

Arne H. Lindgrens kyrkospel

Av Christina Bergil

INLEDNING

Jag har kommit till Arne H. Lindgrens kyrkospel som läsare, inte åskådare, inte deltagare. Det är de tryckta orden som påverkar mig, inte de visuella intrycken, inte musik och rytm. Något kyrkorum har jag inte framför mig och inga människor omkring mig. Det som jag tar del av är alltså inte alls detsamma som det som sker och upplevs när ett kyrkodrama framförs.

Som läsare av Arne H. Lindgrens kyrkospel har jag inga röster bakom orden, inga ansikten och gestalter som kan förbindas med de skilda replikerna.¹ Replikerna (monologerna, sångerna, inkasten, de lyriska utbrotten...) står där inför mig, avklädda sin kroppslighet, utlämnade åt ett förnuft som inte kan bevekastas med rörelsers skönhet och rösters kraft.

Här har jag nu redan gett uttryck för ett utmärkande Arne H. Lindgren-drag: motsättningen. Förnuft mot skönhet. Antitesen, kontrasten, konflikten, kampen är starkt framträdande i dramerna – utgör deras nerv. Dramaturgiskt är det naturligtvis ett mycket tacksamt stilmedel. Hur detta gestaltas i spelen visuellt och akustiskt – kroppar som spelar mot varandra, rösters tempo och styrka, ansiktens uttryck – kan bara min fantasi ge mig en föreställning om. Men den tryckta texten ger mig näring för fantasin: de snabbt växlande eller inbrytande ”störande” replikerna, det rytmiskt hårda eller melodiskt mjuka hos dem, spänningen mellan kollektivets och den ensammas röster. Denna artikel kommer alltså att ägnas åt texten, orden som de står. Men varje läsare uppmanas att försöka använda sin fantasi och bakom varje återgiven replik försöka *se* och *höra*.

Jag vill i det följande först presentera varje kyrkospel för sig, försöka ge en bild av deras individualitet, och därefter göra en översikt över deras gemensamma drag och den verklighetsbild som de gestaltar. I ett avslutande avsnitt gör jag ett par mer personliga reflektioner.

¹ *Duvomånglaren* är det enda av de fyra spelen som anger en bestämd rollkaraktär bakom respektive replik.

I SPELEN

Den opassande lovsången

*Den opassande lovsången*² har två prologer. Båda accentuerar den tidskonception som är specifik för kyrkospelet som genre: då är lika med nu, biblisk tid och vår tid sammanflyter. Prolog ett talar om att varje ögonblick är ett nytt skapelseögonblick och att Kristus finns mitt i världen, mitt i tiden. Prolog två gestaltar ett sådant ögonblick. Där framträder Allan, skrothandlare, i ett vårgrönt landskap med drag av lundabygden. Han berättar om ett skeende, och för den bibelförtrogna står det snart klart vad det är för ett skeende: förspelet till intåget i Jerusalem. Allan sitter i vårgrönskan och hans trogna fåle betar i det färska gräset när "Han" kommer vägen fram tillsammans med några andra unga arbetskarlar. "Han" och hans följe drar till sig Allan med dans, skratt och sång – Allan kan inte låta bli att dansa vals fram över väggruset för att möta dem. Detta är alltså anslaget: den sinnliga livsbejakelsen, skapelseglädjen.

Det är efter de två prologerna som spelets bibeltext kommer: Lk. 19:37-40. Det som berättas är alltså en konflikttext där lovsång står mot inskränkt fördömande: på lärjungarnas hosiannarop följer fariséernas krav på förbud. Och Jesus tar ställning i konflikten: "Om dessa tiga, skola stenarna ropa".

Lovsången var opassande i etablissemangets öron. Kyrkospelet gestaltar denna konflikt mellan bejakelse och fördömande, mellan avvikare och konformister i ett konglomerat av röster. Allan, som lånat ut sin fåle till intågsprocessionen, försvinner ur fokus tillsammans med det konkreta bibliska skeende som han blev en del av. Hans närvaro kan ibland rekonstrueras, men han träder aldrig mer fram som ett subjekt på samma sätt som i prologen. De som framträder är alla anonyma, även om en tilltalas som "Magdalena" – karakteristiskt nog en utstött glädjeflickas namn. De första rösterna uppmanar till dans och skratt, hopp och rytmer och inbjuder till gemenskap. Ett subjekt framträder och säger självmedvetet: "Jag är jag" (s. 8). Han eller hon har en identitet och ett värde som har getts av "mannen som red på vår fåle" (ibid).

Men motröster träder in. De är fientliga i tonen och kommer med en rad negeranden som står tydligt antitetiskt till bejakelsens röster. "De har inget identitetskort!" (s. 9) säger den första rösten, och både det avpersonaliserade "de" och det krassa begreppet "identitetskort" står i bjärt kontrast till rösten som i nyväckt stolthet förkunnat: "Jag är jag – det gjorde han mig till". Så följer "Okänd. / Inte medlem. / Inte bokförd. / Inte registrerad" (ibid). Här är det uppenbarligen fråga om ett annat synsätt, en annan attityd, till vad det är att vara människa. De första rösterna kan sägas stå för ett slags myndighetsförtryck, medan nästa uppsättning röster representerar konvensansens, konformismens förtryck: "Opassande! / Löjligt! / Gene-

² Lunds Stifts Kyrkospel 1977, förkortas i denna artikel "Lovsången". Försättsbladet anger ingen genrebeteckning. Jag kommer att alternera mellan beteckningen "kyrkospel" och "drama".

rande! / Upprörande!” (ibid). Bejakelsens röst berättar om ett Gudsskådande och möts av rösterna som ropar ”Förryckt!” (ibid) och hånfullt ställer reduktionens frågor: ”Var han lång / kort / tjock / smal / gammal?” (ibid). De negerande- reducerande rösterna talar om det kroppsligt mätbara och bejakelsens svarar med att tala om identifikation: ”Hans hjärta slog som vårt...” (ibid) – och om den kroppslighet som är ägnad för möte: ögon, händer, hjärta.

