

**Thure Lindhardt i samarbejde  
med Rune Skyum-Nielsen**

**VI VED JO  
HVORDAN DET ER  
AT VÆRE MENNESKE**

**GYLDENDAL**

*Vi ved jo hvordan det er at være menneske*

© 2019 Thure Lindhardt, Rune Skyum-Nielsen

og Gyldendal A/S

Omslag: Morten Gorm

Forsidefoto: Robin Skjoldborg

Grafisk tilrettelægning: Kat·Art

Bogen er sat med Sabon og Avenir

Trykt hos Livonia

Printed in Latvia 2019

ISBN 9788702212341

1. udgave, 1. oplag

Kopiering fra denne bog må kun finde sted på institutioner, der har indgået aftale med CopyDan, og kun inden for de i aftalen nævnte rammer.

Gyldendal

NonFiktion

Klareboderne 3

1001 København K

www.gyldendal.dk

VI VED JO HVORDAN DET ER AT VÆRE MENNESKE  
findes også som e-bog og lydbog.

# Indhold

<b>FORORD: EN INDSIGT I INDLEVELSE</b>	<b>7</b>
<b>DERFOR FORTÆLLER VI HISTORIER</b>	<b>11</b>
Siden tidernes morgen	11
ROLLE – Hamlet, <i>Hamlet</i> , 2004-2007	18
<b>VID, HVEM DU ER</b>	<b>37</b>
Er der en sjæl derinde?	37
ROLLE – Brian, <i>Her i nærheden</i> , 1998-2000	66
ROLLE – Raskolnikov, <i>Forbrydelse og straf</i> , 2010	79
<b>KÆRLIGHED &amp; AFHÆNGIGHED</b>	<b>88</b>
Det største buzz	88
ROLLE – Gary, <i>Shopping og fucking</i> , 1994-1998	100
ROLLE – Steso, <i>Nordkraft</i> , 2002-2005	116
<b>TRO</b>	<b>135</b>
Nogle aftener er den der	135
ROLLE – Silas, <i>The Da Vinci Code</i> , 2005	146
ROLLE – Chartrand, <i>Angels &amp; Demons</i> , 2008-2009	158
ROLLE – Guthred, <i>The Last Kingdom</i> , 2016-2017	166

<b>FAMILIEN</b>	<b>175</b>
<b>Tilhør</b>	<b>175</b>
ROLLE – Mads, <i>Sandheden om mænd</i> , 2009-2010	183
ROLLE – Christopher, <i>Den mystiske sag om hunden i natten</i> , 2013	190
ROLLE – Henrik, <i>Broen III &amp; IV</i> , 2013-2017	199
<b>MAGT</b>	<b>220</b>
<b>Europas lykkeriddere</b>	<b>220</b>
ROLLE – Erik, <i>Keep the Lights On</i> , 2011-2012	236
ROLLE – Wolfgang, <i>3096 dage</i> , 2012-2013	250
<b>FRIHED</b>	<b>262</b>
<b>Den beskyttede have</b>	<b>262</b>
ROLLE – Mads, <i>Into the Wild</i> , 2006-2007	283
ROLLE – Flammen, <i>Flammen &amp; Citronen</i> , 2006-2007	291
ROLLE – Sadak, <i>Cyber</i> , 2013	298

## Forord: En indsigt i indlevelse

TO GANGE I forrige årti krydsede jeg veje med Thure Lindhardt. I første runde sad jeg over for ham på en Frederiksbergcafé og gennemførte et behersket interview om den kommende *Nordkraft*-film og et nyt stykke på Betty Nansen Teatret. I anden ombæring flimrede vi ind i hinanden på et hyperventilerende morgenværtshus lidt længere inde mod centrum. Gluggerne sitrede blodsprængt, vores snakketøj spruttede omkap. Alligevel fornemmedes kontakten intakt. Thure Lindhardt var både sig selv og en nytilkommen.

Som skuespiller er han ikke nemmere at sætte i bås. Til trods for Hollywoods forkærlighed for skandinaviske skurke stikker rolleresuméet i alle tænkelige retninger. Han er det modsatte af en typecasting og har både spillet førsteelsker og sidstevælger, minoritet og mobber, flipper og forretningsmand, skrøbelig og beskytter, joker og festdræber, kriger og offer, søn og far, prins og træl, frihedskæmper og frihedsberøver. Spændvidden er enorm. Det er til at blive nysgerrig på.

Da vi, adskillige år senere, mødes for tredje gang, er det for at drøfte forlagets forslag om en fælles bog. Jeg er umiddelbart lun på tanken, for med Thure Lindhardt lugter jeg revanche. Rent intuitivt virker han mindre nærig, mere selvgranskende, end så godt som alle de skuespillere, jeg hidtil har forsøgt at fortælle. Skuespillere, der på stribe har efterladt mig med indtrykket af krukkebefolket fag. Et fag, hvor man gerne vil sælge sin

forestilling eller film, men ikke er meget for at give køb på sine hemmeligheder. Det være sig, hvordan man konkret arbejder, eller hvem der rumsterer bag karakteren, man skal foregive at være.

Vores fælles projekt stryger ikke ud af startblokken. Thure viser sig at være et udsøgende bekendtskab. Svær at fastholde. Så indspiller han i Budapest, så underviser han i Aarhus, så er der casting i London, så meditation i Østen, så indspilning i Sønderjylland, så i München. Så kalder en masterclass på Refshaleøen og en serie i Malmø. Så skal han til Fyn og researche, så til London, igen-igen, og skyde reklamefilm. Så til Oslo. Og så og så og så.

Hele tiden er der noget andet, der prioriteres. For Thure er begyndt at tvivle. Er han ikke for ung til at gøre skyggen af status? Er det ikke patetisk, hvis der går biografi i den? Bør han ikke være ude og erfare noget i stedet?

Når en scene ikke fungerer midt på en travl optagedag, sætter skuespillere og instruktør hinanden i stævne. I samråd identificerer de svagheden og angriber det fra så mange vinkler som muligt. De forsøger at forvandle en akilleshæl til en forhammer. At vende et problem til noget positivt.

Det meste i Thures verden er i bevægelse. Skuespillet er én lang efteruddannelse i at være til, og han stræber konstant fremad. Men når vi har forsøgt at lave bog, er han nødt til at skrue tiden tilbage. Og det keder ham at kigge sit levede liv over skulderen.

Det retrospektive er projektets skavank. Den, der skal fikses. Vi kommer til at drøfte en anderledes måde at gå til makronerne på:

Måske kan man skrive bogen sammen? Lade Thure indtage

tasterne og sende prosaen i pendulfart mellem vores mailbokse. Lige indtil vi har fået det hele med – på en måde, der føles mere rigtig?

Manden, der engang spillede Flammen, er pludselig fyr og flamme. Tanken om at udforske skriveprocessen, at mestre det skrevne ord, trækker i ham, og snart efter giver han los for sine betragtninger og anekdoter. Ordene fosser. Stridere, ærligere, heftigere.

Vi er endt med en samling hovedtemaer og undertekster. Hver især tager de favntag med Thure Lindhardts vigtigste film-, tv- og teaterpræstationer. Og med det liv, som han har levet indimellem og undervejs.

Der er givet adgang til både krop, hjerte og hoved på en skuespiller, der bruger det ualmindeligt meget. Det er endt som en generøs oplevelse og en sjælden indsigt. En indsigt i at indleve sig. Og i det at være menneske.

Rune Skyum-Nielsen, sommeren 2019.

