rörelser från varandra, regissör och koreograf för att ge dem nya utföranden. Ytterligare en aspekt av repetitionsarbetets dialogicitet som jag vill lyfta fram är att rörelser och gester som är kulturellt meningsskapade och meningsskapande i sammanhang utanför klosterruinen genom repetitionsarbetet tilldelas mening i förhållande till såväl manuskriptets berättelse om Alvastra som aktörernas, regissörens och koreografens meningsskapande kring detta.

KAPITEL 6

Rumslighet och teatralisering

”Makten och härligheten” skiljer sig från många andra teatrala iscensättningar genom att det fiktiva skeendets föreställda rum sammanfaller med aktörernas och publikens reella rum. På en vanlig teater är scenen i högre utsträckning ett blankt utrymme, ett oskrivet blad, där vilken pjäs som helst kan skriva ut tid och rum genom aktörernas handlingar, teaterteknik, kostym och rekvizita. I Alvastra ska ”verkligheternas” *här och nu* bli fiktionens *här och då*.

För att undersöka hur det går till ska jag flytta analyserna från rekonstruktion och transformation av förlagor till den fas i repetitionsarbetet då aktörernas handlingar arbetas ut rumsligt och manuskriptets scener, sånger och danser länkas samman till en berättelse. Med andra ord ska jag undersöka läggandet av scenerier.

Gay McAuley (1999) menar att scenerier tillsammans med den sekventiella struktureringen av händelser på en teaterscen är centralt både för teaterpraktikers meningsskapande kring en dramatisk text och för vad en publik kan uppfatta och förstå av en teaterföreställning (se även Lagercrantz, 1995). McAuleys forskning underbyggs med analyser av repetitionsarbete och teaterarbetares egna anteckningar om hur de bäddar för meningsskapande på en teaterscen genom sekventialisering av ord, intonationer och scenerier.

Från det perspektiv jag anlägger blir inte ord, gester, positioner, riktningar och rörelser i rummet meningsskapande åtbörder bara när ”Makten och härlighetens” berättelse vecklar ut sig inför en publik. Det är också genom sådana kommunikativa resurser som iscensättningens fiktiva rumslighet arbetas ut på spelplatsen. För att återknyta till Lefebvre (1991) kan tal, gester, rörelser och förkroppsliganden sägas koppla samman det föreställda eller berättade rummet med den fysiska, varseblivna miljön i Alvastra klosterruin. Det är också genom kroppsliga resurser som skådespelets regissör kontrollerar miljön i klosterruinen och medlar mellan *här och nu* och *här och då*.

Richard Schechner (1985: 91–93) menar att framträdanden är reflexiva och att de kan referera såväl till historiska situationer som till ett *här och nu* (jfr Gustafsson, 2002: 30). För mina analytiska syften kopplar jag Schechners modeller för hur förlagor återskapas genom repetition till Erving Goffmans (1986) resonerande kring sociala händelsers ständigt föränderliga och

genomsläppliga inramningar. När det gäller teaterhändelser urskiljer Erving Goffman (aa. 251–269), med hänvisning till Kenneth Pike, två grader av verklighet som är av betydelse för hur deltagare förhåller sig visavi varandra. ”Verkligheterna” diskuteras i termer av sociala ramverk, det vill säga principer som gör att deltagarna kan skapa en gemensam uppfattning av en situation och bemöta varandras handlingar. Ett av de sociala ramverk publiken vid en teaterföreställning förhåller sig till är själva händelsen, att gå på teater, vilket innebär köpande av biljett, intagande av publikplats med mera. Inom denna händelse finns så själva föreställningen som inramas, avgränsas men också oundvikligen knyts till händelsen teatergåendet med gränsmarkörer såsom teaterföreställningars inledningar och avslutningar.

På ett motsvarande sätt skulle man kunna resonera kring att det repetitionsarbete i Alvastra där ”Makten och härlighetens” berättelse arbetas ut på spelplatsen avgränsas mot och knyts till vad jag tidigare kallat repetitionsarbetets rumslighet. Repetitionsarbetets klosterruin kan liknas vid en sinnlig och erfarenhetsnära rumslighet med omloppsbanor och fasta punkter som deltagarna etablerar genom ständiga förflyttningar i rummet och korta och tillfälliga möten. Med termer lånade från Erving Goffman (1961) skulle man kunna säga att produktionen av rumslighet i Alvastra etablerar både fokuserade möten och en mer övergripande social tillställning.

Analyserna i det här kapitlet ska ta avstamp från den forskning som utifrån Erving Goffmans (1961) analytiska enhet *situerad aktivitet* intresserar sig för hur deltagare etablerar och förhandlar om aktivitetens regler och inramningar (Evaldsson, uu; M.H. Goodwin, 1990; 1995), hur deltagare etablerar och vidmakthåller inramningar genom rumslig positionering och kroppslig orientering (Kendon, 1990), och hur historieberättare inramar sina framträdanden genom språkliga nycklar (Bauman, 1984).

Innan mina videoanalyser av repetitionsarbetets former för organisering av ett rum för framträdanden vill jag ge en beskrivande analys av hur föreställningarna i Alvastra knyter an till och avgränsar sig från den sociala händelsen teatergåendet och ge en generell introduktion av hur ”Makten och härlighetens” berättelse är sekventialiserad på spelplatsen.

Föreställningarna: inramning och rum

När publiken kommer till Alvastra för en föreställning av ”Makten och härligheten” är stigarna till själva klosterruinen avspärrade och publiken leds istället till en läktare från vilken de har utsikt över spelplatsen och klosterruinen. Spelplatsen är omfattande och under den tid föreställningarna pågår lägger sig sommarnattens mörker över klosterruinen. Med hjälp av ljus teknik skapas en imaginär proscenieram som avgränsar skådeplatsen mot läktaren. Lampornas sken avgränsar också spelplatsen bakåt och åt sidorna eftersom de områden som inte belyses hamnar i skymning och till sist i mörker. Föreställningens ljussättning mejslar fram rum och koncentrerar aktörens

uppmärksamhet och publikens blick till centrala händelser på spelplatsen. Mikrofoner, både bärbara och fasta, bär repliker och sånger till publiken på läktaren och väntande aktörer vid sidan av spelplatsen.

Läktare, ljus och ljudteknik medverkar till att etablera Alvastra som ett rum utanför eller bortanför aktörernas och publikens samtid men ändå närvarande i det absoluta nuet. Det gör också skådespelets inledning. Sedan åtminstone 1989 inleds "Makten och härligheten" med en prolog som framförs av en aktör i rollen som heliga Birgitta. Hennes ord hälsar publiken välkomna till Alvastra. Under mitt första fältarbete får prologen ett nytt sceneri. Föreställningen börjar med att skådespelets narr hjular in på spelplatsen, stannar upp nästan i knäet på åskådarna på läktarens första rad och säger: "Spelet kan börja." Först därefter träder heliga Birgitta fram och efter varje strof i prologen där spelets folkgrupper introduceras formas sammanhållna folkgrupper på spelplatsen. När sceneriet arbetas ut under repetitionsarbetet uppmanar regissören aktörerna att vara i sina roller men att i dessa roller gärna vända sig med hälsningsgester till publiken.

Narrens öppningsreplik, prologen och aktörernas gester kan förstås som kombinationer av ord och kroppsliga handlingar som slår an en ton för vad som komma skall. Det är Erving Goffman (1986: 40-82) som använder termen den musikaliska termen *keying* för att diskutera hur människor i samspel visar varandra hur en situation ska tolkas, med andra ord etablerar inramningar för sociala händelsers verklighetsstatus. Den tonart som slås an i det här fallet är "spel", teater eller föreställning med aktörer som framträder i roller inför en publik. Som jag skrivit i tidigare kapitel medverkar också en rumslig ordning med främre och bakre regioner samt teatraliseringen av aktörernas gester till att etablera och hålla fast skådespelets tonart.

Den ton som slås an genom prologen upprätthålls ända fram till skådespelets avslutningssång. Då ställer alla aktörer i skådespelet upp sig i riktning mot publiken och sjunger "Dona Nobis Pacem". Textraden "Dona Nobis Pacem" anknyter till kyrkoseder och finns tonsatt i många olika melodier. Förutom i Alvastra har jag hört den sjungas alldeles före nattvarden på ett katolskt bröllop i ett verk kallat "Agnus Dei". På latin kallas nattvarden för *communion* med hänvisning till att göra gemensamt, dela och mötas för försoning. Något av denna innebörd följer med från katolsk sed till iscensättningen av "Makten och härligheten". När de sista tonerna av "Dona Nobis Pacem" klingar ut i Alvastra börjar publiken applådera. Applåderna glider över i att delar av publiken stiger ut på spelplatsen och blandar sig med aktörerna. Luften genomkorsas av utrop som "vad tycker du om spelet i år", "hur var jag" och "vad duktiga ni var". Detta skulle kunna tolkas som att inramningen eller tonen för "Makten och härlighetens" iscensättning bådäddar för en mjuk övergång mellan scenens föreställda gemenskap och verklighetens former för gemenskap.

Strukturering av föreställningens tidsliga förlopp

Ett genomgående drag i ”Makten och härligheten” är en flytande fiktiv tid med vissa kopplingar till den etablerade historieskrivningens epoker. Både i manuskriptet och såsom berättelsen arbetas ut på spelplatsen markeras epokskiften genom att en ny grupp av aktörer gör entré på spelplatsen. Inom varje epok flyttas fokus mellan olika grupper av aktörer på spelplatsen.

Inledningen av epoken ”Klostergrundandet”, som kommer att stå i centrum för det här kapitlets analyser, har ett av iscensättningens mer komplexa scenerier med flera grupper av aktörer som förhåller sig till varandra i en succession av händelser. Den scen i ”Makten och härligheten” som skildrar hur kungaparet Ulfhild och Sverker välkomnar munkarna till Alvastra går snabbt över till ett replikskifte mellan den abbot som går i täten för munkarna och heliga Birgitta som enligt historieskrivningen vistats vid Alvastra två århundraden efter de första munkarnas ankomst. Det är också samma kung Sverker som leder den kristna armé som erövrar Alvastra från asafolket som tar emot munkarna. På så vis skapas inga skarpa gränser mellan kristnande, 1100-tal och 1300-tal i ”Makten och härligheten”. En kronologi med utgångspunkt i den kalendariska tideräkningen ger att scenen ”Klostergrundandet” återger ungefär 200 år kalendarisk tid. Under föreställningarna tar scenen dryga fem minuter reell tid. Sceneriet kan beskrivas enligt följande:

Klostergrundandet

Munkarna vandrar sjungande in på spelplatsen.

Munkarna tas emot av kung Sverker och drottning Ulfhild. Mötet gestaltas genom talad dialog. Replikskiftet avslutas med att drottningen höjer armen och hälsar munkarna välkomna

Munkarna börjar sjunga och vandrar tillsammans med kungaparet i riktning mot klostret. Munkarna delar upp sig i två grupper. En grupp bär stenar mellan ett träd på spelplatsen och klosterkyrkans mur. Den andra gruppen ställer sig på rad vända mot publiken.

Medan sången pågår gör en kvinna i nunnedok entré – heliga Birgitta. En av munkarna, abboten, lösgör sig från de andra och kommer henne till mötes. Efter dialog med hälsningsgester ställer sig heliga Birgitta framför gruppen av munkar. Hon brister i sång och hennes stämma lägger sig över munkarnas sång.

Sedan kungaparet och munkarna gått mot klostret befinner sig ”byfolket” längst fram på spelplatsen. Ur folkgruppen lösgör sig en narr. Narren börjar sjunga och hans stämma möter munkarnas och heliga Birgittas röster.

Mot slutet av narrens sång, faller de ålderdomligt klädda aktörerna in i refrängen. En av dem säger: Ja du Omma! Nu är dom många om att frälsa våra syndiga själar!¹

¹ Min beskrivning är baserad på en videoinspelning från en föreställning 2000.07.28.

Här återges de inledande scenerna i epoken ”Klostergrundandet” i sex sekvenser. Min indelning är baserad på hur scenen arbetas ut genom repetitionsarbetet på spelplatsen. Rutinerna kring repetitionsarbetet i Alvastra ger att epoken ”Klostergrundandet” läggs ut på spelplatsen i ett enda flöde repetitionsarbetets första helg. Kvällstid den påföljande veckan övas munkarnas två sånger under ledning av sångledaren vid ett par halvtimmeslånga arbetspass. Aktörerna i rollerna som narr respektive heliga Birgitta har inga schemalagda repetitionspass. De som spelar kung Sverker, drottning Ulfhild, abbot och örtagårdsmästare repeterar sin scen vid ett par tillfällen under ledning av regissören. Under repetitionsarbetets andra helg sätts sånger och tal samman med rörelser på spelplatsen.

Utarbetandet av inledningen av epoken ”Klostergrundandets” sceneri, från munkarnas och kungaparets vandring till klostret till repliken riktad till Omma, kan beskrivas schematiskt genom följande steg.

1. Regissören pekar ut och lokaliserar aktörerna till positioner på spelplatsen.
2. Regissören orienterar aktörerna byfolk.
3. Sångledaren leder övning med munkarna (tre omstarter).
4. Regissören orienterar och agerar förebildligt munkarnas, heliga Birgittas och abbots entréer, rörelser och positioner på spelplatsen.
5. Regissören lokaliserar aktörerna tillbaka till de positioner på spelplatsen som etablerades i punkt 1 ovan.
6. Utförande från ”Drottningens välkomna” (omstart på Ulfhilds armhöjning), under utförandet dirigerar regissören aktörerna.
7. Regissören lokaliserar aktörerna tillbaka till de positioner på spelplatsen som etablerades i punkt 1 ovan. Regissör och aktörer utvärderar; aktörer ställer frågor.
8. Regissören orienterar aktörerna byfolk inför repliken ”Ja du Omma!”.
9. Regissören repeterar de olika aktörsgruppernas positioner på spelplatsen och orienterar munkarna över den scen som följer.
10. Utförande från ”Drottningens välkomna” (omstart på Ulfhilds armhöjning). Regissören betraktar från spelplatsens kant och utvärderar heliga Birgittas sång. Regissören dirigerar aktörerna byfolk.

Ur ovanstående schematiska beskrivning av repetitionsarbetet med ”Klostergrundandet” vill jag urskilja sju återkommande aspekter. Den första kan benämnas *lokalisering* vilket innebär att regissören placerar ut aktörerna på spelplatsen. En andra aspekt innebär att regissören framträder inför aktörerna med berättelser där händelse följer på händelse med utgångspunkt i manusskriptet. Denna aspekt kan kallas *orientering*. Erving Goffman (1986: 256) använder orden orienterande anmärkningar, men också introduktion eller förord, i ett samband då han resonerar kring hur en tonart kan slås an för att transformera en slags verklighetsdimension till en annan. I det här kapitlet hänvisar *orientering* till tillfällen då regissören återberättar ”Makten och härlig-

heten” inför aktörerna eller ger dem förutsättningar för manuskriptets föreställda värld genom att ge motiv för blickar, handlingar, rörelser och positioner på spelplatsen. *Orientering* kan innehålla moment av att regissören *riktar* aktörernas positioner på spelplatsen och kan kombineras med *förebildligt agerande* då regissören visar med rörelser hur aktörerna kan förflytta sig på spelplatsen.

Lokalisering, orientering, riktande och förebildligt agerande följer i regel sekventiellt efter varandra. I den punktvisa beskrivningen av repetitionsarbetet med ”Klostergrundandets” inledning som givits ovan motsvaras de av punkterna 1, 2, 4 och 5. I punkterna 8 och 9 återkommer aspekterna då en ny sekvens av scenen ska hakas på den som först repeterats.

En femte aspekt som jag kan urskilja ur repetitionsarbetet kallar jag *utförande*, det vill säga aktörernas agerande på spelplatsen med utgångspunkt i regissörens *lokalisering, orientering, riktande och förebildliga agerade*. I beskrivningen av repetitionsarbetet ovan hittas utförandet under punkterna 6 och 10. Vid aktörernas första utförande av sången och de skeenden på spelplatsen som utförs parallellt med den *dirigerar* och *utvärderar* regissören aktörernas handlingar (punkt 6). Vid det andra utförandet betraktar regissören munkarnas, kungaparets och heliga Birgittas handlingar från spelplatsens kant. När en påföljande sekvens av scenen hakas på med repliken ”Jaa du Omma!” *dirigerar* och *utvärderar* regissören dessa aktörers handlingar (punkt 10).

Regissörens *dirigerande* kan beskrivas som repetitionsarbetets sjätte aspekt. Dess sjunde aspekt är *utvärdering*. Regissören kan *utvärdera* aktörernas handlingar på spelplatsen under pågående utförande, medan aktörerna *utvärderar* mellan utföranden. Då finns det också möjligheter för dem att be om förtydliganden eller kompletteringar av regissörens *orientering, riktanden och förebildliga agerade*.

De olika aspekterna gör att det trots repetitionsarbetets repetitiva karaktär finns en progression. Progressionen finns på två plan. För det första arbetar sig deltagarna framåt i pjäsens berättelse då sekvens läggs till sekvens. Först när en sekvens bildar ett flöde ger sig deltagarna i kast med att addera nästa replikskifte eller sekvens. Helheten växer fram genom att deltagarna vänder tillbaka till vad som gjorts tidigare för att kunna arbeta sig framåt i scenen och skapa hela sekvenser. På ett annat plan kan progressionen beskrivas som att repetitionsarbetet innebär ett gradvist överlämnande av manuskriptets berättelse från regissören till aktörerna. Aktörerna blir publik till regissören under *orientering, riktande och förebildligt agerande*. Regissören blir i sin tur publik när aktörerna materialiserar berättelsen på spelplatsen. För varje ytterligare gång aktörerna framträder desto mindre griper regissören in i utförandet. När han i de senare skeendena griper in blir rytm viktigare än positioner på spelplatsen. Regissören blir en dirigent som rytmiserar berättelsen så att det skapas ett sceniskt flöde utan hörliga och synliga skarvar.

Återkommande aspekter av repetitionsarbetet

I de följande avsnitten kommer de olika aspekterna i transformationen från *här och nu* till *här och då* genom repetitionsarbete på spelplatsen framför klosterruinen att analyseras mer ingående. Det repetitionsarbete som analyseras här är både specifikt för just en särskild fas i iscensättningen av manuskriptet och för en eftermiddags arbete med den fasen. Samtidigt gör en analys av det här slaget det möjligt att peka på mer generella aspekter i repetitionsarbetet som helhet. Också andra repetitionstillfällen startar med *lokalisering* av aktörerna på spelplatsen och även dessa tillfällen innehåller moment av *orientering, riktande, förebildligt agerande, utförande, dirigerande och utvärdering*.

Lokalisering: etablerande av rumsliga ramar

En återkommande aspekt av det repetitionsarbete som leder till att *här och nu* så småningom blir föreställningarnas *här och då* kallar jag för lokalisering av aktörerna på spelplatsen. Genom lokaliseringen skapas den fördelning av aktörer på spelplatsen som är en förutsättning både för repetitionsarbetet och skådespelets scenerier. Andra helgens repetitionsarbete med inledningen av epoken "Klostergrundandet" börjar efter lunch. Aktörerna har samlats på och omkring läktaren. Regissören befinner sig strax framför läktaren i spelplatsens. Aktörerna har varierande kroppsliga riktningar och positioner.

