

En forestilling om forstillelse.

Lars Noréns iscenesættelse af *Ordet* (2008)

Af Annelis Kuhlmann

Skuespillet *Ordet* af Kaj Munk er en fortælling om mirakuløs opstandelse. Litteraturforskeren Erik Skyum-Nielsen har kaldt *Ordet* »en multidimensional metafor« (Lykke, 2004, p. 87 ff.), og denne mangetydighed kunne aflæses i *modtagelsen* (eller afvisningen!) af Lars Noréns iscenesættelse af Kaj Munks skuespil som moderne mirakelspil. I det følgende analyseres *Ordet* med fokus på hvordan miraklet blev iscenesat med en tragisk undertone, og hvordan dette blev mødt i en teaterkritisk kulturkontekst.

Den teatrale rammesætning

Ordet er forholdsvis kendt for danske teatertilskuere og teaterkritikere, og der eksisterer således en forventning om, hvad *Ordet* er, skal og kan. Netop derfor er det værd at se nærmere på forestillingens temaer Noréns meget omtalte iscenesættelse, vist på Det Kongelige Teater fra april til juni 2008 (Skuespillet fra 1925 blev første gang iscenesat af selveste Fru Nansen på Betty Nansen Teatret i 1932 under titlen *I begyndelsen var Ordet, en nutidig legende*. Siden er det blevet sat op på forskellige scener i Danmark og i udlandet, ligesom der eksisterer to filmatiseringer (Austad 2008, p. 65)).

Hvis man skal se på tekstens udsigelse som en replik til vor tids kulturelle kontekst, viser der sig to problemfelter.

På den ene side et, der har med *kanon* at gøre. Fra politisk hold er der lanceret en kulturkanon, der fremhæver bestemte selvforståelser som en del af et større nationalt identitetsprojekt. Under kategorien scenekunst indgår Carl Th. Dreyers filmatisering af *Ordet*.

På den anden side et, der har at gøre med vores aktuelle vanskeligheder omkring et meget centralt tema i stykket; den vanskelige multikulturelle sameksistens. – set i forhold til, at miraklets mulighed.

Kanoniseringen af den kulturelle arv i forhold til *Ordet* sat over for stykkets tema om sand tro har forbindelse til en forventning om *sandhed i kunst*, når vi ser på stykkets modtagelse. Sandhed i kunst er kontroversielt i en postmoderne tidsalder, men ikke desto mindre er det heri, vi faktisk finder det egentligt tragiske i *Ordet* som opsætning. Den æstetiske distance mellem figurerne på scenen genspejlede sig forskudt i publikums holdning til den aktuelle fortælling på scenen. Minimalismen på scenen matchede ikke forventningerne om den Morten Korch-realistiske folkekomedie, som Kaj Munks stykke rummer især i de to første akter.

I det følgende vil jeg undersøge forestillingens *teatralitet*, dvs. den måde hvorpå teaterforestillingen udøver sit teatersyn. Med andre ord: Hvordan er Noréns iscenesættelse af

Ordet teater? Og hvordan kan den bestemems som genre? Hvis miraklet er centralt, hvorfor bliver det tragiske da så tungtvejende i den reception, som forestillingen endte med at få? Hvad er det for en teaterbegivenhed, der foregår i det kongelige skuespilhus, når den svenske iscenesætter Lars Norén tager fat på scenekunst i den danske kulturkanon? Er den egentlige begivenhed snarere den ignorerende skepsis, der ses så snart en international kapacitet fra nabolandet rører ved dansk arvegods? Der er noget råddent ...

I en søgen efter opsætningens egenart fokuserer jeg på det, der enten *ikke er* eller *ikke virker* hverdagsligt i det sceniske udtryk. Det vil her i praksis sige, forestillingens ikke-hverdagslige brug af tid, rum (scenografi) og handling, herunder personernes forhold til replik og bevægelse. Det er således forestillingens udtryk på teatrets præmisser, som jeg undersøger. Det, der fremstår som *arrangeret virkelighed*, åbner for en synliggørelse af det distance-rede, det fremmedartede og sære.. Udsigelsen i denne form for virkelighed giver et indblik i Noréns udlægning af genren.