## **DERFOR FORTÆLLER VI HISTORIER**

### **Siden tidernes morgen**

“GØR, HVAD DU vil.” Sådan lyder inskriptionen på en central amulet i en af min barndoms store fortællinger, *Den uendelige historie* af Michael Ende. Her følger man drengen Bastian, der læser en bog om fantasiens udslettelse. Under læsningen opdager han, at han sådan set er den eneste, der kan redde fantasiens uudgrundelige rige, redde Fantasia. Han må træde ind i fortællingen, hvilket han gør, og da han lykkes med sin mission, er han i stand til at gøre, hvad han vil. I stand til at forme sin fremtid.

De fire ord på inskriptionen har ikke blot været med til at definere min egen fortælling om, hvem jeg er, og hvad jeg kan, men størstedelen af min generation.

Som barn i 1970'erne og 1980'erne – af en forældregeneration, der gjorde oprør mod en eksisterende grundfortælling om, hvem man var, og hvad man kunne og skulle – blev jeg og mine jævnaldrende opmuntret til at gøre, hvad vi ville, hvis bare vi gjorde det godt nok.

Selv ville jeg være skuespiller. Det vidste jeg fra en meget tidlig alder. De fleste af mine jævnaldrende anede ikke, hvad de ville være, og nogle af dem ved det stadig ikke. Men jeg gjorde. Lige dét vidste jeg. Og jeg var tilmed omringet af forstående og opmuntrende voksne. Ikke bare mine egne forældre, men voksne i det hele taget. Voksne, der selv havde måttet frigøre sig, og for alt i verden ikke ville være som deres forældre.

Mine egne forældre forsøgte aldrig at pace hverken mig eller mine brødre frem. De forsøgte heller ikke at løse alle opgaver for mig. Vi blev altså ikke curlet, som millennium-generationen efter sigende skulle lide under at blive. Næ, jeg kunne godt nok gøre, hvad jeg ville, men jeg måtte selv finde ud af hvordan. Så det gjorde jeg.

SOM DE FLESTE af mine jævnaldrende har jeg ikke kunnet læne mig op ad den grundfortælling om sociale samfundsklasser, som mine forældre havde fået i dåbsgave og senere måtte gøre op med. Vi blev heller ikke kastet i armene på et klassisk, religiøst gudebillede. Min egen far er ellers præst, og en stor del af både min familie og mine forældres venskabskreds består af teologer. Alligevel er jeg på ingen måde opvokset religiøst. Nærmest tværtimod. De bibelske passager om Moses, Isak og Noah blev fortalt som det, de var, nemlig fremragende fortællinger.

Jeg elskede dem som barn, bibelfortællingerne. Men de var ikke noget helt særligt, for det var tiden ikke til. I stedet blev barndomsfortællingerne af Astrid Lindgren, H.C. Andersen og senere førnævnte Michael Ende mine hellige rum. Der, hvor jeg kunne græde som pisket over *Mio, min Mio*, råbe ad Ronjas og Birks åndssvage fædre, der bekrigede hinanden, elske snedronningens lille Gerda ubetinget og følge med Bastian til Fantasia og ligesom ham blive boende i den i dagevis.

Der var også de nære fortællinger, som mine forældre havde med sig fra deres barndom i 1950'erne og 1960'erne. Tanken om, at de havde levet, inden jeg kom til verden, var mig på samme tid mytisk som uendelig fjern. Engang spurgte jeg

ligefrem min far, hvornår verden fik farver, for da han var barn, havde alt jo været i sort-hvid. Det vidste jeg ligesom fra alle fotografierne.

Der var også mine bedsteforældres fortællinger fra en verden af i går og i forgårs. Om fattigdom og verdenskrig, om sammenhold og halm i dynerne. Om livet på den jyske hede, København i 1930'erne og om deres egne forældre fra den anden side af århundredskiftet.

ALLE HAR DE været med til at forme, hvem jeg er. Min retfærdighedssans, indlevelsen i andre, empatien. Historierne viste mig, hvad der var muligt, hvis blot man drømmer højt nok. De viste mig, hvad jeg kan gøre, hvis jeg vil.

Men den manglende sociale, historiske og religiøse grundfortælling – eller nye bevidsthed, om man vil – var også med til at skabe en generation af tvivlende væsner. Konfliktsky, følsomme børn, der ikke havde lyst til at blive voksne eller tage ansvar. For hvis vi kan gøre, hvad vi vil, hvad fanden skal vi så? Og hvilken fortælling skal vi være en del af?

Mange af mine jævnaldrende, mig selv inklusive, udskød det dér med at blive voksen mindst 10 år. I stedet rendte vi omkring som forvirrede teenagere. Altid på rejse, uden at sige ja eller nej til langt op i vores 30'ere.

Vi har haft mulighed for ikke bare at se ud i verden, men også at rejse ud i den, fuldstændig som vi ville, og det har vi så gjort. Det har givet os mulighed for at realisere os selv, hvad fanden det så end betyder, men nok også forvirret os og gjort os selvoptagede i en grad, der hverken er sund for os eller selvet.

Den hårde skole, som vores forældre gjorde oprør mod, var alt for hård, ingen tvivl om det. Men den bløde skole var måske alligevel for blød. Jeg lærte i hvert fald ikke rigtig noget om den visdom, som de gamle fortællinger bragte med sig. Jeg skulle intet lære udenad, skulle intet kunne, bare gøre, hvad jeg ville. Groft sagt.

Da jeg blev større, begyndte jeg selv at søge fortællingerne og visdommen i dem. Det hellige i dem, faktisk. Vi tænker ikke selv, hvis vi ikke har noget at tænke på, og fortællingerne gav mig dette noget. Et referencepunkt. En verden, der ikke var min egen, men som blev det. *Odyseen, Iliaden, Blixen, Høeg, Pontoppidan.*

Jeg flyttede ind i Mellemerika i *100 års ensomhed*, levede i Prag under kommunismen og vaskede vinduesruder i *Tilværelsens ulidelige lethed*. Jeg var i Sankt Petersborg i 1800-tallet, gik hvileløst rundt på V-prospektet efter at have slået en fed gammel pantelånerske ihjel i *Forbrydelse og straf*. Jeg levede mig ind i to smådrenge liv i Afghanistan, stæsedede omkring med dem og deres drager i spænd, da jeg læste *Drageløberen*.

Historier har haft en langt større betydning for mig, end jeg måske går og aner. For ud over de bøger, jeg har læst, er der de historier, som jeg, som alle, blot strejfer og af og til i det daglige fanger ind med antennerne på siden af hovedet. Der er de historier, jeg har arvet, både dem, som mine forfædre har fortalt, og dem, som de ubevidst, grundet deres blotte eksistens, har overleveret. Fra de store afgørende familiedramaer til den kost, som de indtog eller ikke indtog. Således har også deres fortællinger om, hvem de var, og hvem de skulle blive, sat sig i

mit sind, mine celler. De flyder i mit blod. Jeg har brug for den spejling, som de giver mig. De gør mig i stand til at forbinde mig med en helhed, med andre mennesker, de giver mig en retning.

KVANTEPARTIKLER, SOM VI alle består af, bevæger sig, når de bliver betragtet. Når de ikke betragtes, er de uden retning, men i samme øjeblik, de betragtes, får de den, retningen. Og det er mere eller mindre essensen af al historiefortælling.

Hamlet siger til sin ven, livsvidnet Horatio: "Fortæl min historie."

