

Innehåll

Förord 3

Inledning 4

- 1.1 Bakgrund 4
- 1.2 Syfte och utgångspunkter 5
- 1.3 Avgränsning 6
- 1.4 Metod och material 6

2 Översättning av danshymnen 9

- 2.1 Originaltexter och manuskript 9
- 2.2 Underlag för min översättning 9
- 2.3 Översättning 10

3 Johannesakterna 16

- 3.1 Datering och ursprung 16
- 3.2 Innehåll 17
- 3.3 Johannesakternas evangelieberättelse 18
- 3.4 Danshymnen – struktur och användning 19
- 3.5 Sammanfattning 21

4.1.1 Den kristna rörelsen under 100-talet 23

- 4.2 Mindre Asien och Syrien 23
- 4.3 Gnosticiserande kristendomstolkningar 24

4.3.1 Relation till johanneisk tradition och gnosticiserande texter 26

- 4.4 Relation till johanneisk tradition 26
- 4.5 Relation till gnosticiserande texter 27
- 4.6 Sammanfattning 28

6 Cirkeldansen som tolkningsmönster 29

6.1 Dans och rytm under antiken 29

6.2 Nutida forskning 35

6.3 Rit 40

6.4 Cirkeldansens ordning 42

7 Analys av hymnen 45

7.1 Inledande lovsång 45

7.2 Hymnens första sektion 49

7.3 Hymnens andra sektion 62

7.4 Avslutande lovsång 74

7.5 Sammanfattning 76

8 Syntes 80

Litteratur 82

Bilaga 85

Gruppintervju med cirkeldansledare

Förord

I början av 1990-talet stötte jag för första gången på danshymnen i Johannesakterna. Jag läste den fascinerad och skrev i kanten: ”denna vill jag dansa!” Några år senare kom jag i kontakt med Heliga danser och jag kände mig omedelbart hemma. Det som slog mig var cirkeldansens starka, men outtalade Kristuscentrering och en ordlös gemenskap som gav djup.

Jag fortsatta att dansa och engagerade mig bland annat i arbetet med Sofiamässorna, en dansgudstjänst som lyfter fram Visheten som gudsbild, och i Dansledarnätverket i Stockholms stift. Danshymnen dök då och då upp i minnet, men föll strax i glömska. År 2010 blev min önskan att dansa hymnen verklig när jag deltog i arbetet med att genomföra en dansritual i Markuskyrkan i Stockholm där danshymnen ingick som bärande element.

Det har varit en spännande resa att utforska hymnen. Mitt engagemang har gjort uppsatsen lång. Men även det faktum att det inte finns någon svensk forskning kring dans i den tidiga kyrkan och kring Johannesakterna. Jag riktar ett stort tack till er som jag intervjuade som en del av arbetet med uppsatsen. Och tack alla dansvänner i Sverige och utomlands som jag under åren dansat och samtalat med, alla ni som burit och bär cirkeln. Utan er skulle min uppsats inte ha funnits.

1 Inledning

1.1 Bakgrund

Danshymnen ingår i Johannesakterna som tillkom någon gång under 100-talet och som räknas som en av Nya Testamentets apokryfer. Johannesakterna kan grovt indelas i berättelsen om aposteln Johannes verksamhet i Mindre Asien och evangelieberättelsen som är insprängt i berättelsen om hans verksamhet. Danshymnen ingår i evangelieberättelsen och börjar med att Johannes berättar om Jesu sista natt med lärjungarna. Jesus uppmanar lärjungarna att dansa med orden: ”Innan jag överlämnar mig till dem låt oss sjunga en hymn och så gå ut för att möta det som ligger framför oss.” Jesus ber lärjungarna att forma en cirkel och fatta varandras händer. Jesus uppträder sedan i cirkelns mittpunkt och ber dem att dansa runt honom och följa hans amen. Evangelieberättelsen innehåller således inte en måltid som i de synoptiska evangelierna och inte heller en fottvagning som i Johannesevangeliet utan en dansritual. Allt tyder på att dansritualen var en del av en religiös praktik.

Vid andra konciliet i Nicea 787 förbjöds Johannesakterna. Anledningen till förbudet var att vissa delar av Johannesakterna hade ett tveksamt innehåll och användes av grupper som bedömdes som kätterska. Delar av danshymnen tillhörde de avsnitt som förbjöds (Lalleman 1998:9).

Johannesakterna rekonstruerades under 1800-talet från en rad olika manuskript och sattes då samman i sin nuvarande form. Den första utgåvan publicerades 1880 av Th Zahn men då saknades evangelieberättelsen där danshymnen ingår. En fullständig utgåva av Johannesakterna publicerades 1898 av M Bonnet (Lalleman 1998:11).

Johannesakterna och framförallt danshymnen har därefter kontinuerligt väckt ett visst intresse i forskarvärlden. Allteftersom synen på tidiga kristendomstolkningar som betraktas som gnosticiserande har förändrats har också bilden av Johannesakterna och dess teologi förändrats. Vad jag har funnit finns för närvarande ingen skandinavisk forskning kring Johannesakterna.

Danshymnen har under 1900-talet inspirerat olika delar av kulturlivet. Den svensk-engelske kompositören Gustav Holst skrev 1917 *The Hymn of Jesus*, ett verk för kör och orkester. Marguerite Yourcenair fångar i sin roman *L'Œuvre au noir* (eng övers *The Abyss/Zeno of Bruges*) från 1968 teman från danshymnen.

På 1970-talet blev danshymnen en del av den internationella rörelse som då växte fram för att återerövra cirkeldansen som andligt uttryck. Det var dansprofessor Bernhard Wosien (1908-1986) som etablerade cirkeldansen (*Sacred Dance, Heilige Tänze*). Hans koreografi bygger på den folkliga dansens enkla steg och gemenskap, dvs. dansen genomförs inte som uppvisningsdans. Han koreograferade 1977 en dans till danshymnen till musik av Bach och lät den ingå i dansdramat *The Hymn of Christ - Song of the Soul. A danced Mystery Play* som han koreograferade tillsammans med sin dotter Maria Gabriele Wosien. Dansdramat bygger på passionsdelen i Johannesakternas evangelieberättelse. En förändrad version av dansdramat filmades 2008 i regi av Maria Gabriele Wosien.

Prästen och danspedagogen Maria Rönn introducerade cirkeldansen under namnet Heliga danser i Svenska kyrkan för 20 år sedan. Efter att ha deltagit i inspelningen av *The Hymn of Christ* 2008 tog hon initiativ till att dansdramat fördes till Sverige och Svenska kyrkan. Hon modifierade *The Hymn of Christ* och studerade in det med ett tjugotal amatördansare från bland annat Dansledarnätverket i Stockholms stift. Dansritualen har sedan genomförts Annandag Påsk 2010 och 2011 i Markuskyrkan i Stockholm i samarbete med Skarpnäcks församling och med stöd från Stockholms stift i syfte att bli årligen återkommande. Dansritualen har inte fungerat som ett renodlat uppträdande utan samtliga närvarande har mot slutet bjudits in att delta i cirkeldansen.

1.2.1 Syfte och utgångspunkt

Mitt syfte är att undersöka hur Kristus i danshymnen framställs som Visheten med utgångspunkt i cirkeldansen som kristologiskt tolkningsmönster. Jag undersöker också hymnens rituella genomförande och funktion. Eftersom cirkeldans, musik och sång under antiken utgjorde en helhet, vilket jag beskriver närmare i kapitel sex, utgår jag från att en djupare förståelse av danshymnens kristologi förutsätter att textens innehåll

tolkas i samspel med en tolkning av vad som samtidigt sker i cirkeldansen. Jag studerar således vilken Kristusbild som framträder i hymnen och hur den kan ha påverkat de som deltog i danshymnen som rit.

Min hypotes är att både dansen och hymntextens verbala beskrivningar av Visheten pekar på en gudsbild som har skapat världen och upprätthåller en ordning som är nedlagd i skapelsen. Jag utgår i min analys även från följande utgångspunkter:

- att Kristus identifieras med Visheten hos de tidiga kristna som använde sig av danshymnen och att dessa tillhör den johanneiska traditionen med en öppenhet för gnostiska tankeströmningar. Jag beskriver detta närmare i kapitel fem.
- att hymnen sjöngs och dansades som en del av en religiös praktik. (Se kapitel tre.)

1.3 Avgränsning

Den kristologiska analysen avgränsas vad gäller textens innehåll till danshymnen och dess relation till evangelieberättelsen i Johannesakterna där hymnen ingår. Min ambition är inte att göra en fullständig analys av danshymnen utan min analys fokuserar på vishetskristologin med cirkeldansen som tolkningsmönster.

1.4 Metod och material

För att besvara frågeställningen har jag först gjort en fullständig översättning av hymnen till svenska från grekiska vilket tidigare inte funnits. Gärtner publicerade 1972 en översättning av hymnens inledande parti. Som stöd för översättningen har jag använt det internationella standardverket *Acta Iohannis* i två volymer från 1983 av de två schweiziska forskarna Eric Junod och Jean-Daniel Kaestli. Jag kommer härnäst att benämna dem Junod och Kaestli. Deras verk har ersatt Bonnets utgåva från 1898 som gällande standardverk inom området.

Jag har tagit del av internationell forskning som jag uppfattat som relevant för min analys av danshymnen. Utöver Junod och Kaestli har jag använt mig av följande fyra forskare och publikationer som jag tolkat som tunga inom området:

Barbara E Bowe (d. 2010) teol dr, arbetade vid Catholic Theological Union i Chicago där hon undervisade i Nya testamentet. Jag har använt hennes tidningsartikel "Dancing into the Divine: The Hymn of Dance in the Acts of John" som publicerades 1999 i *Journal of Early Christian Studies*.

Pieter J. Lalleman arbetar vid Spurgeons Collage i London där han undervisar i Nya testamentet. Jag har använt hans doktorsavhandling *The Acts of John* från 1998. Han är också baptistpastor.

Paul G Schneider undervisar vid University of South Florida. Jag har använt mig av hans doktorsavhandling *The Mystery of the Acts of John. An Interpretation of the Hymn and the Dance in the Light of the Act's Theology* från 1991.

Knut Schäferdiek är pensionerad forskare. Jag har använt mig av hans översättning av Johannesakterna till engelska som är publicerad i *New Testament Apocrypha, vol II* från 1992 och den beskrivning han gör där av Johannesakternas tillkomst och ursprung.

Urvalet av forskare och litteratur har styrts av mina behov av olika slags underlag. Junod och Kaestli har varit nödvändig för min översättning och Schäferdiek för att ha tillgång till hela Johannesakterna. Bowes analys av hymnen ur ett dansperspektiv har varit inspirerande. Lalleman har gett en utförlig bakgrund för Johannesakterna som helhet, dess kristologi och relation till samtida kontext. Schneider har gjort en genomgripande analys av hymnen vilket varit användbart även om hans tolkning av hymnens relation till gnosticismen inte känns helt aktuell med hänsyn till nuvarande forsknings syn på gnostiska tankeströmningar. Jag har inte haft ambitionen att jämföra de olika forskarnas syn på danshymnen eller att göra en fullständig översikt av nuvarande forskningsläge.

För att kunna analysera danshymnen med cirkeldansen som tolkningsmönster har jag utvecklat ett analysredskap som jag kallar cirkeldansens ordning. I kapitel 6 beskriver jag hur jag utvecklat mitt analysredskap utifrån litteraturstudier, fenomenologisk teori vilken jag kompletterat med en fenomenologisk ansats i form av

en gruppintervju. Jag har inte funnit någon relevant forskning kring kollektiv dans som religiös praktik. Anja Worsøe Reiff har närmast sig frågan om dans som religiös erfarenhet i sin uppsats i Praktisk teologi vid Köpenhamns universitet *Hvorfor Danser Visdommen? En undersøgelse af religiøse erfareingspotentialer i dans og bevægelse* från 2009. Hennes genomgång av kroppsfenomenologi lägger en teoretisk plattform för mitt angreppssätt. För att utveckla mitt analysverktyg har jag gått till väga på följande sätt:

Med hjälp av litteraturstudier beskriver jag kortfattat hur man under antiken uppfattade dans och rytm och cirkeldansen som religiös praktik i judisk, kristen och grekisk kontext under antiken samt vad som kännetecknar en rit.

Därefter tar jag hjälp av vad två nutida forskare, Francis Sparhott och hans bok *A Measured Pace* från 1995 och William H McNeill och hans bok *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History* från 1995 som skriver om rytm respektive dans. För att skapa en brygga mellan forskning och praktik och mellan dåtida och nutida religiösa erfarenheter genomförde jag i mars 2011 en gruppintervju med sju cirkeldansledare som del av ett fenomenologiskt arbetssätt. Flertalet av dem är aktiva inom Svenska kyrkan och samtliga har vidareutbildat sig i folkliga rituella danser från trakterna runt östra Medelhavet. Gruppintervjun finns närmare beskriven i bilaga 2.

Eftersom jag själv dansat och lett cirkeldans inom Svenska kyrkan i drygt tio års tid och de två senaste åren medverkat i dansritualen i Markuskyrkan har jag också betraktat danshymnen från ett inifrånperspektiv. Jag kommer därför vid något tillfälle att bidra med min egen erfarenhet.

2 Översättning av danshymnen

I detta avsnitt gör jag en översättning av danshymnens text som består av vers 94-96 i Johannesakterna. Jag ger också en kort översikt av originaltexter och manuskript och vilka underlag jag använt för min översättning.

2.1 Originaltexter och manuskript

Enligt Lalleman består Johannesakterna av olika texter som i sin nuvarande form sattes samman och rekonstruerades under 1800-talet och består av verserna 18-115. Inledningen till Johannesakterna är förlorad och den rekonstruerade texten omfattar verserna 18-115 (Schäferdiek 1992:172). Något komplett manuskript med titeln Johannesakterna finns inte, men antika och medeltida författare berättar om dess existens. Texterna som sammanställdes är hämtade från en rad olika grekiska manuskript och flera av manuskripten återfinns i flera versioner. Danshymnen, som består av verserna 94-96, ingår i ett grekiskt manuskript från 1319 som omfattar 87-105. Manuskriptet från 1319 går under beteckningen C och finns i Wien på Österrikes Nationalbibliotek (*hist gr 63*). Avsnittet betraktas som den mest intressanta delen av Johannesakterna eftersom det innehåller Johannes evangelieberättelse. Manuskriptet är dessutom unikt eftersom det är den enda text som omfattar avsnittet 87-105 i sin helhet (Lalleman 1998:5-9, 266). Enligt Schäferdiek ingår manuskriptet i en helgonbiografi med rubriken *En underbar rapport av gärningar och visioner som den helige Johannes, teologen, skådade*. Skribenten var ortodox präst och tillhörde biskopsdömet i Krim (Schäferdiek 1992:157).

2.2 Underlag för min översättning

I min översättning utgår jag från den grekiska texten som finns hos Junod och Kaestli i deras verk i två volymer *Acta Ioannis* från 1983 och tar hjälp av deras kommentarer. Jag sneglar dessutom på Junod och Kaestlis översättning till franska respektive

Schäferdieks till engelska, samt på Gärtners översättning från 1972 till svenska av vissa delar av hymnen.

Jag jämför även den grekiska texten med den latinska texten från början av 900-talet och med Augustinus citat från hymnen. Den latinska texten från 900-talet går under beteckningen *Texte latin de la version d'Anastase dans l'Edition romaine* och ingår i en sammanställning av texterna från kyrkomötet i Nicea då dessa delar av hymnen lästes upp och förbjöds (Junod & Kaestli 1983:1:352, 367). Texten omfattar raderna 94.1-95.22 exklusive rad 95:6-7. Augustinus citerade delar av hymnen i ett brev till Céretius utan att nämna att de tillhör Johannesakterna. Istället tillskriver han priscillianerna raderna. Citatet från Augustinus är hämtat från Junod och Kaestli (Junod & Kaestli 1983:2:647).

Min indelning och numrering av hymnen är hämtad från Bowe som i sin tur har hämtat den från Bonnet, 1898: *Acta Apostolorum Apocrypha*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Bowe 1999: 84-85). Även Schäferdiek använder Bonnets indelning av hymnen (Schäferdiek 1992:182-184) medan Schneider använder Junod och Kaestlis indelning.

Mina hänvisningar till NT är hämtade från Junod och Kaestli, förutom not 20 och 21. Övriga hänvisningar till bland annat GT är mina egna. Bibelöversättningarna är hämtade från Bibel 2000. I not 17 är citatet hämtat från *The Gnostic Bible* av Willis Barnstone och Marvin Meyer.

Översättningen av 95:33-34 och av 96:34-35 avviker något från den översättning jag använder i min analys. Här har jag valt en lite vackrare språkdräkt.

2.3 Översättning

94:1-6

Men innan han greps¹ av de gudlösa judarna som har fått läran av den gudlösa ormen samlade han oss alla och sa: Innan jag överlämnas² till dem, låt oss sjunga en hymn till Fadern och därefter gå ut³ för att möta det som ligger framför oss. Sedan han befallt oss

¹Mark 14:48, Matt 26:55, Luk 22:54, Joh 18:12, Apg 1:16

²Joh 18:36

³Mark 14:26, Matt 26:30.

att göra en cirkel och vi gripit tag i varandras händer, uppträdde han i mitten och sade:
”Följ mitt amen”.

94.7 Och han började sjunga en hymn och sa:

94.8 Ära till dig, Fader.

94.9 Och vi rörde oss runt honom i cirkel och började följa hans Amen

94.10 Ära till dig, Ord.⁴

Ära till dig, Nåd.⁵ Amen

Ära till dig, Ande.⁶

Ära till dig, Helige.⁷

Ära till din Ära. Amen

94.15 Vi prisar dig, Fader.

Vi tackar dig Ljus

i vilket inget mörker bor.⁸ Amen

95.1 Varför vi tackar, säger jag:

Jag vill räddas

och jag vill rädda. Amen

Jag vill befrias,

95.5 och jag vill befria. Amen

Jag vill såras,

och jag vill såra. Amen

Jag vill födas,

och jag vill föda. Amen

95.10 Jag vill äta,

och jag vill ätas. Amen

Jag vill höra,

⁴ Joh 1:1

⁵ Joh 1:14, Joh 1:16-17

⁶ Joh 4:24

⁷ 1 Joh 2:20

⁸ 1 Joh 1:5

och jag vill höras. Amen
 Jag vill förstås,
 95.15 jag som alltigenom är förstånd. Amen
 Jag vill tvättas,
 och jag vill tvätta. Amen
 Nåden dansar.
 Jag vill spela flöjt,
 95.20 dansa alla!⁹ Amen
 Jag vill sjunga sorgesånger,
 slå er alla för brösten! Amen

Rymderna¹⁰
 lovsjunger med oss. Amen
 95.25 Tolvtalet
 dansar i höjden. Amen
 Det tillfaller Alltet
 att dansa därovan.¹¹ Amen
 Den som inte dansar

⁹ Matt 11:17/Luk 7:32 har följande lydelse: λέγουσιν· ἠὐλήσαμεν ὑμῖν καὶ οὐκ ὠρχήσασθε· ἐθρηνήσαμεν καὶ οὐκ ἐκόψασθε, i sv. översättning Bibel 2000:

Vi spelade flöjt för er,
 men ni ville inte dansa,
 vi sjöng sorgesånger
 men ni ville inte klaga.

¹⁰ I originaltexten står Ogdoaden, dvs ”Det åttendes ett”. Eftersom det antika begreppet ogdoad kan tolkas på mer än ett sätt och är svårt att överföra till en nutida förståelse har jag i detta sammanhang valt att översätta det med ”rymderna.”

¹¹ Versraderna 27-28 är enligt Junod och Kaestli något fördärvade i originalmanuskriptet och olika forskare har lämnat olika förslag till möjlig originaltext som sinsemellan skiljer sig åt ordentligt i betydelse: Tw/ de. o,lwn w- coreu,eivn [coreu,wn] ; Tw/ de. o[lw o` coreu,wn] ; To. de. o[lon w-| coreu,ein] ; Tw/| de. o[lw| o` coreu,wn] Förslagen har i sin tur lett till varierande översättningar och tolkningar: ”To the Universe belongs the dancer” (Schäferdiek 1st ed) , ”To the All it belongs to dance in the height” (Schäferdiek rev ed), ”Au Tout il appartient de danser en haut” (Junod&Kaestli), ”Now the All belong to the dancer/ dancing” (Dewey, ”Dance as hermeneutic”), ”Det tillhör alltet att dansa” (Gärtner). Jag utgår från Junod och Kaestlis textförslag, vilket även Schäferdiek gör i sin reviderade utgåva.

95.30 förstår inte vad som sker. Amen

Jag vill fly,
och jag vill stanna. Amen
Jag vill smycka¹²,
och jag vill smyckas. Amen

95.35 Jag vill förenas,
och jag vill förena. Amen

Ett hus har jag inte,
och hus har jag.¹³ Amen
En plats har jag inte,¹⁴
95.40 och platser har jag. Amen

Ett tempel har jag inte,
och tempel har jag.¹⁵ Amen
En lampa¹⁶ är jag för dig
som ser mig. Amen

95.45 En spegel¹⁷ är jag för dig
som förstår mig. Amen
En dörr¹⁸ är jag för dig
som bankar på mig. Amen
En väg¹⁹ är jag för dig

95.50 som färdas. Amen

¹² Verbet kosme,w har dubbel betydelse och kan betyda både att smycka, pryda och att ställa i ordning.

¹³Hebr 3:6

¹⁴Matt 8:20,Luk 9:58

¹⁵1 Kor 3:16-17, 2 Kor 6:16

¹⁶Upp 21:23

¹⁷ Salomos Ode sång 13

¹⁸Joh 10:9

¹⁹Joh 14:6

- 96.1 När du följer min (cirkel)dans,
se dig själv i mig som talar
och när du sett vad jag gör
tig om mina mysterier.²⁰
- 96.5 Du som dansar, betänk²¹
vad jag gör,
att ditt är människans lidande
som jag ska lida.
Ty du kunde inte alls
- 96.10 ha förstått vad du lider
om inte jag sänts till dig
som Ordet från Fadern.
Du som såg vad jag gör,
såg [mig] som lidande
- 96.15 när du såg stod du inte kvar
utan blev helt och hållet berörd.²²
Sedan du rördes till vishet
har du mig som bädd,
vila i mig!
- 96:20 Vem jag är ska du inse
när jag går bort.²³
Det jag nu synes vara,
detta är jag inte;
Det jag är ska du se
- 96:25 när du kommer.

²⁰1 Kor 2:7

²¹Joh 12:40

²²Salomos Vishet 7:24

²³Joh 16:7)

Om du hade förstått att lida,
hade du varit i stånd till att inte lida:
Tillåt dig att lida
och du kommer inte att lida.