<p>Regi: okej (paus) fortsättningen ni som snart ska vara älvor ni kan vänta i lugn och ro</p> <p>munkar och ni byfolket som var inne och den heliga Birgitta och Niklas så ska vi ta det följande avsnittet rent sångligt först²</p>	<p>håller upp båda händerna i luften trycker handflatorna i riktning mot läktaren</p> <p>pekar i riktning mot spelplatsen</p>
--	---

Regissörens "okej" som sägs med hög och tydlig röst markerar att regissören söker uppmärksamhet. Det kan förstås som en gränsmarkering genom vilken regissören avslutar en pågående aktivitet och bygger upp förutsättningar för en ny genom att definiera deltagarnas roller och uppgifter i den (jfr Goffman, 1986: 251). Regissören räknar upp vilka som inte ska, respektive ska, vara med i det kommande repetitionsarbetet. "Älvor", "munkar", "byfolket" och "den heliga Birgitta" refererar i det här fallet till särskilda aktörer som i ett tidigare skede av repetitionsarbetet tilldelats dessa pjäsens grupp-tillhörigheter och rollkaraktärer. Bara en deltagare refereras till med egenamn och det är sångledaren. Omnämmandet av honom åtföljs liksom omnämmandet av varje deltagare eller deltagarkonstellation av en gest som anger var någonstans i rummet regissören vill placera dem i det kommande repe-

² Transkription videoband, 2000.07.15.

titionsarbetet. Gränsmarkören visar alltså inte bara vägen för nya roller och uppgifter, utan också för en ny rumslig organisation av samvaron i kloster-ruinen.

Med utgångspunkt i regissörens handlingar släntrar deltagare ut på spelplatsen och placerar sig i löst sammanhållna grupper samtidigt som regissörens ord: ”alla som var med på spelplatsen när vi bröt för lunch” följer dem i ryggen. Genom dessa ord anknyter regissören till en tidigare rumslig formering och deltagarna i gruppen byfolk placerar sig på rad med kroppar och blickar riktade i sned vinkel mot läktaren. De aktörer som ska agera i roller som munkar formerar sig till en löst sammanhängande grupp mitt emot aktörerna byfolk. Såväl regissörens *lokalisering* av deltagarna i rummet och dessa ord anknyter till ett skeende tidigare under dagen. Repetitionsarbetet i Alvastra har just denna karaktär av att varje pass i repetitionsarbetet kan knytas till ett tidigare pass. Förutom att arbetet med munkarnas grundande av klostret påbörjades före lunch, har det utförts många gånger tidigare. Just den övning som diskuteras i det här kapitlet äger rum krönikespelets andra helg, det trettonde året ”Makten och härligheten” iscensätts.

Regissörens lokalisering av aktörerna i rummet kan förstås som ett led både i utarbetande av iscensättningens scenerier och i etablerandet av en rumslig inramning för repetitionsarbetet på spelplatsen. Denna inramning skapas genom ord men också genom positioner i rummet, kroppsliga riktningar och blickar. Inramningen av regissörens framträdande har genom åren rutiniserats. Den bygger på regissörens skapade auktoritet. Men inramningen är inte helt självklar. Den återskapas genom regissörens *lokalisering* av aktörerna i rummet inför varje repetitionstillfälle och den vidmakthålls och utmanas genom aktörernas reflexiva bemötande av regissörens handlingar när han broderar ut och rekontextualiserar ”Makten och härlighetens” berättelse.

Orientering: regissörens framträdande

Inför arbetet med varje enskild sekvens berättar regissören för aktörerna om folkgruppers och rollfigurers förhållningssätt. Jag kallar här denna aspekt av repetitionsarbetet för *orientering*. Många scener i ”Makten och härligheten” har stumma och/eller sjungande rollfigurer som förkroppsligar en person i någon av de folkgrupper som enligt manuskriptet avlöser varandra i Alvastra. Aktörerna ska då tänka sig att de föreställer en karaktär och på spelplatsen förevisa den här karaktärens plats i berättelsen och förhållningssätt till de andra aktörernas handlingar genom ansiktsuttryck, gester och rörelser. *Orienteringen* förbereder aktörerna för detta.

När aktörerna i arbetet med scenen där munkarna kommit till Alvastra skapat de önskade formationerna på spelplatsen rör sig regissören i riktning mot gruppen av aktörer som ska agera i roller som byfolk. Han stannar upp med ansikte och kropp riktad mot dem.



Regissören orienterar aktörerna byfolk och pekar mot den del av spelplatsen där drottning Ulfhild ber drottning Omma välsigna hennes barn.

Regi:	ni har alltså sett munkarna komma	båda händerna framför sig i brösthöjd, handflatorna mot aktörerna
	och på nära håll sett Ulfhild, Ulfhilds nästan återfall i Ommakult	höger hand sträcks åt sidan
	det ligger, det ligger under bakom	utsträckt hand förs fram och tillbaka i lårhöjd med handflatan bakåt ³

Genom att regissören rör sig mot gruppen av aktörerna byfolk, stannar upp och vänder ansiktet mot deras ansikten visar han att det är för just dessa deltagare som den här *orienteringen* är relevant. Relevansen accentueras ytterligare då ett utpekande ”ni” kommer tillsammans med att utsträckta händer med handflatorna neråt förs upp och ner ett par gånger framför regissörens bröstorg. Därmed formas ett avgränsat rum i rummet för regissören och dessa aktörer. Med dessa handlingar vänder regissören ryggen mot de andra aktörerna på spelplatsen.

Samtidigt som regissören talar inför aktörerna byfolk håller dessa aktörer kvar sin primära kroppsliga riktning mot regissören. Med primär kroppslig

³ Transkription videoband, 2000.07.15.

riktning menas här underkroppens riktning (jfr Kendon, 1990: 211). De flesta av aktörerna står med fötterna stadigt i marken med både över- och underkropp i riktning mot regissören. Däremot är aktörernas armar, händer och huvuden rörliga. Aktörerna plockar med sina kläder, kliar sig och flyttar blickarna mellan regissören, marken, kameran eller himlen. Just denna disträa uppmärksamhet är en vanlig deltagarstruktur under repetitionsarbetets orienterande faser. Aktörerna deltar i skapandet av orienterande situationer genom att förstrött rikta sig mot regissören när han riktar sig mot dem. Bryts denna överenskommelse svarar regissören med att hyssja de aktörer som talar med varandra, höja rösten eller göra större gester så att aktörerna uppmärksammar vad han säger och gör. Man skulle kunna säga att regissören härigenom försöker bevara den inramning han etablerar.

Under orienteringarna samverkar regissörens ord med gester, det vill säga distinkta rörelser och positioneringar av armar och händer. I exemplet kan jag urskilja tre gester med tre olika funktioner. Att regissören sträcker fram båda händerna mot aktörerna visar vilka han talar med. Den andra gesten pekar ut en position på spelplatsen och den kan sägas använda en position i rummet som en brygga mellan förmiddagens repetitionsarbete och eftermiddagens kommande repetitionsarbete. När regissören sträcker ut höger hand samtidigt som hans ord aktualiserar den scen med Ulfhild som övats före lunch stödjer han aktualiserandet genom att peka på den plats i rummet där den scenen utförts. Genom att aktualisera spelplatsen görs den till ett relevant rum för berättelsen.

Den tredje gesten illustrerar och förstärker regissörens ord ”det ligger under bakom”. De allra flesta av regissörens gester består i att händer sträcks ut rakt framför regissörens överkropp eller i sidled från midjan och uppåt. Den här gången väljer regissören att föra en arm, med handflatan i riktning bakåt från aktörerna, fram och tillbaka i höjd med låret. Genom de ord regissören samtidigt säger etableras en bild av att ”Ommakulten” har varit dold, eller som regissören säger ”under” och ”bakom” de trosföreställningar som introducerats senare i berättelsen. Gesten kan tolkas som att regissören använder den egna kroppen som referenspunkt för att åskådliggöra samband mellan olika epoker och organisering av händelser i berättelsen ”Makten och härligheten”.

Vissa av regissörens gester som utförs under orienteringarna etablerar en geografi för ”Makten och härlighetens” berättelse. Följande exempel är från ett tillfälle då aktörerna byfolk tillsammans med regissören samlas i en ring kring en säck med teaterguld. Regissören orienterar aktörerna inför en scen där de ska överlämna guld till munkarna i klostret.

Regi:	det här Alvastra kloster var	duttar med handen i luften i
	jätterikt det läste jag	huvudhöjd
	någonstans att dom ägde flera	
	hundra gårdar runt omkring	
	här och Omberg	flyttar handen i riktning mot Omberg

Aktör:	dom ägde (ohörbart)	
Regi:	<u>precis</u>	nickar i riktning mot den aktör som talat
Aktör:	<u>ja</u>	
Regi:	och stora marker på andra sidan Vättern ⁴	sveper med handen i luften

Jag tolkar det här exemplet som att regissören ger en bakgrundskunskap till de handlingar som aktörerna byfolket ska utföra på spelplatsen. Som relevant bakgrundskunskap blir att Alvastra kloster var förmöget och att en del av rikedomerna bestod av mark. Utbredningen av klostrets markinnehav markeras visuellt genom att regissören pekar ut omfattningen av klostrets ägor. En av aktörerna griper in i regissörens berättande, vilket kan tolkas som att också han har något att säga om klostrets gårdar. Aktörens ingripande i regissörens orientering berättande skulle därtill kunna tolkas som att han på en och samma gång medverkar till orienteringens syfte och mål, att ge en bakgrund till aktörernas handlingar på spelplatsen, och bryter den inramning som gör regissören till talare och aktörerna till lyssnare.

Andra av regissörens gester vid orienteringarna syftar till att rikta aktörernas blickar till speciella skeenden på spelplatsen när de senare ska utföra berättelsen. Gay McAuley (1999: 114) menar att aktörernas blickriktningar på en spelplats blir ett sätt för en föreställnings publik att veta vad som är betydelsefullt att titta på. Scenerierna för epoken ”Klostergrundandet” ger att aktörerna byfolket befinner sig längst fram på spelplatsen efter att munkarna och kungaparet förflyttat sig i riktning mot klosterruinen. När regissören orienterar byfolket inför detta skeende fäster han stor vikt vid riktningen av deras blickar.

Regi:	följ munkarna med blicken och när de kommit ner för den lilla backen	sveper sakta med handen i riktning mot klostret
	då är det Vera som tar ett initiativ	pekning mot Vera
	då är det all koncentration på henne	trycker med båda händerna framför sig i midjehöjd ⁵

Med dessa kombinationer av ord och gester riktar regissören först aktörernas blickar mot munkarnas promenad på spelplatsen och sedan till den aktör, Vera, som ska träda fram ur skaran av byfolk och med en replik anropa

⁴ Transkription videoband, 2000.07.15.

⁵ Transkription, videoband, 2000.07.15.

drottning Omma. Som för att understryka betydelsen av att blickarna riktas mot Vera betonar regissören ordet ”**all**” och pressar samtidigt ned båda händerna framför sig ett par tre gånger.

Regissörens blick, kroppsliga riktning och utpekande gester visar vilka som ska lyssna, de pekar ut positioner i rummet i förhållande till berättelsen, de knyter tid till tid, både repetitionsarbetets tid och berättelsens kronologi, och de etablerar en relevant rumslighet för berättelsen. Men de kan också sägas smycka regissörens ord. Regissörens handlingar skiljer sig på detta sätt tydligt från aktörernas handlingar under *orienteringarna*. Regissörens blick är koncentrerad på dem som står framför eller omkring honom, rörelserna är återhållsamma och få gester utförs som inte kan motiveras utifrån vad som sägs.

Med utgångspunkt i den rumsliga ram som skapas och regissörens sätt att tala kan regissörens orientering av aktörerna beskrivas som ett framträdande. Utmärkande för framträdanden är berättande som utförs konstfullt med ansvarstagande inför en publik (Bauman, 1984). Framträdanden är tolkningsbara, omtalningsbara och upprepningsbara (Hymes, 1981: 82ff). Men i den mån man kan tala om framträdanden av en regissör på en teaterrepetition syftar de inte till att aktörerna ska upprepa det som regissören säger med egna ord. Vad regissören gör under orienteringarna är att rekontextualisera manuskriftets berättelse så att aktörerna får utgångspunkter för ansiktsuttryck, blickriktningar och rörelser på spelplatsen.

Orienteringar följs vanligtvis av vad jag kallar för *riktanden* och *förebildligt agerande* då regissören med gester och förebildligt agerande visar förflyttningar på spelplatsen och riktar aktörernas blickar och kroppar. Vid *orienteringarna* etableras gesternas betydelser i nära anslutning till regissörens ord. Vid *riktanden* och *förebildligt agerande* upprättar gester och ord tillsammans förbindelser mellan aktörernas handlingar, berättelsens sekventiella förlopp och klosterruinen som fysisk materialitet.

Riktningar, sekventialitet och förebildligt agerande

Det första exempel som ska analyseras i det här avsnittet hakar vid där det inledande exemplet i föregående avsnitt slutar. I det exemplet berättar regissören i perfekt ”ni har alltså sett”. Därmed visar han att han talar om något som har inträffat tidigare. I just detta aktuella fall refererar ”ni har alltså sett” både till repetitionsarbete samma förmiddag och till berättelsens kronologi. Aktörerna har arbetat med de scener som skildrar munkarnas ankomst och drottning Ulfhilds anrop på Omma på förmiddagen.

När följande exempel börjar byter regissören tempus, från perfekt till futurum. Han talar nu om vad som följer på de tidigare utförda handlingarna och hur detta ska komma att utföras på spelplatsen.

<p>Regi: det kommer att bli så nu att när, när munkarna går sin väg och börjar bygga klostret</p> <p>så kommer ni att få ett återfall i Ommakult och ni får inspiration till det från narren</p> <p>från en versrad som han sjunger</p> <p>och där sjunger ni med i sista versen</p> <p>(ohörbart)</p> <p>“Ommas ande lever än“</p>	<p>för upp vänster arm med handen utsträckt i en rörelse i klostrets riktning</p> <p>tar ett steg åt vänster pekfingerindex förs ut åt vänster</p> <p>tar steg fram mot aktörerna byfolk</p> <p>pekfingerindex mot byfolket</p> <p>[citerar strof ur narrens visa]⁶</p>
---	--

I ovanstående exempel blir ord och gester två modaliteter som pekar på berättelsens sekventialitet respektive rumslighet. Först kommer frasen ”det kommer att bli så att nu när”. Den kan tolkas som en övergång mellan det som nu är och vad som komma skall. Den följs också av ord som talar om kommande handlingar på spelplatsen. De olika handlingarna förs samman till en sammanhängande sekvens genom bindeord som ”när”, ”så” och ”och”. Bindeorden skapar samband mellan de olika grupperna av aktörers handlingar på spelplatsen. Aktörerna byfolks kommande handlingar följer på munkarnas rörelse mot klosterruinen och de ska svara på, ”inspireras av”, de strofer som narren kommer att sjunga.

Ett genomgående regidrag vid iscensättningen av ”Makten och härligheten” är att aktörerna uppmantras att iaktta och svara på varandras handlingar på spelplatsen. Aktörerna kan sägas bli berättelsens prototypiska åskådare. Detta förstärks vid de tillfällen i pjäsen då aktörerna uppmanas att agera som publik till varandra. När narren sjunger en visa om drottning Ulfhilds liv uppmanas de aktörer som samtidigt befinner sig på spelplatsen att ”känna sig som publik” och uttrycka ”nyfikenhet” för visans ”sensationsnyhet”.⁷ Scenen där Sverker och Ulfhild välkomnar munkarna i Alvastra innebär att kungaparet, abboten och örtagårdsmästaren omgärdas av munkar på ena sidan och byfolket i Alvastra på den andra. Vid ett av de tillfällen

⁶ Transkription videoband, 2000.07.15.

⁷ Transkription ljudband (kristendomens etablerande), 2000.07.15: 12.

då scenen repeteras uppmanas munkarna att reagera med samma slags grimas som örtagårdsmästaren när drottning Ulfhild smakar på en rabarber. Vid instruktionerna till munkarna anropar regissören en förmodad delad erfarenhet av att ha smakat på rabarber med orden: ”hon biter i den och ni vet alla hur det känns”.⁸

Marika Lagercrantz (1995: 96) har formulerat det som att scenerier ska offentliggöra rollfigurernas känslor och förhoppningar för publiken. Från det kommunikativa perspektiv jag studerar repetitionsarbetet menar jag att positioner, blickar och svar också medverkar till att upprätthålla teatrala inramningar genom att sekvenser av handlingar hakas fast vid varandra.

Regissörens ord skulle kunna sägas skapa relevanta fortsättningar för aktörernas kommande handlingar på spelplatsen. Relevanta fortsättningar är en beskrivande term som jag lånat från Charles Goodwin. Goodwin (2000: 1491) använder den för att diskutera hur deltagare i en konversation skapar möjligheter för reflexivt bemötande av varandras handlingar genom talets utformning och blickars och kroppars riktningar. I det här sammanhanget används relevanta fortsättningar för att beskriva hur regissören riktar och koordinerar aktörers handlingar på en spelplats så att de kan bilda ett flöde av handlingar.

Som för att understryka när i sekvensen aktörerna byfolk ska agera tar regissören ett steg mot dem och pekar mot dem när han säger ”där sjunger ni med i sista versen”. Som i många andra fall under repetitionsarbetet används ett rumsadverbial som ”där” inte bara för att förevisa en position i det fysiska rummet, utan också för att lokalisera en händelse eller en sekvens i berättelsen i relation till andra händelser eller sekvenser i berättelsen.

Vid repetitionsarbetet arbetas berättelsen ut rumsligt på spelplatsen. Därtill anropas berättelsen som om den vore ett rumsligt fenomen. Användandet av rumsliga adverbial i samband med att enskilda händelser placeras in i berättelsens sekventiella förlopp är vanligt under utarbetandet av scenerier i Alvastra. Förfarandet kan förklaras med att betydelser av ”här” och ”där” alltid skapas i relation till en talare och ett aktuellt samtalsämne och att både temporala och spatiala relationer kan konceptualiseras till enheter som följer på och avgränsas från varandra. Även om ”här” och ”där” framför allt är rumsliga adverbial används de inom många språk för att etablera relationer på tidsaxlar (Hanks, 1990: 394–396). I repetitionsarbetet får ”här” och ”där” sin referens i förhållande till en berättelse med enheter som sekventiellt följer efter varandra lika väl som i förhållande till spelplatsens fysiska miljö.

Ovanstående exempel kan tolkas som att regissören etablerar täta kopplingar mellan berättande handlingar och ett sekventiellt flöde. Beskrivningen av varje sekvens i spelplatsens flöde ackompanjeras av utpekande gester. Regissörens gester visar också byfolket var någonstans de andra aktörernas handlingar kommer att utföras på spelplatsen.