Det er noget af det sidste, der forlader hans læber, inden døden indtræffer. Hamlet havde en historie, der skulle fortælles, og det er ikke tilfældigt, at det er en mand med det navn, som Hamlet fortæller den til. Horatio betyder løst oversat "bærer af tiden" på latin. Det er altså ham, der indkapsler en tid, som han og Hamlet har delt. Uden Horatio, ingen overlevering.

Hamlet og Horatio er langt fra alene. Der er til stadighed mennesker, der må fortælle disse historier. Og de er overalt. Det er ikke kun i den store dramatik, de er på spil. Overleveringerne foregår. Fra bedsteforældre til børnebørn, fra forældre til børn, fra børn til forældre, venner imellem. Selv den fremmede i toget, hende, som du intenst udveksler observationer med i fem flyvende minutter for dernæst aldrig at krydse blik med igen. Selv hun kan sætte varige spor. Helt umærkeligt kan hun plante et frø eller skubbe til din kurs. Og dermed til fortællingen om, hvem vi hver især er.

Lad mig prøve med et eksempel: Som dreng var jeg træt af altid at skulle høre for mit sensitive sind. "Du er vist meget



følsom," kunne folk finde på at sige. Det blev en ærgerlig del af min fortælling, som om der var noget galt med at være, som jeg var. Lige indtil jeg en dag mødte det helt rigtige menneske på det helt rigtige tidspunkt. Med en enkelt sætning, måske var det to, satte hun følsomheden i perspektiv. Og pludselig forstod jeg, at sensitivitet er noget nær altafgørende for at kunne indleve sig i andre mennesker – og dermed begå sig som skuespiller. Og jeg ville jo ikke andet.

Således ændrer vi os, når vi fortælles om – eller der fortælles til os. Hvem er vi uden fortællingen om, hvem vi er? Hvem er vi, hvis ikke vi bliver set? Måske ingen.

Hvem er vi uden vores kultur, uden vores historie? Hvem er vi, når vi er helt alene – sammenlignet med hvem vi er, når vi ved, vi betragtes?

Hvad er et samfund uden en fortælling? Jeg ved godt, hvad jeg tror. Så er det en blok af ansigtsløse. Så er det en ufrivillig union, født af ideologier, der kan splintres uden at blive savnet.

Siden tidernes morgen har vi efterladt aftryk af os selv, og indtil for nylig var det opfattelsen, at de første kunstneriske spor, som homo sapiens efterlod sig til eftertiden, er hulemalerierne i Lascaux i Frankrig for 17.000 år siden. Men i de senere år er der dukket langt, langt ældre kunstaftryk op. For nylig fandt man en 87.000 år gammel sten med et lille maleri på i Sydafrika. Aftryk fra mennesker, der ikke bare var redskaber til jagt. Fortællinger, der viser, at de ikke bare var her, men at de fortalte. At de tænkte. Og skabte.

Og for at det ikke skal være løgn, er det ikke bare vores egen menneskerace, der har efterladt sig fortællinger i form af

kunstaftryk. Homo habilis og neandertalerne kreerede ligeledes historier og udtrykte sig i kunst.

Selv overlevede disse forfædre ikke. Ligesom vi heller ikke overlever. Men de overleverede. De fortalte os, at de var her. Som vi er her.

# DERFOR FORTÆLLER VI HISTORIER

**ROLLE – Hamlet, *Hamlet*, 2004-2007**

Thure Lindhardt har over tre omgange prøvet kræfter med Shakespeares eksistentiale drama over dem alle. Efter en vaklende begyndelse i Helsingør havde anmelderne de store roser fremme nogle år efter på Gladsaxe Ny Teater.

## **I. AFSLØRET**

KRONBORG, AUGUST 2004. Tæppefald. Jeg hører den, inden jeg går ind. Stemmen. Det kommer ikke til at gå, siger den. Du er ikke rigtig i den her rolle. Du har ikke øvet dig nok. Folk betaler penge for det her. Du er ikke maskulin nok, ikke stærk nok, for følsom til den her rolle, du “producerer”, som vi kalder det, når skuespillere føder hvert et ord eller presser følelser frem for at illustrere eller dække – over manglende, ja, dækning, intention, forståelse og indlevelse.

Inde i slotsgården er forestillingen i gang allerede. Genfærdet har netop vist sig for Horatio og Marcellus, Claudius og Gertrud er ankommet, står nu på den imponerende scene, bygget op som kopier af slottets tårne og vinduer, lagt ned i gården som imponerende ruiner af en svunden tid. Jeg står i kasematterne, over for mig sidder en sovende Holger Danske. Fra en højttaler strømmer lyden af forestillingen, og om lidt lyder mit stikord. Så skal jeg på scenen. Som Hamlet. På Kronborg.

Jeg har lavet alle mine øvelser. Strakt ud, løbet, varmet min vokal op. Bugstøtteøvelser, kæbeafspænding, Roy Hart-teknik, adskilt vokaler fra konsonanter i overdreven udtale, trænet jammer og trokæer, sagt mine monologer for mig selv både hurtigt og langsomt. Tempo og indlevelse. Jeg har bedt til både Thalia, Vor Fader og Hermes, chantet et eller andet buddhistisk, som jeg engang har hørt, slået korsets tegn. Har ikke kunnet huske, om det var fra venstre mod højre eller omvendt, så har taget begge variationer for en sikkerheds skyld. Jeg har spyttet over venstre skulder, og mindet mig selv om, hvor enestående det er at få lov til det her. At stå lige her lige nu. Husket mig selv på, at jeg bør være taknemmelig og ikke må overspille, at jeg skal lytte til de andre og for alt i verden ikke producere, føde replikker. Det er et menneske, du spiller, ikke en klovn. Huske mine aftaler med de andre, tale tydeligt, huske nødvendigheden, alt det, jeg har øvet de sidste mange uger.

Alt er klart og tilrettelagt. Og så er det, den melder sig. Stemmen.

Jeg kender den godt, den er en gammel følgesvend. Den dukker op, når der er noget på spil, ikke altid, kun på særligt udvalgte steder. Den taler til mig indefra, som en trojansk hest, som jeg selv har lukket inden for mine mure, men nu er helt og aldeles forsvarsløs overfor. Den angriber mig dér, hvor jeg er allermest skrøbelig, angriber mig på min kunnen. Den kan se mig indefra, så den ved, hvor den skal stikke. Og den kæmper ihærdigt for at lykkes. Den bryder mine mure ned og afslører mig. Om lidt skal jeg ind på scenen. Så opdager de det. At jeg intet er. At jeg intet kan. At det var en fejltagelse at sætte mig

til at stå på scenen – ovenikøbet på et af verdensdramatikens mest berømte steder med det ultimativt mest spillede, mest citerede, mest ordrige teaterstykke, der findes.

Et par dage inden er jeg blevet interviewet til en avis. Anledningen er premieren på *Hamlet*, og journalisten har spurgt mig, om jeg er nervøs for at træde i de store Kronborg-skuespilleres fodspor. I slipstrømmen på Laurence Olivier, Richard Burton, John Gielgud og Gustaf Gründgens.

Jeg svarer kækt. At det ikke er noget, jeg har tænkt over, og jeg ikke har haft tid til at være nervøs. At der stadig er alt for meget, der skal løses.

Jeg siger også, at jeg arbejder til det sidste på at tolke rollen. Det er nok den eneste reelle sandhed i det interview. De sidste to uger har jeg været indlogeret på det lokale Hotel Hamlet, ja, det hedder det selvfølgelig, for at optimere min koncentration.