96:30 Vad du inte vet²⁴
ska jag själv lära dig.
Jag är din Gud,
inte förrädarens [Gud].

96:35 Jag vill att heliga själar ska komma i samklang²⁵
med mig.
Lär känna vishetens ord!

96:40 Säg igen till mig,
Ära till dig, Fader
Ära till dig, Ord
Ära till dig, Ande - [Amen]

96:45 Men för mig
om du verkligen vill förstå mig:
Med ordet lekte²⁶ jag en gång alla [lekar]
och jag skämdes inte alls.
Jag dansade av glädje,
du, förstå allting,
och när du har förstått, säg,
Ära till dig, Fader. - [Amen]

²⁴Joh 13:7

²⁵Salomos Vishet 7:27-28

²⁶Ords 8:30

3 Johannesakterna

I detta kapitel redogör jag för forskningsläget kring datering och geografiskt ursprung . Därefter beskriver jag i grova drag Johannesakternas innehåll med tyngdpunkt på evangelieberättelsen. Syftet är att sätta in danshymnen i sitt litterära sammanhang. Jag redovisar också hur jag valt att strukturera danshymnen, mina redaktionskritiska utgångspunkter och beskriver hur den kan ha använts och dess *Sitz im Leben*.

3.1 Datering och ursprung

I detta avsnitt redovisar jag översiktligt olika forskares syn på Johannesakternas geografiska ursprung och tillkomsthistoria. Jag koncentrerar min redogörelse på evangelieberättelsen och danshymnen eftersom det är mest relevant för min analys.

Lalleman menar att det mesta pekar på att evangelieberättelsen kom till i Mindre Asien, sannolikt Smyrna. Han för exempelvis ett långt resonemang kring ett par begrepp och kring referensen i vers 97 till en grotta i Olivberget som han menar kräver kännedom om lokala förhållanden och kontakter med Palestina. Lalleman anser också att författaren eller författarna hade tillgång till en annan skriven källa än evangelierna, en källa som var skriven på syriska eller arameiska. Eftersom texten innehåller kritik mot Efesos drar Lalleman slutsatsen att Smyrna är mer sannolikt som ursprung. Lalleman anser att akternas slutliga redigering kan dateras till andra fjärdedelen av 100-talet, dvs. mellan 125-150. Hans argument är bland annat innehållsmässiga likheter med den synoptiska traditionen och Johannesevangeliet samt att det helt saknas referenser till texter skrivna efter 140 (Lalleman 1998:266-268).

Lalleman anser att Johannesakterna sannolikt skrevs av en eller två författare som tillhört en större grupp kristna men brutit sig ut ur den. Den aktuella minoriteten var enligt Lalleman öppen för gnostiska idéer och starkt influerad av johanneisk teologi. (Lalleman 1998:64-66).

Junod och Kaestli anser till skillnad från Lalleman att manuskriptet har egyptiskt ursprung och kan dateras någon gång mellan 150 och 200. De anser att verserna 94-102 där danshymnen ingår och vers 109 har ett ursprung som skiljer sig från resten av

Johannesakterna och lyfter särskilt fram hymnen som avvikande. Den ursprungliga hymnen tror de enbart bestod av 95:1-50 och att man i efterhand lade till amen och kompletterade med resterande delar som blev 94-96 (Junod & Kaestli 1983:2:692-95, 641). Jag går inte in och redogör för deras analys utan koncentrerar mig i första hand på Lalleman och Schäferdiek.

Schäferdiek anser att Johannesakterna sammanställdes i början 200-talet av betydligt äldre material. Han menar att originaltexten skrevs på syriska. Exakt när det ursprungliga syriska dokumentet ska ha tillkommit går inte Schäferdiek in på, men han menar att danshymnen (94-96) och Uppenbarelsen om Ljusets kors (97-102) är av äldre datum och existerade som separata delar innan de införlivades i den övriga evangelieberättelsen. Hans huvudargument till att Johannesakterna sammanställdes i början av 200-talet är att de nämns första gången i den grekisk- och latintalande världen i slutet av 200-talet. Schäferdiek antar att Johannesakterna ursprungligen tillhörde en kristen grupp som sannolikt hörde hemma i Syrien eller Mindre Asien (Schäferdiek 1992:152-154).

Schäferdiek anser att syftet med sammanställningen av Johannesakterna var att hävda sin egen tolkning av evangelietraditionen i opposition mot andra rådande tolkningar som då fanns i Östra Syrien. Johannesakterna skulle stärka självkänslan hos en kristen grupp som kände sig bunden till aposteln Johannes som garant för en johanneisk teologisk tradition som omvandlats i gnostiska termer (Schäferdiek 1992:167).

3.2 Innehåll

Johannesakterna kan grovt indelas i två olika berättelser; berättelsen om aposteln Johannes verksamhet i Mindre Asien och evangelieberättelsen som är insprängt inuti berättelsen om hans verksamhet. Den första delen av berättelsen om Johannes verksamhet omfattar verserna 18-86 och börjar i Efesos dit han kommer från Miletus. Efter att ha missionerat och bland annat omvänt en kvinna vid namn Drusiana som sedan blir hans följeslagare, berättar han om evangeliet. Efter evangelieberättelsen kommer ett avsnitt som beskriver ett händelseförlopp där Artemistemplet i Efesos

förstörs. Därefter reser Johannes vidare till Smyrna för att missionera. Han fortsätter sin missionsresa till en rad andra städer för att till slut hamna i Laodikea. Han återvänder till Efesos där han slutligen dör. Den senare hälften av berättelsen om Johannes verksamhet omfattar 106-115.

Som tidigare framgått är inledningen till Johannesakterna förlorad och den rekonstruerade texten omfattar verserna 18-115 (Schäferdiek 1992:172).

3.3 Johannesakternas evanglieberättelse

Jag redogör här kortfattat för evanglieberättelsen innehåll och utgår från Schäferdieks engelska översättning och val av indelning. Jag kommer i fortsättningen att kalla den för evanglieberättelsen. I evanglieberättelsen kallas Kristus genomgående för ”Herren” (kurióoj,). Innehållet som återfinns i 87-105 kan sammanfattas på följande sätt:

Introduktion (87-88)

Drusiana ber Johannes att förklara en uppenbarelse av Kristus hon haft. Johannes påpekar att han måste anpassa sin berättelse om Kristus till deras förmåga att ta emot och förstå.

Jesus uppenbarar sig i många olika former och har en polymorf natur (88-93)

Johannes beskriver hur Kristus uppenbarar sig i olika former för olika personer vid samma tillfälle: Johannes ser honom som en ung pojke medan brodern ser honom som en gammal man och skäggig man. Ibland upplevs hans bröst som mjukt och ibland hårt. Hans ögon är alltid öppna och han lämnar inga fotspår på marken; “Sometimes when I meant to touch him I encountered a material, solid body; but at other times again when I felt him, his substance was immaterial and incorporeal, and as it did not exist at all“ (vers 91). När de andra lärjungarna blir förbryllade över detta beskriver Johannes i vers 93 Kristus polymorfa natur som ett uttryck för vishet och nåd: ”And when I considered his abundant grace and his unity within many faces and his

unceasing wisdom that looks after us, I said: You shall learn this from him if you ask him.“

Danshymnen (94-96)

Johannes beskriver Kristus sista kväll med lärjungarna och hur han sjunger en hymn och leder dem i en dansrit.

Uppenbarelse av Ljusets kors (97-102)

Avsnittet berättar om korsfästelsen och att Johannes inte uthärdar Kristus lidande utan istället flyr till en grotta i Olivberget. Där uppenbarar sig Kristus och visar honom Ljusets kors tillsammans med en undervisning om hur hans lidande ska tolkas. Det fysiska lidandet är inte det egentliga lidandet, utan ska istället tolkas som en symbol för Kristus verkliga lidande. Ljusets kors är identiskt med Logos/Ordet och med en kosmologisk ordning som likställs med Vishetens harmoni. Vishetens ordning och harmoni är återställd först när människorna blivit befriade från sitt lidande och då blivit en del av korsets harmoni.

Avslutande råd (103-105)

Johannes förmanar de som lyssnar att vända sig till Kristus för att få hjälp. Han är närvarande överallt och i allt lidande som sker på jorden och därför hör han också allas rop: ”He is with all of us, and with the sufferers he suffers himself”. Johannes understryker också Kristus gudomliga natur genom att han inte uppmanar dem att tillbe en människa utan en Gud som är oföränderlig och evig.

3.4 Danshymnen – struktur och användning

Jag konstaterar att danshymnen är placerad mitt i evangelieberättelsen vilken i sin tur befinner sig mitt i berättelsen om aposteln Johannes verksamhet. Hymnen introduceras i berättelsen när Jesus äter sin sista måltid tillsammans med lärjungarna kvällen innan han överlämnas och med orden: ”Innan jag överlämnas till dem, låt oss sjunga en hymn till Fadern och därefter gå ut för att möta det som ligger framför oss” (94:3-4).

Vad gäller redaktionskritik gör Schneider en utförlig genomgång av olika forskares redaktionskritiska försök att rekonstruera hymnens omfattning och struktur i en mer ursprunglig form, och försök att identifiera eventuella redaktionella tillägg när hymnen sammanställdes i sin slutgiltiga form. Han lämnar också förslag till en egen tolkning (Schneider 1991:148-149). Jag kommer i min analys inte att försöka rekonstruera en ursprunglig text eller att urskilja olika redaktionella tillägg utan väljer att betrakta hymnen som en helhet.

Jag har valt att dela in hymnen i fyra delar och följer därmed Bowes indelning. Strukturen ser ut på följande sätt:

Introduktion (94:1-6)

Jag kommer i min analys inte att gå närmare in på denna del eftersom den enbart introducerar hymnen och inte dansades.

Inledande lovsång (94:7-17)

Hymnens första sektion (95:1-50)

Denna del inleds med en tacksägelse och består sedan huvudsakligen av en rad motsatspar och paradoxer där Kristus uttalar sig i jag-form.

Hymnens andra sektion (96:1-36)

Här följer en undervisning och uppenbarelse av människans lidande tillsammans med ett klagande av Kristi identitet och hans roll för att befria människan från lidandet. I denna del finns en syftning framåt mot berättelsen om Ljusets kors i verserna 97-102. Jag kommer i min analys därför att använda mig av berättelsen om Ljusets kors och gör i samband med det en mer utförlig redovisning av innehållet i verserna 97-102.

Avslutande lovsång (96:37-48)

Vad gäller danshymnens användning diskuterar framförallt Lalleman och Schneider den som en religiös praktik i en församlingssamfund. Schneider menar att hymnen

användes som en initationsrit i syfte att transformera deltagarna att bli lika Kristus (Schneider 1992:159). Lalleman föreställer sig, som tidigare nämnts, att hymnen kom till i en kristen minoritetsgrupp som försökte definiera sig själva och hitta sin identitet i förhållande till omgivningens föreställningar. Enligt Lalleman var danshymnens funktion att ge gruppen ett eget och identitetsskapande sakrament (Lalleman 1998:64). Junod och Kaestli tycks vara övertygade om att hymnen speglar en verklig liturgisk praktik (Junod & Kaestli 1983:2:644). Bowe bygger hela sin analys på det faktum att hymnen dansade vilket också jag gör.

3.5.1 Sammanfattning

Det råder för närvarande viss oenighet kring Johannesakternas geografiska ursprung och datering. Lalleman placerar den i Mindre Asien under andra fjärdedelen av 100-talet, dvs mellan 125 och 150. Junod och Kaestli vill placera tillkomsten i Egypten under senare hälften av 100-talet medan Schäferdiek argumenterar för ett syriskt ursprung och att Johannesakterna sammanställdes av äldre material i början av 200-talet. Trots olika uppfattningar om Johannesakternas datering och geografiska ursprung är forskarna i stort överens om att evangelieberättelsen bör betraktas som äldst och att hela eller delar av hymnen kan vara av ännu tidigare datum och kanske existerade separat från evangelieberättelsen. Jag har inte underlag för att ta ställning till någon av de olika lösningarna och nöjer mig med att konstatera att evangelieberättelsen och danshymnen med största sannolikt kom till någon gång under det andra århundradet och har sitt ursprung i Syrien. Texten användes av en johanneisk församlingssamfund i Mindre Asien som var influerad av gnostiserande tankegångar. Jag återkommer mer utförligt i kapitel 5 om relationen mellan evangelieberättelsen och texter med gnostiserande tendenser.

Danshymnen befinner sig mitt i en evangelieberättelse som i sin tur befinner sig mitt i en berättelse om aposteln Johannes verksamhet i Mindre Asien. Evangelieberättelsen handlar om Kristi identitet och hans lidande för människornas skull. Kristus framställs som en polymorf gestalt som visar sig i olika åldrar och former beroende på vem det är som ser honom. Vid korsfästelsen är det verkliga lidandet av

andlig karaktär och sker parallellt med det fysiska lidandet. Syftet med Kristus lidande är att befria människan så hon kan förenas med Kristus och bli en del av Vishetens harmoni.

Danshymnen är den dansrit som Kristus sjunger och leder efter sin sista måltid med lärjungarna. Hymnen inleds och avslutas med en lovsång Jag utgår i min analys från att danshymnen praktiserades som en rit i en johanneisk församlingsgemenskap under 100-talet.

4 Den kristna rörelsen under 100-talet

I detta kapitel gör jag en allmän översikt av den teologiska mångfald som fanns under 100-talet i framförallt Mindre Asien eftersom det sannolikt var där danshymnen praktiserades. Jag nämner också Syrien eftersom det troligen är där hymnen har sitt ursprung. Jag tar dessutom särskilt upp det som kan betecknas som gnosticiserande tolkningar och valentianismen eftersom danshymnen och den evangelieberättelse som danshymnen ingår i uppfattas ha sådana drag.

4.1 Mindre Asien och Syrien

Hur kan man beskriva den kristna rörelsen i Mindre Asien och Syrien under 100-talet? För att kunna teckna en bakgrundsbild har jag studerat de beskrivningar som forskarna Raymond van Dam, Lucas van Romday och Annti Marjanen gör i samlingsvolymen *The Oxford Handbook of Early Christian Studies* som är från 2008. Van Dam menar att det omkring år 100, när Ignatius var biskop i Antiokia, bör ha funnits sammanlagt ca 10 000 kristna. Han antar att antalet kristna därefter befann sig på en ganska låg nivå fram till början av 300-talet då Eusebius gjorde den tidigaste beskrivningen av kristendomens utveckling. Eusebius skrifter syftade, enligt Van Dam, till att beskriva hur en ortodox teologi växt fram och han påpekar att Eusebius beskrivning därför bör ses som ytterst tendentiös. Enligt Van Dam bestod Mindre Asien av små, isolerade lokala varianter av kristenhet som sökte erkännande och stöd. Han beskriver också Mindre Asien som ett innovativt laboratorium av kristen mångfald och ”a nursery of conflicting theologies, disparate lifestyles and new institutions”. Van Dam menar att man måste försöka förstå och definiera 100-talets kristna rörelser i Mindre Asien som olika strategier att skapa identitet och mening på ett sätt som gjorde vardagen begriplig och som var representativt för både den enskilda individen och för gruppen. Det är också enligt van Dam nödvändigt att sätta in de olika kristna grupperingarna i ett större

socialt och kulturellt sammanhang istället för att försöka förstå och identifiera dem i relation till en senare sanktionerad ortodox beskrivning (van Dam 2008:326-27).

Lucas van Rompay beskriver den syriska kristenheten som en kristen kultur som präglades av syriskan som är ett arameiskt språk. Den uppstod i dåvarande Mesopotamien och norra Syrien under 100-talet och var inte så influerat av den grekiska kulturen utan stod mycket nära den judiska traditionen. Man hade bl.a. kvar vissa liturgiska element och firade också påsken på natten den 14 i Nisan enligt judisk sed. Det judiska inflytandet var enligt van Rompay mycket stort i inledningsskedet för den syriska kristenheten (van Rompay 2008:366-368).

4.2.1 Gnosticiserande kristendomstolkningar

Vad gäller gnosticism kan det nuvarande forskningsläget enligt Marjanen beskrivas så att det för närvarande inte finns någon konsensus kring hur det religiösa fenomenet eller kategorin gnosticism ska beskrivas, och om det överhuvudtaget går att använda begreppet. Marjanen påpekar att den bild av olika så kallade gnostiska grupper och tänkare som getts via dess kritiker som Epiphannius, Irenaeus och Hippolytos dåligt stämmer överens med det som framkommer när de texter som betraktats som gnostiska, exempelvis Nag Hammadi-texterna, studeras. Han menar att forskningen framöver behöver lämna en tidigare bild av en stereotyp gnosticism och studera de s k gnostiska texternas innehåll och symbolvärld i ett större socialt, politiskt och kulturellt sammanhang. De behöver också studeras både för sin egen skull och för att skapa en större förståelse för den tidiga kristna utvecklingen (Marjanen 2008:204, 208, 217).

Svartvik gör en översikt över vad han kallar gnosticiserande kristendomstolkningar. Svartvik är också tveksam till om begreppet gnosticism överhuvudtaget ska användas och menar att begreppet, om det används, bör beteckna ”en *tendens* i olika religiösa traditioner, snarare än ett självständigt religiöst system”. Han beskriver att denna tendens förenklat kan sammanfattas med fyra olika karaktäristiska drag. För det första känner människan ett främlingskap inför denna världen och upplever sig som utkastad från sitt verkliga hem och hemlös. För det andra är tankemönstret dualistisk på så sätt att både människan och världen är kluvna. De

tredje karaktäristiska draget är en dualistisk syn på Gud. Världens skapare betraktades antingen som ond eller som oskicklig eftersom det finns så mycket ondska i världen. Denne skapargud kallades för Demiurgen. Den högste Guden, som inte alls hade med världens skapelse att göra, var upphöjd och fjärran från denna värld. Ett fjärde gemensamt drag var att det förflutna spelade större roll än framtiden och att människan behövde komma till insikt (grek gnosis) om varifrån hon kommer snarare än vart hon är på väg. Att komma till insikt beskrivs i termer av uppståndelse och att människan redan nu kan leva i denna uppståndelse (Svartvik 2006:363-64).

Danshymnen uppfattas ha drag som ligger nära valentianismen. Svartvik beskriver översiktligt denna gnosticiserande riktning som uppkom under inflytande av Valentinos som levde ca 100-175. Svartvik menar att det är komplicerat att beskriva hans lära och att det är oklart i vilken utsträckning den rörelse som uppkom byggde på hans uppfattningar. Det finns dessutom avsevärda skillnader mellan innehållet i valentianismens skrifter och kyrkofädernas kritik gentemot dem som enligt Svartvik måste betecknas som mycket tendentiös (Svartvik 2006:365).

5 Relation till johanneisk tradition och gnosticiserande texter

Jag redogör i detta avsnitt kort för evangelieberättelsens relation till den johanneiska traditionen och till gnosticiserande strömningar. Avsnittet syftar inte till att göra en fullständig genomgång av dess relation till andra texter utan redogörelsen är av mer översiktlig karaktär.

5.1 Relation till johanneisk tradition

Jag gör i detta avsnitt en översikt över hur forskarna Bowe, Lalleman och Schäferdiek beskriver på vilket sätt evangelieberättelsen i Johannesakterna kan betraktas som en del av den johanneiska traditionen.

Bowe menar att det finns likheter i ordval, grammatik och teologiska motiv mellan evangelieberättelse och danshymnen och Johannesevangeliet och Första Johannesbrevet. Hon lyfter fram en rad exempel och paralleller drar slutsatsen att Johannesakterna otvivelaktigt bör skrivas in i en johanneisk tradition. Inte minst menar hon att danshymnen och Johannesevangeliets 17:e kapitel har stora teologiska likheter. Hon nämner särskilt att båda texterna understryker Faderns härlighet som getts till den han har sänt och som är tillgänglig för dem som tar emot hans uppenbarelse. Bowe tar samtidigt upp den polemik som finns i Första Johannesbrevet mot dem som inte tror att Jesus hade kroppslig gestalt (1 Joh. 4:2). Hon menar att denna polemik kan rikta sig mot den tradition som framgår i Johannesakternas evangelieberättelse där Kristus uppenbarar sig i olika former och utan att lämna fotspår (Bowe 1999:88-89).

Lalleman menar att det finns flera likheter mellan evangelieberättelsen, danshymnen och Johannesevangeliet vad gäller struktur, ordval och teologi. Han påtalar bland annat att Jesus farväl till sina lärjungar i Johannesevangeliet kap 13-17 har stora likheter med danshymnens 94-96 som båda innehåller en ”akt” som ersätter måltiden och som följs av en förklaring. Ännu en parallell är namnen i danshymnens

inledande lovsång som Lalleman menar också är karakteristiska för Johannesevangeliet. Danshymnen har också likartade former, framför allt jag-är-uttalanden som finns i Johannesevangeliet, en likhet som Lalleman menar inte kan vara tillfällig. Han nämner också att Kristus i hymnen, liksom i Johannesevangeliet, kallar sig för ”dörr” och ”väg” (Lalleman 1998:113-116). Efter att ha konstaterat att evangelieberättelsen i Johannesakterna har en nära relation till Johannesevangeliet för Lalleman en lång diskussion om evangelieberättelsens relation till första och andra Johannesbrevet. Den stora skiljelinjen är enligt Lalleman Johannesakternas syn på Kristus som okroppslig och Lalleman menar att det från Johannesevangeliet ”are two divergent courses of the trajectory, one to the Johannine Epistles on the right hand and to the Acts of John on the left” (Lalleman 1998:252-255).

5.2 Relation till gnosticiserande texter

Lalleman gör en utförlig jämförelse mellan Johannesakterna och det han kallar gnostiska texter och jag utgår från den. Jag använder mig här av hans begrepp gnostiska texter även om det är ett tveksamt begrepp enligt nuvarande forskningsläge. Han påpekar att den del av Johannesakterna som handlar om aposteln Johannes verksamhet inte har karaktäriserats som gnostiskt och inte heller har varit föremål för förbud. Vad gäller evangelieberättelsen menar han att den skiljer sig från gnostiska texter på några avgörande punkter, framförallt är Johannesakterna den enda som inte förnekar Kristus lidande och att hans lidande dessutom sker för människornas skull och har en frälsande effekt. Lalleman problematiserar dessutom möjligheten att jämföra evangelieberättelsen med andra gnostiska texter. Ett skäl är rent språkligt eftersom dessa texter ofta är skrivna på koptiska, ett annat att de inte sällan är av senare datum än evangelieberättelsen (Lalleman 1998:135-136).