I centrum för den teologi som Arne H. Lindgren gestaltar i sitt författarskap står den Kristus som identifierar sig med den vanliga människan. I ”Lovsången” finns en katalogaria som fokuserar just detta på det mest sakligt konkreta sätt:

Hans far var kolarbetare i Wales
intellektuell i Chile
alkoholmissbrukare i Stockholm
[...]
Hans mor var sömmerska i Borås
servitris i Jülich, några mil från Rehn
sociologiprofessor i Paris
call girl i stora staden New York
[...] (s. 12).

Men dessa enkla konstateranden möts av protestrop och ett eftertryckligt hävdande av Guds transcens. Men bejakelsens röst insisterar: ”Någon är här – här hos mig!” (s. 13). ”En närvaro tog plats i mitt liv / Ett ansikte rörde vid mig – / Han steg in i mitt ansikte...” (s. 16).³

Bejakelsen uttrycker sin hängivenhet i sånger och lyriska partier. Och föraktet, repressionen och intoleransen bryter in med anklagelser, krav och hån. De pekar ut en namnlös person – kanske är det Allan – såsom varande kroppsligen förfallen, arbetsoförmögen och misskötsam. En motröst erinrar om liljorna på marken och fåglarna som inte sådde, men när de nitiska rösterna i ett allt mer uppskruvat tempo talar om krassa arbetslivsförhållanden, vissnar jorden och fåglarna slutar sjunga. Det jag som dukar under för produktionssamhällets krav (”Maskinen var större än jag!” (s. 23), ”Mitt hjärta kunde inte följa / inte följa med” (s. 24), är oskiljaktigt från den namnlöse som kan identifieras bara genom att pronomenet stavas med stor bokstav: ”De stötte bort Hans hand [...] Hans hjärta / lyssnade ingen längre till” (s. 22).

Produktionssamhället. De omhändertagande myndigheterna. Det religiösa etablissemang. Tillsammans utgör de livsförnekelsens krafter i det spel mellan motsatser som ”Lovsången” gestaltar. De omhändertagande myndigheterna representerar ett samhällsbyggande utan plats för liv och sång, det

³ Jfr. ”Ett ansikte / rörde vid mig / En hand / formade en fråga / En närvaro tog plats i allt – / blev till svindlande lust / på septemberstjärnornas ö // Nu vet jag / att du är glädje, Gud / när människor är nära varandra”, Arne H. Lindgren, *Då slutade talgoxen sjunga*, Stockholm 1985, s. 61. I denna dikt tycks mig orden framför allt syfta på mänsklig närvaro och kontakt.

religiösa etablissemang utgörs av skvallerröster från en syföreningssammandragning. Där har en person som, skrotförsäljare som han är, torde vara Allan, stört det fromma mötet med skrålande lovsång. Högst opassande. Tillika gör han anspråk på att ha sett Gud. Oanständigt.

Det svar som livsförnekelsen får är detsamma dramat igenom: dansen, livsglädjen, bejakelsen av skapelsen, av människan. I böner och sånger varieras tillbedjan och lovsången. En lång monolog avslutar kyrkospelet: här är det uppenbart att Allan återigen är subjektet. Han återknyter till prologen, men nu handlar det inte bara om ett berättat minne utan också om en eskatologisk vision: "Himlen är full av bokskog". Det är en mycket jordisk vision av det enkla, goda livet: "Bröd och vin ska himlen förse oss med" (s. 39). Jesajas profetia om fredsriket återklingar i:

Suggor ska beta i ollonskogar
och kalvar skutta omkring på vångar
Och du – fålen min – ska varje dag
få det finaste saftgräs
från sluttningarna nere vid ån (ibid)

När dramat slutar är skrothandlaren Allan kvar på jorden, men med ett levande minne av mötet med Mästaren och en levande vision av himlen.

Fattigmässa

"*Fattigmässa* eller En procent av skinkan. Ett litet spel om reglerad frid – och oanständiga avvikelser." Så lyder den fullständiga rubriken till Arne H. Lindgrens kyrkospel för Lunds stift 1978. Genrebeteckningen är "kyrklig kabaré". "Kabaré" kan enligt uppslagsboken syfta på de mest skilda slag av underhållning, men karakteristisk är blandningen av tal-, sång- och dansinslag. När beteckningen först kom i bruk, i 1880-talets Paris, avsåg den en på ett konstnärligt och litterärt plan högklassig underhållning.⁴ I denna ursprungliga bemärkelse är *Fattigmässa* en kabaré.

Året innan mötte vi en lovsång, visserligen opassande, men bejakande, sinnlig, öppen mot Gud och människan. *Fattigmässa* är svart, bitter. Rakt igenom en satir. Ingen öppning mot tron eller människogemenskapen, ingen hängivenhet för skapelsen, ingen bön, ingen Kristusnärvaro. *Fattigmässa* är en grimas som täcker en förtvivlan.

Precis som *Den opassande lovsången* börjar *Fattigmässa* med att en ensam man står i centrum. Det vill säga, det är en sanning som genast måste modifieras. Om Allan i *Den opassande lovsången* från första raden träder fram som ett subjekt, tydlig och närvarande, så utmärks Andersson i *Fattigmässa* av att han inte är där: "Jag söker en människa: Andersson / Han försvann i det vackra systemet". Detta är anslaget: människan mot systemet.

⁴ *Myggans nöjeslexikon*, red. Uno Myggen Ericson, Band 9, Höganäs 1991, uppslagsord "kabaré, cabaret".

Den *opassande lovsången* är full av poesi – grundtonen är det melodiskt sinnliga. *Fattigmässa* saknar denna språkets sensualitet. Jordglobsvisan i kabaréns inledning, alldeles efter annonseringen av Anderssons frånvaro, har dock en anstrykning av en mjuk sångton. Till en början ger den ett rart intryck: någon sjunger en sång till sin jordglobslampa vid arbetsbordet. Men det hemtrevligt rara är bedrägligt: det döljer många bottnar. Det är en visa om knapptryckandets makt: en suverän och samtidigt så enkelt exekverad makt. Resultatet blir att den lilla hjälplösa jordgloben / jorden, som är rund, stilla och stum, släcks – vi kan också utläsa: utplånas. Om vi inte går så långt som till att associera till kärnvapenmakternas knapptryckare, kan vi begrunda den makt vi har på närmare håll – kanske också den vi själva utövar. Objektet hålls på distans, hanteras efter behag, är till bara för min skull. Även om det är något så rikt som en hel jord.