For en lille uge siden fik jeg den idé, at jeg skulle gennemse samtlige Hamlet-opførelser, der kan opdrives på film og teater, og det har jeg nu gjort på mit lille hummer. Det er mit sidste, desperate råb om hjælp, efter inspiration: Olivier med hans smukke stoiske, melankolske stemme, Kevin Kline som vild, klovnet og absurd. Mel Gibson, Kenneth Branagh, selv Ethan Hawke i en moderne version har jeg set. Aften efter aften har jeg studeret de andres udgaver af Hamlet i stedet for at finde min egen, og nu, efter at jeg har givet interviewet, ved jeg, at det har været en fejltagelse. Først nu.

30 SEKUNDER TIL min entré. Et flash af en Hamlet dukker op på nethinden. Det er fra instruktøren Staffan Valdemars

Holms fortolkning af stykket i Malmø engang i 1990'erne. Jeg ser det for mig – en bøvet, lyshåret Hamlet i sort rullekrave med alt for lange ærmer står med en fjernbetjening i hånden, mens Laurence Oliviers stemme høres omme bag kulissen. Smukt pauseret og fraseret reciterer Olivier replikken, der lukker alle andre replikker: “To be ... or not to ...” Baggrundsstøjen blev udgjort af den perfekte Hamlet. Og vores svensk versionerede helt, måske snarere antihelt, stod så i spotlyset og fremstammede sit “Att vara eller inte vara.”

Helt slattent virkede det. Han kunne dårligt nok afsige sin replik. Han stammede, mumlede, famlede. Snublede i teksten. Han formåede ikke rollen. Men det var selve pointen.

Grebet var genialt. En Hamlet, der ikke kan finde ud af at være Hamlet. Hamlet vidste ikke, hvilken rolle han skulle spille, endsiges hvordan han skulle spille den. Og fordi han aldrig får nosset sig sammen til noget som helst, overlever kongen til sidst, mens Hamlet og alle andre dør. Han slap væk. De onde grinte, de gode overlevede ikke sig selv. Det hele var formidabelt løst, og jeg ville ønske, jeg kunne gøre det samme. Men det er ikke den forestilling, jeg er med i. Eller den Hamlet, jeg spiller.

“Skønt mindet om vor broder Hamlets død endnu ...” lyder det fra Claudius. Det er mit stikord, og jeg tager en dyb indånding og forsvinder ind på den store scene. Stemmen er mig nådig, for da jeg entrerer, forsvinder den, og den dukker først op i pausen igen. Få gange prøver den at tale, mens jeg spiller, men så bliver jeg vred og slår den væk. Der er alt for meget, der er for vigtigt. Intention, samspil, retning. Nydelsen ved at stå så tæt på mine kolleger, og sammen med dem lide, elske, undres, råbe, kæmpe

og dø. Hver aften. Gode mennesker, der ligesom jeg har gjort det her fag til det vigtigste for dem. Fundet eller opfundet en nødvendighed, der gør, at de fleste af os ikke tror, vi vil kunne leve uden at stå her. At det er livsvigtigt for os, hvilket er noget vrøvl, men ikke desto mindre grund nok til, at vi kan få os selv til det. At det er os så vigtigt, at vi tør udstille os selv.

VI MÅ AFBRYDE forestillingen et par gange på grund af regn. Det er sommer, og hele juli har udmærket sig ved, at det har styrtet kontinuerligt ned. I mine ledige stunder har jeg siddet i min lejlighed på Amerikavej med min veninde Sonja. Hun er trådt til for at øve teksten med mig. Sonja er selv skuespiller, og det må tilskrives hende, at jeg overhovedet er i stand til at stå på den her ikoniske scene, da august oprinder. Hver dag har hun tålmodigt siddet og hjulpet mig med at få hoved og hale på ordene, blankversene, billederne, meningen, grunden. Vi har alt for kort prøvetid – fem uger i alt, endda spredt ud over et par måneder. I de tre friuger i juli har Sonja og jeg forskanset os med kaffe, smøger og Shakespeare. Og udsigt til regn. Hele tiden den her regn. Åbne vinduer og lyden af regn. Det bliver mit indre *Hamlet*-soundtrack. Der er ikke bare noget råddent i det danske rige, næ, det pisser ned.

Og nu afbryder vi så for første gang. Under premieren. Folk hiver plasticposer og paraplyer frem, plastic knitrer, og vi skuespillere forlader scenen, går ind under et af de væltede tårne, hvor man kan stå i læ, mens der ventes på nyt fra DMI. Forestillingslederen er i direkte kontakt med den vagthavende meteorolog.

Jeg har prøvet det før, det her danske udendørs teater i al dets stædighed – en Molière-forestilling på Grønnegårdsteatret og så *Aladdin* i Dyrehaven. Forskellige forestillinger, men samme danske sommervejr, magisk på sine lune aftener med skumring og sommerdufte, vådt, koldt og gråt på andre dage som den her. Dage, som teaterdirektører, publikum og skuespillere forpester.

Det var kun en byge, og den er nu drevet mod Gøteborg, får vi at vide, og efter 10 minutters pause går vi videre. Kostumet er fugtigt, publikum trøster sig med små flasker champagne i flystørrelser, og pakker plasticen væk. Men lidt efter, midt i den store scene med dronningen og en død Polonius, mærker vi et dryp. Så et til.

“Se en gang på dette billede, og på dette.” Dryp, dryp. Og så, lige pludselig: styrtregn. Ulla Henningsen, som spiller Gertrud, og jeg står helt tæt på en smal trappe og leverer den velsagtens mest berømte mor-søn-scene, der nogensinde er skrevet, men vi kan dårlig nok se ud af øjnene for bare vand. Vi griner. Publikum griner, og fører deres plasticposer tilbage over hovedet, mens forestillingslederen sjosker ind og stopper legen, før alle er gennemblødt. 20 minutters ophold er det maksimale, ellers aflyser man. Og det gør man helst efter pausen, for så kan publikum ikke få pengene refunderet.

Den her pause strækker sig over 18 minutter. Så vi fortsætter altså. Det har heldigvis ikke nået at blive alt for koldt, og hurtigt er vand og pauser nogenlunde glemt.

Vigtigheden indtræffer igen, og vi finder fælles form, både som trup, men også med publikum. Det ender med samhørighed,

og selv de værste kritikere må overgive sig til den storslåede scenografi. Bare det at se *Hamlet* på det sted, hvor handlingen reelt udspiller sig, kan noget uvurderligt.

PREMIEREN ER OVERSTÅET. Det er gået nogenlunde, og jeg er træt, stolt og porøs. Har givet alt og også alt for meget. Folk synes glade, men måske også en anelse reserverede. Jeg er på stikkerne efter en premiere, registrerer alle reaktioner, om de er ægte, om de overhovedet er der, hvem der undgår en, hvem der skuler, og hvem der virker oprigtigt venligtsindede, måske endda overøsende med ros.

Det er en forestilling i sig selv, de her premiefester, og enhver med bare en lille smule fornuft i behold ville holde sig langt fra dem. Ligesom chefer til en julefrokost. Men når karrieren står på spil, og det evigt irrationelle behov for anerkendelse træder til, forsvinder fornuften, og så bliver man. Og man bliver ikke kun – man spiller spillet! Efter nogle glas alkohol forsvinder den udmattede, men paranoide tilstand, og en fest går i gang. Den varer til den lyse morgen.