Lalleman jämför evangelieberättelsen bland annat med Valentinos och hans lärjunge Theodotus skrifter. Även om dessa uppehöll sig vid Kristus fysiska uppenbarelse och polymorfa natur finner Lalleman inga tydliga spår av intertextualitet trots att de uppehöll sig vid samma frågor. Den tydligaste innehållsmässiga likheten ser han hos Theodotus beskrivning av hur frälsta själar

kollektivt samlas i en värld av ljus som påminner om uppenbarelsen av Ljusets kors. Han lyfter fram olikheter som att evangelieberättelsen inte skiljer på Jesus och Kristus utan enbart talar om Herren och att evangelieberättelsen saknar en kosmologisk myt (Lalleman 1998:137-139).

Han ser istället betydligt större likheter till Salomos Vishet som tillhör den samtida judiska vishetslitteraturen och som han menar var väl känd under 100-talet. Som exempel tar han bland annat upp bildspråket i 7:24: ”Ingenting är så rörligt som Vishetens rörelse” vilket han jämför med danshymnens 96:8-9 och 7:26 ”Hon är ett återsken av det eviga ljuset, en klar spegling av Guds verksamhet” som han jämför med 95:43-46. Han drar slutsatsen att författaren eller författarna till evangelieberättelsen sannolikt var bekanta med Salomos Vishet även om det inte finns några direkta språkliga paralleller (Lalleman 1998:143).

Hymnen ”Thinder:Perfect Mind” är en gnosticiserande vishetshymn som tillhör Nag Hammadi-biblioteket och som har tydliga språkliga paralleller till danshymnen. Jag återkommer till den i min analys.

5.3 Sammanfattning

Johannesakterna och evangelieberättelsen kan betraktas som en del av den johanneiska traditionen med tanke på struktur, stilistik, ordval och innehåll. Den stora skillnaden ligger i evangelieberättelsens syn på Kristus okroppslighet och att han kunde uppenbara sig i olika former utan att lämna fotspår. Sådana gnosticiserande tankeströmningar finns enbart i evangelieberättelsen och saknas i ramberättelsen om aposteln Johannes verksamhet. Det finns inga tydliga paralleller till texter från Valentinus och hans lärjunge Theodotus även om de också bland annat diskuterade Kristus polymorfa natur. Jag väljer att betrakta danshymnen och evangelieberättelsen som att den ingår i som del av en johanneisk tradition som utvecklats i en annan riktning än johannesbrevet och är influerad av gnostiska tendenser.

6 Cirkeldansen som tolkningsmönster

I detta avsnitt lägger jag grunden till analysen av vad hymntexten vill förmedla om Kristus i relation till cirkeldansens form och funktion. Min utgångspunkt är att man för att förstå hymnens text och vad den vill förmedla inte enbart bör analysera dess form och litterära innehåll utan även på motsvarande sätt behöver analysera vad som händer när man dansar. Eftersom hymnen praktiserades under 100-talet börjar jag med att beskriva hur forskare tror att man under antiken såg på dans och rytm. Jag redogör därefter för två nutida forskares uppfattning om vad som händer när man rör sig rytmiskt och vilken betydelse det har för individen och gruppen att röra sig rytmiskt med synkroniserade rörelser. Sedan belyser jag mycket kort ritens roll och funktion och hur cirkelformen kan tolkas. Jag avslutar kapitlet med att konstruera ett verktyg för hur jag kan analysera hymnen med cirkeldansen som tolkningsmönster.

För att skapa en brygga mellan dåtida erfarenheter och nutida erfarenheter av att dansa cirkeldans i rituella sammanhang och mellan forskning och praktiska erfarenheter har jag samtalat med sju cirkeldansledare som är utbildade inom Svenska kyrkan. Deras erfarenhet av att dansa cirkeldans citeras på olika håll i kapitlet för att illustrera textens innehåll. Min ambition är att använda nutida religiösa erfarenheter som en analogi för att teckna en möjlig bild av dåtidens upplevelse. Med hjälp av denna analogi utvecklar jag ett analysredskap för att tolka hymnens Kristusbild med utgångspunkt i att den också dansades.

6.1.1 Dans och rytm under antiken

Även om jag koncentrerar mig på 100-talet och en allmän judisk-kristen kulturell kontext vill jag börja med att konstatera att dans, enligt Peter Hinchliff, kan beskrivas som en form av universell och tidlös religiös tillbedjan. Stenåldersmålningar visar dansande figurer och dansen återkommer i våra världsreligioner. Cirkeldansen lyfts

särskilt fram som både ett uttryck för, och en fostran till gemenskap (Hinchliff 1986:205-206, Kane 2007:658-659).

Enligt den grekiska filosofin och vetenskapen handlade musik om ordning och rytm. Musiken som rytm och rörelse var en symbolisk bild av alltets uppbyggnad. Kosmos betraktades som ett harmoniskt instrument som befann sig i rytmisk rörelse, ett slags kosmisk dans (McKinnon 1987:4-5). Antikens tänkare var införstådda med att jorden var rund. De föreställde sig att jorden var universums centrum och att de andra himlakropparna kretsade i cirklar runt jorden. Enligt Tauber var det den syn som gällde under antiken och att bland annat tänkare som Platon och Aristoteles stod bakom dessa idéer (Tauber 1979:38,59). Pythagoras, som levde på 500-talet betraktade skapelsen som en enorm lyra med cirkelrunda strängar som producerade toner och musik; en himmelsk konsert. Den som var riktigt begåvad kunde också, enligt Pythagoras, urskilja de olika tonerna och höra den himmelska konserten (Tauber 1979:40).

Platon definierade rytm som en tidsbunden ordning av rörelser (Sparshott 1995:154). Aristoxenes (c:a 350 f Kr) uppfattade också rytm som en ordning i tid. Han utgick från Aristoteles och betraktade tid som måttet på en förändring. Förändringen som var ordnad i tid behövde inte bara vara fysisk utan kunde handla om språkmönster och fraser, indelning av musik, himlakropparnas rörelse i rymden men också växlingen mellan dag och natt, månens faser, årstidernas växlingar och människans livsresa från födelse till död (Sparshott 199:169).

Rytm blev för Aristoxenes ett sätt att göra tiden möjlig att uppfatta. Rytm handlade inte bara om att ordna tiden och rörelserna utan om hur denna ordning, eller grupp av ordnade rörelser, följde ett flöde så att rytmen också skapade en förbindelse mellan skilda grupper av rörelser. Han underströk också att det måste finnas en vila och ett uppehåll mellan de olika sekvenserna (Sparshott 1995:159).

Vad vet vi om hur man dansade i den grekiska och hellenistiska kulturen? Enligt Lawler levde människor under 100-talet i en tid och i ett samhälle där den kollektiva dansen ingick som en självklar del av livet. Dans och sång sågs som en enhet där båda var nödvändiga för att förstå helheten. Definitionen av dans var sannolikt betydligt vidare än i dagens västerländska kultur. All rytmisk rörelse betraktades som ett slags dans och inbyggt i allt levande och av gudomligt ursprung. Sång, dans, cirkeldans och

processioner var givna inslag i den religiösa kulten, men det är inte möjligt att rekonstruera en dans från den tiden. Däremot menar hon att det går att skapa sig en föreställning om hur dansen såg ut och hur människorna såg på dansen. Vår kunskap om dansen kommer från olika källor och bland annat anser forskare att den antika grammatikens metriska form ger en grund för att ha kunskap om den grekiska rytmen. Andra kunskapskällor är från litteratur, bevarade antika instrument, arkeologiska fynd och de rikliga avbildningar som finns från den hellenistiska kulturen. Flera avbildningar från den tiden föreställer just cirkeldans (Lawler 1964:34,55-57). Även den folkliga dansens levande tradition kan ge en viss föreställning av hur dansen kan ha sett ut. (Lawler 1964:14-15, 98). En förståelse för hur dansen kan ses som ett kulturarv som förmedlas från generation till generation illustreras av följande intervjuцитat:

Jag har ofta varit i Grekland och dansat. Vid ett tillfälle såg jag några bybor dansa länge och komma i trans. Stegen såg inte svåra ut utifrån, till slut bestod deras rörelser nästa bara av hur de böjde knäna och rätade upp dem. Men eftersom jag inte är uppvuxen med denna typ av dans, måste jag lära mig det, dansa i årtal, kanske ett helt liv, för att få tillgång till detta sätt att dansa – de är födda med det, de hade tillgång till rytmen och rörelsemönstret redan i livmodern.

Hur framkommer då dans i den judiska kontexten? Enligt Boehm var dans en djupt rotad del av det antika judiska, både folkliga och religiösa, livet. Ett exempel på det är att Gamla Testamentet innehåller en utvecklad dansterminolog genom 12 hebreiska verb som används för att beskriva olika dansrörelser och koreografi, t ex när David dansade inför Gud. Davids dans återges i 2 Sam 6:14; ”och klädd i linne-efod dansade han sedan med liv och lust inför Herren”. Det hebreiska ordet *hagag* betyder cirkeldans och återkommer i beteckningen av firandet i samband med tre stora högtider, däribland *Hag ha-Mazzot*, i anslutning till påskfirandet. Boehm menar att även de tidiga profeterna ägnade sig åt extatisk dans vilket framgår av 1 Sam 10:5; ”När du går in i staden stöter du på en skara profeter på väg ned från offerplatsen, med harpa och tamburin, flöjt och lyra i spetsen. De är gripna av profetisk extas.” Det finns också ett starkt samband mellan sång, musik och dans i psaltarpsalmerna, exempelvis i Ps 149:1-

3; ”Sjung till Herrens ära, sjung en ny sång. Sjung hans lov i de trognas församlingar. Israel skall glädjas över sin skapare, Sions folk skall jubla över sin konung. Med dans skall de prisa hans namn, till tamburin och lyra skall de sjunga hans lov”. Enligt Boehm förekom särskilda danser vid sabbaten mycket tidigt. Sabbaten välkomnades på fredagskvällen med processioner, psalmsång och dans. På motsvarande sätt dansades ett farväl till sabbaten på lördagskvällen (Boehm 1975:1262,1268).

I Nya testamentet nämns dans endast vid ett fåtal ställen. Det grekiska substantivet för dans *χορο*, betydde ursprungligen ring eller cirkel. Ordet genomgick en betydelseförskjutning och kom så småningom att betyda (cirkel)dans, dvs. själva dansen eller danstypen eller de som dansar, en dansande skara eller en sång- och dansgrupp. En tredje betydelse blev kör och kören i det antika dramat både sjöng och dansade. *Χορο* - cirkeldans ligger till grund för exempelvis orden kor, kör och koreografi. Jag väljer att översätta det med cirkeldans. Substantivet *χορο* används vid ett tillfälle i liknelsen om den förlorade sonen. När i Lukas 15:25 den förlorade sonen återvänder hem och fadern ställer till fest hör den hemmavarande sonen när han nalkas hemmet på avstånd: *συμφωνίας καὶ χορῶν*, vilket Bibel 2000 översätter med ”musik och dans”. Cirkeldansen i liknelsen tycks utgöra ett uttryck för gemensam fest och glädje.

Vid två ställen används ett annat dansverb, nämligen *οἴχομαι* som betyder dans i allmänhet. I Matteus 11:17/Lukas 7:32 finns en passage där Jesus i en jämförelse mellan sig själv och Johannes döparen säger: ”vi spelade för er men ni ville inte dansa, vi sjöng sorgesånger men ni ville inte klaga”. Detta bibelställe har en parallell i danshymnen och jag återkommer till detta bibelställe i min analys. I Matteus 14:6 och Markus 6:22 används verbet när Herodias dotter uppträder och dansar för Herodes vid ett gästbud. Händelsen slutar med att Herodias får dottern att begära Johannes döparens huvud på ett fat.

Ett tredje dansverb, *σκίρτα*, används av Lukas vid två tillfällen. Verbet kan översättas med att hoppa eller dansa av glädje. I Luk 1:41 och 44 används det för att beskriva fostrets rörelse i livmodern. I Luk 6:23 tröstar Jesus sina lärjungar när de blir

hånade med orden: ”Gläd er på den dagen och dansa av fröjd, ty er lön blir stor i himlen”. Fitzer tolkar verbet här som ett uttryck för en eskatologisk glädje över frälsningen. Han menar att det senare kom att användas som en ren metafor för glädje (Fitzer 1976:401-402).

I den tidiga kristna rörelsen under 100- och 200-talet dyker begreppet *coro,j-cirkeldans* upp i olika texter (McKinnon 1987:19). Musik och dans nämns som uttryck för relationen till Gud. Tidigt blev den himmelska ordningen för kyrkofäderna en analogi för den gudomliga ordningen och ett mönster för relationen mellan Gud, skapelsen och människan. Ignatius av Antiochia, biskop troligen 69/70- 107/108, beskriver i sitt brev till efesierna Jesu födelse med orden: ”De övriga stjärnorna med solen och månen bildade en cirkeldans omkring stjärnan, och själv överglänste den alla med sitt sken” (Ignatius *Till efesierna* 4:1). Han liknar också församlingen vid en cirkeldans: ”Jesus Kristus blir en sång genom er endräkt och samstämmiga kärlek. Måtte ni också alla bli en kördans så att ni är samstämmiga i endräkt, tar tonen från Gud och sjunger med en enda röst genom Jesus Kristus till Fadern” (Ignatius *Till efesierna* 4:2). Jag uppfattar att man kan tolka Ignatius i allegoriska termer, men det är lika möjligt att uppfatta det han skriver både som en teologisk förklaring av det man praktiserar, och som en uppmaning. Tydligt är dock att Ignatius använder begreppet *coro,j-cirkeldans* i betydelsen de som sjunger och dansar tillsammans som en bild för harmoni och endräkt och för Gudstillbedjan.

En kyrkofader som skrev mycket om dansen var Klemens av Alexandria (c:a 150-216). Han verkade i Alexandria och var starkt påverkad av grekisk filosofi. Han anknöt till klassiska termer som vision, gudomliggörelse och andra teman som blev centrala för senare kristna mystiker. Klemens beskriver olika stadier på vägen till gudsskådandet som ska uppnås genom en asketisk livsstil (Geels 2000:55). Livsstilen beskrivs bl.a. på följande sätt: ”His entire life is a sacred festival. His sacrifices are prayers and praise, converse with the Scriptures before the banquet, psalms and hymns at the banquet and before bed, and prayers again during the night. Through these he renders himself one with the sacred chorus, occupying himself by continual remembrance with contemplation to be kept always in mind” (McKinnon 1987:36).

Klemens av Alexandria betraktar Kristus som den nya sången och hänvisar både till kung Davids dans inför Gud och inte minst till Psalm 149 och 150: ”Med dans ska de prisa hans namn, till tamburin och lyra skall de sjunga hans lov” (Ps 149:3) och ”prisa honom med tamburin och dans” (Ps. 150:4). Han ställer också Dionysos meneader som dansade sin initiationsrit som motsatser till Guds döttrar som firar ”the holy rites of the Word, raising a sober choral dance” (Klemens av Alexandria *Förmaningstal till hedningarna* 13). Lika mycket som han bejaktar dans och sång och instrumentspel till Guds ära, lika mycket förkastar han detsamma i anslutning till världsliga och icke-kristna fester. Han menar att Anden skiljer på gudomlig liturgi och det han kallar hedniska fester (McKinnon 1987:31-33).

Klemens föreställde sig också att änglarna i himlen dansade i cirkel och att denna dans var en förebild för den jordiska dansen och ett slags mysterium. I sin skrift *Förmaningstal till hedningarna* uppmanade han därför människor att dansa med orden: ”Du också, om det lyster dig, låt inviga dig! Då skall du dansa i cirkel tillsammans med änglarna runt Gud, som är utan början och utan slut, den ende sanne Guden, under det att Guds Logos instämmer i vår sång” (Klemens av Alexandria *Förmaningstal till hedningarna* 13).

Origenes (ca 185-265) var Klemens efterträdare i Alexandria. Han använde sig bland annat av bilden av den himmelska ordningen: “We sing to God and his only begotten as do the sun, the moon, the stars and the entire heavenly host. For all these form a sacred chorus and sing hymns to the God of all and his only begotten along with those among men who are just “(Against Celsus VIII.67). Origenes hänvisar också till Luk 15:4 om musik och dans (McKinnon 1987:38f).

Så småningom kom vissa kyrkofäder att i sina texter markera avstånd mot dans som skedde i fel sammanhang och med fel intention. Enligt McKinnon kommer den första antydning till kritik i slutet av 100-talet av Tatianus, då han tar avstånd från icke-kristen, eller hednisk musik och dans. Det var dock först under 200-talet som det växer fram en polemik och en tydlig moralism mot den samtida omgivningens musik- och dansvanor. En av kritikerna var Novatianus (död c:a 258) i Rom. Han var starkt kritisk till samtidens fester som han inte ansåg att kristna skulle besöka. Han skrev att instrumentspelande och dans förekom i Gamla Testamentet och där med full rätt, bl. a.

när David ledde dansen inför Gud, men att samma sak måste fördömas när de förekom i det han kallade hedniska festligheter: ”By a trick of the Devil sacred things have been transferred into illicit ones” (McKinnon 1987:48).

Någon tydlig förklaring går enligt McKinnon inte att finna för kyrkofädernas kritik, men antar att kritiken i första hand grundade sig på att dansen förekom hos dem man ville avgränsa sin identitet gentemot, dvs. inom mysteriekulter, det grekiska dramat där kören sjöng och dansade, det judiska gudstjänstfirandet och hos vissa kristna gemenskaper som man kom att betrakta som kätterska (McKinnon 1987:2-3). De kritiska texterna är alltså senare än danshymnen och riktades dessutom i första hand mot icke-kristna musik- och dansvanor och inte mot det egna gudstjänstfirandet. Min egen reflektion kring detta är att danshymnen praktiserades i en kristen gemenskap som jag tidigare konstaterat kom att bli betraktad som kättersk på grund av sin Kristusbild. Avståndstagandet rörde alltså i första hand församlingens syn på Kristus men kanske det är möjligt att församlings användning av dansen som rit fick betydelse när synen på dans med tiden blev allt mer kritisk.

6.2 Nutida forskning

När jag sökt efter forskning kring kollektiv dans som religiös praktik som belyser vad som händer när människor dansar och rör sig tillsammans har jag haft svårt att hitta relevant litteratur.

Den danska teologen Anja Worsøe Reiff konstaterar också i sin uppsats i praktisk teologi *Hvorfor Danser Visdommen? En undersøgelse af religiøse erfareingspotentialer i dans og bevægelse* att det saknas europeisk teologisk forskning kring den kroppsliga rörelsens betydelse i ritualen. Syftet med uppsatsen är att skapa en teoretisk grund för den kristna kyrkan att utveckla sin användning av dans och kropp i sina ritualer. Worsøe Reiff analyserar förhållandet mellan språk och religiös erfarenhet genom att jämföra en lingvistisk erfarenhetsmodell med kroppsfenomenologisk teori. Hennes slutsats blir att förhållandet mellan lingvistiskt språk och erfarenhet inte är entydigt och att samspelet mellan upplevelse och uttryck kan ske på en nivå som finns bortom intellektet och sällan kan formuleras språkligt.

Worsøe Reiff gör en genomgång av Maurice Merleau-Pontys kroppsfenomenologiska teorier som hon därefter relaterar till kyrkans ritualer. Enligt Merleau-Ponty finns det ett starkt samband mellan tanke och kroppsligt uttryck. När människan dansar så skapas meningen i själva rörelsen och detta sker i en dynamisk struktur där den kroppsliga rörelsen skapar en syntes mellan kropp och medvetande och där den kroppsliga rörelsen föregår tanken. Worsøe Reiff menar att språket inte är tillräckligt för att skapa helhet och mening i ritualen utan att det är kroppens rörelser som skapar ritualen i tid och rum. Eftersom kroppsfenomenologin visar på att tankar och erfarenheter har sitt ursprung i kroppen anser Worsøe Reiff att det teologiska tänkandet inte kan isoleras från den kroppsliga praktiken (Worsøe Reiff 2009:49, 37, 76, 51-53, 78).

Med utgångspunkt i Worsøe Reiffs teoretiska ansats går jag vidare och använder två forskare, Francis Sparshott och William H. McNeill för att utveckla mitt analysverktyg.

Sparshott är professor emeritus i filosofi vid University of Toronto och försöker i boken *A Measured Pace – Toward a Philosophical Understanding of the Dance* bl.a. beskriva hur dans kan vara meningsbärande. Han ställer frågan vad det är att dansa och svarar med att dans i grunden handlar om gränsöverskridande och, vare sig vi är medvetna om det eller inte, om personlig transformation (Sparshott 1995:453). Jag har i första hand tagit fasta på hans analys av rytm, både för att jag uppfattar det som grundläggande för dans och eftersom begreppet rytm återkommer i danshymnens 96:33-34.

Enligt Sparshott uttrycker rytm människans känsla för ordning och hur vi bearbetar och ordnar våra erfarenheter. Den rytm som uppstår eller väljs blir en kombination av den egna känslan för tid och hur vi interagerar med omgivningen och andra människor. Han utvecklar en modell för hur människan på olika kroppsliga och känslomässiga nivåer organiserar sin egen rytm som bygger på teorin att det finns ett samband mellan dansrytmer och den mänskliga kroppens periodiska och rytmiska processer. Sparshott erkänner att den teorin han utgår från inte är oemotsagd inom forskningen, men jag väljer att använda den eftersom jag uppfattar att den är ändamålsenlig för min analys. Sparshott menar att människan har fyra olika sätt att organisera sin egen rytm. Först tar

han upp andningen och beskriver hur vi använder vår in- och utandningen när vi talar och sjunger i form av lika fraser. Det andra sättet som människan använder för att organisera den egna rytmen anser han vara kroppens basrytmer som vi inte kontrollerar medvetet. Han nämner hjärtslag och blodomlopp, matsmältning, ryggmärgsvätskans rörelser och andra vitala processer i kroppen och påpekar att dessa sinsemellan har olika rytmer. Det tredje sättet är armarna och benens pendelrörelser, och då främst benen. Han nämner särskilt att det vi ofta uppfattar som en snabb eller långsam rörelse bestäms av hur vi rör benen och härrör inte från kroppens andra rytmer som hjärtslagen och andningen. Den fjärde och sista rytmen han tar upp beskriver han som mera svårfångad och den är inte en inre eller fysisk rytm utan består av våra känslomässiga variationer. Som exempel på känslor nämner han bl.a. känslor av glädje och sorg och även om de upplevs i kroppen räknar vi dem inte som kroppsliga rytmer utan som tillhöriga det mänskliga livet (Sparshott 1995:166-167).

Sparshott menar att dessa fyra rytmer interagerar med varandra och tillsammans skapar en helhet och livsrytm som gör det möjligt för den enskilda människan att agera i förhållande till sin omvärld och i ett socialt sammanhang. Han anser att den rytmiska sammankopplingen mellan de fyra olika rytmerna är det som håller samman en organism från ett ögonblick eller moment till ett annat. Dansrytmens sätt att samspela med kroppens olika rytmer kan därför förväntas få betydelse. Effekten blir att dansen på ett kraftfullt sätt interagerar med oss och sätter oss i kontakt med den specifika och grundläggande livsrytm dansen relaterar till (Sparshott 1995:168).