⁸ Transkription ljudband (munkar), 2000.07.15: 4.



Munkar följer i regissörens spår på spelplatsen när sceneriet för klostergrundandet läggs. Mitt bland de aktörer som spelar munkar syns regissören peka ut den position på spelplatsen där en del av dem ska stanna och vända sig om i publikens riktning.

När regissören lägger scenerier använder han såväl ord som den egna rörliga kroppen som resurs. Rumsliga "här" och "där" definieras då utifrån regissörens position i rummet. Regissören kan därtill göra sig till en förebild för aktörernas handlingar på spelplatsen.

Regi:	ni som ska ni som ska in-, ni som	går på spelplatsen omgiven av munkar
	stanna, stanna en sekund	stannar upp i rörelsen mot klostret
Munkar:		stannar upp i rörelsen mot klostret
Regi:	och ni som ska, som inte ska bära stenar ni går hit och vänder här	pekar framför sig, vänder sig om ett halvt varv ⁹

Precis före exemplets början har regissören uppmanat munkarna att följa efter honom och aktörerna Ulfhild och Sverker från spelplatsens främre del mot

⁹ Transkription videoband, 2000.07.15.

dess bakre del vid klostret. Mitt exempel börjar då regissören ber munkarna att stanna. Sedan aktörerna stannat upp eller åtminstone saktat ner sitt tempo i rörelsen framåt tilltalar regissören en del av munkarna genom att säga: ”ni som inte ska bära stenar”. Aktörerna vet vilka av dem som tilltalas därför att regissören och sångledaren i ett tidigare skede av repetitionsarbetet delat upp aktörerna munkar i två grupper. Därefter pekar och går regissören mot den position han vill att de tilltalade munkarna ska ställa sig vid. Munkarnas rörelser refereras verbalt med ”går hit” och ”vänder här”. På ”här” vänder sig regissören ett halvt varv och riktar kropp och blick i den kommande publikens riktning i ett *förebildligt agerande*.

Den andra gruppen av munkars rörelser i rummet läggs istället ut på spelplatsen med följande ord och handlingar.

Regi:	ni andra går hit	pekar på spelplatsen
Munkar:		går i den riktning som regissören pekat
Regi:	sjungande	går mot trädet
	så bär ni stenar härifrån	pekar på teaterstenar vid trädet på spelplatsen
	ska se om ni hinner det	[sänker rösten]
	och över till över till muren	pendlar med armen mellan riktning mot stenarna vid trädet och klosterruinen
Munkar:		tar upp stenar i sina famnar
Regi:	ni kan ta dem en och en vi vet att det är teaterstenar medan ni sjunger så går ni	går mot klostret med pekfingerindex framför sig
Regi:	och så går ni, ställer dom här, ställ dom här och så berättar vi att ni bygger klostret ¹⁰	går mot klostrets murar (döljs för kameran av en grupp munkar)

Det här exemplet tolkar jag som att aktörerna munkar hela tiden visar en beredskap att svara på och utföra de handlingar som regissören förkroppsligar, verbaliserar och pekar ut. Men när regissören orienterar den här gruppen av munkar förkroppsligar han inte positionen ”härifrån” som i det skeen-

¹⁰ Transkription videoband, 2000.07.15.

de som beskrevs i föregående exempel, utan han stannar några meter framför trädet på spelplatsen och sträcker ut armen mot de stenar som en del av munkarna ska flytta från en position till en annan på spelplatsen. Regissören börjar inte heller flytta stenar. Han uppmanar istället aktörerna att göra detta. Bärandets riktning visas genom pendlande rörelser med regissörens ena armen mellan trädet och en av klosterruinens murar.

Vad regissören gör är att upphöra med att förkroppsliga aktörernas rörelser. Han kliver ur rollen som ställföreträdande aktör. Han blir regissören som kan foga in reflexiva kommentarer. ”Ska se om ni hinner det” sägs med lägre stämma än andra yttranden. Som i förbifarten reflekterar regissören om huruvida de stembärande munkarna hinner flytta alla stenarna inom det tids-
spann som sången omfattar. Han ber också aktörerna att ta var sin sten som om dessa teaterstenar i ett lätt material inte väger lika mycket som riktiga stenar skulle göra. Hans ord kan tolkas som en reflektion över att detta sceneri gör avkall på realismen i iscensättningen då sången har ett visst antal verser som sjungs i ett visst tempo och att de stembärande munkarna måste ta var sin sten för att hinna förflytta dem inom den tid sången ger.

På en spelplats får såväl rummet som aktörer och rekvisitaobjekt betydelser av den ”som-om-verklighet” som etableras (McAuley, 1999: 169-186). Denna teatrala möjlighet gör att de teaterstenar som används för att bygga klostret i en annan av ”Makten och härlighetens” scener kan tilldelas andra betydelser.

Regi: nu händer följande ni ska som trälar bygga ett tempel åt Oden, det gör vi symboliskt med en konkret och tydlig, här bakom kullen står åtta stycken stenar, dom är så här stora ungefär, dom är gjorda av frigolit, väger nästan ingenting men publiken ska tro att de väger ett ton var¹¹

Det här citatet är från ett tillfälle då regissören orienterar Ommafolket inför den scen då de förvandlas till asafolkets trälar. Vid detta avsnitt i berättelsen ges stenarna betydelse av att vara del av ett tempel som ska byggas till Odens ära. Inför utförandet av denna scen etableras därtill ett annat förhållningssätt till stenarna än i den scen där munkarna bygger klostret.

Aktörerna Ommafolket uppmanas att förhålla sig till stenarna som om de vore extra tunga ”verkliga” stenar. Både aktörernas handlingar på scenen och de rekvisitaobjekt som aktörerna handhar tilldelas alltså betydelse i förhållande till ”Makten och härlighetens” berättelse. De tilldelas också betydelse i förhållande till den rumslighet där berättelsen arbetas ut. ”Ställer dom här, ställ dom här och så berättar vi att ni bygger klostret” säger regissören till munkarna när han med ord beskriver deras bärande av stenar på spelplatsen. Samtidigt som regissören säger ”här” befinner han sig vid klosterkyrkans murade socklar. ”Här” definieras alltså utifrån regissörens position i rummet likaväl som stenarnas tilldelas mening genom sin närhet med klosterruinens stenar.

¹¹ Transkription ljudband (Ommafolk2), 2000.07.09: 23.

Under repetitionsarbetet fogas klosterruinen men också andra visuella kännetecken i landskapet kring Alvastra in i fiktionen genom utpekande handlingar. Ett exempel är manuskriptets replik ”här i klostret”. Eftersom repliken enligt de förlagor som arbetas ut i repetitionsarbetet också följs av en handling där aktören riktar blicken mot klostret förtydligas införlivandet av den konkreta fysiska miljön i fiktionen. Andra exempel på att en fysisk materialitet tilldelas mening i förhållande till berättelsen är då skådespelets aktörer riktar gester mot Omberg när de talar om berget eller gudinnan Omma.

Det går också att lyfta fram ett exempel som tydliggör hur berättelsens utarbetande på spelplatsen låter ”Makten och härlighetens” rumslighet sammanfalla med den verklighetskonvention för geografi och kompassriktningar som aktörer och publik delar. I regissörens berättelse om Cisterciensermunkarnas vandring till Alvastra kommer de från Frankrike, det vill säga söderifrån. Skådespelets munkar gör också sin entré in på spelplatsen i riktning från söder till norr och en av ortagårdsmästarens repliker uttrycker förhoppningar om att en växt ska trivas i ”detta nordliga klimat”.

När manuskriptet materialiseras på spelplatsen ska berättelsens tid och rum arbetas ut i Alvastra och ge rummet betydelse. Samtidigt tilldelas berättelsen mening genom ”verklighetens” rum. Under pågående repetitionsarbete etablerar regissören tidsliga aspekter av berättelsen genom sekventialitet i talet och genom att med gester visa relevanta fortsättningar för aktörernas handlingar. Han visar berättelsens rumsliga aspekter genom utpekande och förkroppsligande av positioner, rörelser och riktningar på spelplatsen. Genom *riktanden* och *förebildligt agerande* skapar regissören, tillsammans med aktörerna som följer honom med blickar eller med rörelser i rummet, täta förbindelser mellan rum och berättande handlingar som följer på varandra sekventiellt.

Gester som länkar samman sekvenser inom fiktionen

I det här avsnittet ska jag analysera hur regissören överlämnar en sekventiell samordning av olika modaliteter på spelplatsen till aktörerna. Övergången mellan Ulfhilds och Sverkers välkomnande av munkarna till Alvastra och de första stroforna av munkarnas sång ”Divinum Mysterium” består av en replik med två gester som följer på varandra. Den första gester innebär att drottning Ulfhild höjer sin högra arm rakt upp i luften. Den gester glider över i nästa gest: drottning Ulfhild lägger sin hand i kung Sverkers hand. Mellan de båda gesterna ska en musiker ta ton.

Inför etablerandet av gesternas betydelser i kommande repetitioner och föreställningar placerar sig regissören nära inpå de aktörer som har rollerna som Ulfhild och Sverker. Från den positionen riktar han sig växelvis till dem och till den musiker som ska ta ton på sin flöjt. Regissören använder blick, riktning och gester, men också röstomfång, för att indikera vilka aktörer som ska utföra handlingar, hur och när. Den musiker som ska ange ton befinner sig ett tiotal meter bort vilket gör att regissören talar med hög stämma och gör stora tydliga gester.



Samordning mellan gest och musik på spelplatsen. Drottning Ulfhild höjer armen för att hälsa munkarna välkomna till Alvastra. Regissören visar när musikern ska ange ton och aktören i rollen som kung Sverker håller fram sin hand i väntan på att hans medaktör ska ta den.

Regi:	och sticket för dig Meta, det är det här	tittar ovanför kungen och drottningen mot musikerna
	visa stort och tydligt	pekar på drottning Ulfhild
	titta på drottning Ulfhild	tar steg bakåt pekar med stor gest mot drottningen
Drottn:	välkomna	höjer armen
Regi:	ton	blicken ovanför drottningen slår till med armen uppe i luften ovanför drottningen
Musiker:		[flöjtton] ¹²

Först riktar sig regissören till musikern Meta som för att flytta hennes blick till aktören Ulfhild. Inflikat i denna riktning av Metas uppmärksamhet finns en uppmaning riktad till aktören drottningen Ulfhild att utföra handhöjningsgesten. Regissören gör tydliga gester för att indikera först att Ulfhild ska utföra

¹² Transkription videoband, 2000.07.15.

sin gest och sedan för att musikern ska titta efter gesten. Efter att aktören drottning Ulfhild övertagit och utfört sin gest och replik anger regissören att musikern ska ta ton. Han höjer armen rakt uppåt i luften och gör ett slag med den. Med denna handling påminner regissören om en dirigent. Den dirigerande gesten förtydligar drottningens gest och visar att det är vid denna som musikern ska ta ton.

Efter att musikern angivit ton riktar regissören sin blick mot musikern och ger kompletterande instruktioner.

Regi:	lite du kan ligga tidigare	tittar mot Meta runt kungen och drottningen
	du kan ligga för att du ska få in den där	höjer armen upp i luften
	för dom börjar sjunga när dom lägger ner handen	den höjda armens hand läggs på den andra handen
	vi tar det en gång till	blicken mot musikerna
Drotnn:	välkomna	höjer armen
Musiker:		[flöjtton]
Kungen:		håller ut sin vänstra hand
Drotnn:		lägger sin hand högra hand i kungens vänstra
Regi:		vänder överkroppen och blicken mot munkarna, sträcker ut och upp högra armen och sänker den
Munkar:	Divinum Mysterium	[sjunger] ¹³

Regissören börjar alltså med att precisera när i förhållande till drottningens gest starttonen för munkarnas sång ska ljuda. Alldeles därefter utför regissören förebildligt den gest där aktörerna kung Sverker och drottning Ulfhild fattar varandras händer. Samtidigt som regissören visar gesternas sekventiella samordning förklarar han vad den har för innebörd för berättandet. Förklarandet innehåller två hänvisningar till ”dom”. Av sammanhanget framgår att ”dom” hänvisar till munkarna (som ska börja sjunga) respektive kung Sverker och drottning Ulfhild (som ska fatta varandras händer). Men det ”dom” som refererar till munkarna följs inte av utpekande gester. Munkarna blir indragna i repetitionsarbetet först då regissören sträcker ut en dirigerande arm över spelplatsen. Då börjar de också att sjunga och gå.

¹³ Transkription videoband, 2000.07.15.

Jag tolkar exemplet som att regissören fäster musikerns uppmärksamhet på hur de två gesterna sekventiellt följer på varandra. Därefter initierar han ett utförande. Vid detta utförande övertar eller tar aktören drottningen och kungen tillbaka de gester som enligt förlagorna hör till deras rollfigurers handlingsmönster. Aktörerna i rollerna som drottning Ulfhild och kung Sverker imiterar regissörens gester, men de är också aktörer som både utfört scenen i en tidigare fas i det repetitionsarbete som analyseras här och tidigare år. När regissören visar musikern på gesternas sekventialitet blir såväl kung Sverker som munkarna perifera deltagare som lyssnar till en orientering som också berör dem. Att åtminstone en av munkarna riktar sin blick mot regissörens samordning av övergången mellan dialog och sång visar sig vid ett senare tillfälle under repetitionsarbetet. Inför ett tredje utförande av övergången "citerar" en av munkarna regissörens gest att lägga ihop sina båda händer som för att visa att aktörerna i rollerna kung Sverker och drottning Ulfhild ska göra så.

Såväl regissörens gester vid det här tillfället som drottning Ulfhilds arm-resning och famnandet av Ulfhilds och Sverkens händer kan beskrivas som citerbara och emblematiska gester. Med citerbara och emblematiska gester menas här gester vars form är stabil över tid (Kendon, 1997: 119). I Alvastra finns gester som utförs år efter år. Drottningens höjning av armen har givits en etablerad betydelse genom att den utförts tillsammans med ordet "välkomna". Omfattandet av makens/kungens hand är en i än högre grad en emblematiska gest på så vis att dess form, likt hälsningsgester eller vördningsbetygelser så som bugningar och korstecken, grundas i överenskommelser som är kulturellt delade och som varit stabila över en lång tid. Men i det årliga repetitionsarbetet i Alvastra har denna slags handfattning också fått betydelser för de sceniska handlingarnas koordination i tid och rum.

I en diskussion om gesters kulturspecificitet skriver Adam Kendon (1997) att gester är meningsbärande åtbörder influerade av kultur och historia. Deras innebörder kan etableras i förhållande till ständigt nya miljöer, sociala sammanhang och organisering av tillfälliga händelser. Kanske kan man tala om att repetitionsarbetet i Alvastra visar och tydliggör att gester inte bara är kulturspecifika utan också har en dubbel dialogicitet. Dubbel dialogicitet innebär att tal och yttranden, likaväl som texter och fragment av texter, får sin innebörd dels i förhållande till en aktuell situation eller kontext, dels blir meningsbärande i förhållande till mer stabila kulturella och sociala praktiker (jfr Linell, 1998).

Exemplet från repetitionsarbetet med drottning Ulfhilds hälsningsgest visar att gester kan vara dubbelt dialogiska i flera betydelser. Gester som historiskt sett associerar till hövskhet används vid iscensättningen av "Makten och härligheten" som gester för hälsning och enhet mellan ett kungapar. Men de tilldelas också metafunktioner som innebär att de koordinerar och binder samman två "sekvenser" i föreställningarna. När dessa metafunktioner etableras kan den gest som innebär att två personer lägger samman sina händer formas om till att utföras av en person och sedan härmas av en annan.

Regissörens dirigerande och aktörernas utförande

När regissören *orienterar* eller *agerar förebildligt* svarar aktörerna genom att lyssna till, titta på och gå efter honom. Det är först vid den aspekt av repetitionsarbetet som jag kallar *utförande* som de utför gester och rörelser på egen hand. Under vad som kan kallas det första egentliga utförandet för året av scenen med byfolk, munkar, heliga Birgitta och narren rör sig regissören från grupp till grupp av aktörer. Han följer och kompletterar aktörernas handlingar genom att peka ut riktningar, gå bredvid eller knuffa igång aktörerna. Regissören dirigerar aktörernas handlingar på spelplatsen. Därigenom skapar han ett ännu tätare samband mellan berättelsens sekventialitet och dess rumsliga aspekter.

Dirigerandet blir en omtagning av *orientering*, *riktanden* och *förebildligt agerande* med fokus på koordination av aktörernas handlingar på spelplatsen. Regissören dirigerar aktörerna genom gester som preciserar deras insatser i tid och rum. På spelplatsen ska parallella handlingar samordnas och olika modaliteter så som repliker, sånger och rörelser ska koordineras. Som nedanstående exempel visar kan *utförande* och *dirigerande* beskrivas som en dialog mellan regissören, sångledaren och olika grupper med aktörer.

Musiker:	[flöjtton]
Regi:	riktar sig mot munkarna, sträcker ut höger arm och för den nedåt
Munkar: Divinum Mysterium	[börjar sjunga]
Ulfhild och Sverker:	börjar tillsammans gå
Regi:	höjer armen i riktning mot drottningen och kungen
Ulfhild och Sverker:	fortsätter att gå
Regi:	söker med blicken ¹⁴

Under pågående utförande växlar initiativet till handlingar på spelplatsen mellan aktörerna och regissören. Jag har valt att använda musikerns ton och en efterföljande gest från regissören som startpunkt för det här exemplet. Regissören pekar igång munkarnas sång genom att rikta sig mot munkarna, sträcka ut höger arm och föra den neråt. Som ett svar på munkarnas sång börjar aktörerna Ulfhild och Sverker gå framåt. De gör det efter att munkarna har sjungit Divinum Mysterium en gång. Den starten prövades under ett tidigare moment av repetitionsarbetet. När handlingarna utförs denna gång förstärker regissören Ulfhilds och Sverkens rörelser genom en dirigerande gest.

¹⁴ Transkription videoband, 2000.07.15.

Samtidigt tydliggör han deras rörelser för de andra aktörerna på spelplatsen. Då munkarna, kung Sverker och drottning Ulfhild satt sig i rörelse börjar regissören söka i rummet med blicken.

Regissörens dirigerande gester tydliggör att gester i repetitionsarbetet inte alltid får sin betydelse i förhållande till det talade ordet. Regissörens gester kan också bli meningsskapande åtbörder i förhållande till aktörernas handlingar på spelplatsen.