I de følgende dage er anmeldelserne fine, sådan da. Min *Hamlet* roses, og jeg klapper mig selv på skulderen. Tænk engang, her skal jeg nu stå en hel måned, aften efter aften, på det her sted og sige de her ord. Jamen, altså!

Og så kommer den selvfølgelig, et sted inde i baghovedet dukker den atter op. Stemmen. Fortæller mig, at den stadig er der, at det ikke var rigtig godt, at det var okay, men at jeg deklamerede og producerede følelser, der ikke var belæg for. At jeg forcerede og, lad os nu være helt ærlige, Thure, løj på

den scene. Jeg fortæller den, at jeg har gjort mit bedste, men den tror ikke på mig. Publikum så det også, siger den. Og jeg ved, at den har ret. At den har afsløret mig.

## II. SPEJLET

GLADSAXE, JANUAR 2007. “Lad jeres egen smag vejlede jer. Lad bevægelsen svare til ordet og ordet til bevægelsen, og pas især på, at I ikke overskrider naturens mådehold, for enhver sådan overdrivelse er imod skuespillets væsen, hvis opgave fra begyndelsen har været og stadig er at holde et spejl op for naturen. At vise dyden dens egne træk, skændslen ved dens eget billede, at vise selve vor tidsalder og vort samfund deres skikkelse og udtrykte billede.”

Jeg er i gang med en masterclass. Selvom ordene kommer ud af min mund, er det ikke mig, der holder den. Jeg lytter hele tiden. Hver aften på Gladsaxe Ny Teater, hvor jeg spiller *Hamlet* ad flere omgange i 2007, lytter jeg til de vise ord. Det samme gør resten af holdet.

Publikum lytter også, men nok ikke helt, som vi gør. For os, der står der på den store sorte scene, er teksten særlig ud over det usædvanlige. Den er nemlig skrevet til os. Af én, som kendte os. Skuespilleren, dramatiker, teatermanden William Shakespeare, der forstod mere, end vi nogensinde kommer til, skrev det her til sine skuespillere, og han formanede dem råd, som stadig i dag bør indprentes enhver, der så meget som overvejer at gå ind i faget.

Skuespil er en kunstart og samtidig et håndværk. Nogle skuespillere nægter at definere sig selv som kunstnere, men ser

man, hvad kunstbegrebet oprindeligt dækkede over, er det ikke så farligt endda. De gamle grækere havde ikke et samlet ord for kunst, som vi kender det i dag, i stedet brugte de begreber som *poiesis* (poesi), som kommer af verbet *poiein* – altså at lave, skabe. Og *mimesis* – at efterligne. En færdighed, kunnen eller det at mestre en kunst (det være sig lægekunst, klippekunst eller malerkunst) var *techné*, som vi kender fra ordet teknik. Disse tre begreber definerede det, som vi på dansk kalder kunst, og således består kunsten af tre dele. Af skabelse, efterligning og færdighed.

Aristoteles formulerer det sådan her: “Enhver kunst drejer sig om tilblivelse og om at være kunstfærdig og undersøge, hvordan noget af det, der kan være eller ikke være til, bliver til.” I undersøgelsen indgår altså et *mimesis*.

Mennesket, klodens fra fødslen svageste pattedyr, må efterligne, fra det øjeblik vi kommer til verden. Det er sådan, vi langsomt lærer at overleve og klare os selv uden de voksnes hjælp.

Når man som skuespiller skaber en efterligning, er det karakterens handlinger og ikke karakteren selv, man efterligner. Aristoteles karakteriserer menneskets handlinger som dets karakter og ikke omvendt. En handling er en bevægelse, og den kan kun efterlignes ved bevægelse, som i sagens natur må være ny hver gang. En efterligning er altså ikke en kopi, det er ikke at efterabe. Her går mange mennesker fejl. De forsøger at kopiere de mestre, som de måtte tilbede, og dermed stagnerer de.

Den del, det med at kopiere, har jeg fralært mig i løbet af de tre år, der er gået siden den dyngvåde sommer på Kronborg.

Jeg øver mig i at spille karakterens handlinger, hans retning mod målet, øver mig på ikke at efterabe andre, eller “ideen” om Hamlet.

For mig er det den rette vej, for teksten åbner sig. Langsomt, men smukt, og åbenbarer sig med Kaspar Rostrups utrolige hjælp. Han skuffer aldrig, men er et vidende menneske, der er i stand til at klargøre skuespillerens sind på større tanker og ideer, end han eller hun måske tror sig i stand til. De er guld værd, læremestre som Rostrup.

Sammen har vi fostret en idé om, at den her Hamlet ikke bærer en bestemt alder, men er alle aldre. Shakespeare arbejdede i flere tider, og skabte blandt meget andet det, som han kaldte for *stage time*. En virkelig hændelse, fx i *Julius Cæsar*, som varede otte måneder, ændrede han til en enkelt nat, og i *Hamlet* er det, som om en komplet anden mand vender hjem fra England og går sin skæbne i møde. Han er ikke længere den barnligt trodsige vrede unge mand fra stykkets indledning.

Jeg har citeret Paulus’ Korinther-brev på første side i manuskriptet:

“Da jeg var Barn, talte jeg som et Barn, tænkte jeg som et Barn, dømte jeg som et Barn; efter at jeg er bleven Mand, har jeg aflagt det barnagtige. Nu se vi jo i et Spejl, i en Gaade, men da skulle vi se Ansigt til Ansigt; nu kender jeg stykkevis, men da skal jeg erkende, ligesom jeg jo blev erkendt.”

Det er det, jeg vil bestræbe mig på. Jeg vil prøve at vise den her Hamlet, min Hamlet, som et helt menneskes liv. Fra barn over voksen til gammel og vis. I den berømte monolog siges: “At være eller ikke at være, det er spørgsmålet.” Og senere,

helt hen mod slutningen, lige før den store fægtekamp, siger Hamlet til Horatio: “Der våger et forsyn over hver spurv, der falder til jorden. Sker det nu, så sker det ikke i fremtiden, sker det ikke i fremtiden, så sker det nu. Da intet menneske ved, hvad der venter ham, hvad har det da at sige at gå tidligt bort? Lad det være!”

Dermed går han fra “To be or not to be” til “Let it be!” Det er en mand, der har set døden i øjnene, men selv lever videre, der taler her. Shakespeare skrev stykket i 1601, samme år som hans far døde – og tre år efter at hans søn med det højst genkendelige navn Hamnet Shakespeare var død.

FORESTILLINGEN HAR PREMIERE i januar 2007 og bliver genopsat i efteråret samme år. Vi har prøvet tilstrækkeligt den her gang, over flere måneder, og vi har fægtetrænet. Samtidig har jeg været på turné landet rundt, af sted med Det Kongelige Teaters *Brødrene Karamazov*. Rejserne hjem til Gladsaxe Ny Teater fra alle hjørner af landet har været dedikeret til Shakespeare. Jeg har læst ham i toget, i flyet og i bilen.

Teksten smyger sig ind under min hud. Det er Edvard Lembckes oversættelse fra 1887, vi bruger. Det gjorde vi også på Kronborg, og det er nærmest umuligt at lære en anden, når først blankversene er indøvet. Lembcke er da også den, der rammer Shakespeares tone bedst, synes jeg. Stykket er nærmest umuligt at oversætte, for der lurer en konstant tvetydighed i replikkerne, som vi må spille os til. Jeg læser den engelske, så jeg har den i hovedet, mens jeg indøver den danske version.