Efter en förnyad förfrågan efter Andersson dyker han själv upp. Det är i alla fall honom jag hör som rösten bakom ångestmonologen, avfattad på en krackelerad byråkratprosa:

Var vänlig
sänd mig närmare information om
hur min ångest...mina dödstankar...och min gråt bör förhindras
[...] (s. 2)

Svaret blir tablettvisan som återkommer med nya verser vid fem tillfällen i kabarén.

Om du lever med trasigt sinne, om du mist all sans och vett
ska du veta min vän, vi kan bota allt –
det är bara att ta en tablett

lyder första versen (s. 3). Andra verser rekommenderar tabletter mot religiös och etisk oro – ”Om du tvivlar på Gud och djävul, om du frågar om fel och rätt” (s. 4) – mot förälskelse och saknad, mot fysisk eller andlig övermättnad, till sist mot döden. Första gången tablettvisan framförs, följs den av en visa som i sorgsen ton gestaltar två diametralt olika verklighetsförståelser.⁵ Jaget sitter på krogen och ser ”hur människor blev till” – det förefaller som om de förändras av sitt drogintag. Men det som finns i deras ögon är inte bara en liten pupill – det är myter och sagor och förlorade länder. Detta väcker frågor hos jaget som går ”från skola till skola” för att få lyssna till ”den viktigaste lektionen”. Men magistrarna ”med stela anlet” kan inte besvara andra frågor än dem som handlar om det rent materiella: lancettfiskar

⁵ Jag kan inte utläsa om den rimmade monologen, som jag här kallar visa, verkligen framförts till musik. I manus anges att den framförs av en jag-person, men i det exemplar som jag lånat av Siv H. Lindgren har ”jag” med kulspetspenna ändrats till ”vi”. Också fler ändringar är gjorda med kulspetspenna; enligt fru Lindgren är det hennes make som gjort dem. Det är från den okorrigerade manusutgåvan som jag citerar.

och nässlor. ”Att det mesta förmultnar i graven / är magistrarnas slutvisdom” (s. 3).

Av en kabaré kräver man inte en sammanhängande handling. ”Andersson” är den återkommande gestalten i *Fattigmässa*, men i den skrivna texten är hans närvaro mycket sporadisk och ett skeende kring hans person är endast svagt antytt. Det finns sällan ett inre samband mellan de skilda inslagen i kabarén: således finns ingen förklaring till att vi nu strax kastas in i själva fattigmässan. Satirens föremål är en sammansmältning av den flacka materialismen, en andefattig kyrklighet och Överhets Sverige. Mässan äger rum på Konsum, de välkostymerade som går dit är lagommänniskor som bär drag av kyrkans och frikyrkans folk. Sist kommer en ”liten, ledsen, trasig / bättringsbedjare” (s. 6). I mässan tillbeds en skön värld som utmärks av att vara lagom. Den är alltigenom futil:

Lagom runda ärtor
Lagom platta plättar
Lagom gröna väggar
Lagom rutigt golv (s. 7)

Församlingen uttrycker sin tacksamhet med en parodi på sv. ps. 261, vilken mynnar ut i ropet: ”Tack för återbäringen!” (ibid). Fader Vår travesteras med en bön till makten i Kanslihuset:

Ärad vare Din Majoritet; tillkomme Ditt Röstetal [...]
och inled oss icke i funderingar och tvivelsmål, utan anpassa oss till förordningar
och produktion.
Ty Makten är din och Mentalsjukvården och Polisväsendet, i allt högre och
högre grad. Amen. (s. 8)

Det politiska temat fortsätter i nästa sång som också uttrycker tacksamhet, den här gången till ”Herr Minister”. Tacksamheten handlar om en rad materiella ting, men där finns ett stråk av en annan känsla:

Säg oss endast
varifrån vi oron får –
alla dessa små neuroser
som blir värre år från år? (s. 9)

Frågorna växer: Vad betyder frihet? Vilka gäller ordet solidaritet? Sången slutar:

Kanske har vi talat barnsligt –
vi ska ej besvara mer.
Men vi trodde på ett samband
mellan friheten och Er (s. 10)

Satiren i *Fattigmässa* slår åt alla håll. Militarismen drabbas i köttbullevisan, alliansen socialvård-polisväsende i folkvisan om ungersven i Rosengård. Så

slutar *Fattigmässa* ganska abrupt. Några rader från inledningens jordglobsvisa återkommer och sedan slutar allt med den apokalyptiskt hotfulla "Cirkusvisa om jorden":

Vagnen är av lejon full
 lejon full
 lejon full
Tänk om vagnen föll omkull
 vagnen föll omkull

Tänk om lejonen kom ut
 Vilka tjut!
 Vilka tjut!

Då tog våran cirkus slut

Cirkusen
tog
slut... (s. 14)

Alla Arne H. Lindgrens kyrkospel är insatta i ett gudstjänstssammanhang där mässa firas. Jag tänker mig att *Fattigmässa*, för att inte ge en eftersmak av förtvivlan, måste ha kompletterats med en mycket rik, levande, verklig mässa.

Himlen och hunden

Himlen och hunden är ett liturgiskt drama som till sin karaktär påminner om *Den opassande lovsången* med dess lyriska partier och spel mellan röster. Men *Himlen och hunden* är ett svårare verk, på flera plan. Den fullständiga titeln är "Himlen och hunden eller Kanané! En berättelse från Tyrus och Sidon".⁶ Spelet mellan underliggande bibeltext och kyrkodrama är mer intrikat än i "Lovsången", men så är också själva bibeltexten en av evangeliernas svåraste. Mt. 15:21-28 berättar om den kananeiska kvinnan i trakten av Tyrus och Sidon som vädjar till Jesus med böner för sin sjuka dotter. Han svarar henne till en början inte med ett ord – först när lärjungarna klagat ger han dem ett svar: "Jag är icke utsänd till andra än till de förlorade fåren i Israels hus".⁷ Till henne säger han, när hon fallit ner framför honom, att det inte är rätt att ta brödet från barnen och kasta det åt hundarna. Detta är ju en rasistisk skymf på vilken hon svarar samtidigt bekräftande och smart: "Ja, Herre. Också äta ju hundarna allenast av de smulor, som falla från deras herrars bord". Och Jesus ger henne det efterlängttade svaret: "Ske dig, såsom du vill".