Nedanstående intervjuцитat kan illustrera hur denna interaktion mellan olika nivåer kan upplevas under dansen:

Att få tillgång till dansens flöde och känsla handlar om min egen öppenhet och mina egna hinder, och det sitter inte bara i kroppen.

Upplevelsen av att ha förlorat den egna rytmen beskrivs på följande sätt av en av de intervjuade cirkeldansledarna:

När jag dansar kommer jag i harmoni med allt annat som sker i mitt liv. Jag kan personligen ibland känna att jag är i otakt med mig själv, men med hjälp av dansen hittar jag tillbaka till min egen rytm och blir ett med en ännu större rytm.

Sparshott har alltså utvecklat tankar kring den personliga och individuella processen i dansen. Det jag saknar hos Sparshott är ett resonemang om det som sker när en grupp dansar tillsammans. McNeill, professor emeritus i historia vid Universitetet i Chicago, bidrar i sin bok *Keeping Together in Time – Dance and Drill in Human History* med det perspektivet. Han utvecklar begreppet ”muscular bonding” för att beskriva det som sker när människor rör sig tillsammans rytmiskt och med synkroniserade rörelser. Begreppet kan närmast översättas muskulär sammanhållning, men jag väljer att använda det oöversatt. ”Muscular bonding” bygger på hans egen erfarenhet av militär drill när han tränades som soldat under andra världskriget. Han upptäckte att exercisens rytmiska muskelrörelser gav upphov till en euforisk gruppkänsla hos nästan alla som deltog. Militärhistoria visar också att välldrillade trupper inte bara hade en stark gruppkänsla utan också var mer effektiva i strid. McNeill drar slutsatsen att drillens påverkan är ett arv från förhistorisk tid och han menar att denna förmåga till känslomässig gensvar på rytmiska rörelser i grupp är universell och haft en genomgripande historisk betydelse (McNeill 1995:2-3).

Drillens användning i militära sammanhang ser han som mindre intressant än den effekt ”muscular bonding” hade för att stärka sammanhållningen i små byar och samhällen. Han menar att historien visar att gemensam sång och rörelse gjort kollektiva arbetsinsatser effektivare och att ”keeping together in time” blev en viktig del av människans tidiga utveckling bl.a. för att öka gruppens storlek, stärka sammanhållningen, öka överlevnadsförmågan och för att uppfostra de unga. När civilisationerna växer fram fortsätter ”muscular bonding” att påverka det dagliga livet på olika sätt. Inte minst för religiösa ritualer och ceremonier skapades sammanhang där människor bands samman känslomässigt och fann mening och riktning för sina liv. Den förhöjda känslan som dansen skapade gav både var och en som deltog och gruppen som helhet en förhöjd välmåga. Den delade euforiska känslan band samhället starkare samman och gjorde kollektiva ansträngningar lättare att genomföra. Han kallar

det en arketypisk form av dans där nästan alla i ett samhälle deltar och dansar tillsammans i timmar och som förekommer över hela världen i små, oberoende och självförsörjande samhällen. (McNeill 1995:37).

Exempel på hur denna gruppkänsla och gemenskap kan upplevas visas av följande tre citat:

Dansen ger personligt välbefinnande och gemenskap. Jag uppfattar att det krävs en lugn och säker ledning och att alla som dansar strävar åt samma håll. Det uppstår något tredje när vi kommer samman och dansar med synkroniserade rörelser i cirkel.

När vi dansar blir vi synliga för varandra eftersom alla som dansar rör sig på samma avstånd från mittpunkten och ser varandra i ögonen.

Jag glömmer mig själv och känner att jag blir buren av cirkeln, av de andra som dansar. Samtidigt måste jag ändå själv vara fullt närvarande, de andras närvaro hjälper mig själv att vara där.

Ytterligare en effekt av dansen var möjligheten att uppleva ett förändrat medvetandetillstånd, att komma i trans, vilket enligt McNeill fått stor betydelse för framväxten av religiösa föreställningar och ritualer (McNeill 1995:42-43). Ett sätt att beskriva detta förändrade medvetandetillstånd och vilken betydelse rytmen och gemenskapen har för det som sker i dansen speglas i detta citat:

Det som händer är ordlöst, går inte att fånga in och beskriva i ord. Dansen blir till en rit av sig själv, dansen skapar en rörelse som alla kan delta i. Dansen är alltid transformerande, även om vi inte vet det och det är ett mysterium. Var och en som dansar i cirkeln behöver anpassa sig till den gemensamma rytmen. Jag upplever att rytmen är det som får oss att komma in i dansen/riten och det som jag kallar mysteriet och få tillgång till något större som kanske inte behöver förklaras.

McNeill påpekar det självklara i att dans och sång ingår i människans religiösa historia bland annat eftersom det stärker gruppidentiteten. Han lyfter också fram spänningen

mellan institutionaliserade och formaliserade ritualer och inspiration underifrån, inte minst inom den kristna rörelsens framväxt. McNeill beskriver också hur det kan stärka grupper och undergrupper att dansa tillsammans. Att dansa tillsammans blev ett sätt att för nya grupper att definiera sig, både genom att skilja ut sig från en redan existerande grupp och genom att tillåta marginaliserade personer eller utomstående att förena sig och bilda en ny och, mer eller mindre sammanhållen grupp (McNeill 1995:67,52).

6.3 Rit

Min avsikt med detta avsnitt är inte att göra en fullständig beskrivning av vad en rit är. Men eftersom danshymnen av bland annat Schneider och Bowe beskrivs som en rit och jag själv i min analys utgår från att danshymnen fungerat som en sådan uppfattar jag att det är viktigt att beröra ritens roll och funktion för att få underlag för mina försök att förstå hymnen. Jag gör det genom att sammanfatta några av ritforskaren Catherine Bells tankar om rit. Jag tar särskilt upp cirkelrörelsens betydelse bl.a. i judisk kontext.

Bell menar att forskningen om riter tycks vara mycket splittrad i sina försök att definiera vad en rit är. Hon påpekar att forskares olika teorier och åsikter om riter i lika stor, eller mer, utsträckning präglas av forskarens tid och sammanhang än av den tid och det sammanhang som riten utspelas i. Även om hon anser att riter är komplexa och varierar i sin struktur och över historiens gång delar hon in riterna i olika kategorier. Övergångsriter eller livscykelriter och det Bell kallar "calendrical rites" syftar enligt Bell till att ge ordning och definiera tidens gång. De försöker koordinera mänskliga aktiviteter och förändringar med naturens tillstånd och växlingar, t. ex allt från könsmognad, bröllop och begravning till fastställandet av Jesus födelsedag. Andra riter kan syfta till helande och att bli av med olycka eller lidande och bygger på föreställningen att det är möjligt att återskapa en störd ordning mellan människa och Gud. Ett annat syfte för riten kan vara att skapa gemenskap med Gud. Detta bygger på en föreställning om att det vid en viss tidpunkt av riten uppstår en förening mellan den mänskliga och gudomliga världen. Denna kosmiska förening kan tolkas som ett sätt att förnya och återställa relationen mellan människan och Gud som upprätthåller världen. En rit kunde också kombinera flera olika syften (Bell 1997:102-103, 112-116).

Hur cirkeldansen som rit kan upplevas och vilken funktion dansen och gruppen har beskriv bl.a. av dessa två citat:

Dansen ger mig möjlighet att släppa mig själv och den egna personen, allt som uppehåller tankarna, jag får kontakt med det som är större/bortom, som finns utanför tid och rum. För att uppnå detta krävs ibland att man har tillgång till dansen som språk. Även om alla människor har tillgång till dans som uttryck tror jag det betyder något om man har erfarenhet av att dansa i gemenskap, erfarenhet av den specifika rytmen eller dansen, åtminstone att merparten av dansarna kan danserna och på så sätt bär cirkeln, En samling helt oerfarna dansare kan inte åstadkomma det flöde som krävs för att åstadkomma det som blir transformerande.

För att dansen ska fungera som en andakt eller rit behövs en tydlig intention från en eller flera som dansar. Den intention som behövs är just den, att dansen ska vara en rit, att vi som dansar är överens om att dansen kan ena och förena oss. Vi tänker inte enbart på vår egen roll i cirkeln, utan betraktar den också som vårt gemensamma uttryck. Jag jämför med hur det är att dansa med folkdansklubben. Dom är jätteduktiga på danser, och dom dansar länge och väl, men inte tycker jag det blir det en rit av det, inte. Svettigt däremot.

Bell hänvisar till Mircea Eilades som lyfte fram hur en ritual genom att återupprepa ett grundläggande händelse kan skapa ”a meaningful, mythic, and cyclical sense of time, a temporal sense in which it is as if the original events are happening all over again.” Att återupprepa heliga händelser menar Eilades ger tillgång till deras ursprungliga transformerande kraft och att det hela tiden sker en växling mellan hur riten uppfattas och var den har sin tyngdpunkt i form av kosmisk förnyelse vid sidan om en historisk åminnelse (Bell 1997:108).

Bell anser att det inte finns en enda arketypisk rituell form. Wosien är av en annan uppfattning och menar att ett av människans äldsta rituella uttryck har varit att röra sig runt ett heligt föremål eller en helig plats, t ex ett heligt träd eller berg, tempel eller altare. Genom att göra en cirkel skapade man ett slutet heligt utrymme och innanför denna gräns en trygg plats så man kunde koncentrera sig på det heliga föremålet eller

personen som fanns i mitten så att en transformation kunde äga rum. Eftersom man rörde sig i cirkel var man hela tiden i kontakt med mittpunkten (Wosien 1974:24). Att cirkeldansen ger en trygg ram för riten och det som sker i dansen beskrivs av en cirkeldansledare på detta sätt:

När jag öppnar upp mig i dansen blir jag sårbar, det är viktigt att jag känner mig trygg i rummet och med de andra som deltar i dansen. Ibland tänker jag att också dansen är sårbar och behöver skyddas från att bli kommersiell och förvanskad.

Att cirkelformen uppfattades som helig och att cirkelrörelsen gav en särskild kraft återkommer på flera ställen i Gamla testamentet. Enligt musikforskaren Sendrey återfinns det hebreiska ordet *Sabah*, som betyder att röra sig runt ett heligt föremål, i flera psaltarsalmer. Ofta tycks det handla om något slags procession. I Ps 26:6 står det ”och [jag] går runt ditt altare, Herre” och i Ps 48:13 ”vandra runt Sion, gå omkring det”. När israelerna gick runt staden Jeriko (Josua 6) i sju dagar var det också enligt Sendrey ett uttryck för föreställning om att cirkelrörelsen gav kraft, i detta fall att förstöra stadens murar (Sendrey 1969:448).

Rönn sammanfattar mittpunktens och cirkelns betydelse på följande sätt: ”Cirkelns mittpunkt representerar det gudomliga varat och omkretsen, vilken dansarna bildar, är den skapade världen som gudomliggörs genom dansens heliga handlingar. Gud föds i var och en och människan får en mittpunkt, ett kraftcentrum, som hon kan verka utifrån” (Rönn 1997: 28).

6.4.1 Cirkeldansens ordning

Hur kan då cirkeldans användas som tolkningsmönster för att förstå hymnens Kristusbild? Först konstaterar jag att man i den judisk-kristna kontexten på 100-talet såg cirkeldansen som en analogi för en gudomlig ordning. Att röra sig i ring kring en mittpunkt uppfattades som att man rörde sig runt Gud eller Kristus som var identisk med ursprunget till den gudomliga ordning som upprätthöll skapelsen och världen. Jag antar att de som dansade hymnen också var förtrogna med detta synsätt. För att

utveckla ett analysredskap väljer jag att väva samman denna bild av dansen som en analogi för en kosmisk och himmelsk ordning med min redovisning av nutida forskning om dans och rytm och de konkreta erfarenheter av att dansa i kyrkliga, rituella sammanhang som cirkeldansledarna bidragit med.

Jag börjar med att konstatera att danshymnen kan ha praktiserats med flera olika syften. Ett syfte kan ha varit att uppnå kontakt med Kristus. Man kan också ha dansat hymnen för att fira en åminnelse av påskhändelsen och för att därmed försöka återskapa och återupprätta den transformerande kraft som fanns då.

Sammanfattningsvis är det slående att ordet ordning återkommer vid flera tillfällen både när det gällde rytmen, dansen och riten. Rytmen tycks vara ett sätt att ordna och förstå tid, och att komma i kontakt med de egna kroppsliga rytmerna och känslomässiga erfarenheterna. Rytmen hjälper till att bearbeta och ordna de egna erfarenheterna så de kan integreras och människan uppleva sig som en helhet. Genom dansens rytm kan alltså människan ordna sig själv och sin tid, kropp och erfarenheter så att de bildar en helhet. Denna helhet som skapas gör det lättare för den enskilda människan att agera i förhållande till sin omvärld och i ett socialt sammanhang.

Dansen och cirkeldansen tycks också vara ett sätt att ordna gruppen. Även om den egna identiteten inte suddas ut upplever de dansande sig som en enda kropp och upplevelsen skapar välbefinnande.

I cirkeldansen som rit uppfattar jag att det sker en integration både på individnivå, där individen får möjlighet att uppleva sig som en helhet och på gruppnivå som tycks skapa en känsla av samhörighet och identitet. Riten syftar bl.a. till att ordna tiden och det tycks förutsätta någon slags särskild ordning för att den ska kunna fungera som rit och på så sätt uppnå enhet med det gudomliga. En förutsättning för att skapa och upprätthålla cirkeldansens och ritens ordning tycks vara deltagarnas inställning till för varför man dansar och vad det kan leda till.

I beskrivningarna av det som sker när man dansar uppfattar jag att den gemensamma dansen både kan beskrivas som en handling av den enskilde dansaren och något som handlar med den dansande. Jag läser in ett skeende där den som dansar är både passiv och aktiv på samma gång. När jag menar att den som dansar är passiv syftar jag på att det som sker när känslor och erfarenheterna ordnas och integreras i

kropp och medvetande inte kan styras som uttryck för en medveten vilja utan förutsätter att den som dansar överlämnar sig till det som sker när man förs vidare i dansriktningen. Från min egen erfarenhet kan jag beskriva det som känslan av att det inte längre är jag som dansar utan att jag ”blir dansad”. Samtidigt måste den dansande vara fysiskt aktiv och närvarande i dansen och ta ansvar för att cirkeln ska hålla samman och inte brytas.

Detta behov av aktiv närvaro tas upp av en av cirkeldansledarna och resonemanget leder till att dansen karaktäriseras av att den dansande behöver vara medvetet närvarande i dansens rörelser. Eftersom ett av syftena är att få kontakt med Gud kan man säga att dansen blir ett sätt att begripa sin egen erfarenhet i förhållande till Gud. Då deltagarna i danshymnen på 100-talet uppfattade cirkeldansen som en bild för kosmos och för en himmelsk och gudomlig ordning där Gud eller Kristus befann sig i centrum kan man säga att dansen också inbegriper föreställningen om ett kosmiskt och gudomligt skeende som blir närvarande i dansen.

Slutligen sammanfattar jag vad jag kommit fram till: Som analysredskap använder jag mig av det jag kallar cirkeldansens ordning. Med detta menar jag att cirkeldansen som rit skapar en ordning som sker på flera nivåer samtidigt; på individnivå, på gruppnivå och på en tredje nivå som kan kallas en kosmisk eller gudomlig nivå. Den enskilda dansaren öppnar sig och blir medveten om sina egna känslor och erfarenheter och får möjlighet att integrera dem. Gruppen rör sig tillsammans med synkroniserade rörelser vilket skapar upplevelsen av eufori, av att vara en enhet och att bilda en och samma kropp. Under antiken fanns föreställningar om att det heliga fanns i cirkelns mitt och de dansande ville i riten upprätta kontakt med Gud som var källan och ursprunget till den gudomliga ordning som upprätthåller skapelsen. Genom att ordna sig själv och gruppen sökte de dansande upprätta en kontakt med en större ordning eller rytm, en universell och kosmisk ordning, en ordning bortom det synliga.

7 Analys av hymnen

I detta kapitel kommer jag att analysera på vilket sätt Kristus framställs som Visheten och dessutom undersöka hymnens rituella genomförande och funktion. Jag utgår från det analysredskapet jag utvecklade och presenterade i föregående kapitel; cirkeldansens ordning. Min analys av hymnen har inte ambitionen att vara fullständig utan jag koncentrerar mig på hymnens vishetskristologi och temat ordning.

Eftersom det är svårt att exakt datera danshymnens tillkomst och bestämma den geografiska hemvisten låter jag tolkningen utgå från en mer allmän judisk-kristen kulturkontext under 100-talet. Sannolikt har hymnen bestått av olika delar som redigerats och skrivits samman till sin nuvarande form, men jag väljer att i första hand läsa texten som en helhet eftersom jag antar att det var så deltagarna mötte den.

I hymnen är Kristus den som sjunger och som leder dansen. I min analys växlar jag mellan att utgå från att det i texten är Kristus som sjunger och leder dansen och att det när hymnen praktiserades som rit fanns en ledare som sjöng och ledde dansen. Om denne ledare stod inuti cirkeln eller inte är omöjligt att veta.

Min strategi när jag analysera hymnen är att gå igenom den från dess början till dess slut och låta hymnens olika partier vara portar och ingångar till hymnens värld. I min genomgång följer jag den indelning av hymnen som jag redovisade i kapitel tre; en inledande lovsång, hymnens första sektion, hymnens andra sektion och slutligen en avslutande lovsång. Anledningen till att jag väljer att låta analysen följa hymnens förlopp är att jag uppfattar att detta ger störst möjlighet att förstå textens innehåll i samspel med vad som samtidigt sker i riten.

7.1 Inledande lovsång

94.7-9

;Ηρξατο ου=ν υ`μνει/ν και. Ιε,γεινλ
Δόξα σοι πάτερ.

Och han började sjunga en hymn och sa
Ära till dig, Fader.

Καί. ὑμεῖς κυκλεύοντες
honom i cirkel

Och vi rörde oss runt

ὑπηκούομεν αὐτῷ/ το. ἀμήν

och började följa hans Amen

Hymnen börjar före den inledande lovsången med att Kristus ber lärjungarna att bilda en cirkel (se översättningen sid. 10-11). Han ställer sig i cirkelns mitt, börjar sjunga och de rör sig runt honom i cirkel. Κυκλεύοντες från verbet κυκλω betyder omringa eller omcirkla. Hymnen beskriver här ett rituellt uttryck som anses vara ett av de äldsta som människor har praktiserat och som har använts över hela världen. Som diskuterats i kapitel sex skapade man en sluten plats för riten genom att röra sig runt ett heligt föremålet eller en person som fanns i cirkelns mitt så man med trygghet kunde koncentrera sig på det heliga i mitten. Detta rituella beteende finns exempel på bland annat i Psaltaren där man rörde sig i cirkel runt ett altare (Ps 26:6) eller vandrade runt Sion som i psaltarpсалmen kallas för ett heligt berg (Ps 48:13).

När deltagarna i hymnen dansar runt mittpunkten använder man sig alltså av en rituell sed som var känd inom judendomen. Var och en av deltagarna kunde rikta sin koncentration mot cirkelns mitt och känna den trygghet som cirkeln skapade. Oavsett om ledaren stod inuti cirkeln eller inte föreställde sig deltagarna med största säkerhet att Kristus befann sig i cirkelns mittpunkt.

Att Jesus och lärjungarna sjöng en hymn tillsammans efter den sista måltiden känns igen från Markus 14:26 och Matteus 26:30. Både Bowe och Stewart Sykes jämför med påskfirandet i Sardis under slutet av 100-talet som beskrivs av biskop Melito i hans påskpredikan *Peri Pascha*. Han beskriver att firandet avslutades vid midnatt med att man bröt sin fasta, åt och drack och med dans och sång firade att Kristus var närvarande mitt ibland dem. Stewart Sykes anser också att de kristna i Sardis tillhörde den johanneiska traditionen och att påskfirandet hade sitt ursprung i ett gemensamt firande innan den kristna rörelsen separerades från judendom (Bowe 2001:598-599). Detta visar på att det sannolikt fanns mer än en grupp inom den johanneiska traditionen

som sjöng och dansade till åminnelse av påsken utöver de kristna som använde danshymnen. Ytterligare exempel på rituellt dansande ges av den judiske filosofen Filon i Alexandria som beskriver att den judiska sekten Terapeuterna tolkade Exodus mening genom att sjunga hymner till Gud och att män och kvinnor dansade tillsammans i syfte att bli transformerade (Bowe 1999:91; Schneider 1991:191).

Det unika med evangelieberättelsen i Johannesakterna, jämfört med Markus och Matteus, *Peri Pascha* och Filons återgivande av Terapeuternas firande, är att själva hymnen finns med tillsammans med anvisningar till att den ska genomföras med cirkeldans och med ett antifoniskt amen, dvs. i form av en växelsång mellan ledare och deltagare.

Jag gör tolkningen att hymnen inleds med en uppmaning att svara ledaren med amen och att de samtidigt får en liturgisk dansanvisning som kanske innebar att följa honom med en rörelse, t ex en bugning in mot mitten, lyfta händer eller något liknande. Hymnen har både i sin inledande och avslutande lovsång och i den första delen av hymnen genomgående en antifonisk karaktär vilket innebär att amen upprepas regelbundet som en växelsång mellan ledare och deltagare.

Det finns ytterligare en detalj i hur hymnen introduceras som förtjänar att nämnas. När Kristus ber lärjungarna att ställa sig i en cirkel och fatta varandras händer (94:6) används ett verb, $\alpha\pi\eta\kappa\acute{o}\upsilon\epsilon\tau\epsilon, \mu\omicron\iota,$ som uttrycker lydnad. Verbet används sedan ytterligare två gånger, senare i inledningen (94:9) och i början av hymnens andra sektion då riten går in i en förklarande och undervisande fas (96:1). Deltagarna måste alltså enligt hymnen uppmärksamt följa ledaren och dennes uppmaningar när de går in i och följer ritens ordning. Lydnaden och deltagarnas följsamhet förefaller vara en förutsättning för att skapa och upprätthålla cirkeldansens och ritens ordning. Jag gör en jämförelse med hur Visheten i den judiska vishetslitteraturen uppmanar människor med stränga tillrop och i poetisk form att lyssna på henne och hennes undervisning (bl.a. Ords 1:24, 8:4).