Det har været iscenesættelsens pointe at benytte hhv. den 6-7-årige Maren og hendes onkel Johannes (der er mentalt forstyrret) som eksponenter for et irrationelt og åbent syn på verden som et sted, hvor alting faktisk kan ske. Hermed bliver der sat en ramme i form af en naiv og irreal drømmeverden, der forekommer at være mere real og sand, end den fysiske »forstillede« verden er for det rationelle og oplyste menneske. Med denne tilgang in mente kan vi se *det mirakuløse* som et centralt begreb i Lars Noréns iscenesættelse af *Ordet*, sådan som det fremgår set med Johannes' og Marens øjne, der indrammer kvinden og moderen Inger som en personifikation af *das ewig-weibliche* i evigkærlighed.

Ordet er indrammet af to situationer med barnet i centrum. I åbningsbilledet ser vi Maren trave rask og målrettet af sted på den næsten tomme scene. På et stort lærred i baggrunden står *Ordet* skrevet med en barnlig sårbar skrift, der på sin egen måde mimer åbningen af Carl Th. Dreyers filmatisering af *Ordet*. Maren kaster jævnlige et blik på ordet og »skriften på væggen« styrer, hvordan hendes handlingstegning staver »Ordet«. Tilskuerne blev umiddelbart så optaget af at afkode, hvordan Maren kropsliggør linjen i ordet, at de selv begyndte at pege skriften ud og tegne den i rummet med armen, i takt med Marens handling. Det visuelle og kinæstetiske blev herved til en nøgle, der skabte forbindelse mellem den voksnes tilskuerblik og den barnlige ytring af ordet. Temaet ytringsfrihed blev på denne måde en del af iscenesættelsens undertekst og en væsentlig del af dette anslag. Tilskuernes måde at udpege skriften på afstedkom en indlevet genkendelse dels af ordet, dels af længsel efter at blive fri til at være en del af miraklet. Situationen gentog sig alle tre gange, jeg så forestillingen, og dermed var forestillingens anslag om mirakler mellem mennesker i hverdagen (på et teater) også på sin egen blide lavmælte måde trukket frem i forestillingens ramme som central for forestillingens udsigelse. Der opstod næsten en forførelse af tilskueren ind i barnetroen og helt ind i tragediens store spørgsmål om livet og døden.

Rammen om forestillingen bliver til sidst lukket med et stort projiceret nærbillede af Marens tankefulde blik. Det er et blik, der ser med distance på miraklet i forestillingen. Derpå transformeres der til to musikalske slutakkorder, som om en magisk drømmefortælling på storfilm var forbi. Iscenesættelsen viser altså udsigelsens dobbelte ramme i form af

konfrontationen mellem barnets konkrete reale tro og de fiktionslag, der tillader miraklet at ske. Det er tankevækkende nok i denne dobbeltramme, at receptionen af Noréns iscenesættelse tilsyneladende er stået af.

Rammesætningen er holdt helt i nostalgisk-varme brunlige/sort-hvide nuancer, der både giver mindelser om Carl Th. Dreyers film, men som også skærper oplevelsen af det universelt genkendelige i barnets krop og blik. Denne varme står i kontrast til scenografiens stramme design. Iscenesætteren har etableret en reference til det, vi forestiller os om barnets urokkelige tro på fortællingen om det magiske og mirakuløse. Hvad dette iscenesættelse greb konkret betyder for den enkelte tilskuer, kan jeg naturligvis ikke give et dækkende svar på, men iscenesættelse grebet synes med sin vision at etablere en vej til den del af forestillingens udsigelse, der handler om at tage barnets perspektiv »på ordet« og at turde gå ind i det perspektiv.

I denne rammesætning samler det andet store magiske moment i forestillingen sig omkring den sindssyge Johannes (Jens Jacob Tychsen), søn af Gamle Borgen (Henning Jensen). Johannes har mange replikker, hvor han taler i Bibelcitater. De andre figurer benytter i større eller mindre grad også en bibelsk sprogbrug til på forskellig vis at understrege, argumentere, føle, fordømme osv., (Piø, 1955). Johannes' sprog fungerer som talehandlinger, der ytrer uden at repræsentere, og disse ytringer overrasker i Noréns iscenesættelse af den sindssyge Johannes' italesættelse af det guddommelige, for her forekommer talen at være realistisk. Skuespilleren Preben Lerdorff Rye (1917-1995), der spillede Johannes i Dreyers film, talte med en næsten recitativisk stemmeføring i et unaturligt højt leje, hvilket understregede, at nok er Johannes' replikker lånte, men hans talemåder er også højt fremmedartede. For den generation, der har set Dreyers *Ordet*, ses Noréns fortolkning af det magiske i Johannes' replikker som en bemærkelsesværdig de-creation. Hos Jens Jacob Tychsens Johannes-figur var det stemmemæssigt ejendommelige træk nedtonet, så den anførte tale opnåede den modsatte effekt. Med en distancering til talen i den bibelske ordlyd blev der opnået en nærhed og intimitet, der ikke var introvert, men alligevel fremstod reduceret til en minimalistisk stilisering af ydre virkemidler. Det virkede skarpt klinisk i sit snit, fordi sproget her nærmede sig en normalisering. Resultatet var, at realismen hos den sindssyge faktisk var mere fremmedgørende end det minimalistiske spil, som flere af de andre figurer blev spillet med. Det betød, at det hverdagsligt genkendelige spil forekom fremmedartet.