⁶ Lunds stift 1979. Jag kommer alternerande att använda förkortningen "Hunden". "Liturgiskt drama" är beteckningen på försättsbladet. Jag ser ingen anledning att skilja mellan beteckningarna "liturgiskt drama" och kyrkospel.

⁷ Jag citerar här ur 1917 års översättning, den som används i kyrkospelet.

Det är bara på ett fåtal ställen som dramat *Himlen och hunden* anspelar på bibeltexten – och det är ibland anspelningar som har lätt att gå läsaren förbi. Hade vi inte haft kyrkospelets titel, hade vi nog inte alls noterat förekomsten av hundar. Dem möter vi uttalat bara på ett ställe där det talas om "Meningslöshetens förvaltare" som inte kan leva utan sina hundar: "slo-kande / viftande / krypande / tiggande hundar!" (s. 11). Meningslöshetens förvaltare kan t.ex. vara de konsumismens företrädare som inleder kyrkospelet med sina lockrop om pangrea, prishombomb och priskalas. Hundarna skulle då vara alla de – vi – som lyssnar på deras lockrop och kommer svansviftande. Förvaltarna kan också vara representanter för en kyrka som går på tomgång, som långtidsplanerar och arrangerar temadagar och bara bidrar till tidens stress – och hundarna är då alla vi lydiga som deltar i dessa hurtiga aktiviteter. Hundar är alltså alldeles vanliga, bräckliga människor med vanliga, lättexploaterade behov – men också, i dramats sammanhang, med en stor och ouppfylld längtan.

Det finns ytterligare ett par anspelningar på evangelieberättelsen och dessa utgörs enbart av benämningarna av ortnamnen. "Silvermun plockar med tesked / sorgsmulor / ångestmulor / lidandesmulor / från Tyrus och Sidon" (s. 12). Vad är detta? Som jag förstår det, har vi här en satir som vänder sig mot "barnen", som alltså ställt sig på "hundarnas" sida. "Barnen", de som är innanför, kan i sin stora nåd skänka något av sitt överflöd åt "hundarna", de som är utanför. "En procent av skinkan" var underrubriken på *Fattigmässa*, anspelande på en bekant u- hjälpsambition. Den nogsamt utmäta generositeten i "Hunden" tycks mig anspela mer på det frivilliga (kyrkliga) biståndet än på det statliga. Medkänslan är lättköpt, privilegierna ohotade.

Himlen och hunden har inte som "Lovsången" ett tydligt subjekt i centrum. Rollistan förtecknar tre kvinnogestalter: Maria, Dranka och Aktiva damen. Aktiva damen är lätt att identifiera, hon dyker då och då upp med sitt jäkt och sin längtan: "Jag springer, Herre – / men är ändå inte säker ... / inte alls säker på... / att detta... / är / mitt liv..." (s. 19). Maria och Dranka tilltalas, men vilka repliker som ligger i deras mun kan bara rekonstrueras. De repliker där de tilltalas har utanförståendets och inte anpassningens prägel – de är drömska och poetiska, fjärran konsumismhetsen och kyrkjäktet. Här finns, som i "Lovsången", dansen och skapelseelementen och här finns en stark längtan efter innerlighet.

Temat "en sann identitet" återkommer ofta i Arne H. Lindgrens kyrkospel. I "Lovsången" finns självtillitens trygga konstaterande: "Jag är jag – / det gjorde Han mig till" (s. 8). I "Hunden" finns inte några motsvarande uttryck, men en sorg över jagets brister och en längtan efter en djupare identitet. Jaget överraskas över att möta sig självt, tvingas ofrivilligt att göra det:

En dag
möter du dig

möter ditt ansikte
din kropp
dina ögon –
[...]
möter dig som främling
och som fiende...

Du kan inte gå förbi
det mötet –
[...] (s. 9)

Samtidigt finns i textens gestaltning av mötet, så det kan äga rum, en värme och sinnlighet som tar udden av det skrämmande och gör det i någon mening till ett gudsmöte. Människor drivs att "gå / bort från sin ro / bort från sitt liv" (s. 10), bort från "soluppgången" – men "solens tal" är: "Att få börja på nytt / att få växt till mognad" (ibid).

Som i sina övriga kyrkospel bygger Arne H. Lindgren i *Himlen och hunden* på kontraster. Andligt står mot materiellt, spröd mänsklighet mot krigsproduktion, mjuk poesi mot vulgärt reklamspråk. I *Himlen och hunden* skildras ett födelseunder:

Det är någon som andas
en puls som slår
två pupiller
öppnade mot morgonen
mot himmelen
mot den djupa floden.

Djupa flod av tårar
Djupa flod av blod (s. 13)

Det är som om den längtan som gång på gång uttrycks i spelet lett fram till denna födelse. Associationerna går naturligtvis till födelseundret i Betlehem, men också, via "En gnista, / eld som är född" till pingstundret. Och genom tårarna och blodet kommer också Getsemane och Golgataskeendet in i associationskretsen.

Men stillheten i det förtätade ögonblicket bryts av en – föreställer jag mig – metallisk röst: "Fyrahundrasjuttiofire oskadliggjorda / enligt de officiella rapporterna / Fyrahundrasjuttiofire – kom!" (s. 13). Ett artilleri arbetar snabb-abb-abb-abbt – och de oskadliggjordas antal ökar. Interfolierade med de mekaniska sifferuppräkningsarna är omtagningar av "födelseundrets" ord: "Det är någon som andas / en puls som slår [...]" (s. 14). Så kommer ett par strofer med klar eskatologisk ton:

En dag, min flicka
skall bussarna stanna
och varuhusens fönster släckas ner
Då ska hammarslagen
upphöra på varvet

Den stora söndagen går in
som skymningen en sommardag
med varmt ljus mörker
över blommor och skog (s. 15)

Efter det eskatologiska poemet kommer bibeltexten: Mt. 15:21-28. Jag nämnde nyss att denna text sällan syns på ett manifest plan i dramat. Men, som alla berättelser om helandeunder i evangelierna, handlar också denna bibeltext ytterst om en kamp mellan Guds makt och mörkrets välde. Det är denna antites som i omtagningar och variationer går genom hela kyrkospelet. Det kan kanske synas dramatiskt i överkant att rubricera reklamslogans som yttringar av mörkrets välde. Ändå är det faktiskt så jag tror att Arne H. Lindgren ser det. Och den "linjerare" – en rätlinjighetens, ordningens, anständighetens förespråkare – som skymtar någonstans bakom upprädda ord i spelet, är kanske ett av Den Ondes många namn. Och vem möter vi här?