Munkar:	går i riktning mot klostret halvvägs på spelplatsen går hälften av dem mot stenarna vid trädet
Regi:	går efter munkarna, pekar att de munkar som befinner sig mitt på ska vända sig om, vända ryggen mot klostret och rikta blicken snett framåt
Sångl:	gestikulerar i samma riktning som regissören ¹⁵

Det här exemplet kan tolkas som att regissören riktar aktörernas blickar på spelplatsen. Vid det här tillfället är inte syftet att aktörerna ska blir prototypiska åskådare för andra aktörers handlingar. När regissören riktar munkarnas blick snett framåt på spelplatsen i exemplet ovan aktualiseras istället att musikens rytm måste visualiseras också under föreställningarna. För att munkarna ska hålla takten när deras sång i den här sekvensen under föreställningarna ska samordnas med heliga Birgittas och narrens stämmor placeras en av aktörerna som dirigent vid sidan av spelplatsen, utom synhåll för publiken. Det är mot henne som regissören och även sångledaren riktar munkarnas uppmärksamhet. Riktningen av munkarnas blickar kan förstås som ett svar på att aktörerna inte riktar sig åt ”rätt” håll eller som en omtagning av ett tidigare *riktanden* i ett nytt sammanhang.

Jag ser det som att munkarna riktas om för att de ska kunna framföra sin sång med en speciell puls. Sångövningarna handlar lika mycket om att hitta och lägga fast en puls som att träna melodier och tonföljder. Vid inövandet av skådespelets sånger visualiseras melodiernas rytm genom att sångledarna slår med handen upp och ner. Sångledaren uppmanar gång på gång aktörerna att titta på den arm som slår takten.

I ovanstående exempel kompletterar eller citerar sångledaren regissörens riktande av munkarnas blickar. Vid ett senare tillfälle i repetitionsarbetet preciserar han regissörens dirigerande av munkarnas blick:

Regi:	och som sagt när ni har tillfälle titta på Mia	pekar i riktning mot Mias kommande plats under föreställningarna
-------	--	--

¹⁵ Transkription videoband, 2000.07.15.

Sångl:	och då vill jag bara tillägga det	armen upp i vinkel vid huvudet
	att titta på Mia betyder inte att man ska stå så här	tar steg framåt i riktning mot den plats Mia kommer att stå, sträcker fram huvudet
	och titta på Mia utan man ser henne ändå	rör den vinklade armen flera gångar i Mias riktning ¹⁶

När sångledaren riktar munkarnas blick använder han andra gester och förkroppsliganden än regissören för att visa sträckningen av munkarnas blickar. Både den första och den sista av sångledarens gester som transkriberats ovan innebär att handen vinklas upp i luften. Jag tolkar det som att den första har att göra med etablerande av uppmärksamhet. Den andra innebär att han också visar den riktning munkarna ska titta åt. Däremellan sticker han fram huvudet och tittar på ett överdrivet sätt för att visa hur munkarna inte ska titta.

Om videobanden betraktas med inriktning på regissörens gester blir det tydligt att de *riktande* och *dirigerande* gesterna liknar varandra. *Dirigerandet* kan visa sig genom att regissören intar en förebildlig position och riktar aktörernas uppmärksamhet i specifika rumsliga riktningar. Riktningarna kan, som i fallet med munkarna, ha att göra med takt och samordning. Även under aktörernas utförande kan regissörens gester alltså vara av *riktande* karaktär. På detta sätt blir regissörens gester handlingar som repeteras i repetitionsarbetet med varje sekvens och gång efter annan i repetitionsarbetet som helhet. Regissörens riktande och dirigerande gester kan därtill citeras, transformeras och förtydligas av andra deltagare, i det här fallet av sångledaren.

Utvärdering av utförande och process

Repetitionsarbetet i Alvastra växlar mellan regissörens *orientering* av aktörerna och aktörernas *utförande* av repliker och scenerier på spelplatsen. På liknande sätt som regissören skapar och bryter ramar för sina egna framträdanden genom visuella och hörliga resurser skapar och bryter han ramar för aktörernas framträdanden genom andra visuella och hörliga resurser. Brotten låter sig göras genom att regissören stannar upp på spelplatsen, söker med blicken mellan de olika grupperna och ropar något med hög röst eller slår ihop händerna till en klapp. De pauser som härigenom skapas ger tillfälle för aktörernas utvärderingar och regissörens repetitioner av tidigare *orientering*, *riktande* och *dirigering*.

Regi:	en gång till ska vi göra det sedan kommer fortsättningen	klappar i händerna
-------	---	--------------------

¹⁶ Transkription videoband, 2000.07.15.

Sångl: nu satt det nästan helt perfekt

Regi: ja

Munkarna: vandrar mot regi, sjungande

Regi: ni kan stanna sch sch hallå sch
då är ni utlämnade åt

Munkar: (tystnar)

Regi: åt er egen rytmkänsla men så
fort ni vänder er om så försök att
hitta Mia

vänder ryggen mot munkarna,
pekar i riktning mot den aktör
utanför bild som slår takt under
munkarnas sång

Aktör: så bra i tid har vi aldrig varit så
jag trodde vi var fel det satt
skitbra ju

riktar sig mot regi

Regi: ja visst

Aktör: Gud vad du är bra¹⁷

Både sångledarens och aktörens utvärderande kommentarer och regissörens kompletterande orientering aktualiserar det centrala med ordnandet av föreställningens rytm, att repetitionsarbetet ska leda till att olika modaliteter så som repliker, rörelser, gester och sånger bildar ett sammanhängande flöde. Detta flöde skapas genom täta kopplingar mellan visuella och rytmiska aspekter i framförandet. Under repetitionsarbetet blir regissören både ett "första öga" och ett "första öra" som på en och samma gång betraktar och avlyssnar aktörernas handlingar.¹⁸ Mellan utföranden svarar regissören på aktörernas och de andra expressiva specialisternas utvärderande kommentarer och frågor.

I exemplet ovan svarar till exempel regissören på sångledarens yttrande: "nu satt det nästan perfekt" och omvandlar den till en repetition av *riktande* och *dirigering* av riktningen på munkarnas blickar. Jag tolkar videospelningen som att regissören uppmanar munkarna att rikta sina blickar mot den aktör som har fått i uppdrag att föra en arm upp och ner i en stadig takt som aktörerna munkar kan följa. Redan under utförandet som föregick det trans-

¹⁷ Transkription videoband, 2000.07.15.

¹⁸ Lagercrantz (1995: 76) skriver att en regissörs funktion under repetitionsarbete brukar fångas med liknelsen "ögat i salongen".

kriberade tillfället riktar regissören munkarnas blickar mot denna aktör. Det kommer också att göras igen när regissören initierar ett nytt utförande av den sekvens som nyss har utförts.

Regissörens återkommande uppmaningar kan tolkas som att aktörernas sång kan utföras med större rytmisk precision. Om regissören uppfattar att munkarnas blickar inte riktas mot den dirigerande aktören eller att sången inte utförs i takt väljer han att inte säga det, utan repeterar istället ett tidigare riktande. Negativa utvärderingar i ord saknas nästan helt och hållet under repetitionsarbetet i Alvastra. Istället tas sekvenserna om tills de reparerats eller så många gånger som den tid som är avsatt för repetitionsarbete tillåter.

Under repetitionsarbetet i Alvastra händer det ofta att aktörerna tar på sig att vara sina egna ögon och öron. Aktörernas utvärdering av arbetsprocess och framförande visar på aktörernas möjligheter ”att ta” både regissörens och den kommande publikens ögon och öron. Den pekar mot de estetiska aspekter av framträdandesituationer som Bauman (1984) och Hymes (1981) lyft fram som karakteristiskt för framträdandesituationer. Aktörerna utvärderar sina handlingar på spelplatsen med utgångspunkt i framförandets kvalitet. Den kvalitetsaspekt som jag uppfattar att deltagarna i iscensättningen av ”Makten och härligheten” lägger störst vikt vid är samordningen av aktörernas handlingar på spelplatsen liksom samordningar av spelets olika modaliteter: ord, sånger, danser, ljud, ljus och musik. Såväl som i de utvärderande pauserna mitt i repetitionsarbetet som på de samlingar där föregående kvälls genomdrag eller föreställning pratas igenom, återkommer frågor om samordning.

I exemplet utvärderar en av aktörerna koordinationen av sångerna ”det satt skitbra ju”, vilket är en utvärdering både av honom, de andra sjungande aktörerna och av sångledarens arbete. Yttrandet ”så bra i tid har vi aldrig varit” kan tolkas på två sätt, vilket aktualiserar att tid i det här sammanhanget har flera dimensioner. Yttrandet skulle kunna tolkas som en utvärdering av att aktörerna hunnit fram till en viss rumslik position inom sångens tidsrymd. Men det skulle också kunna tolkas som ett aktualiserande av att repetitionsarbetet är inskrivet på en tidsaxel. Det är bara en avgränsad tidsperiod som är avsatt för repetitionsarbete och när denna passerats framträder aktörerna med ansvar inför en utvärderande publik.

Att upprätthålla en teatral inramning och ge rum för fantasi

Utvärderingarna av aktörernas framträdanden på spelplatsen avslutas inte i och med att repetitionsarbete går över till genomdrag och föreställningar inför publik. Även om repetitionsarbetet syftar till att lägga fast ett sekventialiserat flöde på spelplatsen blir inte den ena föreställningen den andra lik. Vid framförandet av ”Makten och härligheten” finns som i alla andra teaterföreställningar ett spänningsfyllt förhållande mellan de i tid och rum koordinerade handlingar som repeterats in och oförutsedda händelser som ruckar

på denna ordning.¹⁹ För att inte tappa den inrepeterade sammanlänkningen av skådespelets olika modaliteter inleds därför varje framträdande inför publik med en samling där regissören tillsammans med aktörerna går igenom gårdagskvällens genomdrag eller föreställning.

På dessa samlingar samlas alla aktörer i uppsättningen på läktaren medan regissören står på spelplatsen framför dem. Rutinerna för samlingarna ger att först har regissören ordet, därefter lämnas det över till aktörerna. När aktörerna har ordet uppmärksammas påfallande ofta problem för aktörerna att samordna sina handlingar på spelplatsen.

Peter: när vi asamän möter Ommafolket och (ohörbart) släpp gärna fram varann bakom

Regi: aj du (skrattar)

Peter: jag vill gärna inte knuffa omkull någon (skrattar)

Regi: jag håller inte riktigt med dig där

Peter: nä hä

Regi: nä hä det är så här att om om, om Anders och jag står här och någon ska fram förbi oss, om vi gör en sån här grej så blir det på något sätt en, en förberedd mekanisk teater

Peter: men

Regi: däremot, då ska jag fortsätta, det är bättre om du tar dig fram för du vill sjunga det här, men att ni som står där har i bakhuvudet att vara beredda på att det kan komma en som behöver ta sej fram, förstår du hur jag menar

Peter: ja men det är, det där att

Regi: ja jag såg, det har att göra med att spontaniteten att uttrycken föds här och nu, därför så kan man egentligen aldrig förbereda så där, men en skådespelare är ju alltid, man är inne i rollfiguren, jag är någon, jag är här, jag är här just nu, men det finns också ett litet segment i bakhuvudet som är väldigt tekniskt, som säger att där jag vet att om några sekunder så kommer Kalle och ska fram här, men det är han som ska ta sig fram men jag vet om det alltså, så det blir smidigt, så den inställningen tror jag blir, är det nån mer som har nånting sådant där som gäller spelet²⁰

Det här exemplet inleds med att aktören Peter uppmärksammar att han har svårt att ta sig fram på spelplatsen i en av de scener där två av manuskriptets folkgrupper möts. Peters förslag att de andra aktörerna ska släppa fram honom får mothugg av regissören. Regissörens svar till Peter kan tolkas som

¹⁹ Det har sagts mig att detta framför allt gäller amatörteaterföreställningar där aktörerna inte har samma skolning som professionellt verksamma skådespelare i att etablera och visa fram teatrala uttryck på en scen.

²⁰ Ljudtranskription av videoinspelad samling, 2000.07.19: 7.

att han uppmanar aktörerna att etablera ett reflexivt förhållningssätt som innebär att de på en och samma gång ska utföra sceniska handlingar som berättar något för en publik och förhålla sig till att de är del av ett multimodalt och komplext skeende där många personer ska samordna sig med varandra på ett avgränsat utrymme. Detta kan förstås som en del av den inramning för framträdanden som aktörerna handlar i enlighet med då de ansvarar för sina handlingar inför en publik.

För mig aktualiserar de ämnen som tas upp på samlingarna före föreställningarna att den teatrala inramningen av Alvastra och fiktionens berättande kraft bygger på att aktörerna förhåller sig till två tidsdimensioner samtidigt. Å ena sidan ska de etablera det sceniska här och nu genom att reflexivt bemöta varandra och hålla samman spelplatsens sekventialiserade flöde och utföra varje rörelse, gest och ton på specifika delar av spelplatsen i koordination med andra aktörer och ljus- och ljudtekniken. Å andra sidan ska de föreställa sig att de är manuskriptets folk och figurer.

På den söndagssamling som avslutar repetitionsarbetet sommaren 1999 säger regissören så här till aktörerna:

Regi: Vi ska berätta en historia för publiken och ni ska känna att det är på riktigt. I varje ögonblick, varje situation ska ni känna att det jag gör nu är viktigast i hela världen. Pjäsen är lite knäpp, den hoppar fram hundratals, ibland tusentals år i en scen fast ni har samma kostymer, trots detta måste ni vara en person som reagerar på det som händer, som vill veta vad de andra personerna har att säga, som är nyfiken på vad narren sjunger om Ulfhild. Jag vill att ni under de här dagarna, inför varje scen, funderar igenom vem är jag, var är jag, vad vill jag, de här valen ger energi till föreställningen.²¹

Jag tolkar de här orden som en uppmaning till aktörerna att fantisera kring sina rollfigurer och när de agerar på spelplatsen låtsas som om de vore verkliga historiska personer trots att de agerar i en fiktiv pjäs med ett förhållande till tiden som inte helt och hållet håller sig till gängse kalender- och klocktid.

De frågor som aktörerna uppmanas att ställa sig själva inför de sceniska framträdandena liknar de frågor som formulerades på papper inför de teaterskolor och improvisationsövningar som hölls inför de första årens iscensättningar av "Alvastra Krönikespel" och "Makten och härligheten" 1987 och 1988. Elva år senare hamnar de utanför och efter det egentliga teaterarbetet. De formuleras inte i första hand i förhållande till manuskriptets repliker utan till de förlagor för handlingar på spelplatsen som etablerats genom repetitionsarbete och regissörens rekontextualiseringar av manuskriptets berättelse och historien om Sverige och Alvastra genom vad som i det här kapitlet har kallats orienteringar.

Under fältarbetet frågar jag aktörer hur de gör för att omvandla "Makten och härlighetens" berättelse till egna fantasier men mina frågor får inga

²¹ Fältanteckning, 1999.07.18: 13.

svar. När jag lyssnar till aktörernas samtal bakom spelplatsen kan jag höra hur manuskriptets repliker och regissörens berättande omsätts till försök att relatera till erfarenheter från livet och medier. Aktörer frågar varandra om hur det kan ha varit i Alvastra på Ommafolkets tid. Vilka frisyrier hade Ommafolket och kunde det vara så att kvinnorna hade bh:ar? Det går också att avlyssna aktörer som letar efter "rätt känsla" i sina repliker genom att säga dem om och om igen. Några aktörer säger att det roligaste av allt är att springa genom klosterruinen i mörkret. Då blir skådespelandet i Alvastra klosterruin nästan som att vara med i en film om Romeo och Julia.

Regissörens uppmaning till aktörerna att berätta för publiken genom att fantasera fram sammanhängande rollfigurer kan också ställas i relation till Goffmans (1986: 487) tes att det som vanligtvis uppfattas som "naturligt" beteende till stora delar handlar om att övertyga dem som lyssnar att aktivitetens inramning är vad den utger sig för att vara. Kanske kan regissörens uppmaningar också tolkas som att aktörernas teatrala framträdanden underbyggs av samtidens föreställningar om vad en person är för något. Aktörerna ska i sina roller agera "naturligt" på så sätt att ansikten och rörelser uttrycker sammanhållna karaktärer som reagerar spontant på de andra karaktärernas handlingar.

Detta att händelser som inträffat i det förflutna framställs genom vardagens kommunikativa reflexivitet visar att det finns en paradox i den sceniska materialiseringen av "Makten och härligheten". Paradoxen kan uttryckas som att repetitionsarbetet i Alvastra syftar till att skapa en serie meningsfulla förflutenheter på spelplatsen som skiljer sig från samtiden. De måste skilja sig från samtiden för att kunna framstå som om de äger rum i en annan tid. Samtidigt blir föreställningen beroende av samtidens gester och beteenden för att rollfigurernas handlingar på spelplatsen ska kunna framställas av aktörerna och tolkas av en publik (jfr Burns, 1972; McConachie, 1998).

Teatrala förkroppsliganden, rumslighet och inramningar

Av det här kapitlet har framgått att läggandet av scenerier innebär att berättelsens tid läggs ut över rummet och att rummet inkorporeras i manuskriptets berättelse. Jag har också diskuterat hur repetitionsarbetet leder fram till att aktörerna transformeras till folk och figurer i en scenisk berättelse genom att agera utifrån regissörens *orienteringar, riktanden, förebildliga agerande* och *dirigerande*. När "Makten och härlighetens" tidsliga och rumsliga flöde läggs ut på spelplatsen genom repetitionsarbete skapas rum för framträdanden genom regissörens ord och gester och aktörernas beredskap att svara på hans handlingar. Regissören lokaliserar aktörer till spelplatsen, definierar vilka aktörer han talar till och i vilka roller dessa aktörer ska agera. Han upprepar sig, smyckar sina ord och förstärker verbala yttranden med hjälp av gester för att etablera avgränsade rumsligheter och fokuserade möten. I samband med att regissören orienterar aktörerna etablerar han ett rum för sina fram-

trädanden och positioner för aktörerna som publik genom kombinationer av ord, gester och kroppsliga riktningar.

Regissörens med gester och ord avgränsade rum på spelplatsen skapar förutsättningar för etablerandet av täta förbindelser mellan det fysiska rummet och berättande handlingar som följer på varandra sekventiellt. Koppningarna mellan det fysiska rummet och aktörernas handlingar upprättas då regissören med utpekande gester av olika slag aktualiserar klosterruinen eller då han förkroppsligar aktörernas kommande vandringar över spelplatsen. Sådana *riktanden* och *förkroppsliganden* följs ibland av "här" eller "där", men också av yttranden som kommenterar eller reflekterar över handlingars verklighetsstatus som i fallet då munkarna orienteras över hur de ska förhålla sig till de stenar de enligt "Makten och härlighetens" berättelse ska bygga klostret med.

Vid sidan av att regissörens gester medlar mellan repetitionsarbetets rumslighet och ett mer fokuserat repetitionsarbete medlar gesterna också mellan repetitionsarbetets olika pass och mellan berättelsens *här och då* och aktörernas *här och nu*. Därtill upprättar de samband mellan berättelsens olika scener. Min analys av repetitionsarbetet med övergången mellan replikskiftet mellan kungaparet och munkarna och munkarnas sång ger därtill ett exempel på hur regissören genom en kombination av dirigerande gester, förebildligt visande av emblematiske gester, utpekningar och röstläge etablerar metafunktioner för kungaparets hälsningsgester.