Den markante løsning af de magiske øjeblikke i Johannes' nærvær på scenen står i skarp kontrast til den måde, hvorpå de indremissionske bønder taler i stykket, stærkt typefremstillet i Peter Skrædder (John Martinus), der prædiker vækkelse med from salvesfuld retorik og hans voldelige kone Kristine (Elsebeth Steentoft), der slår med salmebogen og taler som en politisk revolutionær. Deres stemmer i forestillingen klinger med overlagt hulhed næsten som absurd teater, hvor det egentlige indhold er en grotesk form. De hellige lyder mere sindssyge end Johannes, som til sammenligning er kommet til at lyde både nøgtern og normal.

Vi få en fornemmelse af instruktionens udsigelse gennem forestillingens ramme med barnets krop og blik i relation til en normaliseret Johannes, der med forbindelse til guddommelige kræfter udøver et mirakel. *Ordet* er i Noréns iscenesættelse blevet til et mysteriespil om *det mirakuløse*. Billedet af barnet og den sindssyge giver associationer til drømmen og

søvnens verden, en verden, som står i kontrast til den virkelighed, som bøndernes stramtsiddende trakasserier udspilles i. Hos de indremissionske bønder hersker forstillelse og fordømmende kontroludøvelse i så voldsom grad, at vi eksempelvis ser Anne og Kristine i militaristisk eksercitsstil slå et smældende korsets tegn med deres knugede forklæder, når Peter Skrædder skal forsøge at overbevise Gamle Borgen om, hvorfor de to unge, Anne (Tilde Maja Frederiksen) og Anders (Jakob Cedergren) efter hans mening ikke kan få hinanden. Forholdet mellem de to slags liv, de to slags kærlighed, det tvetydige ord og spændingen i dobbeltrammesætningen af forestillingen medviker til, at tilskueren oplever Lars Noréns iscenesættelse som en kontrast til den historiske reception af *Ordet*.

Pagten med tilskueren

I tredje akt finder det centrale møde med Johannes og Lille Maren finder sted. De sidder helt fremme på forscenens kant, halvt ude i tilskuerens rum. Dette er i sig selv grænseoverskridende, eftersom der sker en blanding af de to slags rum i forestillingen: det magiske rum, som den rituelle rumforståelse udgør, og det relativt realistiske rum, som Kaj Munks skuespiltekst udgør. Marens og Johannes' position midt i prosceniumsrammen overskrider på en vis måde også iscenesættelsens ramme, der ellers balancerer på en skarp æg af komisk konkretisme og højtidelig patetisk poesi. Den stemning, der bærer deres møde og som præger blandingen af det konkrete og det poetiske, gør det klart, at døden er at foretrække som »frihed« frem for et slidsomt trællev. Johannes beretter for Maren, at det er bedre at have en Mor i himlen end på jorden. Maren svarer samstemmende og snusfornuftigt, og således indgår de to personer i denne placering en form for *pagt med tilskueren* om miraklet, som Johannes skal udføre med Inger, når hun dør. I pagten indgår det, at miraklet måske ikke nødvendigvis behøver at lykkes bogstaveligt i den reale rationelle version, hvis blot det kan lykkes i barnetroens verden. Det er denne version, vi som tilskuere oplever realiseret i flere tempi.