Hon grep honom
i sina frostspruckna händer
Soluppgången tog hon till sig
som en älskare

Lyssnande vände hon sig
till den viskande snäckan
vid hans fötter
till de sjungande viskande
vågorna av befriande ljus (s. 17)

Kanske är det den kananeiska kvinnan vid Jesu fötter eller någon annan av bibelns eller historiens eller vår samtids gestalter som erfarit frälsningen i mötet med Jesus. Men betecknande för Lindgrens kyrkospel – och verklighetsuppfattning, föreställer jag mig – är att ingen får förbli i vågorna av befriande ljus. Verkligheten slår igenom: "Vraka / välj / fynda" – "Pangrea! Priskrig!" (s. 17f.).

Himlen och hunden slutar med en rad sånger och monologiska texter som alla bär hängivenhetens och bejakelsens prägel. Den röst som jag har identifierat som "Aktiva damens" är den sista vi hör från den sfär som kan betecknas som ytlighetens och bristens. Därefter hörs en röst som talar om det enkla givandet som en översinnlig händelse och en sång om gudshängivenhet och stilla bön. Psalmen "Öppna mig för din kärlek" blir läst eller sjungen, och en jaggestalt står "på perrongen i Tyrus" och ser hur allting sammanfattas i det älskade Du-et:

Du var kärlekens ö
trygghetens mark
och meningens vind

Jag var framme
Resan framför
var tillryggalagd (s. 21)

Ja, och ändå inte. Här är inte dramats slutpunkt. För vi befinner oss fortfarande i verklighetens värld, där makter kämpar om herraväldet. I en förtvivlad bön ber jaget med stelnad tro, öga utan tårar och hjärta utan slag, om befrielse och räddning: "Gå in i mig / Jesus Kristus – / blödande för världen!" (s. 22). Det är dramats näst sista röst. Det sista vi möter är en kollektivets bekännelse och bön till en delaktig Gud, en bön om närvaro:

O, du vår Gud, forma varje dag
som vi bygger och brukar världen.
Gå in med din Ande i vårt kvarter
och var med oss i dag på färden.
Lär oss förkunna, att du vill bo här
mitt i vår strävans städer (s. 23)

Duvomånglaren

Alla Arne H. Lindgrens kyrkospel är genomsyrade av vrede. I *Den opassande lovsången* är vreden balanserad av den djupa bejakelsen, i *Fattigmässa* är den konverterad i bitter satir, i *Himlen och hunden* tar sorgen överhanden, men i *Duvomånglaren* är vreden glödande och stark och tilltar ju längre spelet fortgår.⁸

Dramats titelperson hör till dem som Jesus drev ut med gisselslag när de stod i templet och sålde. Sedan detta hände har han, likt en Jerusalems skomakare, vandrat runt för att återfinna Jesus – "Han som en gång märkte mig med gisselslag, / så att jag än bär djupa märken i mitt ansikte / och i min själ en oro och en längtan..." (s. 6). I den långa monolog som inleder dramat gisslar han sig själv och han talar om hur han och de andra försäljarna slog mynt av människors förhoppningar, ångest och längtan och hur "vi" byggt maktsystem på människors gudsrop. Han är delaktig i rustningsindustri och krig och i "kyrkor, samfund, organisationer / med bukar fyllda av trosläror, makt och pengar" (s. 7). Monologen övergår i en sång som han sjunger tillsammans med syskonen Larsson. Denna grupp återkommer vid flera tillfällen i dramat. Deras sånger är en motbjudande mix av vulgära reklamrop och fromma maningar som man nog kan våga påstå har sin inspiration från viss frikyrklighet: "Älska, älska! Köp en duva!", "Heja! Halleluja! Köp!" (s. 8). De står också för en intoleransens misstro mot dem som de betraktar som avvikare – dramats sökargestalter. Dessa är, förutom Duvomånglaren själv, Maria från Magdala och Maria från Nasaret. Duvomånglaren själv söker den som märkt hans själ med oro, Maria från Magdala söker Mästaren som smekt hennes ansikte och bringat frigörelsens och upprättelsens liv, medan Maria från Nasaret söker bekräftelse på att hennes son lever – "att allt hans lidande var meningsfullt" (s. 15). Alla tre frågar efter levande tro, men de kristenhetens representanter som vi möter i syskonen

⁸ Lunds Stifts Kyrkospel 1981. *Duvomånglaren* finns också tryckt i författarens *Jordsånger*, Stockholm 1981, s. 115-132.

Larssons gestalt bemöter dem bara med fördomsfullt förakt: "Packet är to-kigt. / Psyk.insuff.-insuff.- insuff." (s. 20).

Det finns i dramat inte bara sökare utan också "finnare": representanter för den levande tro som Duvomånglaren och de båda Mariorna efterfrågar. De två är Josef och Maria från Lund och genom sin existens och erfarenhet besvarar de Marias fråga om ljuset från Betlehem ännu finns. De har erfarit Gudsmysteriet i ett barns födelse, tagit till sig budskapet om Guds ständiga närvaro, om segern och om dödens nederlag. Men Maria från Nasaret och Maria från Magdala är båda i sin Kristushängivenhet tillbakablickande och inåtvända, och Maria Jesu Moder fortsätter att söka sin son trots bekräftelsen från Maria och Josef från Lund.

Men Duvomånglaren är inte bara tillbakablickande och sökande. Han är med kritisk blick vänd ut mot sin omvärld. I en monolog riktar han sig mot "knektar med död i handen", "generaler med ondskans praktfulla emblem" som inte kunnat "slå den onda oron / ut ur våra liv", inte besegrat någon ångest, plåga eller förnedring eller kunnat ge någon människa "Förtröstans varma mjukhet. / Hoppets solbelysta utsikt. / Meningsfullhetens rytm i hennes egen puls!" (s. 12). Duvomånglaren vänder sig också mot företrädare för tro och kyrka:

Jag är rädd –
för de blanka, de stirrande ögonens tros-skri.
Friheten, upprättelsen och livet
kan aldrig formuleras i ljud och ord
som hämtar färg, rytm och klang
från ångestens och dödssångernas landskap!