Kaspars tolkning er klar og tydelig: Vi skal som samfund

være årvågne og ikke sove i timen, ikke være naive, for ellers bliver vi overrendt og indtaget af folk, fra egne og andre rækker, med andre hensigter end vores. Grådighed, manipulation, løgn, undertrykkelse, overvågning. Sandheden sover i de dødes rige.

Yorick, spillet af det berømte kranium, som Hamlet holder med udstrakt arm, var kongens hofnar, og en sådan var i renæssancen den eneste, der havde lov til at drille kongen, efterbe ham og fortælle ham sandheder uden at få hugget hovedet af. Skuespillere, musikere og narre skulle have et fyrstebrev for ikke at være lovløse, og derfor var narrens plads under kongens beskyttelse en eftertragtet og højst attråværdig position. Narren er kritikeren, satirikeren, det frie menneske. Han bevæger sig, som Shakespeare selv, frit mellem høj og lav. Han udfordrer magtens opposition, har respekt for kronen, men ikke manden, der bærer den, er beskyttet af magten selv, og ingen magthaver bør have magt uden sin hofnar, hverken for 400 år siden eller i dag. Et samfund uden narre er et fattigt samfund, og despoter vil gøre, hvad de kan for at komme af med deres narre. Når narren død eller undertrykt, er der så godt som ingen til at sige magthaveren imod, og han kan dermed te sig, som han vil. Heldigvis påtager Hamlet sig selv narrerollen. Forklædt som gal kan han sige, hvad han vil.

STYKKET ER FOR stort og altomfavnende til, at det udelukkende handler om hævn. Jovist, der indgår tre sønner, der vil hævne tre fædre. Hamlet og hans far. Laertes og Polonius. Fortinbras og Gamle Fortinbras, som Hamlets far slog ihjel.

På tronen i Norge sidder nu hans bror, Fortinbras onkel, og dermed spejler fortællingen sig i sit eget billede. Og det er netop spejlingen i fortællingen, der er afgørende. Den spejling, der medvirker til afsløringen af brodermordet, af korruptionen, af de sminkede løgne og måske endnu vigtigere: af spejlingen af Hamlet selv, og hans publikum, vi tavse, blege medvidere.

Det bliver en af de mest spændende, sværeste, største og mest givende produktioner, jeg har medvirket i. En undersøgelse af noget så stort som den gåde, som det af og til er at være menneske. Med spejlet vendt i begge retninger, indad mod sjælens mørke og udad mod verden. Spejlet samt skuespillet gør os i stand til at iagttage os selv, nærmest udefra.

Hvad vi så vælger at gøre med det, vi ser, er individuelt. I en scene mellem Hamlet og hans mor udveksles de her replikker:

“I rører jer ikke, førend jeg har holdt spejlet op for jer.

Hvori I selv kan se jer lige ind i sjælen.”

Og hun svarer lidt tid efter:

“Du vender mit blik imod mit hjertes inderste.

Derinde ser jeg sorte fæle pletter.

Der ikke kan udslettes.”

Det kan være en voldsom oplevelse at se, altså virkelig se, ind i et spejl. Det kan på én gang være smukt og vække afgrundsdyb væmmelse. Det kan føre til ulykkelig narcissisme – eller sandheder, som sindet ikke ønsker afsløret. Bare tag den onde dronning i *Snehvide*. Af sit spejl får hun klar besked om, at nogen i landet her har overgået hende i skønhed. Spejle lyver

ikke, lige meget hvor sminkede vi er. Ingen kender os så godt som vores spejlbillede, og nogle kan da heller ikke fordrage at se sig selv i spejlet, hvor andre bruger timer foran det, undrende over, hvem der befinder sig på den anden side. Hamlet gør også. Han spejler sig i verden, sine følelser og tanker. Reflekterer over dem, bruger dem og når ved hjælp af dem frem til logos – altså nye ideer og handling.

Det er ikke blot selvoptagethed, det er en ligefrem dyb og grundlæggende optagethed af hele selvet, som netop ikke er fastfrosset i et narcissistisk billede. Det her selv er levende, undersøgende, fabulerende, udviklende.

I syv store lange monologer, også kaldet soliloquier, udfoldes mysteriet Hamlet, som jo mest af alt er et mysterium for ham selv! Aldrig før eller siden har en dramatisk karakter brugt så mange ord på at beskrive sig selv. På at tvivle, hade, angre, elske, undres, væmmes, forvirres, opildne, spekulere, modnes, parodiere, rase, sørge, straffe og tilgive.

Fra det ene øjeblik at sørge og frastødes ved livets forgængelighed i form af hans faderlige mentor, Yorick, til dernæst, næsten frydefyldt, at digte over det morsomme og latterlige i, at selv mænd som Alexander den Store ender som middagsservering for ormene, at vi alle skal fortæres og genbruges.

Livet fødes ved menneskets død. Det kaldes også ormegilde. Hele den her optagethed af, hvad det vil sige at være menneske – både mens vi er her og efter – går langt ud over Hamlet selv, rækker ud til publikum eller læserens refleksioner om de største spørgsmål i livet, spejler dem, og udgør dermed det grundlæggende i enhver historiefortælling. Kommunikationen



mellem mennesker i al vores undren, afmagt, tvivl, lyst og handling. Videregivelse af erfaring.

“Fortæl dem, hvad der skete, Horatio.”

### III. I VIRKELIGHEDEN

AARHUS, JULI 2017. Det er en særlig sommer. Jeg skal være far! Om få måneder! Til en pige! Hun vokser i det her øjeblik i sin mors stadig rundere mave, og imens sidder jeg her i Aarhus og drikker mig en kop kaffe. Når jeg altså ikke lige spiller *Hamlet*. Det gør jeg i en fireværelseslejlighed i Gellerupparken. Instruktør Christoffer Berdal, skuespiller Chadi Abdul-Karim og jeg opfører en miniversion af stykket under en ny teaterfestival i betonbyen.

Ideen er, at vi skal bringe skuespil ud til folk, der normalt aldrig ville gå i teatret. Det skal være et møde mere end noget andet, og vi spiller fortrinsvis for familier fra Palæstina, Syrien og Danmark – i deres egne hjem, mod at de bagefter serverer et måltid mad.

De kan invitere venner og familie, og der vil også blive solgt nogle enkelte billetter til udefrakommende. *Hamlet* er et af de få stykker, der altid spiller mindst et par steder ude i verden. I alle kulturer. På tværs af religion, holdning og ideologi. Hvis vi skal bygge broer, må det være med det ypperste, vi har. Kunst og mad.

Chadi og jeg tager os af samtlige roller. Et tørklæde kan gøre det ud for Ophelias hår, Gertruds slør, Claudius' kongekåbe og Hamlets kappe.

Indimellem fortæller Christoffer, hvor vi er i stykket, og hvad

der sker. Chadi og jeg koncentrerer os mest om ordene. Hos en af familierne har moderen i huset brugt to dage på at lave den mad, som serveres efter forestillingen. Kylling med mandler og citron, salater med granatæble og appelsin, humus, brød, samosa. Med mere. Alt lavet fra bunden af kyndige hænder i dyb erfaring, nedarvet igennem generationer. Det smager intet mindre end himmelsk, og det lægger til den fornemmelse af åbenhed, der er opstået.