Om det i repetitionsarbetet är regissörens gester och rörelser som medlar mellan *här och nu* och *här och då* så är det aktörernas talade och gestikulerade organisering av tid och rum som fyller den funktionen under föreställningarna. Rörelserna och gesterna på spelplatsen är kulturellt meningsskapade och meningsskapande i sammanhang utanför klosterruinen men den teatrala inramningen gör att de får specifika betydelser i klosterruinen. Vad aktörerna gör och säger får sin betydelse i förhållande till rummet, berättelsens flöde och de andra aktörernas handlingar. För att publiken ska kunna uppfatta och förstå aktörerna som ställföreträdare för manuskriptets folk och figurer måste de dela situationsdefinition med aktörerna och till aktörernas uppdrag hör att upprätthålla den teatrala inramningen och lämna rum för publikens fantasier kring Alvastra med omnejd.

KAPITEL 7

Meningsfulla förflutenheter i en klosterruin

I den här avhandlingen har jag studerat hur iscensättningen av ”Makten och härligheten” laddar Alvastra klosterruin med mening i skärningspunkter mellan å ena sidan administrativa praktiker och olika former av historieskrivande och å andra sidan muntligt berättande och kroppsligt meningsskapande. Undersökningen har löpt kring två linjer. I kapitel tre, *Tidsliga rumsligheter*, liksom i kapitel sex, *Rumslighet och teatralisering* undersöktes hur tid arbetas ut i ett rum. I det förstnämnda kapitlet fokuserades på iscensättningar och bruk av klosterruinen. Med kapitel sex, *Rumslighet och teatralisering*, fördjupades analyserna av hur klosterruinen förvandlas till en teater där aktörer framträder som om de vore de folk och figurer som enligt ”Makten och härlighetens” berättelse levte i Alvastra med omnejd. Kapitel fyra, *Traditionalisering i skrift, rutiner och muntligt berättande*, var inriktat på att förstå ”Makten och härlighetens” tillkomstprocess och hur deltagarna i produktionen av ”Makten och härligheten” genom föreningsarbete och repetitionsarbete etablerar kontinuitet med föregående iscensättningar av pjäsen. I kapitel fem, *Repetitionsarbete och traditionalisering*, analyserades hur deltagarna i samspel med varandra återkallade och formade om förlagor för sceniska handlingar. Med det här avslutande kapitlet ska jag sammanfatta avhandlingens empiriska kapitel och reflektera över hur traditionalisering och teatralisering används för att etablera meningsfulla förflutenheter i Alvastra klosterruin.

Alvastra klosterruin och kulturarvspolitiken

Avhandlingens analys av traditionaliserande processer i Alvastra klosterruin pekade på att Alvastra klosterruin blivit en plats att iscensätta genom en växelverkan mellan regionala eller lokala initiativ och en mer planerad offentlig administration. Det betyder att det finns en ömsesidighet mellan å ena sidan de sätt som Alvastra klosterruin kommit att uppfattas och förstås i de meningsskapande processer och fysiska omgestaltningar som studerats i den här avhandlingen och å andra sidan kulturarvspolitikens och historiebrukets konjunkturen.

Århundradena efter reformationen sågs Alvastra kloster mera som lämpligt byggarbetsmaterial än ett monument värt att bevara. Detta kan förstås i förhållande till de politiska processer som understödde införande av en lutheransk statskyrka och nya kyrkoseder genom brytningen med den katolska kyrkan i Rom. Ett monument över den katolska kyrkans närvaro blev i detta sammanhang knappast värt att vårda. Med ruinromantiken börjar Alvastra bli intressant som suggestivt besöksmål och motiv för konstnärer. Under 1800-talet kommer de första utgrävningarna av klosterruinen. Men ruinen får i det stora hela ligga i träda fram till 1900-talet.

Med den här avhandlingen har jag i huvudsak uppmärksammat två perioder av förtätat meningsskapande kring Alvastra. En första period kan sägas inträffa omkring 1900–1940, när nationsförmerandet glider över i hembygdsrörelse och landskapsretorik (jfr Beckman, 1998; Björkroth, 2000; Häggström, 2000). Från den här tiden går det att hitta skrifter som hänvisar till muntligt berättande om Sverker och Ulfhild vid Alvastra kloster och Omma på Omberg. Därtill upptäcks och undersöks Alvastra påbyggnad och det påbörjas ett arbete med att gräva fram fornminnen som kan understödja berättelser om Sverker den äldre och hans ättlingar, betydelsefulla kungar eller hövdingar i det slags historieskrivning som skriver 1100-talshistoria med västra Östergötland som geografisk utgångspunkt. Utgrävningarna av Alvastra klosterruin blir också en årligt återkommande publik händelse som understöds av bevakning i dåtidens lokala och regionala tidningar. Delvis är det också det är de publika visningarna av klosterruinen som finansierar dess rekonstruktion till en sevärdhet. Tidningsartiklar från tiden ger en antydan om att Vitterhetsakademien, en enskild arkeolog, östgötska riksdagsmän och lokalpress driver på arbetet med att göra klosterruinen till en sevärdhet. Detta kan också sägas ske i nära anslutning till att ett statligt ämbetsverk med särskilt ansvar för byggnads- och fornminnen införs och nya lagar på området stiftas. Här läggs grunderna till Riksantikvarieämbetets nuvarande förvaltning av Alvastra klosterruin.

En andra period av förtätat meningsskapande om Alvastra med omnejd som jag har kunnat urskilja är från 1970-talet och fram till det nu i vilket den här avhandlingen skrivs. Vid den här tiden blir såväl den nationellt förvaltade klosterruinen som andra fornminnen i området resurser för att skapa samhörighet i ett geografiskt område som benämns Lysingsbygden. Med hembygdsböcker från Ödeshögs kommun, en studiecirkel inför skrivandet av en pjäs och en serie av pjäser som skrivs för att framföras i klosterruinen får gamla berättelser om Alvastra med omnejd nya skepnader. Detta sker parallellt med politiskt formulerade strävanden att decentralisera förvaltningen av kulturarv och främja skapande aktiviteter utanför kulturinstitutionerna. Vid den här tiden får också lokalt och socialhistoriskt historieskapande något av en renässans i och med uppföranden av arbetarspel och lokalspel samt den omfattande studiecirkelverksamhet som följer med ”Gräv rörelsen” (jfr Alzén, 1996; Bjørn & Poulsen, 1981).

Vad som tycks ske under den andra perioden av förtätat meningsskapande kring Alvastra klosterruin är att Föreningen Alvastra Krönikespels årligt återkommande teatrala iscensättning av klosterruinen möts upp av vad Svante Beckman (1993) tillspetsat kallat "Oreda i fornvängen". Formuleringen hänvisar till att flera olika intressesfärer på ett komplext sätt försöker samsas om värden och användningsområden för utvalda kulturarv. I det sena 1900-talet behöver inte nationen vara kulturarvets självklara rumsliga ram. Den föreställda nationen bryts upp i en mångfald av lokala berättelser (Aronsson, 2000; Beckman, 1993; Gustafsson, 2002). I det sammanhanget kan EU:s regionalpolitik bli ett medel för en regional skillnadspolitik och medverka till att förse det lokala handlandet med en europeisk tolkningsram (Hansen, 2001). I slutet av 1900-talet formuleras nya planer på visualiseringar av "Alvastra klosterruin" och andra fornminnen i Alvastraområdet. Planerna formuleras i samverkan mellan olika administrativa nivåer som Riksantikvarieämbetets nationella förvaltning av fornminnen, regionala aktörer som länsstyrelse och länsmuseum samt Ödeshögs kommun. En av dessa planer stöds av EU:s strukturfonder för regional utveckling.

Henri Lefebvres (1991) teori om produktionen av rum anger möjligheter för ett konstnärligt eller folkligt övertagande av platser som är administrerade från positioner av makt, men ett sådant övertagande sker bara delvis i Alvastra. Som framgått av kapitlet *Tidsliga rumsligheter* blir Alvastra klosterruin något av en samlande gestalt för geografiska områden av både administrativ och föreställd karaktär. Dessa slags metonymiska relationer kan sägas skapa en förtätning av rumslighet. Förtätningen av rumslighet bygger på att fornminnena i Alvastraområdet med hjälp av den kalendariska tiden länkas samman till berättelser och andra beskrivningar om hur länge det levt människor i det som nu kallas Sverige. Härigenom förtätas också tiden. Riksinträsseförklaringen av Omberg-Tåkern-området knyter samman Alvastra pålbyggnad från cirka 3000 f.kr. och Alvastra kloster som anlades på 1100-talet med senare århundradens kyrkor, gårdar och jordbrukslandskap till en beskrivning av ett område som sedan lång tid tillbaka brukats av människor.

I "Makten och härligheten" ger ursprungsmytologi och folkvandringar en berättelse som spänner över tusentals år. Så som manuskriptet kommit att iscensättas kan pjäsen tolkas som att den lägger ut lager på lager av föreställda rumsligheter såsom Ommafolkets land, Östgötaland och det kristna riket på spelplatsen framför klosterruinens fysiska monumentalitet. På det viset blir "Makten och härlighetens" iscensättning av Alvastra klosterruin det sammanhang som kanske mest av de som studerats i den här avhandlingen accentuerar de föreställda och fiktiva dragen i arkeologiska tolkningar och historieskrivning om Alvastra med omnejd. Ursprungsmyten kring drottning Omma på Omberg med jättar och alfer på spelplatsen kastar sagoljus över både klosterruinen och de folk och figurer som iscensättningen ställer fram till beskådande på spelplatsen. Samtidigt är det kanske denna iscensättning som skapar de mest konkreta formerna för samhörighet. För att Alvastra

klosterruin under tre årliga sommarveckor ska kunna förvandlas till en teater utför ledamöterna i Föreningen Alvastra Krönikespel året runt ett ideellt arbete med att etablera sociala nätverk som kan understödja iscensättningen. När Alvastra klosterruin transformeras till en teater förvandlas samtidigt ett nationellt förvaltad lokalt och i viss mån också regionalt finrum till ett vardagsrum. Aktörerna och de andra deltagarna återkommer inte bara till Alvastra med omnejd för att berätta och förkroppsliga ”Makten och härligheten”, utan kanske i första hand för att de kan göra klosterruinen till ett rum för kroppslig närhet och intima samtal.

Traditionaliserande processer

Det finns en stor betoning på kontinuitet vid iscensättningen av ”Makten och härligheten”. För det första iscensätts varje år en berättelse som etablerar Alvastra klosterruin som en rumslighet där det bott människor sedan mycket lång tid tillbaka. För det andra kallas iscensättningen ibland för en tradition och traditionen legitimeras i förhållande till hur Alvastras föflutna berättats tidigare. Det som händer *här och nu* varje sommar sedan 1988, eller 1987 om man räknar med det första krönikespelet i klosterruinen, skjuts på detta sätt in i en symbolisk ordning där kontinuitet med två utvalda *meningsfulla föflutenheter* återopas. Den första är händelser och personer som snurrat mellan muntligt berättande och förskriftliganden såsom folkminnesuppteckningar och historieskrivning. Den andra är iscensättningens egen historia, det vill säga de rutiner och kroppsliga förlagor som etablerats genom år av styrelsearbete respektive repetitionsarbete.

Genom ”Makten och härligheten” lokaliseras en ursprungsmytologisk berättelsestruktur om skapelse, förfall och återuppståndelse från nationsförmerande berättelser och religiösa mytologier till Alvastra med omnejd. Kanske går det att förstå pjäsens årliga produktionsförlopp som en analogi till manuskriptets berättelse. Med fantasins och fiktionens kraft framträder de aktörer som gestaltar skådespelets olika roller som ställföreträdare, eller metonymer, för manuskriptets folk och figurer. Skådespelets avslutningssång, där aktörerna radar upp sig mot publiken, kan utifrån pjäsens fiktion tolkas som en manifestation av att en evig gemenskap mellan de olika folkgrupper som lockats till Alvastra skulle vara möjlig. Den kan också tolkas som ett offentliggörande av en lyckad produktionsprocess där årets nya deltagare tillsammans med återkommande deltagare med en kollektivt inbjudande gest firar ett lyckat återskapande av ”Makten och härligheten”.

Varje år försvinner ett antal ledamöter från Föreningen Alvastra Krönikespels styrelse och ersätts med nya. Det finns också en genomströmning av aktörer i skådespelet. Som framgått av avhandlingens kapitel fyra är vare sig rutinerna, det skrivna manuskriptet eller de kroppsliga förlagorna sig helt och hållet lika från år till år. Rutinerna justeras i förhållande till en föränderlig omvärld och genomströmning av deltagare. Manuskriptets repliker skrivs om

och pjäsen återberättas av regissören på nytt varje år i förhållande till ständigt nya konstellationer av aktörer, aktuell historieskrivning och ibland också en kritiskt rekontextualiserande forskare. Deltagarna i "Makten och härligheten" kan jämföra olika års uppsättningar och rolltolkningar med varandra, men för det mesta är det som att förändringarna absorberas av en tidlös traditionalitet. Få personer kan svara på frågor om vilka år förändringar skett eller tala om "Makten och härlighetens" tillkomstprocess.

Det slags komprimerade repetitionsarbete jag möter under mitt fältarbete i Alvastra förutsätter att åtminstone en del av iscensättningens aktörer återkommer år efter år för att kunna förvalta och transformera meningsfulla förflutenheter i form av förlagor för rörelser, gester, danser och sångernas tonföljd och rytmisering. Som för att skapa en på en och samma gång reell och symbolisk ordning av generationer som avlöser varandra i skådespelets olika roller används metaforer som "generationsväxlingar" och "växa upp med skådespelet". Användandet av metaforerna paras därtill med att aktörer med speciella kompetenser kan tilldelas allt mer ansvarsfulla uppgifter i traditionaliseringen av "Makten och härligheten". Som exempel kan nämnas att det blir aktörer som medverkat länge i spelet som leder instuderingen av skådespelets sånger efter att den person som tidigare haft den uppgiften lämnat iscensättningen.

Näranalyser av repetitionsarbetet visar att aktörernas framträdanden etableras i situationer som definieras utifrån att det finns givna förlagor som kan skapas om på nytt om inte regissören eller koreografen uttryckligen säger något annat. I dessa situationer omvandlar nytillkomna aktörer eller aktörer i nya roller regissörens och koreografens framträdanden och förebildliga agerande till egna förkroppsligade rörelser. De återkommande aktörerna vaktar de förlagor som en gång skapats, men kan, liksom nytillkomna aktörer, också vilja sätta sin prägel på en rollfigur eller ett sånginslag.

Därför består kanske koreografens, sångledarnas och framför allt regissörens uppdrag i Alvastra i att orkestrera en traditionaliserande process. Tillsammans med koreografen, sångledarna och den person som ansvarar för instuderingen av skådespelets musik fördelar "Makten och härlighetens" regissör manuskriptets roller till de personer som anmält sitt intresse att delta i skådespelet. Till en början arbetar regissören, sångledaren och koreografen relativt självständigt med skådespelets talscener, sånger och danser men i slutskedet av repetitionsarbetet underordnas hela iscensättningen regissörens uppfattning av vad publiken kommer att uppfatta och förstå av berättelsen.

Regissörens praktik är delvis fast förankrad i en regiteater där ansvaret för tolkningen av ett skrivet manuskript ligger hos en person. Det faktum att regissören befinner sig mitt i en traditionaliserande process i en klosterruin laddad med innebörder innebär dock att regiuppdraget i Alvastra får andra dimensioner än till exempel på en institutionsteater eller i sådana amatörteatersammanhang där den moderna teaterregins starka fokus på nytolkningar av välkända texter översätts till pedagogiskt teaterarbete.

Teatralisering i en klosterruin

Det finns inte ett slags teater och en form av teatral inramning utan många (Johansson, 2002). Avhandlingens analys av arbetet med att lägga scenerier i Alvastra visade en strävan efter att etablera en illusionsskapande teatral inramning. Fiktionens berättande kraft i Alvastra bygger mycket på att aktörerna agerar ”naturligt” på så sätt att minspel, gester och rörelser uttrycker sammanhållna karaktärer som reflexivt bemöter de andra aktörernas handlingar. Fiktionens berättande kraft bygger också på att aktörerna upprätthåller ett sammanhängande flöde av ord, toner, sånger, rörelser och gester som hakar in i varandra utan glapp och skarvar. Därigenom etableras en specifik teatralitet som till exempel skiljer sig från det slags teatralitet som i en Brechtsk anda använder historisering för att visa fram den sociala verklighetens konstruerade karaktär. Repetitionsarbetet i Alvastra klosterruin uppmuntrar inte heller till den psykologiskt realistiska teater som brukar formuleras som en motpol till Brechtsk distansering. Den korta repetitionstiden i Alvastra ger inte tid för aktörerna att tillsammans utforska och pröva hur de folk och figurer manuskriptet erbjuder förhåller sig till varandra, rummet och tiden.

Som avhandlingen visat kan ”Makten och härligheten” istället förstås som en teatral iscensättning som lånar något av ritualers sätt att år efter år åter skapa långa sekvenser av förkroppsligade handlingsmönster. Men aktörernas framträdanden är inte rituella i den meningen att de helt och hållet absorberas av berättelsen. Den teatrala inramningen som upprättas i Alvastra klosterruin innebär att aktörerna orienterar sig mot en publik och upprätthåller en viss distans till manuskriptets fiktion. De ska å ena sidan tänka sig in i rollens situation och föreställa sig att de agerar i ett *här och då*. Å andra sidan ska de i ett *här och nu* förhålla sig till den rumsliga och tidliga sekventialitet som etablerats genom koreografens repetitioner av skådespelets danser och regissörens läggande av scenerier.

På ett sätt liknar ”Makten och härlighetens” iscensättning av Alvastra klosterruin de förkroppsliganden av förfluten tid som äger rum vid arkeologiska rekonstruktioner eller kulturarvsförvaltade miljöer som Visby innerstad (jfr Gustafsson, 2002; Peterson, 2003). Också i Alvastra gestaltas vissa utvalda meningsfulla förflutenheter med hjälp av ett galleri av sagofigurer och stereotyper från populärhistoriens sfär såsom naturfolk, krigiska vikingar, gudsdyrkande och sedermera sedeslösa munkar. Genom den specifika teatrala produktionsprocess som kommit att rutiniseras i Alvastra klosterruin uppstår dock ett annat slags mycket mer regisserat och orkestrerat bruk av utvalda förflutenheter. Aktörerna tilldelas roller utifrån den uppsättning av folk och figurer som är inskrivna i manuskriptet. Vid historiska dagar och medeltidsfestivaler upprättas inte entydiga gränser mellan framträdare och publik, och var och en som deltar kan välja sin egen karaktär (Gustafsson, 2002).

När ”Makten och härligheten” visas inför publik på spelplatsen framför Alvastra klosterruin får manuskriptets berättelse om folk och figurer i Alvastra kroppslig gestalt i ett bild- och ljudspel som är utformat för att höras

och ses av en publik från en upphöjd läktare. Tillsammans med pjäsens prolog etablerar teatertekniken en teatral inramning för vad som komma skall och avgränsar föreställningarna från vardagsverkligheten.