Jag är rädd –
för de stora, de stelnat öppnade pupillernas
rabblande trosbekännelser.
Glädjen över mötet med den levande Guden
kan aldrig formuleras i byråkraternas ansiktslösa språk –
med exakta radavstånd,
som galler för hela min lovsångslängtan –
eller genom budskap, infogade i svärfångade bisatser!

Jag är rädd –
för de små stickiga pupillernas
klanglöst beräknande trossamtal –
överräckande postgironummer, liksom i förtroende! (s. 21)

Helvetespredikanter, teologiska dogmatiker samt vissa slemma själavårdare torde det vara som åsyftas här.

Uppgörelsen med de elaka pupillernas kristna är den näst sista monologen i *Duvomånglaren*. I den sista monologen når titelpersonen fram till en insikt. Han ser och känner den vrede och smärta som han en gång erfor hos mannen med gisslet. Hans starka känslor var ett med hans gestalt – och "en del av mig, av alla!" (s. 22). Här formuleras den starka identifikationstanke

som är så utmärkande för Arne H. Lindgrens teologi: Hans puls slår också inne i oss. Plötsligt förstår Duvomånglaren vad gisselslagen betydde:

Varje gisselslag var slag för fred.

Varje slag var för befrielse, var slag bort från förtryck – och slag till medvetenhet om ondskans alla krafter! (s. 22)

Det var slag mot den oheliga allians som denna läsare inte riktigt kan identifiera: ”den sluga köpenskap / som bakom millioner ord om frihet, fred och kärlek / bygger upp vapen, hat och hot [...] för sin (sic), för positionens och för överhetens skydd”.

Varje gisselslag var slag mot hänsynslösa profitörer

som gärna offerar mänskoliv –

om bara deras kassakistor fylls

med förnedringens, utnyttjandets

och utslagenhetens blodfläckade pengar!

Jag känner vreden än!

Jag kan se gråten,

och förtvivlan, som utgick från Hans händer! (s. 22)

I dramats slut har Duvomånglaren fått en djupare förståelse av mannen som en gång märkte honom: han har fått en insikt i karaktären av hans vrede. Vi skulle kunna säga att han väckts till medvetenhet om den politiska potentialen i det kristna budskapet. Den avslutande bönen ger ett öppet slut åt dramat – ett slut som är en ny början. Här komprimeras dramats sökandematik – längtan efter Honom som ger en identitet, längtan efter en levande närvaro i världen och kyrkan – och här bejakas ”kraften av hans gisselslag, / Hans kärleks gisselslag mot svek och orättfärdighet” (s. 23).⁹

II TEMATIKEN

Arne H. Lindgren, predikantson, är själv en predikant som spelar över hela registret med ett enda syfte: att beröra. Han slår och smeker, ropar och suckar, fördömer och bekräftar. Han har sin egen personlighets hela spännvidd som redskap, han har sin språkliga kreativitet och han har bibeltexten. Som den suveräna, självsvåldiga predikant han är, plockar han ut det han behöver ur texten och väver på den varpen. Han kan också föra in andra texter än dagens evangelium, inte för att utlägga dem utan för att belysa sin

⁹ Arne H. Lindgren har skrivit ännu ett liturgiskt drama, *De tre ljusen*, som uppförts i och utanför domkyrkan i Växjö åren 1996 och 1998. Det manusexemplar som jag lånat av Siv H. Lindgren är daterat av författaren den 4 mars 1991, vilket var författarens dödsår. *De tre ljusen* är ett kyrkospel av helt annan karaktär än de som skrevs för Lunds stift. Det har en traditionell handling – en dramatisering av Sigfridslegenden – och konventionell rollbesättning. Det utspelas helt i legendtid. Eftersom *De tre ljusen* har en så annorlunda karaktär skulle det föra alltför långt att ge det en egen analys och jag har därför valt att utelämnat det.

vision. "Dansa kärlek / dansa äng / dansa skog / dansa vatten / dansa Höjden / Människorna / Jorden!" (s. 6) – se där kom änglasången i Betlehem, mässans *Gloria*, in.¹⁰

Som jag redan nämnt finns en egenskap hos kyrkospelen som är mycket framträdande: de gestaltar kontrasterna, konflikten mellan två motsatta verkligheter. Dessa verkligheter är förvisso inga objektiva storheter. Det är Arne H. Lindgren som, suveränt, drar upp gränserna för dem, gestaltar dem, märker dem med brännjärn eller himmelskt stoft. Det finns inte självklart någon given nämnare för de storheter som ryms i respektive verklighet, men om det finns en prövosten så stavas den: Människan i Hennes Storhet och Komplexitet. Individ. Den sköra och sårbara ensamma människan med hennes själsliga och existentiella brottnig. Den ena verkligheten uttrycker, omfattar och förstår Den Sårbara Människan, den andra talar ett helt annat språk. Den ena verkligheten är kyrkospelens evangelium, den andra söker predikanten nå med en förkrossande lagpredikan.

Inte i något av kyrkospelen finns det någon ond *gestalt*, någon rollkaraktär med fula, förkastliga drag och inhumant beteende. Det onda sammanhanget, det som står människan emot, är alltid just ett *sammanhang*: ett kollektiv, en struktur, ett system. För läsaren är det ibland svindlande att följa med när storheterna hopas samman: världsmilitarismen, socialvården, kanslihuset, mentalvården, konsumtionssamhället, produktionssamhället, världskapitalismen, kyrkan, polisväsendet. Men det handlar alltså om kollektiv, system som utövar makt och därmed är repressiva. Inte onda människor men system med onda verkningar. Värderingar och attityder: hets och prestationskrav, lag och ordning, intolerans och konformism.