Pagten lægger op til en dobbeltaktion, hvor vi *ser* os forholde os til det godtroende menneskes naive åbenhed. Vor egen tilskuerskepsis bliver indforskrevet i forestillingengen som en del af det tragikomiske i *Ordet*. Miraklet sker således flere gange i forestillingen, f.eks. når Maren helt alene og fremme på forscenen lægger sin dukke til hvile og synger første strofe af N. F. S. Grundtvigs salme:

»Sov sødt Barnlille! / lig rolig og stille! / så sødelig sov, / som fuglen i skov, / som blomsterne blunde i enge! / Gud Fader har sagt: / Stå, engle, på vagt, / hvor mine de små er i senge!.

Dette udtrykker situationens klare her-og-nu-virkelighed for Maren, men det er samtidig også en forvarsling af, hvad der sker med moderen, nemlig at hun også skal sove sødeligt – og vågne igen. Allusionen til døden som fredfyldt søvn, bliver netop til mere end en allusion til barnets univers. Det er samtidig en besk kommentar til et konfliktfyldt liv blandt de levende.

I det lille optrin med Johannes lykkes det Maren at overtale Johannes til at udøve mirak-

let. Men Johannes fortæller ikke kun historien om den døde mor i himlen til Maren, han fortæller den også til tilskuerne fra den fremskudte placering på prosceniumskanten, og netop dette clash mellem dobbelte fiktionslag, hvor rampen er minimeret, og hvor der ikke er en entydig illusorisk fjerde væg til at afskærme fortællingen, medvirker til at gøre *Ordet* levende. Som tilskuere oplever vi at være særligt udvalgte og indviet til en bevægende optakt til, at miraklet må ske.

Forestillingens sceniske rum

Samtalen mellem Johannes og Maren finder sted med det store scenerum i Steffen Aarfings scenografi som baggrund. I al sin rensede fikcionalitet kunne bestå scenerummet af løsthængende, nervøst bævende bræddelameller, og den teatrale virkning af dette åbne og tomme scenerum er, at der er plads til fortolkning for både skuespillere og tilskuere: Vi ser ingen Kristusfigurer på væggen; kun leen hænger som dødens rekvirit parat og vidner om overtroens symbolske død. Leen er samtidig også et arbejdsredskab for bønderne. Leen tager sin pris. Man hører nogen save i baggrunden:

Borgen: Det er Johannes, der saver.

Præsten: Saver?

Borgen: Han har en lille Stiksav derinde. De ved jo, Hr. Pastor, han tror, han er Haandværker. De har jo set ham, ikke?

Denne replikveksling ligger umiddelbart efter Ingers død, og man tænker uvilkårligt, at Johannes måske allerede er i færd med at bygge en kiste til hende. Det associative døds-rum etableres via synet af leen til lysen af saven. Det store nærmest tomme rum med den tyst vibrerende puls giver herved associationer til den åbne kiste, der ikke kan lukke døden inde, men lader lyset og livet få det sidste ord. Lysdesigneren Jesper Kongshaug har markeret rummet med en lysstribe i form af den ene halvdel af et kryds som en måde at tilkendegive, at døden må vige udenom dette rum, Den diagonale lysstribe i forestillingen bliver af central betydning, især når den markerer en særlig entré for personerne. Det kan være vigtige kærlighedsmøder mellem Inger og Mikkel, eller Borgens erkendelsestunge entré oven på barnebarnets sørgelige endeligt eller andre betydningsfulde entreer, der foregår midt i denne oplyste stribe.

Ordet udspiller på denne måde både sit kærlighedstema og sit dødstema i det samme dødens rum, der i Aarfings scenografi blev overvældet af lysets kraft. *Eros* og *Thanatos* finder herved et fælles teatralt rum i forestillingen. Denne udlægning skal ses i forhold til en understregning af det poetiske kærlighedsrum, som jeg omtalte det i udredningen af forholdet mellem Maren og Johannes.

Det sceniske rum omfatter således en art »realiteternes mirakler«, som man oplever det i rammen af både nærvær og fravær i hhv. Marens barneblik og Johannes' mentale forstyrrelse, sådan at Ingers gentagne replik i stykket blev til det umærkeligt stille credo, som afmystificerer miraklet i *Ordet*. »Inger: Jeg tror, at der sker mange smaa Mirakler rundt om i det stille

ogsaa i vor Tid, og Vorherre hører Folks Bøn; men han gør det saadan mere i det skjulte for at slippe for megen unyttig Ballade.«