Sammanfattar jag Kristus bilden när hymnen introduceras uppfattar jag att Kristus, i och med att han befinner sig i cirkelns mittpunkt, enligt dåtidens föreställningar blir identisk med Gud. Han är också den som leder riten och dess ordning och han gör det

med en sträng uppmaning som för tankarna till Visheten i den judiska vishetslitteraturen. I dåtidens judisk-kristna kulturkontext är det rimligt att anta att deltagarna gick in i en kultisk handling som var känd för dem och de hade ett tolkningsmönster för. Jag konstaterar också att det uppstår en ömsesidighet och ett beroende mellan cirkel och mittpunkt när cirkeln bildas; cirkel och mittpunkt förutsätter varandra.

94:10 - 17

Δόξα σοι λόγε,

Ära till dig, Ord.

δόξα σοι χάρις. VAμήν.

Ära till dig, Nåd. Amen

Δόξα σοι το. πνευ/μα,

Ära till dig, Ande.

δόξα σοι α[γιε,

Ära till dig, Helige.

δόξα σου τη/ δόξη. VAμήν.

Ära till din Ära. Amen

Αίνου/μεν σε πάτερ,

Vi prisar dig, Fader.

ευχαριστου/μέν σοι φω/ς

Vi tackar dig Ljus

έν ω| σκότος ουκ οινκει/. VAμήν. i vilket inget mörker bor. Amen

Nu följer en lovsång där Gud och den gudomliga närvaron hälsas med många olika namn. Förutom det inledande ”Fader” (πάτερ) kommer ”Ord” (λόγε), ”Nåd” (χάρις), ”Ande” (πνευ/μα), ”Helige” (α[γιε), ”Ära” (δόξα), ”Ljus” (φω/ς). Flera forskare jag studerat påtalar likheter mellan namn och språkbruk i denna inledande lovsång och de som förekommer i Johannesevangeliet och i Johannesbrevet (Junod & Kaestli 1983:2:646, Schneider 1991:63, Bowe 1999:93). Jag associerar särskilt till Johannesprologen och dess första rad: ”I begynnelsen var Ordet”. Johannesprologen beskrivs av Harrington som en tidig Kristushymn som hyllar Jesus som Guds Vishet. Enligt Harrington kan visserligen Ordet tolkas som Guds profetiska ord eller som Logos enligt den judiske filosofen Filons hellenistiska filosofi, men att den uppenbara bakgrunden är den personifierade Visheten som finns i vishetstraditionen och som

återfinns i Ordspråksboken 8:22-36, Jesus Syraks Vishet 24:1-22, Salomos Vishet 7:22-26 (Harrington 2009:867).

Eftersom de som praktiserade danshymnen befann sig i en kontinuitet med den johanneiska traditionen var sannolikt bilden av Kristus som Visheten ett tolkningsmönster som de dansande var bekanta med. I Johannesakternas evangelieberättelse som helhet, vilken det är rimligt att de dansande kände till, finns dessutom referenser till Visheten både före och efter hymnen.

Bowe påtalar att hymnens växelsång skapar en förvirring och osäkerhet kring vem som egentligen åsyftas i sången, en förvirring som är genomgående för hela hymnen och så småningom leder till att det blir svårt att skilja på Kristus i centrum och de som dansar runt honom (Bowe 1999:93). Jag håller med Bowe om att det i lovsången finns en otydlighet i vem det egentligen är som äras i lovsången eftersom deltagarna svarar Amen samtidigt som de är riktade in mot mitten. Eftersom deltagarna föreställde sig Kristus i mittpunkten kan deras bekräftande amen till det ”du” lovsången riktar sig till, vända sig till Kristus. Det blir då hans gudomliga närvaro som hälsas, en närvaro som ges många olika namn.

7.2 Hymnens första sektion

95:1-17

νΕφ' ω|- δε. ευχαριστου/μεν λέγω· Varför vi tackar, säger jag:

Σωθη/ναι θέλω

Jag vill räddas

και. σω/σαι θέλω. VAμήν.

och jag vill rädda. Amen

Αυθη/ναι θέλω

Jag vill befrias,

και. λυ/σαι θέλω. νΑμήν.

och jag vill befria. Amen

Τρωθη/ναι θέλω

Jag vill såras,

και. τρω/σαι θέλω. VAμήν.

och jag vill såra. Amen

Γεννα/σθαι θέλω

Jag vill födas,

καὶ. γεννα/ν θέλω. νΑμήν	och jag vill föda. Amen
Φαγει/ν θέλω	Jag vill äta,
καὶ. βρωθη/ναι θέλω. νΑμήν.	och jag vill ätas. Amen
᾿Ακούειν θέλω	Jag vill höra,
καὶ. ακούεσθαι θέλω. νΑμήν	och jag vill höras. Amen
Νοηθη/ναι θέλω	Jag vill förstås,
νου/ς ὧν ὄλος. VAμήν.	jag som alltigenom är förstånd. Amen
Λούσασθαι θέλω	Jag vill tvättas,
καὶ. λούειν θέλω. Vαμήν	och jag vill tvätta. Amen

I min analys av hymnens första sektion försöker jag huvudsakligen pröva hur denna del kan beskrivas som en vishetstext där Kristus är den som uppenbarar Visheten och vilken vishetskristologi som framträder. Visheten nämns inte explicit i hymnens första del, medan Visheten i hymnens andra sektion tas upp på ett sådant sätt att Junod och Kaestli till och med öppnar för en tolkning och benämning av hela hymnen som Vishetens hymn; ”l’hymne prononcé par la Sagesse” (Junod & Kaestli 1983:2:654).

Efter den inledande lovsången kommer ett långt parti som består av en rad motsatspar och paradoxer. Partiet inleds med åtta uttalandet i jag-form där passivt och aktivt ställs emot varandra. Det är Kristus som i sången uttrycker att han vill olika saker som står i motsats till varandra.

Enligt Harrington uppfattades Kristus ursprungligen som vishetslärare, eller som Vishetens profet, vilket hade sina rötter i föreställningarna om den judiska föreställningen om den personifierade Visheten. Han påpekar att Johannesevangeliet har flera exempel på att Jesus benämner sig i jag-form, bland annat i Joh. 6:34, 10:9,11, 11:25, 12:46, 14:6 (Harrington 2009:866). Även Dunn påpekar att Johannesevangeliets jag-är-språk går tillbaka till vishetslitteraturen (Dunn 1992:987). Denna del av hymnen kan alltså, liksom den inledande lovsången, ha spår till Johannesevangeliet som i sin tur har rötter i äldre vishetslitteratur.

I den judiska vishetslitteraturen beskrivs Visheten som en personifikation av den gudomliga ordning som genomsyrar tillvaron. Hon är den som finns överallt, håller samman skapelsen och upprätthåller den ordning som även styr människornas liv; ”Men Visheten kan inget ont få makt över. Hon sträcker sig med kraft från öster till väster, och hon styr skickligt allt” (Salomos Vishet 7:31-8:3) och det är genom Visheten som kan och förstår allt som människan räddas från ondska och från att gå vilse (Salomos Vishet 9:11-18). Hon är dessutom en självständig gestalt som Gud själv utforskade när han skapade världen (Job 28:27) och hon kan identifieras med Guds ord (Jesus Syraks Vishet 24:3-5). Hon fanns före skapelsen och hon var också närvarande vid skapelsen (Ords 8:22-36).

På vilket sätt kan då 95:1-17 med de åtta motsatsparen, eller paradoxerna, tolkas? Finns det då möjligheter att se direkta språkliga och innehållsmässiga paralleller mellan hymnens motsatspar och äldre judisk vishetslitteratur? Till Gamla testamentets vishetslitteratur brukar räknas Jobs bok, Predikaren, Ordspråksboken, Jesus Syraks Vishet och Salomos Vishet. I bland annat Ordspråksboken finns en mängd korta och kärnfulla påståenden i form av ordspråk som åtföljs av referenser till Vishetens välsignelser (bl.a. Ords 3:1-15). Uppmaningar och förmaningar syftar till att fostra och förmedla den tidens levnadsvisdom. Enligt Declaissé-Walford är visheten ett paraplybegrepp för de äldre kulturernas försök att förstå och organisera tillvaron och ge denna kunskap vidare från generation till generation. Den judiska livsvisdomen grundar sig på föreställningar om att mänskligt liv och mänskliga relationer präglades av en lagbundenhet som var nedlagd i hela skapelsen och utgjorde en gudomlig ordning som människan hade till uppgift att följa. Den människa som hade förmåga och insikt att följa denna ordning var en vis människa (Declaissé-Walford 2009:863-65). Konsekvenserna av mänskligt handlande förmedlas i bland annat Ordspråksboken ofta genom att kontrastera ett handlande som tar hänsyn till respektive bryter mot denna gudomligt givna ordning. Ofta ställs den dåraktige och den vise mot varandra som varandras motsatser t ex i Ordspråksboken 14:16 ”Den vise fruktar och skyr det onda, dåren trampar självsäkert på”. Det ges också kontrasterande exempel på vilka konsekvenser det får om man upprätthåller respektive bryter den gudomliga ordningen, t ex i Ordspråksboken 11:25: ”En givmild människa får rikt igen, den som mättar andra

blir själv mättad” samt vilka konsekvenser ett uppförande får mot andra, t ex. i Ordspråksboken 12:18: ”Tanklösa ord kan såra som svärd, men det vises tal ger läkedom”. Exempelen visar att det finns en ordning som behöver följas och att denna ordning ofta upprätthålls i mellanmänskliga relationer.

Jämför jag med hymnens motsatspar utmärks de av att de uttrycker en vilja att vara aktiv likaväl som passiv, exempelvis i de inledande raderna ”Jag vill räddas och jag vill rädda”. Det passiva-aktiva och det aktiva-passiva handlandet tycks stå i ett dynamiskt förhållande till varandra och handlandet förutsätter en relation till andra människor. En stor skillnad är dock att i Ordspråksboken ställs ett objekt och ett subjekt mot varandra medan det i hymnens motsatspar enbart är ett subjekt som agerar och där det istället är en passiv och en aktiv handling som ställs mot varandra. Även om det finns likheter har jag svårt att se några direkta paralleller mellan hymnens motsatspar och äldre vishetslitteratur, i detta fall Ordspråksboken.

I Predikaren finns en annan beskrivning än i Ordspråksboken av den lagbundenhet som präglar människans livsvillkor. I bland annat 3:1-8 beskrivs en växling mellan olika faser i livet som är varandras motsatser och där ”var sak har sin tid”. Skapelsens visa ordning beskrivs här som olika växlingar i livet som tycks följa en lagbundenhet.

Den tydligaste parallellen till hymnens paradoxala uttalanden i jag-form återfinns i en annan och senare form av vishetslitteratur, nämligen i hymnen ”Thunder: Perfect Mind”, en av de texter som tillhör Nag Hammadi-biblioteket och som brukar karaktäriseras som gnostiskt (Marjanen 2008:212). Flera forskare jag studerar påtalar denna likhet mellan danshymnen och ”Thunder” (Bowe 1999:91, Junod & Kaestli 1983:2:640, Schneider 1991:168). Visheten gör i ”Thunder” en rad påståenden om sin identitet i form av jag-är-fraser som består av motsatspar. Layton beskriver ”Thunder” som en gåtfull vishetsmonolog, hållen av en feminin frälsare som uppenbarar sig som en manifestation av Visheten. Författare och tillkomst är okända och den dateras till någon gång före 350. ”Thunder” kan alltså vara betydligt yngre än danshymnen (Layton 1987:77-78). Det finns alltså betydligt större paralleller mellan danshymnen och vishetshymnen ”Thunder” än mellan danshymnen och äldre judisk vishetslitteratur, framförallt är det i både ”Thunder” och danshymnen ett subjekt som uttalar sig om sig själv i form av motsatser och paradoxer. Detta tyder på att det kan ha skett en

förändring mellan äldre och yngre vishetslitteratur i den judisk-kristna kontexten som innebär att Visheten i den yngre litteraturen talar om sig själv i paradoxer och motsatser. Man kan möjligen föreställa sig en utvecklingslinje från den äldre vishetslitteraturens uttalanden i jag-form över Johannesevangeliets jag-är-påståenden till danshymnens och ”Thunders” jag-påståenden i motsatspar.

Hur kan då textens motsatspar tolkas? Jag uppfattar att det finns två tolkningsmöjligheter. Antingen kan jag läsa in att uttalandena om ett både passivt och aktivt handlande syftar till att upphäva den dynamiska motsatsen mellan passiv-aktiv så att de inte längre är varandras motsatser. Eller så kan jag tolka uttalandena så de syftar till att åstadkomma en förening av motsatserna. För att få en hjälp att tolka motsatsparen kopplar jag innehållet till vad som samtidigt sker i dansen och till mitt analysverktyg cirkeldansens ordning.

Enligt cirkeldansens ordning skapar cirkeldansen som rit en ordning som sker på flera nivåer samtidigt, på individnivå, på gruppnivå och på kosmisk och gudomlig nivå. I detta avsnitt fokuserar jag enbart på individnivån. På individnivå blir dansaren med hjälp av dansens rytm och stegmönstrens sätt att ordna rörelsernas sekvenser i tid medveten om sina egna känslor och erfarenheter. Samtidigt lyssnar de på sångens ord om det passiva-aktiva handlandet och bejakar jag-vill-fraserna med ett amen. I dansen möter deltagarna således inte bara ordens betydelse utan kommer också i kontakt med sina egna erfarenheter av att vara passiv och aktiv. När de förflyttar sig i cirkeln kan de därmed, enligt Sparshotts resonemang i föregående kapitel, bearbeta och ordna de egna erfarenheterna och känslorna i förhållande till var de befinner sig i livet, integrera dem och på så sätt uppnå en större självförståelse. Denna process att bearbeta och integrera erfarenheterna av passivt och aktivt handlande menar jag förstärks av att den som dansar är både passiv och aktiv deltagare i dansen. Enligt mitt tidigare resonemang kan den gemensamma dansen beskrivas både som en aktiv handling av den dansande och en passiv handling i och med att dansen är något som handlar med den dansande, känslan av att ”bli dansad”. Detta sätt att vara både aktiv och passiv i dansen och i ritens handlande menar jag är genomgående från hymnens början till dess slut.

Kompletterar jag analysen med att se motsatsparen i ljuset av Predikarens påståenden om livets växlingar som en del av ett slags lagbunden ordning understryks

att deltagarna i dansen får möjlighet att ordna sig i förhållande till var de befinner sig i livet. Deltagarna har integrerat motsatserna och får med hjälp av dansens flöde möjlighet att färdas vidare. Detta kan beskrivas som att det sker något tredje i dansen. Jag kopplar detta tredje som sker till det som de intervjuade cirkeldansledarna betecknar som det transformerande i dansen.

På min fråga hur motsatsparen ska tolkas finner jag med hjälp av cirkeldansens ordning följande svar: Motsatsparen både förenar och upplöser varandra och skapar i denna process något tredje. En av cirkeldansledarna bidrar med sin erfarenhet när hon beskriver den transformation hon upplever i dansen som ett ordlöst mysterium.

Transformationen som sker inbegriper inte bara individen utan också gruppen. Jag återkommer till skeendet i gruppen under nästa avsnitt: ”Nåden dansar”.

Jag inledde avsnittet med att ställa frågan hur detta avsnitt med de åtta motsatsparen kan tolkas som en vishets-text där Kristus är den som uppenbarar Visheten. Jämförelsen med judisk-kristen vishetslitteratur över tid tolkar jag som att det är rimligt att betrakta Kristus som den som förmedlar Visheten med uttalanden i jag-form som består av paradoxer. När deltagarna svarar ledaren med amen tar de till sig Kristus som en förmedlare av Visheten. Med hjälp av dansens rytm och flöde dras de in i ritens skeende och kommer i kontakt med sina egna livserfarenheter och får möjlighet att ordna och integrera sina känslor och förstå var de själva befinner sig i sitt liv. Den transformation som sker har Kristus som mittpunkt och ursprung och han blir inte enbart den som uppenbarar Visheten - han blir identisk med Visheten.

95:18

Ἡ χάρις χορεύει.

Nåden dansar

Nu bryts raden av motsatser med en kommentar som inför Nåden i dansen. Nåden fanns med i den inledande lovsången och nu är det Nåden som dansar, ja i den latinska texten är det till och med Nåden som leder cirkeldansen. Både Bowe och Schneider menar att raden bör ses som en kommentar till vad som händer i dansprocessen och inte syfta på att någon särskild person som kallas Nåden nu kommer in och leder dansen (Bowe 1999:96, Schneider 1991:175).

Jag delar Bowes och Schneiders uppfattning. Efter att ha lyssnat på och integrerat den vishet som förmedlas i sången och dansen har det skett något med både den enskilda deltagaren och med gruppen som helhet. Som jag visade i analysen av det föregående avsnittet har deltagarna ordnat och integrerat sina erfarenheter och känslor.

Gruppen har även blivit känslomässigt förbundna med varandra enligt McNeills resonemang om ”muscular bonding” som lyftes fram i föregående kapitel. Det känslomässiga band som har skapats i gruppen binder dem samman och gör att de upplever sig som en enda kropp som förflyttar sig i rytmisk rörelse. Deltagarens enskilda upplevelse förstärks av att den delas av de andra i gruppen, de är förenade genom att de håller varandra i händerna och har möjlighet att se in i varandras ögon med samma avstånd från mittpunkten. Erfarenheten av gemenskap underströks i min intervju och en av de intervjuade betecknades det som att glömma sig själv och ”att bli buren av cirkeln och av de andra som dansar”. Cirkelformen gör att de också hela tiden är i kontakt med mittpunkten och på så sätt förenade med Kristus. I cirkelns slutna och trygga utrymme har de öppnat sig för en transformation; ”Nåden” (Ἡ χάρις) har kommit in i dansen och i cirkeln. Möjligen är det som nu har skett i dansen ett motiv för den tacksamhet som inleder hymnens åtta motsatspar; ”Varför vi tackar, säger jag:”.

95:19-22

Αυνλη/σαι θέλω,	Jag vill spela flöjt,
ὀρχήσασθε πάντες. VAμήν	dansa alla! Amen
Θρηνη/σαι θέλω,	Jag vill sjunga sorgesånger,
κόψασθε πάντες. VAμήν.	slå er alla för bröstet! Amen

Här kommer fyra rader där ledaren ger en uppmaning till de dansande. Raderna har en parallell i Matt 11:17²⁷/Lukas 7:32. Skillnaderna är negation och förfluten tid (aorist)

²⁷ Vi spelade flöjt för er/men ni ville inte dansa, vi sjöng sorgesånger/men ni ville inte klaga. Min översättning som är mer ordagrann: Vi spelade flöjt för er/och ni dansade inte, vi sjöng sorgesånger, och ni slog er inte för bröstet.

hos Matteusevangeliet medan danshymnen i stället har imperativ. Texten uppfattas av Davies och Allison som Q-material (Davies & Allison 1991:264). I synoptikerna utgör raderna en plattform för den jämförelse som Jesus sedan gör mellan sig själv och Johannes Döparen och den kritik Jesus riktar mot att folket avvisar dem och inte tar till sig deras budskap.

Ursprunget till Matt 11:17 är oklart, men Davies och Allison och Gundry menar att Jesus liknelse visar en scen där pojkar och flickor sitter mitt emot varandra på torget för att leka. Flickorna vill leka låtsasbröllop och spela flöjt medan ska pojkarna dansa och pojkarna vill leka låtsasbegravning medan flickorna ska slå sig för bröstet. Det uppstår en konflikt mellan flickorna och pojkarna på grund av deras respektive ovilja att delta i leken. Davies och Allison lyfter också fram möjligheten att Jesus citerar ett traditionellt rim eller en sång som åhörarna väl kände till. Oavsett osäkerheten kring liknelsens ursprung drar forskarna slutsatsen att liknelsen syftar till att dra en parallell mellan motsatsparet att dansa/fira och att sörja och mellan Johannes asketiska livsstil och att Jesus både äter och dricker vin (Davies & Allison 1991:261-263, Gundry 1994:212).

Matt 11.17-19 avslutas med att Jesus gör en hänvisning till Visheten: ”Men vishetens gärningar har gett Visheten rätt.” Som tidigare nämnts kan detta påstående, enligt Harrington, urskiljas som en av rötterna till att Jesus inte enbart sågs som en vishetslärare utan av tidiga kristna som en inkarnation av Visheten vilket i sin tur gick tillbaka till den judiska vishetslitteraturen där Visheten framträder som personifierad och gudomlig.

Vilken funktion fyller då dessa rader i hymnen? Forskarna har intresserat sig för parallelliteten och har lite olika uppfattning. Lalleman lyfter fram att det som fungerar metaforiskt i Matteusevangeliet i hymnen ska tas som en bokstavlig uppmaning till de dansande. Han tolkar att raderna fungerade som ett försvar och en legitimitet för att dansen användes som en rit och att raderna ändrades för att fungera meningsfullt (Lalleman 1998:128). Junod och Kaestli anser att liknelsen används av författaren för att göra det möjligt att spåra vad de kallar den kultiska dansen tillbaka till Jesus (Junod & Kaestli 1983:2:641-642). Schneider håller med om att raderna visserligen går att spåra tillbaka till synoptikerna men menar att det inte är deras egentliga syfte. Deras

funktion är istället rituellt, både som en liturgisk anvisning och för att berätta vad som sker i dansen. Schneider, som uppfattar hymnen som ett sakrament och en initiationsrit, anser att raderna främst uppmanar deltagarna att ta emot Kristus budskap. Till skillnad från den tidigare generationen som varken sjöng eller dansade, vilket var ett tecken på att de inte lyssnade, blir de dansande genom dansens initiering den nya generationen som tillhör Kristus (Schneider 1991:174-175). Bowe intresserar sig enbart för vilken funktion raderna har för dem som deltar i dansen. Hon menar att de dansande nu uppmanas att fortsätta dansen och att de som inte dansar nu måste delta och inkluderas i dansen (Bowe 1999:96).

Jag uppfattar att raderna understryker hymnen som vishetstext, bland annat eftersom den anknyter till livets växlingar på ett sätt som påminner om Predikarens förklaring att allting har sin tid, inte minst i Predikarens 3:4; ”en tid att sörja, en tid att dansa”, vilket i hymnens 95:19-22 presenteras i form av bröllopfestens glädje och begravningens sorg. Ett ännu större skäl till att betrakta hymnens 95:19-22 som en vishetstext är att de parallella raderna i Matt 11:17/Lukas 7:32 avslutas med att Jesus gör en hänvisning till Visheten. Behovet av att spåra danshymnen tillbaka till Jesus kan naturligtvis vara ett av syftena till att raderna finns med i hymnen, men jag misstänker att behovet av att legitimera dans som rit är ett större problem för nutiden är för de människor som befann sig i den kulturella och religiösa kontext där danshymnen användes. Om ursprunget till Matt 11:17 var ett rim eller en sång som var känd inom den judisk-kristna kontexten är det möjligt att hymnens rader hade en vidare betydelse som var känd av författaren till danshymnen och som växte genklang och associationer hos deltagarna.