Utanför arbetet med återskapa förlagor och lägga ut manuskriptets tid och rum på spelplatsen cirkulerar aktörerna på gräsplanerna omkring ruinen och samlas i mindre grupper i klosterruinens skrymslen och vrår eller vid kiosken. Aktörernas bruk av klosterruinen genomkorsas av de besökande "turisternas" vandringar. Alla dessa rumsliga formationer existerar sida vid sida utom vid föreställningarna då deltagarna i skådespelet gör klosterruinen till en teater med speciella utrymmen för agerande aktörer, publik och bakomscenen-regioner.

Under repetitionsarbetet såväl som under föreställningarna arbetas "Makten och härlighetens" tid och rum ut på spelplatsen genom kombinationer av ord och gester. I arbetet med att lägga scenerier visar regissören vägen till hur aktörerna under föreställningarna kan bli skärningspunkter mellan manuskriptets berättelse och den fysiska miljön i och runt omkring klosterruinen. Aktörerna positioneras som iscensättningens prototypiska åskådare då deras ord, gester och blickar åskådliggör relationerna mellan de olika folkgrupper som enligt fiktionen kommer vandrande till Alvastra. Under föreställningarna införlivar aktörernas ord, gester och blickar manuskriptets geografi av klosterruin, berg och jordbrukslandskap i det teatrala skeendet. Omvänt kan kanske berättelsens fiktiva kraft få energi genom de lager på lager av meningsskapande som laddar klosterruinen med betydelser.

Slutord

Kanske kan man förstå de traditionaliseringar och teatraliseringar som undersökts i den här avhandlingen som sätt att försöka överbrygga glappet mellan ett ständigt föränderligt nu och de förflutenheter som fornminnena i Alvastra med omnejd påminner om. Mellan "Makten och härligheten" och de förflutenheter som fornminnena visar fram fragment av finns arkeologisk och administrativ praktik och lager på lager av berättande och historieskrivning. När deltagarna hänvisar till tidigare meningsskapande kring klosterruinen och kallar iscensättningen av "Makten och härligheten" för en tradition innebär det att glappet mellan *här och nu* och *här och då* överbryggas med ett sannings- eller autenticitetsanspråk (jfr Ricoeur, 1988: 227). Detta sanningsanspråk etableras såväl utåt mot en publik i de programblad som ges ut av Föreningen Alvastra Krönikespel som inåt mot deltagarna själva på styrelsens möten och i repetitionsarbetet i klosterruinen. Genom hänvisningarna till tradition finns en inbyggd konservatism. Den här avhandlingens processuella och dialogiska analys synliggör att konserverande är en arbetskrävande process som försiggår på flera olika plan i relation till en ständigt föränderlig omvärld. Administrativ praktik likaväl som etablerade genrer för berättande både möjliggör och begränsar vad som kan skrivas om och göras

i klosterruinen. Muntligt berättande likaväl som aktörernas förkroppsliganden av manuskriptets folk och figurer skickar in ”Makten och härligheten” i ständigt nya tolkningssammanhang.

Enligt Ricoeur (1988) är berättandet en ofullständig lösning på tidens gåta. Berättelser utgör förslag på hur det upplevda nuet hör samman med det förflutna och framtiden. Det blir sedan upp till läsaren att överbrygga glappet med fantasi och etiskt ta ställning till vad det är för samband som upprättas. Som forskare tillhör det inte min uppgift att vare sig hylla eller fördöma den berättelse som förkroppsligas i Alvastra, utan att synliggöra och resa frågor.

Hur ska de fiktiva förtätningar av tid och rum som ”Makten och härligheten” ställer ut till beskådande i Alvastra klosterruin förstås? Innebär det repetitiva förevisandet av ett populärhistoriskt typgalleri att det upprättas en närmast ironisk distans till ”Makten och härligheten”? Så kan vissa av aktörernas förhållningsätt till manuskriptets folk och figurer tolkas. Pågår traditionaliseringen av ett nationellt medvetanderum med Alvastra med omnejd som utgångspunkt utan reflektion kring nationalismens mer problematiska implikationer som utestängningar av det främmande. Så kan det rutinorienterade styrelsearbetet och repetitionsarbetet framstå. Eller är det så att föreställningarna av ”Makten och härligheten” visar fram en utopi om en inkluderande gemenskap med rumslik bas som deltagarna lever upp till i den sociala samvaron kring spelet?

Det *vi* som etableras i arbetet med ”Makten och härligheten” hemförlovar både skådespelets aktörer i ett tidligt och rumsligt sammanhang som specifikt gäller iscensättningen i sig, Alvastra med omnejd och hela den föreställda nationen Sveriges historia. Men den årliga iscensättningen av ”Makten och härligheten” är bara ett av många livssammanhang som de unga aktörerna rör sig mellan. Styrelsen för Föreningen Alvastra Krönikespel vill göra något för kommunen eller bygden. Vilka tidliga rumsligheter som de olika deltagarkategorierna vid iscensättningen av ”Makten och härligheten” känner samhörighet med måste därför få förbli en öppen fråga.

Summary

The focus of this dissertation is the yearly production of the play “The Power and the Glory” that has been performed in Alvastra Abbey ruin since 1988. During three weeks in July every year the ruins and their environs are transformed into a rehearsal area, and a live stage, with lay actors performing different roles, a supporting staff and an audience.

The thesis’ major objective is to study the processes of traditionalisation that are being enacted in relation to both the external and internal production of the play. The thesis asks questions about how the staging of the play is impacted by a politics of culture, why this particular site or topography can be read as a story about a nation, what mediating connections there are between the yearly productions, and finally, how the rehearsals activate and reproduce the accumulated memory of the play and the place.

The first two chapters foreground the discussion to follow by presenting the previous research in the field, the theory base to be used, and the methodological approach that combines fieldwork (personal observations, video-taping, audio-recordings) with analysis of written material, press cuttings, archival material, and books and illustrations about the area and its history. The study is interdisciplinary both theoretically and methodologically. I make particular use of Henry Lefebvre’s thesis that bodies are points of intersection between time and space, and that spaces are as much heard (listened too) and enacted (through gestures and movements) as they are represented in writing.

Taking the starting point from Paul Ricour I understand the play “The Power and the Glory” as a story. According to Richard Bauman and Charles Briggs the telling and retelling of stories is a process in which the teller establishes symbolical connections to a meaningful past. The stories about Alvastra Abbey are recycled through combinations of linguistic and bodily practices.

To assess the rehearsal process, in which the story of "The Power and the Glory" becomes embodied by the actors, I start from Richard Schechner who notes that theatrical performances are based on transformations of experiences out of past performances, as well as everyday life and movies. My analysis of the rehearsal process is in addition influenced by Charles Goodwin's work on how participants in interaction use multiple resources (talk, spatial organisation, gestures, gazes, movements and postures) to carry

out courses of action in concert with each other. In this case, to invoke the accumulated memory of the play and the place as well as a theatrical frame.

Chapter three aims to understand how Alvastra Abbey and other historical sites in the area have become charged with meanings through practices such as the yearly production of the play, cultural politics, archaeological excavations and locally produced books. “The Power and the Glory”, it appears, constitutes one agent among others in this meaning making process. This chapter also contains an ethnological description of how the young actors of the play transform the Abbey ruins into a sensual, intimate space where relationships are being established. I discuss how the board of the Association of Alvastra Chronicle Play mobilises a local network to support the production of the play and promote it to benefit the tourist industry of the region. In this manner I explain how Alvastra becomes associated with imagined cultural, political and social entities such as local community, region and a nation. Using Henry Lefebvre’s conceptual triad, I argue that spatial processes (the actors’ embodiment of the play; the administrative politics; the fictionalisation of the site) merge into each other. On the other hand the actors form a community of their own during the rehearsal process.

Chapter four describes the origin and the development of “The Power and the Glory”, and the work of the Association of the Alvastra Chronicle Play. In this chapter I discuss how local lore involving Queen Omma at Omberg, and history renditions from an earlier regional and patriotic movement about the medieval royal couple Sverker and Ulfhild, are recontextualised into a myth of foundation.

One point made in this chapter is that although the story of the play is legitimised through references to a past that already has become meaningful in earlier processes of traditionalisation, the work of the Association of Alvastra Chronicle Play and the rehearsal process creates a traditionalisation process of its own. Biological metaphors such as “growing up with the play” and “change of generations” demonstrate the process-making that the play and its actors are involved in. In order to maintain this process of traditionalisation in relation to constantly changing contexts such as a running through of actors and members of the board of the Association of Alvastra Chronicle Play, the participants continually adjust the routines that support the staging of the play. As to make room for adjustments as well as creative inventions the manuscript is constantly rewritten. In this last process the director of the play has the last say.

Chapter five of the dissertation focuses on how the written manuscript becomes embodied by the actors of the play. My analysis of the field notes and the transcriptions of the audio- and video-tapes from the rehearsal process demonstrates that the rehearsal process can be interpreted as a state of tension in which the memory of the previous rehearsals and performances

merges with the changes occasioned by the new rehearsal and the demands of the choreographer, the director and the actors.

My analysis in chapter six focuses on how the director of the play simultaneously makes use of talk, gestures, and movements to invoke the spatial aspects of the play as well as to put the story in place. The chapter takes its starting point from an analysis of the theatrical framing of the play. The analysis focuses on how the director uses his own body as well as his recontextualisations of the story to invoke the imaginations of the play. One aspect of the director's work on the sceneries is the positioning of the actors as the prototypic audience of the performances to come. The actors are instructed to use gazes, postures and movements in order to point out the directions of the story and the relations between the characters. In this way the actors have to see themselves in two dimensions of 'reality'. On the one hand they need to imagine themselves as the protagonists in the story they produce, on the other hand they must keep together the sequential parts of the story and interact with the other actors. The bodies of the actors then become the points of intersection between story and space and put the site-related imagination of an audience in motion.

In the last chapter I sum up the discussion and point to the cultural processes that are part of the traditionalisation and theatricalisation that has been examined in this thesis.

Källor och litteratur

Otryckt material

1. Fältarbete

Anteckningar från fältarbeten utförda maj 1999 till september 2000. Forskningsmaterialet från repetitionsarbetet i klosterruinen består av två pärmar med fältanteckningar, tolv timmar ljudband och nio timmar videoband från repetitionstillfällena och tio timmar från samlingar. Forskningsmaterialet från fester och samlingar under året samt styrelsens möten består av två pärmar med fältanteckningar samt tjugo timmar ljudbandsinspelningar. Hänvisningar till de ljudbands- och videospelningar som används i avhandlingens exempel sker i fotnoter.

Mina genomgångar av tidningsartiklar och offentliga handlingar har i huvudsak baserats på urval som gjorts i andra sammanhang. Som en del av fältarbetet tog jag del av en arkivmapp på *Medborgarskolan i Mjölby* med kallelser, brev, tidningsartiklar, studiecirkelrapporter, anteckningar från ett studiecirkelmöte samt pjäsmanuskript från skiftet mellan 1970- och 80-tal. Även studiet av Föreningen Alvastra Krönikespels mötesprotokoll, dagordningar, årsberättelser, kallelser till aktörer, pjäsmanuskript, marknadsföringsmaterial och brev 1987–2000 utfördes i anslutning till fältarbetet. Pärmar med sådant material fanns på *Föreningen Alvastra Krönikespels kansli* i Ödeshög. Längre fram i avhandlingsarbetet kom jag att uppsöka arkivet på *Östergötlands länsmuseum*.

2. Videospelningar av teaterföreställningar i Alvastra klosterruin

”Alvastra Krönikespel” 1987. Studieförbundet Vuxenskolan i Ödeshög.

”Makten och härligheten” 1988. Studieförbundet Vuxenskolan i Ödeshög.

”Makten och härligheten” 1991. Studieförbundet Vuxenskolan i Ödeshög.

”Makten och härligheten” 1993. Studieförbundet Vuxenskolan i Ödeshög.

”Makten och härligheten” 1998. Avhandlingsförfattaren.

”Makten och härligheten” 1999.07.30. Avhandlingsförfattaren.

”Makten och härligheten” 2000.07.28. Avhandlingsförfattaren.

3. Intervjuer

Intervju med Föreningen Alvastra Krönikespels dåvarande ordförande och kassör, Ödeshög, 1997.12.06.

Intervju med Gunnel Bergström. Stockholm, 1998.01.26.

4. Litteratur i manuskript och stencil

- Axelsson, Bodil (1999). "Ritualiseringen av en plats: Alvastra krönikespel 'Makten och härligheten'". Magisteruppsats Tema kommunikation, Linköpings universitet.
- Kjellin Bettina, Merit Lindgren, Anna Hillart, John Josefsson & Maria Theresa Ames (1987). "Alvastra Krönikespel 1987: Ett spel i två akter". (Anges på titelsidan att manuskriptet är en bearbetning av ett tidigare manuskript av Wulf Widegren, Paul Karlsson & Nils-Olov Ahlin.)
- Bergström, Gunnel (1987). "Alvastra Krönikespel".
- Bergström, Gunnel (1988). "Makten och härligheten".
- Bergström, Gunnel (1988). "Makten och härligheten". (Manus med strykningar).
- Bergström, Gunnel (1989-90). "Makten och härligheten". Bearbetning Göran Sarring.
- Bergström, Gunnel (1996). "Makten och härligheten". Bearbetning Göran Sarring & Margaretha Sarring. Sångtexter Gillis Nygren, Gunnel Frisk & Margaretha Sarring.
- Bergström, Gunnel (1999). "Makten och härligheten". Bearbetning: David Söderström. Sångtexter Gillis Nygren, Gunnel Frisk & Margaretha Sarring.
- Karlsson, Paul (Odaterad). "En dag vid kung Sverkers hov".
- Karlsson, Paul (Odaterad). "I drottning Ommas rike: Tusen år i Alvastrabygden".
- Karlsson, Paul, Wulf Widegren & Nils-Olov Ahlin (ca 1980-81). "Drottningens morgongåva: Ett krönikespel i fyra huvudscener med musik, skådespel och sång".
- Malmsten, Dan (1999). "Ödeshögs turism: En utredning om Ödeshögs turism – nu och i framtid". Linköping: Centrum för lokalhistoria.

5. Brev och dokument

- Gunnel Bergström (1993.06.17). Brev till Föreningen Alvastra Krönikespel.
- Föreningen Alvastra Krönikespel (1987.03.08). Protokoll från styrelsemöte.
- Föreningen Alvastra Krönikespel (1993.07.02). Brev till dramatikerförbundet.
- Medborgarskolan i Mjölby (1986.10.30). Brev till Kulturnämnden i Ödeshögs kommun.
- Röks församlingshem (1979.09.18). Anteckningar från studiecirkelmöte.

6. Webbssidor

- Riksantikvarieämbetet "Riksintressen". <http://www.raa.se/riksintressen/index.asp>. Senast verifierad 2003.09.30.
- Riksantikvarieämbetet "Värdetexter avseende områden i Östergötlands län med kulturmiljövården av riksintresse enligt 2 kap 6 § NRL", E län 1997.08.18. <http://www.raa.se/riksintressen/pdf/e.pdf>, 2002.11.25. Senast verifierad 2003.09.30.

Tryckta källor

1. Officiellt tryck

- Landstinget i Östergötland, nämnden för regional utveckling, delegationsbeslut (1999.03.05). dnr LiÖ 236/99.
- Landstinget i Östergötland, nämnden för regional utveckling, delegationsbeslut (2000.04.28). dnr LiÖ 2000-349.
- Länsstyrelsen Östergötlands län, kulturmiljöenheten, beslut (1992.05.22). dnr 220-5741/92.
- Medborgarskolan i Mjölby (1986.09.30). Projektansökan ställd till Kulturnämnden i Ödeshögs kommun.
- Riksantikvarieämbetet (1989). "Alvastra med omnejd: Program för den publika verksamheten vid Alvastra kloster och dess omgivning".
- Riksantikvarieämbetets avdelning för arkeologiska undersökningar UV Linköping, 1995:35.

Riksantikvarieämbetet Fornvårdsenheten. Vårdplan. Reviderad (1992.08.06). Dnr 447/92.
Riksantikvarieämbetets avdelning för arkeologiska undersökningar UV Linköping, 1997:41.
Ödeshögs kommun. Musikskolan (1980.04.08). Ansökan ställd till Statens kulturråd.
Ödeshögs kommun Ansökan Mål 5b Sydöstra Sverige, tillsammans med foljebrev från
Beslutsgruppen Mål 5b Sydöstra Sverige (1997.06.04). Dnr 5b.41.00094-1997.

2. Tidningsartiklar

- ”Alvastra klostets vidriga öden. En redogörelse sammanställd av Vitterhetsakademien”.
Östgöten, 1930.10.06.
- ”Alvastra krönikespel i ny version: saga och historia i sköna scenerier”. Gun Zanton-Ericsson,
Östgöta Correspondenten, 1988.08.08.
- ”Alvastraminnena visas”. *Östgöta Correspondenten*, 1939.07.26.
- ”Drottningen, ej kung Sverker, initiativtagare till Alvastra”. *Östgöta Correspondenten*,
1956.10.10.
- ”Fina fynd i Ulf Gudmarssons gravkapell i Alvastra”. *Östgöta Correspondenten*, 1930.08.07.
- ”Föreningen ställer motkrav på 25 000”. Anders Jacobsson, *Östgöta Correspondenten*,
1987.09.12.
- ”Guldstickat band, ametist och sigill Alvastrafynd i år”. *Östgöta Correspondenten*, 1933.08.04.
- ”Hon startade Alvastraspelet men fick sparken. Nu stämmer xx föreningen på 30 000”.
Anders Jacobson, *Östgöta Correspondenten*, 1987.07.22. (Jag har valt att utelämnat namnet på
den person som lämnade in stämningensansökan.)
- ”Kyrkoherde i Rök utger bok om Alvastra kloster”. *Östgöta Correspondenten*, 1958.03.10.
- ”Lotterimedel till Alvastraruinerna?”. *Östgöta-Bladet*, 1931.08.11.
- ”Manuskriptet klart”. *Folkungen*, 1980:23.
- ”Mötet vid vägkyrkan ledde till krönikespel”. Irving Lindholm, *Östgöta Correspondenten*,
1987.05.06.
- ”Nu börjas det igen i Alvastra”. *Östgöta Correspondenten*, 1934.06.02.
- ”Riksdagsstrid om Alvastraruinerna?”. *Östgöta-Bladet*, 1931.03.21.
- ”Storstilad plan för restaurering av Alvastra kloster”. *Östgöten*, 1930.09.02.
- ”Vallfärd till Alvastra”. *Norrköpings Tidningar*, 1939.11.04.
- ”Utgrävningarna i Alvastra. Kunna vara avslutade till 800-årsjubileet”. *Östgöten*, 1935.06.26.
- ”Årets krönikespel i Alvastra: Saga om gudar, jättar och älvor”. Birgitta Hellman, *Östgöta
Correspondenten*, 1988.07.30.
- ”Årets utgrävningar i Alvastra. Kapitelsalen och klostergården ha nu frilagts”. *Östgöta-Bladet*,
1932.08.27.
- ”Årets utgrävningar i Alvastra”. *Östgöta-Bladet*, 1936.09.21.
- ”Ödeshögsborna rustar för krönikespel om Alvastra”. Olle Johansson. *Östgöta Correspondenten*,
1980.04.08.
- ”4000-årig Skyryxa funnen vid Alvastra. Märklig utgrävning har gett 2000 fynd”.
Östgötabygdens Tidning (Troligen), 1944.07.29.