Den første gang, Inger siger denne replik, er i begyndelsen af forestillingen. Mod slutningen af Noréns iscenesættelse af *Ordet*, hvor Johannes har vakt hende til live, gentager hun replikken som en genoplevelse af livet i erindringen. Gentagelsen hæver replikkens udsagn fra den konkrete virkelighed på scenen over i en eftertænksomhedens virkelighed, hvor den bliver et udsagn fra iscenesætteren til tilskueren om miraklet som et teatralt og eksistentielt anliggende. Man kan sige, at også miraklet - på linje med ordet - blev en flertydig metafor. – Jeg så det som udtryk for en måde at være til på i teatret, en måde at skabe liv på teatret, som peger på tilværelsen som dybt afhængig af mirakler. Så kan man diskutere om stykket er en tematisering af en bibeltro leveregel eller om det i ligeså høj grad kan udlægges som en bekendelse til kærligheden (til teatret som kunstart), der overvinder alt!

Det har slået mig, at realhistoriske og næsten fundamentalistiske kritiske læsninger af *Ordet* siden dets urpremiere på Betty Nansen Teatret i 1932 er blevet spejlet i stærke projiceringer og fortolkninger, som har villet dels stemple forfatteren som fascist, dels veje stykket på en religiøs vægt. I forestillingen så jeg disse omstændigheder som et dilemma, som iscenesætteren bevidst har villet artikulere og polemiserende skrive sig ud af. Der bliver benyttet et teatralt greb til at få en større *scenisk fortælling* ud af Munks skuespiltekst, hvorved det ømtålelige og tabubelagte i den kulturelle kanons politiske selvforståelse indirekte blev kommenteret som en del af opsætningens centrale dilemma om national kunstreception.

Kaj Munks tekst spiller på den autenticitet, som skyldes, at der på Munks tid fandtes modstridende opfattelser af Bibelens ord hos hhv. gundtvigianerne og Indre Mission. Iscenesættelsen spiller på en autenticitet i flere rumlige æstetiske planer. Når vi læser skuespillet om Johannes, der opvækker Inger fra døden, er det fantastisk stærke billeder, der danner sig på nethinden, hvis man accepterer at gå ind i denne billedlige illusion. Men når vi ser dette på scenen, hvor dramatikerens ord omsættes til skuespillerkroppe, er det en anderledes og fysisk realitets historie. Her bliver det mirakuløse i opstandelsesmotivet en realitet, der som alt andet på scenen udspiller sig konkret og fysisk, og alligevel forbliver at være fiktion. Det mirakuløse indfinder sig i den iscenesatte atmosfære, som stykkets handling i forestillingen er omgivet af, og som teatralt er inddelt i nærværet og fraværet som to overordnede fiktionslag.

Til opstandelsesmotivets centrale forløb knytter sig den mest radikale performative handling i forestillingen, nemlig når Johannes siger: »[...] Og saa byder jeg, du Døde! I Jesu Kristi Navn: saa sandt Gud vil det: vend tilbage til Livet! Jeg siger dig, Kvinde: staa op!« Talehandlingens stil kendetegner den »nøgne« spillestil i forestillingen, hvor al ornamentik er skrællet af. Skuespillerne optræder i vidt omfang i rene handlinger, og der er kun meget lidt, som giver antydning af en illusorisk realisme. De står stille på scenen og benytter et langsomt tempo, hvilket har betydning for, at roen i forestillingen beforder det drømmespilagtige, der præger de scener, hvor døden medreflekteres i figurerne og tilskuernes eftertanke.

Der er en koreografisk stramhed over spillet, som trækker forestillingen over i et ritualiseret handlingsmønster. Figurerne har næsten ingen fysisk kontakt på scenen; der er en

smule intimitet i kærlighedsrelationerne, men ellers er distancen det mest udtalte. Det konventionelle nærvær er fraværende. Det er til gengæld fraværets nærvær, som miraklet søger at overkomme. Talehandlingerne står for sig selv, er isolerede og udtrykker en gennemgående ensomhed, der med sit stille sprog virker meget stærkt og moderne på tilskueren.

Mirakelspillet – spillet om det mirakuløse

Munk har kaldt sit skuespil for et mirakelspil, og dette genrebegreb indgår også i Noréns iscenesættelse. Lille Maren er katalysator for det guddommelige blik, som hun låner tilskueren til at se miraklet med.

Mirakelspillets *frelsedrama*, som foregår mellem *Gud og djævelen*, udspiller sig her mellem de to slægter, som vil overbevise hinanden om den rette kristentro som forudsætning for et liv i kærlighed. De mener begge, at den rivaliserende familie står til fortabelse, hvorimod de ser sig selv som frelste. Disse fronter presser forestillingens udsigelse til at blive dobbelt tragisk, og det er denne dobbelte tragik, der synes at have medvirket til at provokere dagbladskritikken.