Sångtextens uppmaning ”dansa alla!” och ”slå er alla för bröstet!” (95:19 och 21) kan också tolkas som en konkret anvisning från ledaren till de dansande. Att slå sig för bröstet är en tydlig uppmaning som är lätt att följa, men hur ska man tolka anvisningen att dansa, de dansar ju redan? En ledtråd ges av det grekiska verbet *ovrce,omai* som används här. Verbet är ett annat dansbegrepp än *core,w* och avser en ospecificerad dans, eller dans i allmänhet. Den latinska texten har, i både 900-talsmanuskriptet och hos Augustinus, verbet *saltare*, som betyder en något enklare dans eller dans i

betydelsen hopp. Det är möjligt att de dansande här gör ett litet danshopp för att markera glädje.

Det som jag uppfattar nu sker i dansen är att de som dansar följer textens uppmaning och med kroppsliga rörelser visar och bekräftar den vishet de har integrerat i den tidigare fasen i dansen. Det är möjligt att deltagarna gör det genom att först svara ledarens uppmaning ”dansa alla!” med ett danshopp som markerar glädje och sedan besvarar ledarens uppmaning ”slå er alla för bröstet!” för att markera sorg. Den gemensamma rörelser medförde sannolikt upplevelsen av att dela känslorna av glädje och sorg och stärkte deltagarnas gruppidentitet och band dem samman känslomässigt.

95:23-30

VOγδοα.ς μία	Rymderna
ἡ ἑξήκοντα ἑπτὰ ἔτη. VAμήν	lovsjunger med oss. Amen
Ἐξωδέκατος	Tolvtalet
αἰνω χορεύει. VAμήν.	dansar i höjden. Amen
Τω/ δε. ο[λω]	Det tillfaller Alltet
αἰνω χορεύειν ὑπάρχει. VAμήν	att dansa därovan. Amen
Ο μη. χορεύων	Den som inte dansar
το. γινόμενον αγνοει/. VAμήν.	förstår inte vad som sker. Amen

Nu införs ännu en förändring i hymnen. Jag-vill-formen och uppmaningarna till de dansande byts ut mot en kosmologi. Ogdoaden, som jag valt att översätta med ”rymderna”, sjunger med i hymnen medan himlakroppar rör sig och alltet dansar. Det har varit svårt att få en tydlig bild av vad Ogdoaden står för och det förknippas med valentianismen. Enligt Svartvik betraktas valentianismens texter som gnostiska, men jag har inte närmare studerat deras teologi eller kosmologi, delvis eftersom det anses som mycket svårt att få en tillförlitlig bild av deras tidiga föreställningar (Svartvik 2006:365). Enligt Layton tycks Ogdoaden vara en av de yttre världar som i cirkeln

form omgav jorden och kan möjligen förknippas med Visheten, Modern och Kristus (Layton 1987:279). När Ogdoaden stämmer in i lovsången vidgas danscirkeln till det yttersta av skapelsen och kanske är det den transcendenta Visheten som deltar i sången? Även tolvtalet, vilket sannolikt syftar på de tolv stjärnbilder som tillsammans bildar Zodiaken, deltar i dansen och slutligen påminns deltagarna om också Alltet dansar. Som visades i föregående kapitel förekom i antiken föreställningar om att universum var uppbyggt av ordnade, rytmiska rörelser i en perfekt harmoni som skapade musik, en himmelsk konsert.

För att tolka detta parti använder jag min tolkningsnyckel, cirkeldansens ordning. Som tidigare konstaterats i föregående kapitel uppfattade de tidiga kristna kosmos som en avbild av den himmelska världen och skapad till att efterlikna dess gudomliga ordning. För deltagarna i danshymnen fanns en analogi mellan dansen och en kosmisk och gudomlig ordning. På samma sätt som stjärnor och planeter rörde sig kring jorden så föreställde man sig att änglarna i himlen dansade kring Gud och man ville härma denna gudomliga ordning. De föreställde sig sannolikt att de i cirkeldansen också kom i kontakt med den himmelska dansen där änglarna dansade kring Gud.

Det som nu sker i hymnen är att dansen sker på tre platser eller nivåer samtidigt; hos den enskilde dansaren, hos de dansande som tillsammans bildar cirkeln och är vända in mot cirkelns mitt och i den himmelska dimensionen som också rör sig i cirkel kring en mittpunkt. Eftersom den himmelska dansen pågår oavbrutet uppfattar jag att hymndansen kom in i en fas där deltagarna upplevde ett överskridande av tid och rum. De som dansar blir inte bara ett med Kristus i cirkelns mittpunkt och med varandra, de blir också ett med hela skapelsen, med kosmos och den eviga himmelska tillvaron. Danscirkelns mittpunkt blir också skapelsens mittpunkt och när deltagarna rörde sig runt denna mittpunkt föreställde de sig inte bara att de blev ett med änglarnas himmelska dans runt Gud, de blev också ett med den kosmiska ordningen där allt växlar i en cykliskt återkommande process; dygnets växlingar, månens faser, årstiderna, och människans liv från födelse till död.

Påståendet ”att den som inte dansar inte förstår vad som sker” kommer som en logisk konsekvens av det som dans och sång hittills har förmedlat; att både människan och kosmos är skapade för att dansa och röra sig med rytmiska rörelser. Det är enbart

genom att delta i denna cirkeldans som människan kan förstå den gudomliga ordningen som finns nedlagd i skapelsen, som ger sig till känna i människans livsvillkor och som förmedlas av Kristus/Visheten. Allt som sker följer ett visst cykliskt grundmönster, som växling mellan dag och natt, mellan glädje och sorg, mellan födelse och död. Upprepanget av jag-vill-frasen följt av växelsångens amen tillsammans med den rytmiska rörelsen och tryggheten i att vara en del av en större gemenskap, där alla rörde sig med samma rörelser, förstärkte sannolikt deltagarnas förmåga att överlämna sig till det som skedde i riten och på så sätt öppna sig för en förening med Gud.

95:31-36

Φυγει/ν θέλω

Jag vill fly,

και. μένειν θέλω. VAμήν.

och jag vill stanna. Amen

Κοσμει/ν θέλω

Jag vill ordna,

και. κοσμει/σθαι θέλω. VAμήν.

och jag vill ordnas. Amen

Ἐνωθη/ναι θέλω

Jag vill förenas,

και. ἐνω/σαι θέλω. VAμήν

och jag vill förena. Amen

Nu följer återigen tre paradoxala jag-vill-påstående följda av amen. Ordet för ordna, κοσμει/ν, kan också betyda att smycka och frasen kan lika gärna översättas; ”jag vill smycka, och jag vill smyckas”.

Orden ”ordna” och ”förena” kan användas som tolkningsnycklar för det som tidigare skett i danshymnen. Det som sker i dansen tycks både handla om att upprätthålla en ordning och att åstadkomma en förening. Kristus är den som med sin vilja uttrycker och leder denna process och de dansande förenar sin vilja med ledaren/Kristus. Liksom cirkeln och mittpunkten förutsätter varandra förutsätter riten en ömsesidighet mellan deltagare och ledare.

Den sista frasen som avslutas med ”jag vill förena” tolkar jag som att Kristus/ledaren har förenat de dansande till en enhet och nu bekräftar att de har blivit

en enda kropp. De dansande har genom sina rytmiska rörelser bundits samman känslomässigt och de har blivit förenade till en enda kropp. Därför kan den som sjunger och leder hymnen i fortsättningen använda tilltalet du. Den inledande lovsångens ”du” som riktades till Fadern, riktas nu till den dansande kroppen.

95:37-42

Οἶκον οὐκ ἔχω	Ett hus har jag inte,
καὶ οἴκους ἔχω. ἩΜῆν.	och hus har jag. Amen
Τόπον οὐκ ἔχω	En plats har jag inte,
καὶ τόπους ἔχω. ἩΜῆν	och platser har jag. Amen
Ναοὺν οὐκ ἔχω	Ett tempel har jag inte,
καὶ ναοὺς ἔχω. ἩΜῆν	och tempel har jag. Amen

Nu kommer tre positiva-negativa påståenden om vad Kristus har och inte har; ”hus”(Οἶκον), ”plats”(Τόπον), ”tempel”(Ναοὺν) följda av amen. Istället för att som tidigare ställa passivt och aktivt handlande mot varandra ställs nu singular och plural mot varandra. Jag tolkar det som att Kristus här förklarar att han inte enbart har ett hus, en plats och ett tempel utan att han har ställt i ordning en boplats hos alla deltagarna i cirkeldansen. Möjligen kan frasen ”jag har inte en plats, jag har platser ” associeras med den judiska vishetstraditionens föreställning att Visheten sökte sig en plats att bo hos människorna, men fann den bara i Israel (Jesus Syraks Vishet 24). Istället för att befinna sig hos israeliterna har nu Kristus/Visheten berett sig en boning hos de människor som deltar i danshymnens rit.

95:43-50

Λύχνος εἰμί σοι	En lampa är jag för dig
τῷ/ Βλέποντί με. ἩΜῆν.	som ser mig. Amen

:Εσοπτρόν εἰμί σοι	En spegel är jag för dig
τω / νοου/ντί με. VAμήν.	som förstår mig. Amen
Θύρα εἰμί σοι	En dörr är jag för dig
(τω /) κρούοντί με. VAμήν.	som bankar på mig. Amen
Ὁδός εἰμί σοι	En väg är jag för dig
(τω /) παροδίτη. (VAμήν.)	som färdas. (Amen)

Nu nämner hymnen i fyra jag-är-påståenden ett antal föremål ”lampa” (λύχνος) , ”spegel” (:Εσοπτρόν), ”dörr” (θύρα), ”väg” (Ὁδός) som kan fungera som symboliska hjälpmedel för de som söker efter att finna vägen till Kristus. Dessa symboler för Kristus känns igen från främst Johannesevangeliet. ”Dörren” återfinns i Joh 10:9 och ”vägen” i Joh 14:6 medan ”lampan” återfinns i Upp 21.23 och ”spegeln” i ”Salomos Ode”, en vishetshymn från 100-talet där det i sång 13 står ”Look, the Lord is our mirror. Open your eyes and see your eyes in him” (Barnstone & Meyer 2003:367). I hymnens nästa sektion återkommer spegeln, och även om dörren och vägen inte nämns explicit uppfattar jag att också dessa två symboler är framåtsyftande och fungerar som redskap för deltagarna och hjälper dem att förstå och tolka den återstående delen av danshymnen.

7.3 Hymnens andra sektion

96:1-4

Ἐπακούων δέ μου τη / χορεία	När du följer min (cirkel)dans,
ἰ[δε σεαυτὸν ἐν ἐμοὶ λαλου/ντι	Se dig själv i mig som talar
καὶ. ἰδὼν ο] πράσσω	och när du sett vad jag gör
τα. μυστήριά μου σίγα.	tig om mina mysterier.

Hymnen kommer här in i en ny fas. Även om den språkliga rytmen finns kvar är formen något annorlunda. Meningarna är längre och växelsångens bekräftande amen är borta. Istället för ett upprepat amen sker nu en regelbunden växling mellan jag–du och motsatsparen lida–inte lida. Texten präglas av upprepade imperativer och en växling i tempus mellan nutid och framtid. Samma verb som återfanns i hymnens inledning, ὑπακούων, som uttrycker lydnad inleder denna del av hymnen. Lalleman jämför denna del av hymnen med Jesus avskedstal till lärjungarna i Johannesevangeliet 13-17 (Lalleman 1998:113). Jag vill beteckna denna del av hymnen som en undervisning och en uppenbarelse om lidandet där deltagarna successivt förs in i en förståelse om Kristus identitet och roll för människans lidande.

Som konstaterades i 95:36 har de dansande genom sina rytmiska rörelser bundits samman och förenats till en enda kropp. Därför kan Kristus/ledaren tala till ett kollektivt du. Med orden i 96:2: ”se dig själv i mig som talar” bildar de som dansar också en enhet med Kristus i mittpunkten, vilket förstärker spegelmotivet som fanns i 96:45-46. När Kristus lite längre ner i sångtexten riktar sig till du - människan blir det inte enbart den dansande gruppen som Kristus vänder sig till utan jag tolkar det som att hans tilltal och undervisning avser alla människor och hela mänskligheten.

96:5-28

οὐκ χορεύων νόει	Du som dansar, betänk
ο] πράσσω ο[τι σόν ενστιν	vad jag gör, att ditt är
του/το το. ανθρωπου πάθος	människans lidande
ο] μέλλω πάσχειν.	som jag ska lida.
ουν γα.ρ ενδύνου ο[λως	Ty du kunde inte alls
συνιδει/ν ο] πάσχεις.	ha förstått vad du lider
εί μή σοι λόγος	om inte jag sänts till dig

ὑπὸ πατρὸς ἐστάλην

som Ordet från Fadern.

ο] ἰδῶν ο] πράσσω

Du som såg vad jag gör,

ὡς πάσχοντα εἶ=δες

såg mig såsom lidande

καί. ἰδῶν οὐκ ἔστης

när du såg stod du inte kvar

ἀλλ' ἐκινήθης ὅλος.

utan rördes helt och hållet.

κινήθεις σοφίζεις

Sedan du rördes till vishet

στρωμνὴν με ἔχεις

har du mig som bädd,

ἐπαναπάθητί μοι.

finn vila i mig!

τίς εἰμι ἐγὼ γνώση,

Vem jag är ska du inse

ὅταν ἀπέλθω

när jag går bort.

ο] νυ/ν ὀρω/μαι

Det jag nu synes vara,

του/το οὐκ εἰμί·

detta är jag inte:

(ο] εἰμι) ὄψει

Det jag är ska du se

ὅταν σὺ ἔλθῃς.

när du kommer.

εἰ τὸ πάσχειν ἤδεις,

Om du hade förstått att lida,

τὸ μὴ παθεῖν ἂν εἶ=χες·

hade du varit i stånd till att inte lida:

τὸ παθεῖν σύγγνωθι

Tillåt dig att lida

καὶ τὸ μὴ παθεῖν ἔξεις.

och du kommer inte att lida.

Avsnittet inleds med att konstatera att människan lider. Kristus fortsätter sedan sången med att förklara att han ska lida, och att det är människans lidande han ska lida. I

96:11-12 förklarar Kristus att han har sänts som λόγος ὑπο. Πατρος, ”Ordet från Fadern”, för att människan ska förstå vad lidande är. I hymntextens användning av ”människan” i 96:7 finns en dubbeltydighet jag inte kommer att gå in och analysera närmare. ”Människan” kan både syfta på mannen som kommer att korsfästas och på att Kristus nu vänder sig till människor i allmänhet och deras lidande. Jag väljer den senare tolkningen.

Här benämner Kristus för första gången i hymnen sig själv och han kallar sig för ”Ordet” (Λόγος). ”Ordet” fanns med i den inledande lovsången (94:10) men nämns inte i hymnens första sektion. Hur ska då ”Ordet” förstås? Som tidigare nämnts beskrivs Johannesprologen som en vishetstext där ”Ordet” går tillbaka till den personifierade Visheten. Enligt Dunn fick det maskulina begreppet ”Ordet” företräde framför det feminina ”Visheten” (Σοφία) eftersom det skapade en brygga mellan judisk monoteism och grekiskt religionsfilosofiskt tänkande. Han lyfter också fram att en tänkbar anledning var att ett maskulint begrepp dessutom helt enkelt ansåg mer passande än ett feminint (Dunn 1992:987). I mitt fortsatta resonemang kommer jag att använda mig av de transkriberade formerna Logos respektive Sophia. Tobin beskriver bakgrunden till utvecklingen av Logos-begreppet ytterligare. Enligt Tobin fungerade Visheten som ett paraplybegrepp för Gud som var i samklang med den tidens religionsfilosofiska tänkande och den grekiska föreställningen om Logos. Han menar att den judiska filosofen Filon i Alexandria som levde mellan c:a 20 f Kr–c:a 50 e Kr kom att spela en stor roll för att Sophia kom att ersättas av Logos. För Filon var Logos både den kraft som universum var ordnat och skapat genom och den kraft som upprätthöll universum. Begreppet var också en bild av Gud och ett mönster som människan var skapad att efterlikna och det fanns en korrespondens mellan människan som mikrokosmos och Gud som makrokosmos. Logos hade också till uppgift att guida människans själ från den materiella världen upp till Gud (Tobin 1992:348-350).

Schüssler Fiorenza utvecklar ytterligare förklaringen till varför det maskulina Logos kom att ersätta det feminina Sophia. Hennes förklaring grundar sig i det problematiska förhållandet i den hellenistiska tankevärlden att den gudomliga Visheten var femininum och att Jesus var man, vilket kolliderade med den tidens förståelse av

kön. Den grekiska filosofin ansåg, med utgångspunkt i Aristoteles, att det endast fanns ett kön, det manliga könet, och att kvinnor skulle ses som ett ofullständigt manligt kön. Endast män, eller det manliga, kunde därför enligt dåtidens tänkesätt vara en fullständig avbild av och uttrycka den fullkomliga gudomligheten. Enligt Schüssler Fiorenza löste Filon detta problem genom att använda sig av Logos-begreppet och bygga in det i en Fader-Son-konstruktion. Han skapade en dualistisk kosmologi där Logos är Sophias son som bor i den himmelska världen. Han gjorde därefter en teologisk reflektion där han förde över Sophias gudomliga egenskaper till Logos. Eftersom Filon samtidigt menade att Sophia bör kallas för Fader öppnade det enligt Schüssler Fiorenza för konstruktionen Fader-Son (Schüssler Fiorenza 1995:137-138).

Schüssler Fiorenza för också en mer principiell diskussion om biologiskt och grammatiskt kön som ledde till en övergång från det hon kallar ”Vishets-språk” till ”Fader-Son-språk”. Hon menar att Johannesprologen introducerar Logos- och Fader-Son-begreppet och att Jesus inte bör tolkas som Guds Vishet utan som Vishetens son. Motivet för övergången till Fader-Son-konstruktionen var enligt Schüssler Fiorenza den kristna rörelsens behov av att markera sin identitet gentemot sina judiska rötter. Hon menar också att det är först här som det grammatiska könet blir identiskt med och sammanblandas med det biologiska könet och anser att detta så småningom leder till att kristendomen förlorade insikten om att ett maskulint begrepp är en metafor i lika stor utsträckning som ett feminint (Schüssler Fiorenza 1995:152-153).

Med hjälp av Schüssler Fiorenzas resonemang bland annat kring biologiskt och grammatiskt språkbruk drar jag slutsatsen att den symboliska laddning som Fadersbegreppet har för oss idag sannolikt var annorlunda för antikens människor och för de som dansade hymnen. Det är möjligt att de som dansade hade en komplex och könsöverskridande förståelse av begreppen Fader och Ordet. Ett exempel på en sådan samtida könsöverskridande metaforik finns i Melitos *Peri Pacha* som nämnts tidigare. I *Peri Pacha* beskrivs Kristus bland annat som en Fader som föder, vilket enligt Hall är en bild som återkommer på fler ställen i tidig kristen litteratur (Hall 1966:97).

Jag tolkar förskjutningen från de gudomliga egenskaperna hos Sophia-Visheten till Logos-Ordet bland annat som ett sätt att anpassa det kristna tänkandet till dåtidens sätt att tänka kring och ordna sina föreställningar om kön, där det manliga stod för den

fullständiga principen och det kvinnliga för den ofullständiga, och som ett sätt att skapa en ny identitet i förhållande till sina rötter i judendomen. Man anpassade sitt tänkande till en viss ordning på samma sätt som nutida föreställningar om kön har en annan ordnande princip och därför ser annorlunda ut. I den följande hymntexten ser man dock att denna förskjutning inte är fullständigt genomförd. I 96:35 kallar sig Kristus för "Vishetens Ord" (το.ν λόγον τη/ς σοφίας). I evangelieberättelsens fortsättning, som jag tar upp längre fram, uppenbarar sig dessutom Visheten som den gudomliga ordning som finns bortom alla begrepp, däribland Kristus, Ord, Fader och Son. Där står också att dessa andra gudsbegrepp och metaforer som räknas upp är tillkomna för att anpassa gudsbegreppen till människornas behov.

Sammantaget finns det alltså inget enhetligt gudsbegrepp i hymnen. En gissning är att detta kan förklaras av att hymnen kom till under en tid när det kristna gudsbegreppet fortfarande var instabilt. Det är svårt att veta hur deltagarna tolkade gudsbegreppet och det kan finnas olika alternativa tolkningar. En tolkning är att deltagarna läste in en både manlig och kvinnlig metaforik i begreppet Fadern respektive Visheten, möjligen med diffusa och otydliga gränser. En annan tolkning är att man levde med parallella gudsbilder som innebar att Kristus både kom från Fadern och från Visheten och att dessa begrepp möjligen hade en separerad maskulin- feminin metaforik. En tredje tolkning är att Visheten betraktades som den djupast bakomliggande gudsmetaforen vilket är mest sannolikt eftersom den överensstämmer med den gudsbild som tydligt skrivs fram i evangelieberättelsens fortsättning.

Jag väljer att betrakta Visheten som hymnens gudsbegrepp både eftersom det överensstämmer med evangelieberättelsens gudsbild och eftersom jag uppfattar att det ger störst hjälp att tolka hymnen och dess Kristusbild. Som tidigare beskrivits betraktades Visheten som en personifikation av den gudomliga ordning som finns överallt, håller samman skapelsen och upprätthåller den ordning som styr både kosmos och människornas liv. Förståelsen av Gud som en kosmisk ordnande och av upprätthållande kraft är enkel att väva samman med min förståelse av cirkeldansen och ritens funktion att skapa en ordning i tid och rum som de dansande kan träda in i.

Som sammanfattning av detta avsnitt om förståelsen av Kristus i spänningsfältet "Ordet" (λόγος) och "Visheten" (σοφία) konstaterar jag att Kristus beskrivs som utsänd för att hjälpa människorna och att den transcendenta Visheten nu är tydligt närvarande för deltagarna i cirkelns mittpunkt.

Efter det att Kristus i hymntexten förklarar att han är utsänd konstaterar han att människan lider, men förklarar inte varför. Jag tolkar textens introduktion som att människans lidande är något oundvikligt och en del av människans livsvillkor. Hur ska då lidandet och Kristus roll för lidandet tolkas? I 96:5-29 urskiljer jag följande händelsekedja och orsakssamband: Människan lider - jag ska lida ditt lidande - du såg mig lida - du blev berörd - du rördes till vishet - vila i mig - acceptera lidande - du kommer inte att lida.