Individen kommer alltså i kläm. Fast rollkaraktärer inte står angivna i de flesta av kyrkospelen, går det nästan alltid att avgöra var det är en enskild röst som talar och var ett kollektiv. Den ensamma rösten är ibland en proteströst mot kollektivets hårda röster, en röst som nästan dränks. Men ofta ges den ett större utrymme – i monologer, i sånger. Den ensamma rösten har inte någon annan auktoritet än den egna erfarenheten, den egna starka upplevelsen, den har inget mandat någonstans ifrån. Detta gör den naturligtvis utsatt och skör. Det språk som upplevelsen kräver är radikalt annorlunda än all sak- eller byråkratprosa, reklamklichéer och kafferepsprat. Det är ett drömskt och poetiskt språk, oöversättbart i rationalitetens termer. Nästan alltid hämtar det sitt material från naturen, skapelsen, som därmed dras in i den verklighet som den ensamma rösten representerar. Den talar också ofta i termer av kropp och kroppsuttryck: ögon, händer, hjärta, dans, skratt, sång. Det finns en sinnlighet i språket som har sin motsvarighet i den visuella, rytmiska och musikaliska helhet som ett kyrkospel utgör, och som också svarar mot den innehållsliga kategori som vi skulle kunna kalla "närheten". Ett exempel från *Himlen och hunden*:

¹⁰ I sidhänvisningarna här och i det följande står L för *Den opassande lousången*.

Lövet är ensamt, Dranka...
dansar i snövinden
piruetter
sommarpiruetter
långtanspiruetter
det-var-engång-piruetter

Forsythia guldregn och syrén
suddas ut...
denna snövindens natt

Nakna väntar vi
ständigt färdas vi
genom de vassa kristallernas rike

Djupt inne i vår själ
bär vi med oss bilden
av en blommande äng

Maria, min Maria!
Myror humlor fåglar
lever I vårt blod (s. 5f.)

Den hårda verkligheten och den mjuka: så skulle man kunna beteckna de världar som står emot varandra i Arne H. Lindgrens kyrkospel. Jag nämnde nyss att det är en lång rad skiftande företeelser som förs samman i den hårda verkligheten. Den mjuka verkligheten består inte alls på samma sätt av identifierbara storheter, även om "skapelsen", "dansen" och "musiken" naturligtvis kan räknas dit. En så diffus storhet som "kyrkan" förefaller huvudsakligen kunna hänföras till den hårda verkligheten – i alla fall är alla de företrädare för "kyrkan" som återfinns i spelen föremål för hård satir. Från välproportionerade ordvalsbedjare och liturgiska klockslagsbedjare i *Fattigmässa* till snipiga syföreningsdamer i "Hunden" och försvaret för de kristna värdena i "Lovsången". Men levande tro är något annat. Det som de ensamma rösterna söker, och också uttrycker, är levande tro: gudsnärvaro.

"Gud är större / renare / vackrare", säger intoleransens röster i "Lovsången":

Gud bor i vår kyrka
i ett slott / av marmor
eller av guld / eller av stjärnor
[...]
Gud är långt borta
någonstans
långt borta
i guld!" (L., s. 13)

Det är en tro som emfatiskt hävdar transcendenten: Guds upphöjdhet över det lågt mänskliga. Det är också en tro som vill stänga in och äga Gud.

Interfolierade med dessa röster hörs: "Det är någon som talar i vinden", "Någon är här – / här hos mig!" (s. 13).

Närhet – närvaro. Där är verklighetens kärna. Teologin har ett namn på denna närvaro, Jesus Kristus, men i kyrkospelen möter vi inte detta namn och sällan några av de andra som Bibeln eller kyrkan använder. Det är den allra mest anonyma av benämningar som är den allra vanligaste i kyrkospelen – "Han". "Vi hade just ätit var sin brödkaka, jag hade druckit ett par muggar vin och fålen min betade i nygräset, när Han och ett par andra arbetskarlar kom vägen fram i riktning mot staden" (L., s. 2). Det som Han ger, med sin närvaro, är identitet: "Jag är jag – / det gjorde han mig till / mannen som red på vår fåle"(L., s. 8). Senare i samma kyrkospel, *Den opassande lovsången*, har Han kommit närmare och blivit "du", ja, blivit jag:

Mästare!

Du är inget moln i sagan
Du har kropp och händer –
som jag
Du red på min arbetsfåle
Du är jag (L., s. 34)

"Han gick in i din kamp på jorden. / Gud tog plats i din egen gestalt", sjunger vi i psalm 358 i *Den svenska psalmboken*. Kyrkospelen uttrycker detta, tydligast i *Den opassande lovsången*. Kroppsligheten, den existentiella utsattheten som förenar Kristus och människa, finns både i psalmen och i kyrkospelen. "Han kände din puls", står det i psalmen. "Hans hjärta slog som vårt", står det i kyrkospelet (L., s. 11). Psalm 96, "Öppna mig för din kärlek", finns *in extenso* i *Himlen och hunden* (s. 20). Dess självmedvetenhet, stolt och ödmjuk på samma gång, är ett drag som kan återfinnas hos kyrkospelets gestalter, tydligast hos Allan i *Den opassande lovsången*:

Öppna mig för din kärlek.
Världen behöver mig.
Världen behöver din kärlek
strömmande genom mig. (Sv.ps. 96:1)

Arne H. Lindgrens signum är känslostyrkan; engagemanget för de utsatta som alltid också är jag själv och alltid Kristus. En ständigt pågående kamp i en tvetydig verklighet, en kamp som Kristus själv utkämpar:

Se!
Ljuset där!

Nej –
inte ljuset från koret

Men där!

I skuggorna och mörkret...
i ständig kamp
vid rummets gränser (L., s. 19)

AVSLUTNING

Tjugo år efter framförandet framstår Arne H. Lindgrens kyrkospel som starkt tidspräglade. De har en vänsterpolitisk appell som inte hörs lika tydligt i kyrkan idag. De placerar sin samtids materiella villkor framför altaret på ett sätt som inte längre är vanligt. De har en oerhörd vrede, ett stormande upproriskt temperament som kyrkan idag saknar. Tidspräglade – men bör inte kyrkospel vara det? Vara en legering av biblisk tid och vår samtid, den ständigt föränderliga? Vara ett profetiskt uttryck ur sin egen tid?