Tro og tvivl bliver til en strid om den rette tro, der fremstår som en *dommedagslignende situation*. Ingers død bliver til en åbenbaring for både tvivlende og troende, hvorved Anne og Anders alligevel kan få hinanden. På forestillingens metaplan har spørgsmålet om tro og tvivl også teatermæssige dimensioner i form af indlevelse og distancering. Det er i grunden realismens noget brogede dilemma, som trives i kritikkens fordom. Man ville tydeligvis så gerne indleve sig i realismens verden, men indlevelsen blev forpurret i en »voksen baggrundsfortælling« og kun mulig i scenerne med de såkaldt infantile figurer, Johannes og Maren.

Den *medlidenhed*, som afstedkommer *katharsis* hos tilskueren, findes også på flere planer. Der er tale om *kristenmoralske og dobbeltmoralske lidelser*, der gør at vi ikke kun ser problemstillingen som et religiøst anliggende, men også i overført forstand som et mere kulturelt og filosofisk anliggende om hyklerin og det hykleriske i hverdagen. Katharsis opstår tillige mellem figurerne, da de ser Inger rejse sig op af kisten. Dette gør Noréns forestilling om *Ordet* til en tragedie af moderne dimensioner, hvor udsigelsen om forstillelse også bliver udtryk for iscenesættelsens opgør med stykkets receptionshistorie.

Forsoningen indfinder sig til sidst i stykket, hvor den ene af de to stridende familiefædre ved Ingers åbne kiste vil give sin datter Anne bort som »tilgivelseskompensation«.

Opstandelsesmotivet er tydeligst, da Johannes vækker Inger fra døden. Men i Noréns iscenesættelse er det centrale *selve det mirakuløse*. Det ses tydeligt på flere planer. Lille Maren steder en dukke til hvile på filmen, som bliver vist lige før Ingers kiste skal lukkes. Dette barnlige opstandelsesmotiv er endvidere tydeligt i forestillingen, hvor det allerede har været antydnet på forscenen, da Maren sang »Sov sødt, barnlille«.

Opstandelsesmotivet får også en særlig form, idet Johannes, da han ser Inger og får lyst til at kærtegne hende som i en drøm, kobler handlingen til mindet om sin egen afdøde kæreste Agnethe, som han *ikke* kunne opvække fra døden. Erindringen kommer til udtryk mimisk, idet han kommer ind fra venstre og gående parallelt med scenekanten nærmer sig midten af scenen. Yderst til venstre sidder Mette Marie (Helle Hertz) på en stol. Hun synger

to strofer som et korsvar; den ene strofe er fra påskesalmen »Se, nu stiger solen af havets skød«, den anden er fra folkesangen »Det var en lørdag aften, jeg sad og ventede dig.« De to strofer bliver Mette Mariés symbolske kommentar til Johannes' erindring, idet de sammenfatter hhv. *påskemorgens opstandelse* og *den uforløste kærlighed* i en tro på livet og kærligheden. Personificeringen af disse to sider af kærligheden bliver samtidigt vist på lærredet som Agnetes og Ingers portrætter, der smelter sammen som billeder, bliver skilt fra hinanden og derved bliver til visuelle udtryk for dødens og livets kærlighedsdrømme, som Johannes næres ved i sin indlevelse i mirakler.

Til opstandelsesmotivet hører også Marens barnetro, der muliggør en forestilling om opstandelse, da hun jo er indviet i Johannes' løfte om at vække Inger til live. Men Marens barnetro har også fået tildelt en mere overordnet rammesættende betydning, der kan udlægges religiøst eller kulturelt, afhængig af den enkelte tilskuers valg. Barnetroen udgør en væsentlig nøgle til mirakelspillet, idet den bliver det centrale blik for en forestilling om noget så u håndgribeligt som kærlighedens kraft.

Endelig indgår *genforeningen* (som i en drøm) i forestillingen, dels som Unge Mikkels og Ingers kærlighedsfavntag, da hun er blevet vakt til live i kisten, dels da vi ser Inger gå bort i evigheden, i mindet som i en drøm. Realisationen af Ingers opstandelse i form af erindrings rum gav også anledning til nogen debat, for hvordan skulle poesien i erindrings rum udlægges i forhold til opstandelsesmotivet?