Kristus säger alltså att han kommit för att lida i människans ställe för att människan ska förstå lidandet. Därefter förklarar han att den som ser hans lidande blir "berörd" (ἐκινήθης). Verbformen ἐκινήθης har, enligt Liddell och Scott, i sin passiva form mer än en betydelse. Det kan båda betyda att bli känslomässigt berörd och att förflytta sig när man dansar (Liddell & Scott 1968:952). Väger jag in den dubbla betydelse av verbet finns i hymntexten en dansterm som kan tolkas som en nyckel för hela hymnen. Dansens rörelse där den dansande blir förflyttad i dansens riktning är med denna dubbla betydelse inte enbart en yttre rörelse utan också att en inre rörelse som, enligt sångtexten, leder till ett tillstånd av vishet. När deltagarna rör sig i dansen rör de sig samtidigt in i en större insikt och vishet.

Sedan människan uppnått vishet uppmanas hon i hymnen att finna vila i Kristus. Hur kan man då tolka denna vila i Kristus? Använder jag cirkeldansen som tolkningsmönster kan jag jämföra uppmaningen att finna vila i Kristus med den stillhet som finns i rörelsens mittpunkt och som beskrivs av cirkeldansledaren June Watts i hennes bok *Circle dancing*. Hon lyfter fram relationen mellan det centrum som finns i den egna kroppen och cirkelns mittpunkt. På samma sätt som cirkelns centrum inte rör sig utan är den fasta punkt som cirkelns rörelser utgår från, har varje dansare en egen mittpunkt som han eller hon rör sig kring och som all rörelse utgår från. Dansares egen mittpunkt blir enligt Watts resonemang identisk med cirkelns mittpunkt. Watts jämför

denna punkt med stillheten i ”stormens öga”. Hon beskriver denna inre, stilla mittpunkt i varje dansare som en plats där ”everything is known and understood, where opposites are brought into oneness” (Watts 2006:136-138).

Jag uppfattar att det som nu sker i dansen är att de dansande uppnått ett tillstånd av vila i dansen och att rörelserna sker av sig själva. De är medvetet närvarande i dansen, har släppt det som rör sig på ytan och funnit ett tillstånd av varande.

Efter uppmaningen att vila kommer i 96:20-25 ett parti som visar att det som uppenbaras i hymndansen inte är den fullständiga visheten; ”vem jag är ska du inse när jag går bort. Det jag nu synes vara, detta är jag inte: det jag är ska du se när du kommer”. Ännu är inte Kristus identitet avslöjad och tempusformen avslöjar att undervisningen om lidandet är framåtsyftande. Kristus lidande har ännu inte inträffat. I evangelieberättelsens direkta fortsättning från 96:49 och framåt får vi hjälp att förstå Kristus identitet och hur lidandet ska tolkas. Jag antar att de som deltog i danshymnen var bekanta med hela evangelieberättelsen och deltagarna kunde därför associera till berättelsen om Kristus lidande. I min följande analys har jag använt mig av Schäferdieks engelska översättning av evangelieberättelsens 97-105 och hämtat den grekiska texten från Junod och Kaestli.

I den fortsatta evangelieberättelsen som följer efter danshymnen flyr Johannes från korsfästelsen till en grotta i Olivberget. Där uppenbarar sig Kristus för honom och visar honom ”Ljusets kors” (stauro.n fwto.j). Berättelsen innehåller en paradox; samtidigt som lidandet sker på ”ett kors av trä” (stauro.j xu,livnon) uppenbarar sig Kristus i grottan och visar Ljusets kors. Kristus förnekar inte det fysiska lidandet på korset av trä men förklarar för Johannes att hans eget lidande är ett annat lidande eftersom han i grunden är del av Fadern: ”Yet did I suffer,...but what they do not say, those things I did suffer.” Att Johannes får ta del av denna undervisning beror, enligt evangelieberättelsen, på att han är mogen att ta emot denna sanning.

Eftersom jag avgränsat min analys till danshymnen går jag inte in på hela framställningen av Ljusets kors utan enbart på det jag finner relevant för min analys. Ljusets kors nämns inte i själva hymnen, men hymnens inledande lovsång riktar sig bland annat till Ljuset; ”Vi tackar dig Ljus i vilket inget mörker bor” (94:16-17) som i

sin tur kan associeras till Johannesprologen: ”Och ljuset lyser i mörkret och mörkret har inte övervunnit det” (Joh 1:5).

I avsnittet om Ljusets kors är Kristus identisk med Ljusets kors, som förklaras ha många namn för människornas skull; ”ord” (lo,goj),,,, ”medvetande” (nou/j), ”Kristus” (Cristo,j), ”dörr” (qu,ra), ”väg” (o`do,j), ”bröd” (a`;rtoj), ”säd” (spo,roj), ”uppståndelse” (anva,stasij), ”son” (ui`o,j), ”fader” (path,r), ”ande” (pneu/ma), ”liv” (zwh,), ”sanning” (aVlnh,qeia), ”tro” (pi,stij), ”nåd” (ca,rij) (98:6). Korsets innersta betydelse och identitet är dock Visheten och dess harmoni. (Junod & Kaestli 1983:2:209-211). Ljusets kors upprätthåller en kosmisk ordning med hjälp av korsets vertikala och horisontella axel och det är i Ljusets kors som ”Vishetens harmoni” (a`rmonia soffiaj) återupprättas. Enligt evangelieberättelsen är denna harmoni och ordning inte fullständig förrän alla människors själar har kommit i harmoni med Visheten och då blivit upplyfta i korset. Här uppfattar jag att ritens huvudsakliga slutmål blir tydligare, nämligen att lyftas upp och bli en del av Ljusets kors och med Visheten.

Johannes fortsätter sedan sin evangelieberättelse i 103-104 med att förklara att Kristus efter sitt lidande är ständigt närvarande i allt lidande och lider tillsammans med dem som lider: ”he is with all of us, and with the sufferers he suffers himself”. Johannes uppmanar därefter de som lyssnar till honom att förstå att det inte är en människa han uppmanar dem att dyrka, utan Gud själv.

Jag tolkar avsnittet om Ljusets kors så att korsfästelsens fysiska lidande och Ordets andliga lidande sker parallellt. Men det är Ordets lidande som har en frälsande innebörd och som genom sitt lidande upprättar Vishetens ordning. Kristus lidande förefaller vara en förutsättning för att han därefter kan vara närvarande överallt och lida med alla som lider.

Efter 96:20-25 som alltså sannolikt syftar framåt mot uppenbarelsen av Ljusets kors och målet att alla människor ska vara förenade i Vishetens harmoni följer en sammanfattning av undervisningen om lidandet; εἰ το. πάσχειν ἦδεῖς, το. μη. παθειν

α]ν εἰ=χες το. παθει/ν σύγνωθι καὶ το. μη. παθει/ν ἔξεις : ”Om du hade förstått att lida, hade du varit i stånd till att inte lida: Tillåt dig att lida och du kommer inte att lida” (96:26-27).

Hur ska då denna uppenbarelse om lidandet tolkas? Junod och Kaestli och Schneider avvisar tanken på att syftet med detta parti av hymnen är att skapa motståndskraft mot förföljelser och fysisk tortyr. Ett sådant syfte menar de skulle vara alltför begränsat. De uppfattar att lidandet är ömsesidigt: Kristus i Ljusets kors lider eftersom alla inte har blivit samlade i Ljusets kors och innan det har skett är korset ofullständigt. På motsvarande sätt lider deltagarna i dansen när de inser sitt främlingskap i denna världen och ännu inte blivit transformerade och upplyfta till Ljusets kors. Schneider understryker särskilt att människans lidande i hymnen främst består av att vara andlig i en skapad värld (Junod & Kaestli 1983:2:605,674, Schneider 1991:188-195).

Jag delar Junod och Kaestlis och Schneiders uppfattning att detta avsnitt inte handlar om att uthärda förföljelser och håller med om att det lidande som beskrivs i hymnen inbegriper en ömsesidig längtan mellan Kristus och människan att förenas. Jag associerar till hymnens 95:35-36 där Kristus säger; ”jag vill förenas, och jag vill förena”. Det finns en ömsesidighet och spegling där de dansande som i en spegel ser sin rätta identitet i mittpunktens Kristusnärvaro.

Jag uppfattar att det finns stora likheter med de gnosticiserande tendenser som beskrevs i kapitel 4 och som säkerligen påverkat författaren eller författarna till danshymnen. Enligt dessa tendenser känner människan ett främlingskap inför denna världen och upplever sig som hemlös och utkastad från sitt sanna hem. Att leva i världen utan att vara en del av världen är en föreställning som också är bekant från Johannesevangeliet. I Jesus avskedstal till lärjungarna säger han i sin förbön för lärjungarna bland annat; ”De tillhör inte världen liksom inte heller jag tillhör världen” (Joh 17:16).

Jag menar dock att både Junod och Kaestli och Schneider missat något väsentligt. De har missat betydelsen av att deltagarna blir känslomässigt berörda av Kristus lidande och insikten att han delar deras lidande och lider för deras skull. Tanken att lidandet enbart grundar sig på insikten av att vara andlig i en skapad och materiell värld

uppfattar jag blir alltför avgränsad i förhållande till det som skett tidigare i danshymnen. De som dansar har tidigare integrerat sina egna känslomässiga bindningar och därmed genomgått en transformation både på individ- och gruppnivå. De har också mött insikten att de är ett med kosmos och den gudomliga ordningen där allting dansar och blivit påminda om livets dynamiska växlingar mellan olika tillstånd och faser i livet. De upplever sig vara ett med Kristus i cirkelns mittpunkt och med varandra och med hela skapelsen. I hymnens 95:37-42 har också Kristus ställt i ordning en boplats för Visheten i var och en av dem.

Cirkeldansens förskjutning av identiteter uppfattar jag gör det möjligt för deltagarna att identifiera sig med Kristus lidande. När deltagaren inser att Kristus lider känner den dansande igen sitt eget lidande som de integrerat och lämnat bakom sig. I dansen har gränserna mellan subjekt och objekt, mellan jag och du, suddats ut. Den som lider och inte lider blir en och densamma, det blir ett delat lidande. När deltagarna har speglat sitt eget mänskliga lidande i Kristus lidande som är av ett annat slag men ständigt närvarande där människor lider, förstår de att det finns ett samband mellan deras mänskliga lidande och Kristus gudomliga lidande. Även om en del av deras lidande kommer av att de insett att deras själar har ett annat ursprung och tillhör en annan värld medan de lever i den materiella världen menar jag att deras lidande även har en annan dimension, de inser att allt lidande hänger samman och att Kristus handlat för deras skull. De inser också att alla människor har del av samma gudomliga ursprung.

Jag tolkar hymnens förståelse av frälsning inte som en befrielse från skuld utan istället som en förståelse av sin andliga natur tillsammans med medlidande och insikten om ett delat lidande. Hymnens tidigare integrering av de egna känslorna och av ett passivt-aktivt handlande pekar på att erfarenheten av det egna lidandet är en förutsättning för att bli berörd av andras lidande och för att uppnå vishet. Efter denna omvandling kan deltagarna vila i Kristus och löftet som hör till den fortsatta evangelieberättelsen att han är närvarande. Medan dansen pågår upplever sig deltagarna sig vara bortom tid och rum och är i förbindelse med den gudomliga Visheten där de känner sig hemma. Jag associerar till det tillstånd i dansen som en av

de intervjuade cirkeldansledarna beskrev på följande sätt: ”jag får kontakt med det som är större och bortom och som finns utanför tid och rum”.

Den ordning som nu upprättats i cirkeldansen gäller inte enbart för den enskilda individen utan för gruppen som helhet och för kosmos. Jag uppfattar att det i mötet mellan människan som lider och Kristus som lider sker en förvandling av både den mänskliga och gudomliga identiteten så att något nytt, en ny ordning kan uppstå. Jag uppfattar att Kristus blir medlaren mellan det mänskliga och det gudomliga och att det är genom honom som omvandlingen kan ske. Han är ”dörren” som nämns i 95:47 som deltagarna nu har öppnat.

96:29-32

ο] συ. μη. οι=δας	Vad du inte vet
αὐτός σε διδάξω.	ska jag själv lära dig.
θεός εἰμι σου/	Jag är din Gud,
οὐ του/ προδότου	inte förrädarens [Gud].

Nu förklarar Kristus att deltagarnas kunskap fortfarande är ofullständig och att han är den som ska undervisa dem. I de två sista raderna säger Kristus att han är deras Gud och sätter det i motsatsställning till någon annans Gud. Här blir en tydlig polemik inbyggd mellan den gemenskap som fanns kring Johannesakterna och danshymnen och en annan grupp som de definierade sig gentemot. Enligt Junod och Kaestli kan 96:31-32 tolkas som motsatspar där förrädarens Gud antingen kan avse Judas Gud, eller utgöra ett motsatspar mellan den ”sanna” Guden och judarnas Gud som nämns i det inledande avsnittet i 94:1-2 (Junod & Kaestli 1983:2:653). Jag går inte närmare in och analyserar detta stycke eftersom jag inte ser det som så relevant för min analys.

ῥυθμίζεσθαι θέλω ψυχὰς ἁγίας	Jag vill att heliga själar ska ordnas rytmiskt
ἐπ' ἐμέ.	i riktning mot mig

τὸν λόγον γινώθει τη/ς σοφίας.

Lär känna vishetens ord!

Nu uttrycker sångtexten återigen Kristi vilja med en jag-vill-fras som påminner om de upprepade jag-vill-fraserna i hymnens första del. Kristus vill att heliga själar ”ska bli rytmiserade/ordnade i riktning mot mig”. Det grekiska ordet ῥυθμίζω betyder att ordna tidsmässigt och att få något eller någon att ordnas i rätt rytm. När det gäller personer kan det användas i mer än en betydelse; att träna och förbereda sig för något eller att bringa några i ordning (Liddell & Scott 1951:1576).

Schnedier påpekar att det är genom att röra sig rytmiskt i dansen som deltagarna kommer i harmoni med Ljusets kors (Schnedier 1991:197). Jag håller med honom men menar att han i sitt resonemang inte utvecklar förståelsen av att det är en gemensam rörelse som avses. Som beskrevs av McNeill i föregående kapitel är den rytmiska rörelsen i grupp identitetsskapande och ger en känslomässig sammanhållning. Gruppens gemenskap praktiserats när de rör sig tillsammans i samma rytm och har samma riktning mot Kristus/Visheten. Alla är synliga för varandra och alla befinner sig på samma avstånd från mittpunkten vilket skapar en icke-hierarkisk gemenskap. Denna gemensamma identitet och sammanhållning har de inte åstadkommit själva som en aktiv handling, det är istället cirkeldansen och riten som handlar med dem vilket förklarar verbets passiva form; gruppen ordnar inte sig själva, de blir ordnade.

Jag tycker att bilden här klarnar att riten inte enbart syftar till den enskilda individens omvandling utan omfattar hela gruppen. Jag jämför med Ignatios av Antiochia och hans brev till Efesierna 4: ”Därför blir Jesus Kristus en sång genom er endräkt och samstämmiga kärlek. Måtte ni också alla bli en kördans [min övers] så att ni är samstämmiga i endräkt, tar tonen från Gud tillsammans och sjunger med en enda röst genom Jesus Kristus till Fadern” (Ignatios *Till efesierna* 4:2).

Avslutningsvis benämner sig Kristus som ”Vishetens ord” (το.ν λόγον τη/ς σοφίας) som han uppmanar de deltagande att lära känna. Junod och Kaestli menar att ”Ordet” syftar på hela hymnen och att Kristus uppmanar deltagarna att ta till sig och förstå hymnen och dess budskap. De väljer därför att beteckna hymnen, som nämnts tidigare, som Vishetens hymn, eller ”l’hymne prononcé par la Sagesse” (Junod & Kaestli

1983:2:654). Jag väljer dock en annan förklaring och tolkar in en dubbeltydighet i frasen. Det är visserligen rimligt att identifiera Kristus med "Vishetens ord" (το.ν λόγον τη/ς σοφίας) och att uppmaningen därför handlar om att lära känna Kristus. Samtidigt menar jag att uppmaningen dessutom är riktad till de dansande själva. De har tagit del av Visheten och Vishetens Ord som nu bor i dem, i den dansande kroppen. Jag tolkar uppmaningen "Lär känna vishetens ord!" som att de dansande både uppmanas att lära känna sig själva och att lära känna Kristus/Visheten som nu också bor i dem. De dansande har passerat "dörren" i 95:7 och Kristus/Visheten är nu "vägen" som nämndes i 95:49 för deras fortsatta färd.

7.4 Avslutande lovsång

96:36-48

πάλιν ἔμοι λέγε·

Δόξα σοι πάτερ.

δόξα σοι λόγε,

δόξα σοι (το.) πνευ/μα [α[γιον].

Säg igen till mig,

Ära till dig, Fader

Ära till dig, Ord

Ära till dig, [helige] Ande

το. δὲ ἔμο.ν

εἰ θέλεις ἀμh.ν γνω/ναι,

λόγω α[παξ ἔπαιξα πάντα

καὶ οὐκ ἐπῆ|σχύνθην ο[λωσ.

ἐγω. ἐσκή,ρησα,

συ. δὲ νόει το. πα/ν,

καὶ νοήσας, λέγε·

Δόξα σοι πάτερ. VAμήν.

Men för mig,

om du verkligen vill förstå mig:

Med ordet lekte jag en gång alla [lekar]

och jag skämdes inte alls.

Jag dansade av glädje,

du, förstå allting,

och när du förstått, säg:

Ära till dig, Fader. [Amen]

Hymnen avslutas med en lovsång liksom den började. Här framträder en gudsbild med tre gudsnamn; ”Fader” (πάτερ), ”Ord” (λόγε), och ”Ande” (πνευ/μα) till skillnad från den inledande lovsången som riktade sig till fler benämningar på Gud. En annan skillnad är att Kristus i inledningen riktade lovsången till ett du medan han nu uppmanar deltagarna att rikta lovsången till honom själv. I den avslutande lovsången är det därmed Kristus i cirkelns mittpunkt som är Gud.

Därefter avslöjar Kristus sin rätta identitet för dem som verkligen vill förstå honom.

Raderna är inte helt enkla att tolka. Verbet *paidzw* kan enligt Bertram översättas med att leka, dansa, skämta och retas och användes av grekerna med allt från barnlig lek och bollspel till barnsliga skämt. I judisk kontext användes det i betydelsen religiös lek och dans och Bertram hänvisar till Ordspråksboken 8:30; ”Då var jag [Visheten] som ett barn hos honom och lekte ständigt inför honom, jag lekte i hela hans värld och gladde mig med människorna”. Här syftar *paidzw* enligt Bertram till att fånga en barnlig rörelse av att leka eller dansa, men med viss nedsättande ton. Han påminner också om att vishetskristologiska resonemang brukar knytas till Ordspråksboken 8:30. I Nya Testamentet återfinns *paidzw* i 1 Kor 10:7 i ett varnande referat till dansen kring guldkalven i 2 Mos 32:19: ”Bli inte avgudadyrkare som många av de blev. Om dem står det i skriften: Folket slog sig ner för att äta och dricka och steg sedan upp och förlustade sig” (Bertram 1976:625-626).

Junod och Kaestli väljer att översätta *paidzw* i betydelsen skämt och lek: ”par le Logos, je me suis joué en toutes choses et je n’ai en rien connu la honte” och hänvisar till att Augustinus använder verbet *illudo* i motsvarande versrad i betydelsen skämta och skoja med (Junod & Kaestli 1983:2:654). Schäferdiek väljer en motsvarande översättning: ”By the Logos I made a jest of everything and was not ‘made a jest’ at all”. Schneider kopplar sin tolkning till att Kristus i Johannesakternas evangelieberättelse uppenbarar sig i många olika former och på många olika platser. Schneider förklarar sin tolkning med att Kristus inte skäms för att göra det eftersom

Kristus anser att detta är nödvändigt för att han ska kunna förmedla sitt budskap till alla människor (Schneider 1991:199).

Jag anser att cirkeldansen som mönster istället talar för att tolka *pai,zw* i betydelsen lek eller dans. Möjligen kan raderna syfta tillbaka på Ordspråksboken 8:30 vilket innebär att Kristus blir identisk med Visheten som i begynnelsen leker eller dansar inför Gud och tillsammans med människorna. En tolkning som tar fasta på betydelsen av att ha deltagit i avgudadyrkan och erotisk dans förefaller osannolik, bland annat med tanke på att Johannesakterna i övrigt förmedlar en i viss mån asketisk livsstil, dock vilket dock enligt Lalleman, inte kan tolkas som en extrem livshållning utan att Johannesakterna speglar en generell attityd som överensstämmer med flertalet andra kristna rörelser under 100-talet (Lalleman 1998:239-244). Jag väljer att tolka *pai,zw* i betydelsen leka och förstår raderna som att de syftar på ett tillstånd av ursprunglig och barnlig glädje.

I 96:44 står att Kristus dansade av glädje, vilket jag tycker understryker att de två tidigare raderna syftar på lek eller dans. Verbet *skirta,w* användes enligt Gottfried Fitzer i hellenistisk judendom och i tidiga kristna texter i betydelsen att hoppa av glädje eller att dansa (Fitzer 1976:401). Även om verbet i Lukasevangeliet 6:43 används för att uttrycka en eskatologisk glädje över frälsningen ser jag det inte självklart att läsa in en sådan mening i danshymnen. (Se sid. 34.) Jag tolkar verbet som ett allmänt uttryck för glädje.

Efter att ha uppmanat deltagarna att förstå allting avslutas lovsången med en uppmaning att sjunga ett ära till Fadern.

I min tolkning av lovsången som helhet väljer jag att ta fasta på lovsångens betoning av lekfull och barnlig glädje och återknyter till McNeills resonemang i kapitel sex om den eufori som uppstår när en grupp rört sig rytmiskt tillsammans under en längre tid. Jag uppfattar att uppenbarelsen om lidandet nu avrundas med en hänvisning till den euforiska lätthet som den kollektiva dansen medför och att deltagarna nu avslutar riten med lovsång till Gud och med en känsla av befrielse och glädje.

7.5 Sammanfattning

Jag ställde i inledningen frågan hur Kristus framställs som Visheten och hur denna Kristusbild kan ha uppfattats av dem som deltog i danshymnen. Jag ville också undersöka hur cirkeldansen och hymnen fungerade som en rit. Jag börjar med att sammanfatta den inledande lovsången och hymnens första sektion.

Danshymnen beskriver i den första hälften av hymnen en ordnad process, där deltagarna har gått in i riten och underordnat sig Kristus/ledares vilja. Här påminner Kristusbilderna om Visheten som i den judiska vishetslitteraturen uppmanar människor med stränga tillrop. Genom att befinna sig i cirkelns mitt blir Kristus identisk med det heliga. I lovsången hälsar deltagarna Kristus närvaro som en gudomlig närvaro som får många namn, namn som har paralleller till Johannesevangeliets kristologi.