Arne H. Lindgrens kyrkospel präglas av mycket starka kontraster: en ond verklighet mot en god. Nyansernas vänkrets kan tycka att detta är för enkelt. Men ibland kan världen behöva förenklas för att tydliggöras. Ibland är det kanske bara så som evangeliet blir synligt. En vecka innan det här skrivs, är jag på All Saints Club's domsöndagsgudstjänst i Allhelgonakyrkan i Lund. All Saints Club består av tonåringar som har gått på integrerade konfirmationsläger i Åhus. Det betyder att ungefär hälften av dem är särskolebarn med utvecklingshandikapp. Vid domsöndagsgudstjänsten – liksom vid konfirmationsgudstjänsten och andra gudstjänster under lägret – framför de kyrkospel. I ett ofta framfört kyrkospel går ena halvan av gruppen fram genom den ena sidogången och ropar: "Krig! Hat! Orättvisa!". Den andra halvan går samtidigt fram genom andra sidogången och ropar: "Fred! Kärlek! Rättvisa!". Verkan blir så stark därför att ropen om rättvisa och kärlek samtidigt gestaltar rättvisa och kärlek. Arne H. Lindgrens kyrkospel talar med den starkaste lidelse om att ge plats för de utsatta. I kyrkospelen i Allhelgonakyrkan har de utsatta plats.

Det är, som jag förstår det, samma sociala och politiska väckelse – 60- och 70-talens radikala vindar – som ligger bakom både Arne H. Lindgrens kyrkospel och Åhuslägrets. Det är ett arv som det är nödvändigt att hålla levande: engagemanget för de svagaste, kritiken mot orättfärdigheten, den öppna blicken för världen.

När jag läser Arne H. Lindgrens kyrkospel, upplever jag också att jag själv som predikant befinner mig i en tradition. Det språk som jag använder är besläktat med hans. Vi är många, främst kvinnor, som i böner och predikningar lämnar den gängse sakprosan för att försöka ge uttryck för det outtryckliga i ett mer tentativt, emotionaliserat och expressivt språk. Det är en mer vanskelig språkart, och i likhet med Arne H. Lindgren vandrar vi ibland i snömos. Dock menar jag att detta mer litterärt präglade språk har sin plats i ett sammanhang där det utslätade och ingen berörande alltför ofta har dominerat. Kraften i Arne H. Lindgrens uttryck når vi andra ordarbetare sällan upp till.

LITTERATUR

- Arne H. Lindgren, *Den opassande lovsången*, 1977, liturgiskt drama (otryckt)
- *Fattigmässa* eller En procent av skinkan. Ett litet spel om reglerad frid – och oanständiga avvikelser. Kyrklig kabaré 1978 (otryckt)
 - *Himlen och hunden* eller Kanané! En berättelse från Tyrus och Sidon. Liturgiskt drama 1979 (otryckt)
 - *Duvomånglaren*, 1981, liturgiskt drama (otryckt). Tryckt i Lindgren, Arne H., *Jordsånger*, Stockholm 1981
 - *Då slutade talgoxen sjunga*, diktsamling, Stockholm 1985
 - *De tre ljusen*, 1991, liturgiskt drama (otryckt)

Summary

Arne H. Lindgren (1922–1991) wrote four liturgical plays for *Lunds Stifts Kyrkospel* (Liturgical Plays of the Diocese of Lund).

The first one is *Den opassande lovsången* (The Objectionable Song of Praise, 1977). It is a play with strong contrasts between voices and attitudes. In the prologue we meet Allan, a scrap-dealer, who turns out to be the man who lent Jesus his colt for Jesus' last ride into Jerusalem. Another prologue sets the special time of the play: present and past are inseparable—everything is seen in a moment of presence.

In *Den opassande lovsången* some voices describe their experience of Christ. They tell us about the gift of identity, they show delight at singing and dancing and laughing. But other voices object to their joy. They express intolerance, repression, and scorn. All through the drama we meet this conflict between repression and joy. Christ is seen as the one who has identified himself with the common human being. When some voices claim the transcendence of God, one voice insists: "Someone is here—here by me!"

Fattigmässa (Mass of the Poor, 1978) is Lindgren's next liturgical play. It is called a church cabaret and is a bitter satire. Here we find no openness towards faith or human communion, no prayer, no presence of Christ. The "mass" of the title takes place at a shopping-centre, and the satire is directed against materialism, empty religiosity and society's authorities. *Fattigmässa* ends abruptly with an apocalyptic threat which can be an allusion to nuclear war.

Himlen och hunden (Heaven and the Dog, 1979) resembles *Den opassande lovsången* with its lyrical parts and play with voices. The underlying biblical text is Mt. 15:21-28 where Jesus first rejects a Canaanite woman begging him to heal her daughter. But she argues with him saying: "...even the dogs eat the crumbs that fall from their masters' table". In the drama there are few open allusions to the dog of the title. It seems that "dogs" are ordinary, fragile people with easily exploited needs and unfulfilled longings. The division between "children" and "dogs" in the biblical text corresponds to the division between people "inside" and "outside" in the play.

Like the two former plays, *Himlen och hunden* attacks activity-neurosis, buying-hysteria and the military system. *Himlen och hunden* is darker than *Den opassande lovsången* but not as dark as *Fattigmässa*. It indicates no easy solutions, but a confidence in Christ.

All the liturgical plays of Arne H. Lindgren are filled with rage. In *Du-*

vomånglaren (The Dove-Monger, 1981) the rage burns throughout the play and culminates at the very end. The main character is one of the mongers who were driven out of the temple by the furious Christ. Since then he has sought Christ who made an ineffaceable impression on him. The play attacks expressions of consumer-culture in church and society, it assaults authorities of all sorts, the weapon-industry and the military. There are in the drama some “seekers” who have had an experience of Christ and now seek a living faith in Christ in the society of today. But representatives of the establishment are heavily opposed to them. In the last monologue the main character has understood the act of Christ in the temple. Every lash of the scourge was a lash for peace, for freedom and against oppression, profit, and exploitation. The dove-monger expresses his deep devotion to Christ.

As this survey shows, Arne H. Lindgren’s liturgical plays are characterised by strong contrasts. In the centre we find the lonely, fragile individual—a seeker of faith and pure joy. Opposed to him we hear the voices of oppression and authority, of intolerance and pettiness. But Christ is on the lonely individual’s side. He understands, he struggles, he is there with his presence.

The plays are characteristic of the political movement of the 1970’s. Their call is not often heard in church and society anymore, though it is needed even more today than before.