3. Programblad

- ”Alvastra Krönikespel 10 år” (1996). Ödeshög: Föreningen Alvastra Krönikespel.
- ”Alvastra Krönikespel vid Alvastra klosterruin” (1987). Ödeshög 25-31 juli. Ödeshög:
Föreningen Alvastra Krönikespel.
- ”Alvastra krönikespel Makten och härligheten” (1989). Ödeshög: Föreningen Alvastra
Krönikespel.
- ”Alvastra krönikespel Makten och härligheten” (1993). Ödeshög: Föreningen Alvastra
Krönikespel.
- ”Cinésceñie du Puy de Fou Jaques Maupillier, paysan vendéen” (1981).
- ”Ombergsfestivalen, 24-31 juli 1999” (1999). Ödeshög: Föreningen Alvastra Krönikespel.

Litteratur

- Alzén, Annika (1993). "Reservera eller kultivera". I Jonas Anshelm (red.) *Modernisering och kulturarv*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, s. 125-147.
- Alzén, Annika (1996). *Fabriken som kulturarv. Frågan om industrilandskapets bevarande i Norrköping 1950-1985*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Alzén, Annika & Johan Hedrén (red.) (1998). *Kulturarvets natur*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Andersson, Halvar et al. (red.) (1972). *Strövtåg i Lysingsbygden*. Ödeshög: Ödeshögs kulturnämnd.
- Andreasen, John (1996). "Community Plays – a Search for Identity". *Theatre Research International*, 21, s. 72-78.
- Anshelm, Jonas (red.) (1993a). *Modernisering och kulturarv*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Anshelm, Jonas (1993b). "Inledning". I Jonas Anshelm (red.) *Modernisering och kulturarv*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, s. 9-22.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Amit, Vered (2000). "Introduction: Constructing the Field". I Vered Amit (red.) *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. London: Routledge, s. 1-18.
- Armstrong, Ann Elizabeth (2002). "Performing Democracy: International Perspectives on Urban Community-Based Performance". *Theatre Journal*, 54:4, s. 669-670.
- Aronsson, Peter (1995). *Regionernas roll i Sveriges historia*. Östersund: Expertgruppen för forskning om regional utveckling (ERU), rapport 91.
- Aronsson, Peter (1998). "Introduction". I Peter Aronsson (red.) *The making of Regions in Sweden and Germany: Culture and Identity, Religion and Economy in a Comparative Perspective*. Växjö: Rapporter från Högskolan i Växjö 6, s. 1-40.
- Aronsson, Peter (2000). "Historiekultur i förändring". I Peter Aronsson (red.) *Makten över minnet. Historiekultur i förändring*. Lund: Studentlitteratur, s. 7-33.
- Aronsson, Peter (2001). *Lokalt folkstyre: Kulturarv som utmanar*. Stockholm: Svenska Kommunförbundet.
- Arvidsson, Alf (1999). *Folklorens former*. Lund: Studentlitteratur.
- Aune, Vigdis (2003). "Unge amatörer i lokalhistoriske spill". I *Amatörkultur: Vetenskap och verklighet, seminarierapport, del 1*. Stockholm: Svenska unescorådet, s. 29-40.
- Axelsson, Bodil & Bengt-Göran Martinsson (uu). *Sommarteater i kommunerna: Former och förutsättningar*. Linköping: Centrum för Kommunstrategiska Studier.
- Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bateson, Gregory (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books. (1955)
- Bauman, Richard (1984). *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland Press. (1977)
- Bauman, Richard (1992). "Contextualization, Tradition, and the Dialogue of Genres: Icelandic Legends of the *kraftaskáld*". I Alessandro Duranti & Charles Goodwin (red.) *Rethinking Context. Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 125-145.
- Bauman, Richard & Charles Briggs (1990). "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, 19, s. 59-88.
- Beckman, Natanael (1917). "Alvastra och Sverker: Vad skriftliga källor och muntlig tradition förtälja". I *Meddelanden från Östergötlands fornminnes- och museiförening*, s. 7-11.

180 Källor och litteratur

- Beckman, Svante (1993). "Oreda i fornsvängen". I Jonas Anshelm (red.) *Modernisering och kulturarv*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, s. 25–40.
- Beckman, Svante (1998). "Vad vill staten med kulturarvet". I Annika Alzén & Johan Hedrén (red.) *Kulturarvets natur*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, s. 13–49.
- Bendix, Regina (1989). *Backstage Domains: Playing William Tell in Two Swiss Communities*. Bern: Peter Lang.
- Bendt, Ingela (2000). *Ett hem för själen: Ellen Keys Strand*. Stockholm: Bonniers förlag.
- Berger, Peter & Thomas Luckman (1967). *The Social Construction of Reality*. Hammondsworth: Penguin.
- Bergman, Anne (2002). "Lokallistoria som berättartradition". I Torunn Selberg, Jan Garnert & Anne Eriksen (red.) *Historien in på livet. Diskussioner om kulturarv och minnespolitik*. Lund: Nordic Academic Press, s. 217–237.
- Bergquist, Magnus (1996). *En utopi i verkligheten. Kolonirörelsen och det nya samhället*. Göteborg: Etnologiska institutionen, Göteborgs universitet.
- Björkroth, Maria (2000). *Hembygd i samtid och framtid 1890-1930: En museologisk studie av att bevara och förnya*. Umeå: Museologi. Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
- Bjørn, Lena & Lise Poulsen (1981). *Amatorteatret i lokalsamfundet. En analyse af eksempler på dansk och svensk amatorteatret fra midten af 70'erne til idag, der har taget udgangspunkt i lokalhistorien*. Århus: Institut for Dramaturgi, Århus Universitet.
- Blehr, Barbro (1994). *Lokala gemenskaper: En studie av en nordsvensk by på 1980-talet*. Stockholm: Carlsons.
- Brady, Sara (2000). "Welded to the Ladle: Steelbound and Non-Radicality in Community-Based Theatre". *The Drama Review*, 44:3, s. 51–74.
- Brakel, Gustaf Anton (1826). *Oden i Svithiod*. Stockholm: Henrik A. Nordström.
- Brolin, Hugo (red.) (1968). *Ödeshög genom seklerna: En sockenantologi*. Ödeshög: Ödeshögs kulturnämnd.
- Brolin, Hugo & Paul Karlsson (red.) (1976). *I Rökstenens bygd*. Ödeshög: Ödeshögs kulturnämnd.
- Burns, Elizabeth (1972). *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Cantwell, Robert (1993). *Ethnomimesis. Folklife and the Representation of Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Carlsson, Marvin (1992). "Theater and Dialogism". I Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach (red.) *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 313–323.
- Carlson, Marvin (1994). "Invisible Presences—Performance Intertextuality". *Theatre Research International*, 19, s. 111–117.
- Carlson, Marvin (1996). *Performance. A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Certeau, Michel de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Clifford, James & George Marcus (red.) (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Connerton, Paul (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlberg, Leif (1987). "Varför arbetarspel just i Sverige". I Jan af Geijerstam (red.) *Historia och framtid. Det internordiska lokal- och arbetarspelsseminariet på Arbetets museum i Norrköping 1986*. Norrköping och Stockholm: Arbetets museum och DI, s. 36–43.
- Dahlberg, Leif (1995). "Experimentet som kom för att stanna". I Holger Värnlund (red.) *Kulturen. Möten och mödor. Bidrag till studiet av Kulturens villkor*. Stockholm: Carlssons, s. 52–74.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (1980)

- Diamond, Elin (1996). "Introduction". I Elin Diamond (red.) *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge, s. 1-14.
- Diamond, Elin (1997). *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*. London: Routledge.
- Dominguez, Virginia R. (1986). "The Marketing of Heritage". *American Ethnologist*, 13:3, s. 546-555.
- Dorst, John (1989). *The Written Suburb: An American Site, an Ethnographic Dilemma*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- Duranti, Alessandro (1997). *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edman, Victor (1999). *En svensk restaureringstradition: Tre arkitekter gestaltar 1900-talets historiesyn*. Stockholm: Byggförlaget.
- Edwards, Derek (1997). *Discourse and Cognition*. London: SAGE publications.
- Ehn, Billy, Jonas Frykman & Orvar Löfgren (1993). *Försvenskningen av Sverige: Det nationellas förvandlingar*. Stockholm: Natur och kultur.
- Ekman, Ann-Kristin (1991). *Community, Carnival and Campaign: Expressions of Belonging in a Swedish Region*. Stockholm: Stockholms universitet & Almqvist & Wiksell International.
- Elam, Keir (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Emerson, Robert M., Rachel I. Fretz & Linda L. Shaw (1995). *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eriksen, Anne (1999). *Historie, minne og myte*. Oslo: Pax Forlag.
- Eriksen, Anne (2002). "Bygda vår – fra bygdebøkene verden". I Anne Eriksen, Jan Garnert & Torunn Selberg (red.) *Historien in på livet: Diskussjoner om kulturarv og minnespolitikk*. Lund: Nordic Academic Press, s. 195-216.
- Eriksen, Anne, Jan Garnert & Torunn Selberg (red.) (2002). *Historien in på livet: Diskussjoner om kulturarv og minnespolitikk*. Lund: Nordic Academic Press.
- Erven van, Eugene (2001). *Community Theatre. Global Perspectives*. London: Routledge.
- Esslin, Martin (1987). *The Field of Drama*. London: Meuthen.
- Etik. Forskningsetiska principer för humaniora och samhällsvetenskap* (1996). Uppsala: Ord och form AB.
- Evaldsson, Ann-Carita (uu). "Shifting Moral Stances. Morality and Gender in Same-sex and Cross-sex Game Interaction". *Research on Language and Social Interaction*, 37:3.
- Evaldsson, Ann-Carita (2000). "Ja:, då ska du U:::T!. Ramar, regler och identitetsspel i flickors regellekar". *Tidskrift för Børne & Ungdomskultur*, 41, s. 123-140.
- Farnell, Brenda (1995). "Introduction". I Brenda Farnell (red.) *Human Action Signs in a Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. New York: The Scarecrow Press, s. 1-22.
- Forstorp, Anders & Per Linell (red.) (1998). *Samtal pågår: Dialogiska perspektiv på svenska mediedebatter*. Stockholm: Carlssons.
- Foster, Robert J. (1991). "Making National Cultures in the Global Ecumene". *Annual Review of Anthropology*, 20, s. 235-260.
- Frödin, Otto (1919). "Alvastra under medeltiden: Undersökningar år 1918". I *Meddelanden från Östergötlands fornminnes- och museiförening 1919*, s. 1-23.
- Frödin, Otto (1924). "Alvastra under medeltiden: Undersökningarna åren 1921-1924". I *Meddelanden från Östergötlands fornminnes- och museiförening 1923-24*, s. 1-36.
- Frödin, Otto (1942). "Alvastra kloster: Inför ett 800-årsminne". I Gösta Lundquist (red.) *Svenska Turistföreningens årsskrift 1942 (1100-talet)*. Stockholm: Svenska Turistföreningens förlag, s. 137-164.
- Frödin, Otto (1972). "Alvastra kloster". I Halvar Andersson et al. (red.) *Strövtåg i Lysingsbygden*. Ödeshög: Ödeshögs kulturnämnd, s. 26-41.
- Gerholm, Lena (1985). *Kulturprojekt och projektkultur: En fallstudie av en kulturpolitisk försöksverksamhet*. Malmö: Liber.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Giddens, Anthony (1990). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

- Giddens, Anthony (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity Press.
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Goffman, Erving (1961). *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis: Bobbs Merrill Company inc.
- Goffman, Erving (1981). *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Goffman, Erving (1986). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press. (1974)
- Goodwin, Charles (2000). "Action and Embodiment Within Situated Human Interaction". *Journal of Pragmatics*, 32, s. 1489-1522.
- Goodwin, Charles (2002). "Time in Action". *Current Anthropology*, 43:4, s.19-36.
- Goodwin, Marjorie H. (1990). *He-Said-She-Said. Talk as Social Organisation among Black Children*. Indiana: Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- Goodwin, Marjorie H. (1995). "Co-Construction of Hopscotch in Girls Hopscotch". *Research on Language and Social Interaction*, 28:3, s. 233-260.
- Goodwin, Charles & Alessandro Duranti (1992). "Rethinking Context: An Introduction". I Alessandro Duranti & Charles Goodwin (red.) *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 1-42.
- Granqvist, Raoul (1996). "Tidernas resor". I Raoul Granqvist (red.) *Villfarelsens blick. Essäer om resan som kultur*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, s. 7-18.
- Grimberg, Carl (1916). *Svenska folkets underbara öden, del 1 intill 1521*. Stockholm: P. A. Norstedt & söners förlag.
- Gustafsson, Lotten (1995). "Bocken brinner! En dialog på offentlig plats och i Gävles lokalpress". I Barbro Klein (red.) *Gatan är vår! Ritualer på offentliga platser*. Stockholm: Carlssons, s. 190-218.
- Gustafsson, Lotten (2002). *Den förtrollade zonen. Lekar med tid, rum och identitet under medeltidsveckan på Gotland*. Nora: Nya Doxa.
- Hagerman, Maja (1996). *Spåren av kungens män. Om när Sverige blev ett kristet rike i skiftet mellan vikingatid och medeltid*. Stockholm: Rabén Prisma.
- Handler, Richard & Jocelyn Linnekin (1984). "Tradition: Genuine or Spurious". *Journal of American Folklore*, 97:385, s. 273-290.
- Hanks, William F. (1990). *Referential practice: Language and Lived Space among the Maya*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hannerz, Ulf (1996). *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London: Routledge.
- Hansen, Kjell. (2001). "Festivaler, platslighet och det nya Europa". I Kjell Hansen & Karin Salomonsson (red.) *Fönster mot Europa: Platser och identiteter*. Lund: Studentlitteratur, s. 167-199.
- Harrison, Dick (1999). *Krigarnas och helgonens tid: Västeuropas historia 400-800 e.kr*. Stockholm: Prisma.
- Hasselqvist, Susanne (red.) (1988). *Ödeshögsbor. Ödeshög: Ödeshögs kulturnämnd*.
- Hassler, Ove (1980). *Vadstena och Omberg i andras ögon*. Älvsjö: Skeab.
- Hedman, Dag (2003). "Några missförstånd beträffande Pehr Henrik Ling". *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, 2002:123, s. 5-49.
- Hedré, Johan (1998). "Väversunda – hållbart kulturlandskap". I Richard Petterson & Sverker Sörlin (red.) *Miljön och det förflutna. Landskap, minnen, värden*. Umeå: Institutionen för idéhistoria, s. 76-95.
- Heidenstam, Verner von (1904). *Skogen susar. Berättelser och sagor*. Stockholm: Bonniers.
- Hettne, Björn, Sverker Sörlin & Uffe Østergård (1998). *Den globala nationalismen: Nationalstatens historia och framtid*. Stockholm: SNS Förlag.
- Hobsbawm, Eric (1983). "Introduction: Inventing Traditions". I Eric Hobsbawm & Terence Ranger (red.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 1-14.
- Holmström, Marie & Claes Tollin (1994). *Det medeltida Alvastra*. Stockholm: Riksantikvarieämbetet.

- Hymes, Dell (1981). "Breakthrough into performance". I *In Vain I Tried to Tell You': Essays in Native American Ethnopoetics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, s. 80-141. (1975)
- Hägström, Anders (2000). *Levda rum och beskrivna platser: Former för landskapsidentitet*. Stockholm: Carlssons.
- Idivall, Markus (2000). *Kartors kraft: Regionen som samhällsvision i Öresundsbrons tid*. Lund: Nordic Academic Press.
- Johansson, Ola (2000). *The Room's Need of a Name: A Philosophical Study of Performance*. Stockholm: Teatervetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.
- Karlsson, Paul (1984). *Omberg i sägen och verklighet*. Ödeshög: Författaren. (1982)
- Karlsson, Sture (1997). "Arbetspel som folkrörelse". *Folkets historia*, 25:4, s. 2-28.
- Kendon, Adam (1990). *Conducting Interaction: Patterns of Behavior in Focused Encounters*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kendon, Adam (1997). "Gesture". *Annual Review of Anthropology*, 26, s.109-128.
- Kjellberg, Carl M. (1917). "Kung Sverkers och drottning Ulvhildas östgöta-saga: belyst av fynd, sägner och urkunder". I *Meddelanden från Östergötlands forminnes- och museiförening 1917*, s. 11-18.
- Kjellberg, Carl M. (1923). *Kritiska studier till Östergötlands historia, del 1, K. Sverker den gamle: hans mord och traditionerna om gärningsmannen*. Linköping: Östgötens tryckeri.
- Klein, Barbro (1995). "Inledning". I Barbro Klein (red.) *Gatan är vår! Ritualer på offentliga platser*. Stockholm: Carlssons, s. 7-42.
- Kroon, Åsa (2001). *Debattens dynamik: Hur budskap och betydelser förvandlas i mediedebatter*. Linköping: Linköping Studies in Arts and Science 227.
- Kuffinec, Sonja (1996). "A Cornerstone for Rethinking Community Theatre". *Theatre Topics*, 6:1, s. 91-104.
- Kullgren, Carina (2000). *Ack Värmland: Regionalitet i diskurs och praktik*. Göteborg: Etnologiska institutionen, Göteborgs universitet.
- Lagercrantz, Marika V. (1995). *Den andra rollen: Ett fältarbete bland skådespelare, regissörer och roller*. Stockholm: Carlsson.
- Lakoff George & Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lefebvre, Henri (1991) *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell. (1974)
- Lindell, Thord et al. (red.) (1952). *En bok om Lysings härad*. Stora Åby: Sparbanken.
- Linell, Per (1994). "Transkription av tal och samtal. Teori och praktik". Linköping: *Arbetsrapporter från tema Kommunikation: 1994:9*.
- Linell, Per (1998). *Approaching Dialogue. Talk, Interaction and Contexts in a Dialogical Perspective*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.
- Linell, Per & Daniel Persson Thunqvist (2003). "Moving in and out of Framings: Activity Contexts in Talks with Young Unemployed People within a Training Project". *Journal of Pragmatics*, 35, s. 409-434.
- Lindahl, Anders (1972). "Forntidsrapsodi från Lysingen". I Andersson et al (red.) *Strövståg i Lysingsbygden*, s. 10-25.
- Lippard, Lucy (1998). *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: New Press.
- Lowenthal, David (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacCannell, Dean (1992). *Empty Meeting Ground: The Tourist Papers*. London: Routledge.
- MacCannell, Dean (1999). *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley: University of California Press. (1976)
- Malkki, Liisa H. (1992). "National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees". *Cultural Anthropology*, 7:1, s. 24-44.