Kristus förmedlar därefter Visheten i paradoxala jag-vill-uttalanden. Påstående leder den dansande till att ordna och integrera sina egna känslomässiga erfarenheter och transformera dem. Kristus i cirkelns mittpunkt är transformationens källa och ursprung.

De dansande blir genom sina synkroniserade, rytmiska rörelser känslomässigt sammanbundna, och bildar i dansen en enda kropp. Danscirkeln vidgas till att omfatta hela kosmos och den himmelska dansen där man föreställde sig att änglarna dansade kring Gud. Deltagarna föreställde sig sannolikt att de blev en del av den kosmiska och himmelska ordningen och de får också höra att det enbart är genom dansen som de kan nå fullständig förståelse om den gudomliga ordning som upprätthåller skapelsen. Deltagarna har nu genomgått en transformation på både individ- och gruppnivå så att varje individ är en helhet och gruppen en sammansvetsad enhet. De har öppnat sig för en kosmisk och gudomlig ordning där allting dansar och befinner sig i rörelse.

Kristus sammanfattar sin vilja i riten genom att uttala att han vill ställa i ordning och förena. Han bekräftar att deltagarna nu är förenade till en enda kropp och han vänder sig till dem med ett kollektivt du, och han har gjort i ordning en boplats för Visheten i var och en av dem. Han ger dem också redskap och nycklar att använda när de går in i ritens nästa del.

Eftersom Kristus befinner sig i cirkelns mittpunkt är det i mittpunkten han blir synlig samtidigt som deltagarna blir synliga för varandra. Kristus befinner sig hela tiden i en relation till de dansande som befinner sig i periferin och det finns ett ömsesidigt beroende mellan centrum och periferi. Gränserna suddas i dansen ut mellan objekt och subjekt, mellan individen och gruppen och mellan gruppen och kosmos. Deltagarna befinner sig ansikte mot ansikte med det gudomliga centrumet, genom att gå runt det i cirkel är var och en av dem i ständig kontakt med Kristus som de förstår sig i mittpunkten. Samtidigt sker en identitetsförskjutning – vem är egentligen vem? De dansande förs gradvis in i en fördjupad insikt som sker samtidigt som de rör sig i dansens rytm.

Den Kristusbild som speglas i hymnens första del påminner om den judiska vishetslitteraturens beskrivningar av den gudomliga Visheten som finns med överallt och är närvarande hos människorna, tar sin boning i dem, genomtränger allt och är den kraft som håller samman och upprätthåller skapelsens ordning.

Den andra delen av hymnen inleds med att Kristus i hymntexten återigen kräver deltagarnas fullständiga uppmärksamhet. Han vänder sig inte enbart till dem som deltar i riten utan till alla människor.

Kristus konstaterar i texten att människan lider och att han därför också kommer att lida. Syftet med hans lidande är att människan ska förstå varför hon lider.

Kristus förklarar att han är Ordet som har sänts till människorna. Hymntexten förklarar nu tydligt att den transcendente Guden nu är närvarande i cirkelns mittpunkt vilket deltagarna tidigare upplevt genom cirkeldansens form. I denna andra del av hymnen benämns Kristus som både Ordet från Fadern, Vishetens Ord och Gud. Det finns i hymnen en sammanblandning av gudsbegrepp som tyder på att gudsbegreppet under 100-talet var instabilt vilket kan spegla en förskjutning från den feminina Visheten till det maskulina Fadern och Ordet. Visheten är enligt evangelieberättelsens fortsättning den Gudsmetafor som finns bortom andra gudsbegrepp som räknas upp, däribland Kristus, Ordet, Fadern och Sonen. Dessa finns, enligt evangelieberättelsen, för att fylla människornas olika behov. Jag väljer därför att betrakta Visheten som Kristus gudomliga ursprung.

Lidandet framställs som en del av människans grundvillkor och berättelsen om Kristus lidande för deras skull berör deltagarna. Jag utgår från att deltagarna i dansriten kände till hela evangelieberättelsen där berättelsen om hur Kristus lider för deras skull ingår. I den fortsatta evangelieberättelsen förklaras att det fysiska lidandet på träkorset inte är det som befriar människan utan befrielsen sker genom ett annat slags lidande av Ordet som sker parallellt och samtidigt. Efter att Kristus har lidit samtidigt med mannen på träkorset är han ständigt närvarande i alla människors lidande. Syftet med lidandet är enligt evangelieberättelsen att alla människor ska förenas med Kristus i Ljusets kors som likställs med Vishetens harmoni.

I den identitetsförskjutning som byggts in i cirkeldansen och ritens identifierar deltagarna sig nu med Kristus lidande och hans gudomlighet. De speglar sig i Kristus och inser att de också är andliga i en materiell värld, att de har ett andligt ursprung och inte hör hemma i världen. De inser också att allt lidande hänger samman, att människans lidande och det gudomliga lidandet är ett delat lidande. De är också alla en del av samma gudomliga ursprung.

Visheten har nu tagit sin boning i deras kroppar på den ”plats” som dansriten förberett inom dem. De kan nu vila i detta inre rum som förbinder dem med Kristusnärvaron i cirkelns mittpunkt och med den gudomliga Visheten där de har sitt ursprung och som de föreställer sig bortom den skapade världen. Kristus är både transcendent och gudomlig men också ständigt närvarande i deras liv. Cirkeldansens tre olika nivåer har förenats till en nivå inom de dansande i en mystik förening med ursprunget till allt liv.

Kristus roll är att vara medlaren mellan människan och Visheten, han ger människan en riktning och erbjuder både en plats och en väg till en förening med den gudomliga Visheten. Med hjälp av hymntextens metaforer kan Kristus beskrivas som en dörr att öppna, en plats att vila i och en väg att fördas på. Han vill också att människorna ska vara en enhet och deltagarna upplever i hymntextens ord och i dansen en icke-hierarkisk gemenskap och får en gemensam identitet och riktning.

I den avslutande lovsången beskriver sig Kristus som en kosmisk och ursprunglig glädje och lekfullhet som uttrycks genom att dansa. Det är denna glädjefulla lätthet som deltagarna har tagit del av i cirkeldansen och de fylls av en euforisk lätthet.

8 Syntes

Jag ställde i inledningen frågan hur Kristus framställs som Visheten i hymnen och hur deltagarna i riten kan ha uppfattat honom. Jag ville också undersöka hymnens rituella genomförande och funktion. Jag utgick från hypotesen att cirkeldansen och hymntexten förmedlar en beskrivning av Visheten som pekar på en gudsbild som har skapat världen och som upprätthåller den ordning som är nedlagd i skapelsen.

Först konstaterar jag att ett fenomenologiskt angreppssätt varit mycket fruktbart för att förstå hymnens Kristusbild och ritens funktion. Jag har funnit att textens innehåll blir tydligt när det tolkas i samspel med en tolkning av vad som samtidigt sker i cirkeldansen. Worsøe Reiffs slutsats att det teologiska tänkandet inte kan isoleras från den kroppsliga praktiken finner jag bekräftat i min analys. Mitt analysverktyg ”cirkeldansens ordning” med sina tre olika nivåer – individen-gruppen-kosmos som binds samman av mittpunkten har visat sig fungera väl.

När det gäller hymnens Kristusbild tillhörde deltagarna i danshymnen en tradition som förstod Kristus som okroppslig och han benämner sig också i hymnen med flera olika metaforer och gudsbegrepp. Ytterst syftar dock hymnens gudsbild på den gudomliga Visheten som finns bortom alla gudsbegrepp och metaforer och som upprätthåller skapelseordningen i Vishetens harmoni och i Ljusets kors.

Den Kristusbild som framträder är av en närvarande Gud, som både är immanent och transcendent. Deltagarna föreställer sig att han är närvarande i cirkelns mittpunkt och handlar med dem genom dansen och genom hymntextens ord. Han handlar med både den enskilda och med hela gruppen som dansar, men också med sig själv. Det finns en ömsesidighet i relationen mellan cirkelns mittpunkt och deltagarna i riten och hymnens ord uttrycker också denna ömsesidighet. Kristus vill förena dem och han vill förenas med dem, han vill ordna och han vill ordnas. Han är både den som håller samman ritens ordning och den som förmedlar Vishetens ordning som finns bortom den skapade världen. Han är också Visheten som i riten tar sin boning i dem.

Cirkeldansens ordning skapar tre nivåer för att förstå och möta Kristus; han är osynligt närvarande i mittpunkten, genom den identitetsförskjutning som sker blir han närvarande inom var o en av de dansande, och i deltagarnas föreställningar är kosmos och den himmelska dansen närvarande.

Cirkeldansens struktur ordnar och håller samman riten och skapar koncentration vilket förstärks av textens uppmaningar att vara uppmärksam. Riten börjar med en lovsång där den gudomliga närvaron hälsas. Sedan kommer en sektion som inleds med en tacksägelse. I denna sektion sker en integration inom de enskilda deltagarna till en känslomässig helhet, och av hela gruppen som bildar en dansande kropp och till slut bjuds hela kosmos in i dansen. I den första sektionen menar jag att deltagarna förbereds att ta emot budskapet i hymntextens andra sektion som inbegriper ett mysterium.

I hymnens andra sektion sker det egentliga mötet mellan Gud och människan och det sker en förening som bygger på insikten om ett delat lidande och ett gemensamt gudomligt ursprung. Visheten är nu inkarnerad i de dansandes kroppar. Efter mysteriet i hymnens andra sektion kommer en avslutande lovsång som hänvisar till dansens lekfulla glädje och deltagarna har nu nått det tillstånd av befrielse och gemensam eufori som uppstår när man dansat länge tillsammans. Den stund riten har varat har deltagarna kunnat vila i sin förening med Visheten, i dansens icke-hierarkiska gemenskap och i det inre rum som blivit tydligt för dem i den kroppsliga rörelsen.

Den bild av Kristus som framträder i riten uppfattar jag inte enbart handlar om att återskapa Vishetens ordning utan också om att skapa en ny ordning. Hans funktion blir att förena människorna med den gudomliga ordningen som finns bortom den skapade världen för att på så sätt skapa en ny ordning där alla människor har återförenats med Vishetens harmoni.

Cirkeldansen tydliggör att Vishetens ordning och harmoni inte är en statisk ordning utan en ordning som upprätthålls av rytmen och rörelsen. Att vara i kontakt och harmoni med den rytm och rörelse som konstituerar skapelsen är det som gör det möjligt att finna vila i det gudomliga varat som skapar sig självt. Ordet kärlek är inte nämnt i danshymnen, men kan inte kärlek beskrivas som att vara förenad med det gudomliga varat och befinna sig i en harmonisk rytm med sig själv och sina medmänniskor?

Litteratur

A Greek-English Lexicon. 1951. Lidell & Scott. Oxford: University Press.

A Greek-English Lexicon of the New Testament and other early Christian Literature. 2000. Utg. under red. av F W Danker. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Theological Dictionary of the New Testament. 1976. Utg. under red. av Gerhard Kittel. Grand Rapids, Michigan: William Erdmans Publishing Company.

Andrén, Olof & Beskow, Per, 2006: De Apostoliska Fäderna. Malmö :Artos Bokförlag.

Barnstone, Willis & Meyer, Marvin, 2003: *The Gnostic Bible*. Boston och London: New Seeds Books.

Behm, Johannes, 1976: *Theological Dictionary of the New Testament Volume 4*. Utg. under red. av Gerhard Kittel. Grand Rapids, Michigan: W M B Eerdmans Publishing Company

Bell, Catherine, 2009: *Ritual, Perspectives and Dimensions*. Oxford: Oxford University Press

Bertram, Georg, 1976: *Theological Dictionary of the New Testament Volyme 5*. Utg. under red. av Gerhard Kittel. Grand Rapids, Michigan: W M B Eerdmans Publishing Company.

Bibel 2000.

Boehm, Yohanan, 1971: *Encyclopaedia Judaica Volume 5*, Jerusalem: Keter Publishing House Ltd.

Bowe, Barbara E., 1999: Dancing into the Divine: The Hymn of the Dance in the Acts of John. *Journal of Early Christian Studies* 1999:1. S. 83-104.

Bowe, Barbara E, 2001: Peri Pascha and the Quartodeciman Paschal Liturgy at Sardis av Stewart Sykes. [*Journal of Early Christian Studies* 2001:4. S.598-599.](#)

Davies, W D & Allison, Dale C, 1991: *The International Critical Commentary, The Gospel According to Saint Matthew*, Edinburgh: T&T Clark.

Declaissé-Walford, Nancy, 2009: *The New Interpreter's Dictionary of the Bible Volume 5*. Washington :Abingdon Press.

Dunn, James D G, 1992: *The Anchor Bible Dictionary Volume 1*. Utg. under red. av Freedman. New York: Doubleday.

Exegetical Dictionary of the New Testament. 1982-83. Utg. under red. av Balz & Schneider. Grand Rapids, Michigan: William Erdmans Publishing Company.

Fitzer, Gottfried, 1976: *Theological Dictionary of the New Testament Volume 4*. Utg. under red. av Gerhard Kittel. Grand Rapids, Michigan: W M B Eerdmans Publishing.

Geels, Antoon, 2000: *Kristen mystik. Ur psykologisk synvinkel Del 1*. Skellefteå: Norma Bokförlag.

Gundry, Robert H, 1994: *Matthew. A Commentary on His Handbook for a Mixed Church under Persecution*, Michigan: Eerdmans Publishing Company.

Hall, Stuart G, 1966: Melito's paschal homily and the Acts of John. *Journal of Theological Studies* 1966:1.S.95-98.

Harrington, Daniel J, 2009: *The New Interpreter's Dictionary of the Bible Volume 5*. Washington: Abingdon Press.

Heikel, Ivar & Friedrichsen, Anton, 1934: *Grekisk-svensk ordbok till Nya testamentet*. Lund: LiberLäromedel. Omtryck 1996, Uppsala: HSC.

Hinchliff P, 1986: *A New Dictionary of Liturgy & Worship*. Utg. under red. av Davies, J G. London: SCM Press Ltd.

Junod, Eric & Kaestli, Jean-Daniel, 1983: *Acta Ioannis. Volume 1-2. Corpus Christianorum, Series Apocryphorum*. Turnhout: Brepols.

Kane, Thomas A, 2007: *Religion Past & Present, Volume III*, 2007 Utg. under red. av Betz Browning Janowski Jungel. Leiden-Boston: Brill.

Lalleman, Pieter J, 1998: *The Acts of John*. Leuven: Uitgeverij Peeters.

Lawler, Lillian B., 1964: *The Dance in Ancient Greece*. London: Adam & Charles.

Layton, Bentley, 1987: *The Gnostic Scriptures*. New York: Doubleday.

Marjanen, Antti, 2008: *The Oxford Handbook of Early Christian Studies*. Utg. under red. av Susan Ashbrook Harvey & David G. Hunter. New York: Oxford University Press.

McKinnon, James, 1987: *Music in Early Christian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

- McNeill, William, 1995: *Keeping together in Time. Dance and Drill in Human History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Nordin, Svante, 1995, 2003: *Filosofins historia. Det västerländska förnuftets äventyr från Thales till postmodernismen*. Lund: Studentlitteratur.
- Rönn, Maria, 1997: *Heliga danser – dans som rit och bön*. Stockholm :Verbum.
- Schneider, P G, 1991: *The Mystery of the Acts of John, An Interpretation of the Hymn and the Dance in the Light of the Act's Theology*, San Francisco: Dissertations Series.
- Schäferdiek. Knut, 1992: *The Acts of John. New Testament Apocrypha, Volume 2*. Utg. under red av Willhelm Schneemelcher. Louisville:Westminster/John Knox.
- Schüssler Fiorenza, Elisabeth, 1995: *Jesus: Miriam's Child, Sophia's Profet. Critical Issues in Feminist Christology*. London: SCM Press Ltd.
- Sendrey, Alfred, 1969: *Music in Ancient Israel*. New York: Vision Press Limited.
- Sparshott, Francis, 1995: *A Measured Pace. Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. London: University of Toronto Press.
- Svartvik, Jesper, 2006: *Jesus och de första kristna*. Utg. under red av Dieter Mitternacht & Anders Runesson. Stockholm: Verbum Förlag AB.
- Tauber, Gerald E, 1979: *Mans View of the Universe*. New York: Crown Publishers Inc.
- Tobin, Thomas H, 1992: *The Anchor Bible Dictionary Volume 14*. Utg. under red av Freedman. New York: Doubleday.
- Watts, June, 2006: *Circle dancing*. Sutton Mallet: Green Magic.
- Worsøe Reiff, Anja, 2009: *Hvorfor Danser Visdommen? En undersøgelse af religiøse erfareingspotentialer i dans og bevægelse*. Köpenhamns universitet:Teologisk Speciale, Institutionen för systematisk teologi.
- Wosien, Maria-Gabriele, 1974: *Sacred Dance*. New York: Thames and Hudson.
- <http://ablemedia.com/ctcweb/showcase/wordsonline.html>.

Bilaga

Gruppintervju med cirkeldansledare

Jag genomförde 5 mars 2011 en gruppintervju med sju dansledare som, liksom jag, är diplomerade dansledare i Heliga danser. Diplombildningen startade i mitten av 90-talet vid Svenska Kyrkans Utbildningscentrum i Sigtuna och bedrivs nu på flera håll i landet i regi av bl. a. Sensus studieförbund. Sex av dansledarna är aktiva som dansledare inom Svenska Kyrkan. Samtliga har genomgått, eller genomgår, en tvåårig fördjupningsutbildning i folkliga rituella danser från östra delen av Medelhavet under ledning av Laura Shannon. Dansledarna kommer från Skåne, Södertälje, Stockholm och Västmanland och samtalet skedde i samband med en dansträff i Stockholm.

Jag sände före samtalet ut fyra frågor att reflektera över:

1. Vilken betydelse har cirkeldansen för dig?
2. Vad tänker du om relationen mellan dansen och sångtext/orden när du dansar?
3. Kan du i ord beskriva vad du upplever händer när vi dansar?
4. Vad tycker du krävs för att dansen ska upplevas som transformerande/som en rit.

Samtalet pågick i ca 1,5 timme och jag förde anteckningar under tiden. Jag sammanställde minnesanteckningarna och dessa sändes efteråt ut till samtliga deltagare. De fick då möjlighet att läsa igenom, lämna synpunkter och godkänna materialet för publicering. Eftersom svaren går in i varandra redovisar jag samtalet som lösryckta individuella påståenden och redovisar inte svaren under respektive fråga.

Redovisning av samtalet

”Dansen ger personligt välbefinnande och gemenskap. Jag uppfattar att det krävs en lugn och säker ledning och att alla som dansar strävar åt samma håll. Det uppstår något tredje när vi kommer samman och dansar med synkroniserade rörelser i cirkel”.

”Musiken är nödvändig, men orden behövs också”.

”Levande musik är alltid en fördel. Dynamiken mellan musiker och dansledare är viktig eftersom musiken är underordnad dansen. Jag arbetar tillsammans med en manlig musiker när jag leder meditationsdans i kyrkan och det finns en ordlös dynamik mellan oss. Jag upplever att kombinationen manligt - kvinnligt förstärker det som sker i dansen”.

”Danser ger mig möjlighet att släppa mig själv och den egna personen, allt som uppehåller tankarna, jag får kontakt med det som är större/bortom, som finns utanför tid och rum. För att uppnå detta krävs ibland att man har tillgång till dansen som språk. Även om alla människor har tillgång till dans som uttryck tror jag det betyder något om man har erfarenhet av att dansa i gemenskap, erfarenhet av den specifika rytmen eller dansen,

åtminstone att merparten av dansarna kan danserna och på så sätt bär cirkeln, En samling helt oerfarna dansare kan inte åstadkomma det flöde som krävs för att åstadkomma det som blir tranformerande. Det blir starkare om det är flera som dansar, med fler människor ökar mängden av energi”.

”Att få tillgång till flödet och känslan handlar min egen öppenhet och mina egna hinder, och det sitter inte bara i kroppen”.

”När jag öppnar upp mig i dansen blir jag sårbar, det är viktigt att jag känner mig trygg i rummet och med de andra som deltar i dansen. Ibland tänker jag att också dansen är sårbar och behöver skyddas från att bli kommersiell och förvanskad”.

”Det som händer är ordlöst, går inte att fånga in och beskriva i ord. Dansen blir till en rit av sig själv, dansen skapar en rörelse som alla kan delta i. Dansen är alltid tranformerande, även om vi inte vet det och det är ett mysterium. Var och en som dansar i cirkeln behöver anpassa sig till den gemensamma rytmen. Jag upplever att rytmen är det som får oss att komma in i dansen/riten och det som jag kallar mysteriet och få tillgång till något större som kanske inte behöver förklaras”.

”När jag dansar kommer jag i harmoni med allt annat som sker i mitt liv. Jag kan personligen ibland känna att jag är i otakt med mig själv, men med hjälp av dansen hittar jag tillbaka till min egen rytm och blir ett med en ännu större rytm”.

”När vi dansar blir vi synliga för varandra eftersom alla som dansar rör sig på samma avstånd från mittpunkten och ser varandra i ögonen”.

”Musikens språk är universellt, och dansen, rytmen kommer före musiken”.

”För att dansen ska fungera som rit och transformation behövs en tydlig intention från en eller flera som dansar. Den intention som behövs är just den, att dansen ska vara en rit, att vi som dansar är överens om att dansen kan ena och förena oss. Vi tänker inte enbart på vår egen roll i cirkeln, utan betraktar den också som vårt gemensamma uttryck. Jag jämför med hur det är att dansa med folkdansklubben. Dom är jätteduktiga på danser, och dom dansar länge och väl, men inte tycker jag det blir det en rit av det, inte. Svettigt däremot”.

”Känslan och flödet är viktiga. Jag glömmer mig själv och känner att jag blir buren av cirkeln, av de andra som dansar. Samtidigt måste jag ändå själv vara fullt närvarande, de andras närvaro hjälper mig själv att vara där. Danserna får gärna vara enkla, stegen kan vara hur enkla som helst egentligen, men det får också gärna vara svårare. Men man måste kunna danserna. Jag har ofta varit i Grekland och dansat. Vid ett tillfälle såg jag några bybor dansa länge och komma i trans. Stegen såg inte svåra ut utifrån, till slut bestod deras rörelser nästa bara av hur de böjde knäna och rätade upp dem. Men eftersom jag inte är uppvuxen med denna typ av dans, måste jag lära mig det, dansa i årtal, kanske ett helt liv, för att få tillgång till detta sätt att dansa – de är födda med det, de hade tillgång till rytmen redan i livmodern”.

”I cirkeln blir vi delar av något större som alla i cirkeln både delar och är en del av”.