De fleste bliver og taler med hinanden, først forsigtigt, men langsomt åbner samtalen sig. En ung kvinde spørger, grinende, hvor kraniet var henne? Vi havde ikke et med, da vi spiller uden egentlige rekvisitter, men jeg kan da fortælle, at vi 10 år forinden på Gladsaxe Teater brugte et ægte kranium, vistnok fra en afdød skuespiller. På et tidspunkt gik der simpelthen sport i den for aldrende skuespillere. På stribe donerede de deres kroppe til videnskaben og kranier til teatrene i håb om, at de kunne bruges som Yoricks hjerneskal.

Kvinden spørger, om jeg vil gøre det samme. Jeg gyser ved tanken om den her ultimativt sidste rolle.

“Så hellere være genfærdet,” svarer jeg, og napper et stykke kylling til.

Samtalerne flyder i den store lejlighed. Vi taler om kulturer, flugt, krige, undertrykkelse og galskab, letbaner og basarer. Integration og mangel på samme, fra begge sider. Om samfund i samfundet og skuespil i skuespillet. I *Hamlet* afspejler skuespillet i skuespillet kongens brøde og råddenskab, ligesom et samfund i samfundet spejler den nation, der omgiver det. Vi spejler med vores blotte tilstedeværelse hinanden. Om vi vil

det eller ej, hvem vi er, er et resultat af enhver handling, der følger efter en sådan spejling. Det gælder os som individer og som gruppe.

DA VI ER færdige, mætte og opfyldte, stopper et ældre aarhusiansk ægtepar mig. De har taget bussen herud “for at se dig i virkeligheden,” som de siger.

“Det var nu noget alternativt det her,” siger manden, nærmest indforstået til mig. “Hvornår ser vi dig ellers i noget spændende?” spørger han.

“Noget spændende?” spørger jeg, for jeg synes jo egentlig nok, at det her er ret spændende.

“Ja, skal du ikke snart være med i noget stort ovre i Hollywood igen?” fisker han.

Jeg ved, at jeg er lige, hvor jeg skal være. Om lidt skal jeg være far. Skifte bleer, passe på og hjælpe til, hvor jeg kan. Og om nogle år skal jeg fortælle hende eventyr og røverhistorier, mine egne historier og familiehistorier.

Få kilometer herfra, i en mindre by nord for Aarhus, boede mine bedsteforældre. Min far og hans tre brødre voksede op dér. Min farmor var alternativ behandler, arbejdede med krystaller, penduler og zoneterapi, min farfar underviste i teologi på universitetet og var præst i Vor Frue Kirke inde i midtbyen.

Jeg går derind en af de følgende dage. Den er smuk, kirken, fredfyldt og lys. En prædikestol svæver et stykke oppe på en af langsiderne. Jeg må smile, da jeg ser, hvornår den er bygget. 1598. Det er året før åbningen af The Globe, tre år før premieren på *Hamlet*.

Prædikestolen er endda sat op i en klosterkirke i det Jylland, hvor Prins Amled forklædte sig som sindssyg for at undgå sin fars skæbne. Den far, der blev dræbt af sin bror. Den bror, som efter mordet giftede sig med Amleds mor og blev konge.

Netop den kongehistorie fortaltes fra mund til mund, indtil Saxo Grammaticus skrev den ned, og mange år senere kom med i en fransk samling af fortællinger, som blev oversat til engelsk i sidste halvdel af 1500-tallet. Hvorefter den blev lagt oven i et eksisterende hævndrama, *Den Spanske Tragedie* af Thomas Kyd – om en konge, der myrdes og går igen.

I stykket indgår et skuespil i skuespillet, et element, der skal afsløre drabet. Blandet med Williams søn Hamnet, og Williams fars, John Shakespeares, død, blandet med et blomstrende teaterliv i London, blandet med en engelsk skuespillertrup på besøg i Danmark til Christian IV's kroning i 1596, blandet med festlighederne på Kronborg ... Summen af alle de her komponenter bliver *Hamlet*. En historie spundet over eksisterende historier og fortællinger.

Over prædikestolen svæver en trædue, der sidder under et lille tag. Den symboliserer Helligånden og svæver fint og sart. Det ligner næsten en scene. Deroppe stod min farfar i årevis og prædikede, over flere tusind år gamle historier om Moses, Abraham og Jesus. Spejlede dem, reflekterede over dem og satte dem ind i sin samtid. Mit barn vil ikke kende ham. Ikke medmindre jeg fortæller hende om ham. Eller min far kommer mig i forkøbet.

Vi er selv bærere af en tid, der ikke længere er. Som Horatio, *the timekeeper*. En dag vil hun bære min tid med sig, min fars

og hans fars. Det meste vil tynde ud, heldigvis. Men noget vil blive. Små erfaringer, måske et par store. Jeg må fortælle dem videre.

## **VID, HVEM DU ER**

### **Er der en sjæl derinde?**

#### **I. AMATØR**

JEG VIL VÆRE skuespiller! Der er intet andet, jeg vil. Det er det eneste, jeg er helt sikker på. Jeg er 10 år, knap og nap, da min klassekammerat og jeg cykler ud til Eriksvej i Roskilde. Derude, hvor Lo Specchio, den lokale amatørscene, ligger. Navnet betyder 'spejlet', og dets logo er netop et håndspejl, der spejler to masker – en munter og en sørgmodig. Det er et kukkaseteater med ægte røde plyssæder, hævet scenegulv og et postrødt fortæppe i velour, der kan trækkes fra i siderne. Bag ved scenen gemmer sig et tekøkken og nogle aflange borde med sminkespejle.

Børn render spændte og forventningsfulde rundt mellem hinanden, indtil lederen Eva, en ældre lyshåret dame, kalder til samling, og vi stiller os i en cirkel. Vi er vel omkring 20 børn, blandt andre nogle meget store piger på 12 år, et par småbørn på otte år og så min klassekammerat og mig på 10 år.

"Kom med jeres navne, én efter én, og fortæl lidt om, hvem I er," siger Eva. Vi siger vores navne. Jeg bryder mig ikke om det, da det bliver min tur, for mit navn er særligt, og jeg er ikke helt tryk ved at tale foran fremmede.

"Godt, nu skal I fortælle lidt om jer selv, én efter én, men ikke med ord. Bevæg jer, vis, hvem I er med kroppen," fortsætter Eva.

Endelig er der noget, som ikke handler om at forklare sig. Det bliver min tur, og jeg hopper ind i cirklen, overdriver min gang, dasker med armene, laver lyde. Skaber mig. De andre griner.

“Kig nu på de andre, vælg en af dem ud, og stil dig ligesom personen, uden at gøre grin, du skal bare efterligne bevægelserne.”

Jeg kigger mig genert rundt. Stiller mig så lige foran en af de store piger. En rødhåret, høj og meget tynd en af slagsen. Med helt hvid hud og smalle øjne. Dragende og farlig på samme tid. Jeg ville aldrig have turdet tale til hende i virkeligheden, men i den her cirkel får jeg et mod, som jeg ellers ikke besidder. Jeg ser på hende, og hun lader mig gøre det. Jeg stiller mig, som hun står. Med fremadbøjede hofter, løftet hoved, de smalle øjne, den spidse mund. Hun stirrer tilbage, det her fremmede menneske, som pludselig er mig uendeligt velkendt. Jeg kan stadig den dag i dag se blikket for mig. Mærkeligt, farligt og magisk. “Fint,” siger Eva, og jeg træder tilbage i cirklen. Vi er igen børn i en rundkreds.