Den sindssyge giver i sine monologer et stærkt indtryk af, at der er en altomfavnende galskab på færde hos de fanatisk religiøse, men netop ved parafraseringen af Jesu ord (ordet!) opnår Johannes virkning som en, der kommenterer handlingen og tilføjer stykket en flertydig virkning.

Doktor Houen står fast på videnskabens rationale og lukker helt af, når samtalen drejes ind på irrationelle kræfters om tro og skæbne. På scenen ryger han tobak og skaber allusion til en helvedsild ved den åbne kiste, en hån mod døden og de efterladtes sorg. Doktoren er den eneste, der ikke tager del i det sentimentale, tavse ligtog.

Replikbehandlingen hos præsten og doktoren er usædvanlig usentimental og skarpsleb, hvorved der blev opnået en spottende virkning i forhold til de gudfrygtiges ydmyghed. Kontrasten mellem *spottere* og *gudfrygtige* skærper konflikten ikke mindst i sidste halvdel af forestillingen, hvorved forestillingens udsigelse ironisk set uddyber det tragiske i ekstra grad.

Forestillingen benytter sig også af virkelmidler, som på kynisk vis fremmaner grusomheden i døden, fx når Mikkel meddeler, at drengen ligger derude i en balje i fire stykker. Undertiden giver den slags konfrontatoriske replikker forestillingen en grotesk drejning i forhold til den uafvendelige skæbne.

Man kan sammenfattende konstatere, at det religiøse indhold bliver nærværende i en ydre form, der er både hverdagslig og verdslig. Det betyder omvendt et fravær af højstemat ritualiseret virkelighedshandling på scenen til fordel for en reduceret »via negativa« fremstilling af de sekvenser, som jeg har omtalt med henvisning til mirakelspillet. Man kan udlægge det som en del af forestillingens udsigelse, at det religiøse er mirakuløst tilstede i en ned-

dæmpet stil, der er meget lidt psykologiserende og som underbygges ved de rituelle kroppes tragiske performativitet.

Mordet på *Ordet*. Receptionen af Lars Noréns iscenesættelse

Inger står i forestillingen for det lette og lyse i troen, for troen som kærlighedserklæring. Hun har med sin centrale replik emblematiske status for forestillingen som helhed, ikke mindst som en udfordring til Gamle Borgen, der fastslår sin tvivl:» ... for der sker ikke Mirakler nu om Dage.«

»Miraklernes tid er forbi« skrev Henrik Lyding som et ekko til Gamle Borgen og han fortsatte: »Ateistisk voldtægt af velspillet Munk-drama« (*Jyllandsposten*, 18.04.2008). Lyding så forestillingen som udtryk for en fornægtelse af teksten som *Ordets* kerne, og flere anmeldelser fulgte i dette spor. Det var karakteristisk nok denne replik, der blev spillet på i flere dagbladsanmeldelser af opsætningen, som om modtagelsen af forestillingen på dens præmis kunne tages som udtryk for, at der ikke sker teatermirakler nu om dage.

Andre debatindlæg har villet problematisere, det forhold, at iscenesætteren Lars Norén ikke har den »rette opfattelse« af tro og af kristendom i særdeleshed, ja sågar at han tager afstand fra religionen. Klassikeropsætningen har således bragt sindene i kog, og det paradoksale er, at der skulle en teaterforestilling til for at fremkalde denne diskussion om den nationale kulturkanons selvforståelse.

Når emner som »religiøs fanatisme«, »den stærke mand« og en udtalelse af Norén som »Gudstro ligger tæt på fascisme« bliver præsenteret i sammenhæng med denne opsætning af *Ordet*, så er det klart, at iscenesætteren kommer til at bære ved til et brændbart emne i en tid, hvor religionsfrihed og retten til at kritisere andres religion i den kunstneriske ytringsfriheds navn er kommet på alles læber.