- Malkki, Liisa H. (1997). "Speechless Emissaries. Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization". I Karen Fog Olwig & Kirsten Hastrup (red.) *Siting Culture: The shifting Anthropological Object*. London: Routledge, s. 223-254.
- Mannergren, Bodil (1995). "Amatörteater och ungdomar. En institutionaliserad kulturell strömning". I Mohamed Chaib (red.) *Strömmar i tiden. Ungdomars livsvillkor i en föränderlig värld*. Göteborg: Daidalos, s. 215-237.
- Mauss, Marcel (1997). *Gåvan*. Lund: Argos. (1950)
- McAuley, Gay (1999). *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- McConachie, Bruce (1998). "Approaching the "Structure of Feeling" in Grassroots Theatre". *Theatre Topics*, 8:1, s. 33-53.
- Mels, Tom (1999). *Wild Landscapes: The Cultural Nature of Swedish National Parks*. Lund: Lund University Press.
- Mels, Tom (2000). "Landskapsfragment". I Martin Gren, P O Hallin & Irene Molina (red.) *Kulturens plats/Maktens rum*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, s. 47-71.
- Merchant, Caroline (1992). *Radical Ecology: The Search for a Livable World*. London: Routledge.
- Merchant, Caroline (1994). *Naturens död: Kvinnan, ekologin och den vetenskapliga revolutionen*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Middleton, David (1978). "Dance to the Music: Conversational Remembering and Joint Activity in Learning an English Morris Dance". *Quarterly Newsletter of Comparative Human Cognition*, 9:1, s. 23-38.
- Middleton, David & Derek Edwards (red.) (1990a). *Collective Remembering*. London: SAGE Publications.
- Middleton, David & Derek Edwards (1990b). "Conversational Remembering: A Social Psychological Approach. I David Middleton & Derek Edwards (red.) *Collective remembering*. London: SAGE Publications, s. 23-45.
- NE. *Nationalencyklopedin*. (1998). Band 7 [Fredl-Gral]. Höganäs: Bra böcker.
- Nora, Pierre (1989). "Between Memory and History: Les Lieux de memoires". *Representations*, 26: Spring, s. 7-25.
- Olwig, Karen Fog & Kirsten Hastrup (red.) (1997). *Siting Culture: The Shifting Anthropological Object*. London: Routledge.
- Paasi, Anssi (1996). *Territories, Boundaries and Consciousness: The Changing Geographies of the Finnish-Russian Border*. Chichester: Wiley.
- Peterson, Bodil (2003). *Föreställningar om det förflutna: Arkeologi och rekonstruktion*. Lund: Nordic Academic Press.
- Ricoeur, Paul (1984). *Time and Narrative. Volume 1*. Chicago: University of Chicago Press. (1983)
- Ricoeur, Paul (1985). *Time and Narrative. Volume 2*. Chicago: University of Chicago Press. (1984)
- Ricoeur, Paul (1988). *Time and Narrative. Volume 3*. Chicago: University of Chicago Press (1985)
- Ridderstad, Anton (1875-1877). *Historiskt, geografiskt och statistiskt lexikon öfver Östergötland*, del 1. Norrköping: MW Wallberg & Comp. Boktryckeri.
- Rodaway, Paul (1994). *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. London: Routledge.
- Rodell, Magnus (2002). *Att gjuta en nation: Statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt*. Stockholm: Natur och kultur.
- Rogoff, Irit (2000). *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. London: Routledge.
- Ronström, Owe (1992). *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*. Stockholm: Institutet för folklivsforskning.
- Ronström, Owe (2001). "Kulturarvspolitik: Vad skyltar kan berätta". I Barbro Blehr (red.) *Kritisk etnologi. Artiklar till Åke Daun*. Stockholm: Prisma, s. 60-108.

- Rosenberg, Tiina (2000). *Byxbegär*. Göteborg: Anamma.
- Rosendal, K-G. (1972). "Lysings Häradsallmänning". I Halvar Andersson et al. (red.) *Strövtåg i Lysingsbygden*. Ödeshög: Ödeshögs kulturnämnd, s. 64-82.
- Rouse, Joseph R. (1992). "Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities". I Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach (red.) *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 146-157.
- Räf, Erika (2000). *Alvastra kloster*. Stockholm: Riksantikvarieämbetet.
- Saltzman, Katarina & Birgitta Svensson (red.) (1997). *Moderna landskap: Identifikation och tradition i vardagen*. Stockholm: Natur och kultur.
- Samuel, Raphael (1994). *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture. Vol 1*. London: Verso.
- Sawyer, Peter (1991). *När Sverige blev Sverige*. Alingsås: Viktoria.
- Schechner, Richard (1985). *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Selberg, Torunn (1996). "Myten om en tusenårig tradisjon". I Lisbeth Mikaelsson (red.) *Myte i møte med det moderne*. Oslo: Norges forskningsråd, s. 126-137.
- Selberg, Torunn (2002). "Tradisjon, kulturarv og minnepolitikk. Å iscensette, vandre i og fortelle om fortiden". I Anne Eriksen, Jan Garnert & Torunn Selberg (red.) *Historien in på livet: Diskussjoner om kulturarv og minnespolitikk*. Lund: Nordic Academic Press, s. 9-28.
- Smith, Anthony D. (1986). *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Basil Blackwell.
- Storbjörk, Sofie (2001). *Vägskäl. Miljöfrågan, subpolitiken och planeringsidealets praktik i fallet riksväg 50*. Linköping: Linköping Studies in Arts and Science nr 230.
- Swartling, Ingrid (1969). *Alvastra Abbey. The first Cistercian Settlement in Sweden*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Swartling, Ingrid (1974). *Alvastra kloster*. Svenska Fornminnesplatser nr 44, femte upplagan. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien.
- Svens, Christina (2002). *Regi med feministiska förtecken: Suzanne Osten på teatern*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Theander, Eric (red.) (1958). *Östergötland från forntid till nutid*. Linköping: H. Carlsons bokhandel.
- Tuleja, Tad (red.) (1997). *Usable Pasts. Traditions and Group Expressions in North America*. Logan: Utah State University Press.
- Tyler, Stephen A. (1986). "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document". I James Clifford & George E. Marcus (red.) *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, s. 122-140
- Urry, John (1995). *Consuming places*. London: Routledge.
- Weibull, Curt (1964). *Källkritik och historia: Norden under äldre medeltid*. Stockholm: Aldus/Bonniers.
- Värnlund, Holger (1995). "I princip borde fler delta...". I Holger Värnlund (red.) *Kulturen: Möten och mödor. Bidrag till studiet av Kulturens villkor*. Stockholm: Carlssons, s. 112-147.
- Värnlund, Holger (1998). *Det sociala vetandet*. Lund: Studentlitteratur.
- Zander, Ulf (2001). *Fornstora dagar, moderna tider: Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*. Lund: Nordic Academic Press.
- Östergötland (1937). Uppsala: J. A Lindblad.
- Östergötland: *En läsebok om hembygden* (1982). Femte upplagan. Malmö: Beyrons.

Linköping Studies in Arts and Science

200. Rikard Eriksson. *Psykoteknik. Kulturell fabricering av personlig identitet*. (Diss.) 1999. ISBN 91-7203-892-6.
201. Kerstin Färm. "Socialt problem" eller "Som andra och i gemenskap med andra" – föreställningar om människor med utvecklingsstörning. (Diss.) 1999. ISBN 91-7219-554-1.
202. Margareta Ståhl. *VÅR FANA RÖD TILL FÄRGEN. Fanor som medium för visuell kommunikation under arbetarrörelsens genombrottstid i Sverige fram till 1890*. (Diss.) 1999. ISBN 91-7219-595-9.
203. Sam Willner. *Det svaga könet? Kön och vuxendödlighet i 1800-talets Sverige*. (Diss.). 1999. ISBN 91-7219-624-6.
204. Lennart Sturesson. *Distansarbete: teknik, retorik och praktik*. (Diss.). 2000. ISBN 91 7203 937 X.
205. Anne-Li Lindgren. "Att ha barn med är en god sak." *Barn, medier och medborgarskap under 1930-talet*. (Diss.). 1999. ISBN 91-7219-660-2.
206. Jonny Karlsson. *Predikans samtal. En studie av lyssnarens roll i predikan hos Gustaf Wingren utifrån Michail Bachtins teori om dialogicitet*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7580-193-0.
207. Ann-Sofie Bakshi. *Tilltro och misstanke. Genteknik och fosterdiagnostik i det offentliga samtalet*. (Diss.). 2000. ISBN 91-7219-683-1.
208. Ann-Charlotte Münger. *Stadens barn på landet. Stockholms sommarlovskolonier och den moderna välfärden*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-697-1.
209. Karin Zetterqvist Nelson. *På tal om dyslexi. En studie av hur barn, föräldrar och lärare berättar om och ger betydelse åt diagnoser som dyslexi och specifika läs- och skrivsvårigheter*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-698-X
210. Emma Johansson. *Organic chlorine and chloride in soil*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-724-2.
211. Henrik Selin. *Towards International Chemical Safety. Taking Action on Persistent Organic Pollutants (POPs)*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-727-7.
212. Anna Karlsson. *Anaerobic degradation of phenol and related aromatics*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-728-5.
213. Svensson Gary. *Digitala pionjärer. Datakonstens introduktion i Sverige*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7203-992-2.
214. Pers Charlotta. *Modelling organic matter dynamics in aquatic systems*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-825-7.
215. Francois Texier. *Industrial Diversification and Innovation - An International Study of the Aerospace Industry*. (Diss.) 2000. ISBN 1 84064 452 4.
216. Motzi Eklöf. Motzi Eklöf. *Läkarens Ethos. Studier i den svenska läkarkårens identiteter, intressen och ideal 1890-1960*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-830-3.
217. Inger Sandén. *Att drabbas av testikelcancer. En studie av män med behandlad testikelcancer och deras anhöriga*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-835-4.
218. Syliva Karlsson. *Multilayered Governance. Pesticides in the South - Environmental Concerns in a Globalised World*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-866-4.
219. Björn Hassler. *The Strategy of Assistance. Swedish Environmental Support to the Baltic States 1991-1996*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-871-0.
220. Judith Areschoug. *Det sinnesslöa skolbarnet. Undervisning, tvång och medborgarskap 1925-1954*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-875-3.
221. Arne Jonsson. *The trace of metals – use, emissions and sediment load of urban heavy metals*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-880-X.
222. Julie Wilk. *Do Forests Have an Impact on Water Availability? Assessing the effects of heterogeneous land use on streamflow in two monsoonal river basins*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-882-6.
223. Jakob Cromdal. *Code-switching for all practical purposes: Bilingual organization of children's play*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-883-4.
224. Daniel Pargman. *Code begets community: On social and technical aspects of managing a virtual community*. (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-884-2.

225. Elin Wihlborg. *En lösning som söker problem. Hur och varför lokala IT-policyer utvecklas i landsbygdskommuner.* (Diss.) 2000. ISBN 91-7219-885-0.
226. Gisela Eckert. *Wasting Time or having fun? Cultural Meanings of children and childhood.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7219-992-X.
227. Åsa Kroon. *Debattens dynamik. Hur budskap och betydelser förvandlas i mediedebatter.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-018-1.
228. Peter Andersson. *Deregulation and Internet: New Challenges to postal services in Sweden.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-038-6.
229. Marie Aurell. *Arbete och identitet. Om hur städare blir städare.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-068-8.
230. Sofie Storbjörk. *Vägskäl. Miljöfrågan, subpolitiken och planeringsidealets praktik i fallet riksväg 50.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-079-3.
231. Karolina Isaksson. *Framtidens trafiksystem? Maktutövningen i konflikterna om rummet och miljön i Dennispaketets vägfrågor.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-082-3.
232. Lena Ewertsson. *Reconstructing of Technology Over Politics. Reconstructing Television Systems: The Example of Sweden.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-089-0.
233. Malin Sveningsson. *Creating a Sense of Community. Experiences from at Swedish Web Chat.* (Diss.) ISBN 91-7373-090-4.
234. Christian Svensson. *Samtal, deltagande och demokrati i svenska TV-debattprogram.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-091-2.
235. Anders Melin. *Judgements in Equilibrium? An Ethical Analysis of Environmental Impact Assessment.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-092-0.
236. Sabrina Thelander. *Tillbaka till livet – att skapa säkerhet i hjärtintensivvården.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-093-9.
237. Kerstin Sandell. *Att (åter)skapa det "normala": bröstoperationer och brännskador i plastikkirurgisk praktik.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7924-145-x
238. Bo Persson. *Motsträviga myndigheter. Sektorsforskning och politisk styrning under 1980-talet.* (Diss.) 2001. ISBN 91-631-1504-2.
239. Dick Jonsson. *Disability, Rehabilitation and Health Economic Assessment.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-110-2.
240. Anders Hector. *What's the use? Internet and informative behaviour in everyday life.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-113-7.
241. Camilla Rindstedt. *Quichua children and language shift in an Andean community. School, play and sibling caretaking.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-125-0
242. Michael Peolsson. *Smärtans mosaik. Kommunikation om långvarig smärta.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-214-1.
243. Mattias Martinsson. *Ozonskiktet och risksamhället. En studie av den politiska diskussionen rörande ozonskiktet 1968-1992.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-215-X.
244. Lars Bernfort. *Setting Priorities in Health Care – Studies on Equity and Efficiency.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-229-X.
245. Mats Öquist. *Northern Peatland Carbon Biogeochemistry –The Influence of Vascular Plants and Edaphic Factors on Carbon Dioxide and Methane Exchange.* (Diss.) 2001. ISBN 91-7373-233-8.
246. Magnus Linderström. *Industrimoderniteten och miljöfrågans utmaningar. En miljöpolitisk och historisk analys av LO, SAF och Industriförbundet.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-254-0.
247. Ulrika Torell. *Den rökande människan. Bilden av tobaksbruk i Sverige mellan 1950-tal och 1990-tal.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7203-444-0.
248. Johanna Forssell. *Hushållsproduktion och föräldraledighet. Att städa, tvätta och laga mat – med och utan barn.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-279-6.
249. Eva Åhrén Snickare. *Döden, kroppen och moderniteten.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7203-446-7.
250. Anna Sparrman. *Visuell kultur i barns vardagsliv – bilder, medier och praktiker.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-298-2.

251. Katarina Eriksson. *Life and Fiction. On intertextuality in pupils' booktalk.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-299-0.
252. Camilla Hermansson. *Det återvunna folkhemmet. Tevejournalistik och miljöpolitik i Sverige 1987-1998.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-317-2.
253. Elisabeth Johansson. *Constructed Wetlands and Deconstructed Discourses. Greenhouse Gas fluxes and discourses on Purifying Capacities.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-321-0.
254. Maria Arvidsson. *När arbetet blev farligt. Arbetarskyddet och det medicinska tänkandet 1884-1919.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-328-8.
255. Solveig Jülich. *Skuggor av sanning: Tidig svensk radiologi och visuell kultur.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-340-7.
256. Michael Tholander. *Doing morality in school. Teasing, gossip and subteaching as collaborative action.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-341-5
257. Jenny Sundén. *Material Virtualities. Approaching Online Textual Embodiment.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-345-8
258. Christer Garbis. *The Cognitive Use of Artifacts in Cooperative Process Management – Rescue Coordination and Underground Line Control.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-384-9
259. Sophia Lövgren. *Att skapa ett framtidens folk. Governmentality och miljödiskurs i modern svensk bostadspolitik: miljöprogramsområdet Navestad.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-385-7.
260. Viktoria Wibeck. *Gemmat i fokus. Analyser av fokusgruppsamtal om genförandrade livsmedel.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-389-X
261. Christina Baggens. *Barns och föräldrars möte med sjuksköterskan i barnhälsovården.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-428-4
262. David Bastviken. *Anoxic Degradation of Organic Matter in Lakes – Implications for Carbon Cycling and Aquatic Food Webs.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-436-5
263. Karin Osvaldsson. *Talking trouble. Institutional identity and identity in a youth detention home.* (Diss.) 2002. ISBN 91-7373-439X
264. Claes Westling. *Småstadens dynamik. Skänniges och Vädstenas befolkning och kontaktfält ca 1630-1660.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7373-455-1
265. Roger Klinth. *Göra pappa med barn. Den svenska pappapolitiken 1960-1965.* (Diss.) 2002. ISBN 91-89140-25-7
266. Esa Manninen. *New Technology – New Jobs? The Case of Mobile Telecommunications in Sweden.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7373-557-4
267. Jonas Hallström. *Constructing a Pipe-Bound City. A History of Water Supply, Sewerage, and Excreta Removal in Norrköping and Linköping, Sweden, 1860-1910.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7373-573-6
268. Susanne Jonsson. *Phthalates in landfill leachates – a signature of their degradation analytical aspects & toxicological considerations.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7373-588-4
269. Marcus Zackrisson. *Financial Systems and the Financing of High-Technology Small Firms. The Case of Sweden, Linköping and Santa Clara County.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7373-632-5
270. Louise Sörme. *Urban heavy metals – Stocks and flows.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7373-634-1
271. Michael Godhe. *Morgondagens experter: Tekniken, ungdomen och framsteget i populärvetenskap och science fiction i Sverige under det långa 1950-talet.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7203-5501
272. Anna Brismar. *Environmental Considerations in the Planning of Large Dam Projects: A Study on Environmental Impact Statements and the Southeastern Anatolia Project.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7373-649-X
273. Johan Åkerman. *Lokala fack I globala företag. Electrolux verkstadsklubb och koncernfacket 1925-1985.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7045-6XX-X
274. Johanna Alkan Olsson. *Setting Limits in Nature and the Metabolism of Knowledge – the Case of the Critical Load Concept.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7373-655-4
275. Fräs Annika Andersson. *Determination of Volatile Sulfur Compounds in Air and Other Gas Matrices Development and Applications of Solid-Phase Microextraction.* (Diss.) 2003. ISBN 91-7373-669-4

276. Kerstin Johansson. *Bli vuxen i arbetarstad. Fem ungdomar berättar om skola, arbete och det egna livet.* (Diss.). 2003. ISBN 91-7373-695-3
277. Per Gyberg. *Energi som kunskapsområde – om praktik och diskurser i skolan.* (Diss.). 2003. ISBN 91-7373-704-6
278. Åsa Sjöblom. *Wetlands as a means to reduce the environmental impact of mine drainage waters.* (Diss.). 2003. ISBN 91-7373-707-0
279. Lena Levin. *Massmedial gestaltning och vardagsförståelse – Versioner av en arbetsplatsomvandling.* (Diss.). 2003. ISBN 91-7373-731-3
280. Pia Bülow. *Making sense of contested illness: Talk and narratives about chronic fatigue.* (Diss.). 2003. ISBN 91-7373-745-3
281. Anders Jägerskog. *Why states cooperate over shared water: The water negotiations in the Jordan River Basin.* (Diss.). 2003. ISBN 91-7373-749-6
282. Bodil Axelsson. *Meningsfulla förflutenheter. Traditionalisering och teatralisering i en klosterruin.* (Diss.). 2003. ISBN 91-7373-760-7