I 2008 havde disse forhold betydning for mediernes interesse. Spørgsmål som: Hvem har retten til at bedømme religionens plads i teaterkunstens rum? blev aktualiseret med modtagelsen af Noréns opsætning. Det kan virke lidt mærkeligt i et samfund som det danske, hvor religionen ofte bliver opfattet som et fænomen, der mere eksisterer på et kollektivt kulturniveau end på det personlige plan. Litteraturprofessor Hans Hertel har kommenteret teaterparnassets forsvindende mod: »Sådan er Kaj Munk blevet genpolitiseret 60 år efter sin død. Det kan vise sig at blive kontraproduktivt for hans eftermæle« (Kirchhoff, 2008: 190). Dette paradoks er direkte forbundet med spørgsmålet om kunstnerisk ytringsfrihed. Men samtidig må man ikke se bort fra, at iscenesættelsen af *Ordet* kunne havne i strid modvind i forhold til den religiøse tradition og nationale selvforståelse, der i årtier synes at have domineret en del af Kaj Munk-receptionen.. Kortslutningen heri kunne indebære, at iscenesætterens *udtalelser* bliver søgt spejlet i selve teaterforestillingens måde at forvalte det tragiske på i denne kulturarv. Polemikken mellem afsender og modtager går sine egne veje. Når alt kommer til alt synes problemet måske ikke mindst at være være, hvordan en scenekunstner som erklæret ateist (Norén) kan beskæftige sig med et stykke (*Ordet*), der sætter opstandelsestemaet på plakaten - og tilmed på nationalscenen.

Efter min opfattelse er problemet slet ikke blevet mindre ved, at diskussionen efter alt at

dømme strander der. Kun de færreste har taget stilling til, hvordan Lars Noréns omgang med *Ordet* er blevet til en iscenesættelse, der tager livtag med kulturarven og den dobbeltbundne tragedie i kærligheden. Lars Norén har formuleret det på følgende måde:

Det, som er interessant for mig, er kanoniseringen. Kánon. Hvorfor visse værker bliver identitetsskabende på nationalt plan. Det er meget tydeligt, at det her er et dansk kánon-værk, og hvad rummer det? Mit første tema var: Kan kærligheden overvinde døden? Det spørgsmål besvarer jeg med min opsætning, med scenerne: Ja, for nogle kan den, for andre i stykket kan den ikke. Hvad er det så, der gør, at nogle har den forestilling? Hvad er det, der giver dem den forestilling?

Litteratur

- Austad, T. (2008), »Ordet som gjør levende. En analyse av skuespillet *Ordet* (1925)« in Nygård Andersen, Henrik og Torleiv Austad (eds.), *Kaj Munk. Opgørets dramatiske*. København, Anis, pp. 65-81.
- Austin, J. L. (1975), *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press.
- Bangsgaard, J. (2008), »Gudstro ligger tæt på fascisme« *Berlingske Tidende*, 15.04.2008.
- Boss, S., (2008), »Mit arbejde består af løgn og manipulation.« Interview med Steffen Aarving, *Information*, 22.04.2008.
- Elliot, J. R. (1989), *Playing God. Medieval mysteries on the modern stage*, Toronto, University of Toronto Press.
- Grotowski, J. (1968). »Towards a Poor Theatre«, in Barba, E. (ed.), *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets forlag, pp. 15-25.
- Hertel, H. (2008), »Kaj Munk og Valdemar Rørdam« in Kirchhoff, Hans (ed.), *Sådan valgte de. Syv dobbeltportrætter fra besættelsens tid*, København, Gyldendal, pp. 169-195.
- Kehler, H. (1938), *På Jagt efter Geniet*. København, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, pp. 73-97.
- Kulturministeriet (2006), *Kulturkanon*. København, Politikens Forlag, pp. 228-229.
- Lyding, H. (2008), »Miraklernes tid er forbi«, *Jyllandsposten*, 18.04.2008.
- Papazu, M. (2008), »Kreativ frihed eller uduelighed«, *Randers Amstavis*, 14.05.2008.
- Piø, I. (1955), »Bibelcitatene i »Ordet««, kronik i *Berlingske Aftenavis*, 12.3.1955.
- Rifbjerg, S. (2008), »Ord der forløser«, interview med Lars Norén, *Weekendavisen*, 17.04.2008.
- Skyum-Nielsen, E. (2004), »»Ordet« – en flertydig metafor« in Lykke, Per (ed.), *Ordet på bordet. Ni læsninger af Kaj Munks dramatik*, København, Multivers, pp. 76-89.

Annelis Kuhlmann. Lektor i Dramaturgi v. Aarhus Universitet med speciale i russisk og fransk drama og teater. PhD-afhandlingen *Stanislavskijs teaterbegreber* fra 1997 er en analyse af skuespillerterminologi i Stanislavskijs hovedværker og i arkivmateriale fra Moskva Kunstner-teater.