Jeg bliver på Lo Specchio resten af min barndom – og min ungdom med. Mine venskaber formes dér. Thomas, adoptivbarn fra Indien, med det borgerlige efternavn Knudsen, en ihærdig og loyal ven. René, klassens tykke dreng, som mobbes i skolen, nogle gange også af mig, men blomstrer i det øjeblik, han stiller sig op på scenen, fantasifuld, elegant og en utrolig skuespiller. Trine med det krøllede hår og lige så krøllede hoved, Trine, som skriver digte og historier, er politisk interesseret, inden vi andre aner, hvad politik er for en fisk. Ida, yngre end os andre, men modnet hurtigt på hjemmefronten. For hende bliver teatret et fristed for problemerne, og vi bruger det da også dag og nat. Det bliver vores værn mod folkeskolens og provinsbyen Roskildes trummerum. Her er der plads til at være særlig, det kan ligefrem

dyrkes, for de voksne derude i tekøkkenet inkluderer os, og vi får mere og mere ansvar og medbestemmelse, sætter stykker op, skriver dem af og til selv og er med som statist. Samtidig søger jeg om at komme med i et par film, i *Pelle Erobreren* og *Negerkys og labre larver*.

Det bliver til et par små roller, og det giver smag på mere, så da jeg bliver gymnasieklar, vælger jeg Det Frie Gymnasium. Det valg giver sig selv, for som det eneste gymnasium i hele kongeriget har Det Frie sat teaterfag på højt niveau på skemaet.

Vores teaterlærer hedder Marianne, og hun er bundseriøs. Det er hende, der introducerer os for de gamle grækere, absurdisterne, symbolisterne, naturisterne. Derudover mener hun ikke, at man kan beskæftige sig med teater uden at kende dramatikere som Antonin Artaud og Augusto Boal.

En dag har jeg sovet over mig og kommer dryssende 15-20 minutter for sent. Marianne råber ad mig:

“Du bliver aldrig skuespiller med den attitude!”

For hende er teater ikke bare vigtigt, det føles som et svigt, hvis vi andre ikke deler vigtigheden med hende. Det formår vi nu også for det meste, og hun skaffer os et adgangskort til alle teatre i København, hvorfor jeg i mine gymnasieår går i teatret op til flere gange om ugen. Vi ser mere eller mindre alt, der bliver opsat i de år.

EFTER ET PAR år på Det Frie tager min bedste ven Rasmus og jeg et år på kostskole i Tyskland, på Odenwaldschule, en ven-skabsskole til Det Frie. Odenwaldschule, hvis sorte træbygninger læner sig op ad en bjergside i Rhinlandet mellem Frankfurt

og Heidelberg. Det er få år efter Murens fald, 1992, og under et spontant besøg en snevejrsdag sidder eleverne ved runde borde og diskuterer politik, poesi, kunst og filosofi – i huse, der er opkaldt efter Goethe, Schiller, Hegel og Fichte. Det gør udslaget. Rasmus og jeg er begge solgt på stedet, og vi får et stipendium, så vi kan blive.

Ud over sproget lærer vi det store land og lidt af dets folk og kultur at kende, men der er ikke en decideret teatergruppe på skolen, og jeg er derfor med til at stifte en. Sværere er det ikke, og vi går straks i gang med at øve sammen.

Vi er fra første færd enige om, at stykket, vi vil spille, er mere end oplagt. For i nabobyen Heppenheim ligger der en stor jødisk forening, hvis ejer er en kontroversiel herre. Ignatz Bubis er ejendomsspekulant og bygherre og har i 1970'erne opkøbt masser af ejendomme i Frankfurt, som han river ned for at bygge nyt i stedet. En del af de nedrevne ejendomme er beboet med slumstormere, som mener, at Bubis udnytter sin jødiske historie til at bøje og omgå loven og gøre, som han vil i et efterkrigstidens Tyskland.

Rainer Werner Fassbinder, der på det tidspunkt er chef for Theater am Turm i Frankfurt, har ligefrem lavet et stykke om det, nemlig *Affaldet, byen og døden*, og en karakter hedder såmænd Den rige jøde. Den rige jøde er ejendomsspekulant og kan let forveksles med Bubis.

Fassbinder vil med stykket stille spørgsmålet, om man i et langsomt helende Tyskland kan afbilde en magtfuld jøde, som samtidig er et dumt svin. Det vækker große Empörung, stor forargelse, og Bubis ytrer offentligt, at stykket er en antisemitisk

kritik af ham personligt. Med politisk opbakning får han dernæst nedlagt forbud mod, at det nogensinde spilles i Tyskland.

Vi læser *Affaldet, byen og døden* i vores nystartede skoleteatergruppe og er ikke i tvivl. Stykket er ikke antisemitisk, tværtimod. Det foregår under en større sanering af et råt, perverteret storbymiljø, hvor luderer Roma B ansættes af Den rige jøde. Ikke til at gå i seng med ham, men til at lytte. Han har brug for et øre, og hvem andre end samfundets laveste vil høre på ham? Det er et stykke om roller, om ikke at være det, man udadtil ser ud til at være, om at kende sig selv. Et perfekt stykke for en flok nysgerrige teenagere.

Vi går i gang med at sætte det op. Jeg instruerer, vi bygger en simpel scenografi af hvide lagner, hvorpå man kan projicere lysbilleder – og ellers bare en seng midt på scenen. Vi øver i månedsvis og får stablet en hel lille turné på benene. Den går rundt omkring i Tyskland, og skolen bakker os op i sådan en grad, at det er rektor selv, der skaffer penge til vores rejseaktiviteter. Det her stykke skal spilles, forbud eller ej.

KORT INDEN PREMIEREN afholder Den Jødiske Forening i Heppenheim en konference, hvor Bubis vil deltage, og vi ser det som en mulighed for at få en dialog op at køre. Vi vil konfrontere ham, men mest af alt vil vi tale. Så vi tager derned og antaster ham i menneskemylderet. Der er journalister, kameraer, politikere og alle mulige andre til stede, men vi holder os ikke tilbage. Jeg fører ordet og siger:

“Hr. Bubis, vi er nogle elever fra Odenwaldschule, der vil tale med Dem om *Affaldet, byen og døden*.”

Hans smil stivner, men jeg fortsætter:

“Vi sætter det op, og vi vil gerne diskutere det med Dem, da vi ikke mener, det handler om antisemitisme. Tværtimod.”

Han kigger på mig, hvæser:

“Hvor kom I fra?”

“Odenwaldschule,” gentager jeg, nu mere bange end naiv.

“Det stykke kommer aldrig til at blive spillet. Jeg skal sørge for, at det bliver stoppet med det samme.”

Det sidste råber han ind i hovedet på mig. Nogle vagter dukker op og smider os ud, og dagen efter bliver vi kaldt op til rektor.

“Vi lægger stykket ned,” siger han. “Det mener du ikke. Hvorfor?” spørger jeg.

“Sådan er det bare,” affejer han, “der er ikke noget at diskutere.”

Han har fået et opkald fra Bubis, det er tydeligt.

I STEDET KASTER jeg mig over klassikerne. Selv de tungeste af dem synes mindre kontroversielle end nyskrevet dramatik. Det er det, tiden gør. Jeg medvirker i Tjekhovs *Onkel Vanja* som skolekomedie, og en lærer nævner den store Brecht-skuespillerinde Gisela May. At hun kender hende. May indvilger i at tage imod mig i sin lejlighed i Berlin. Hun var et verdensnavn i 1960'erne og 1970'erne, en af DDR's sande eksportvarer, og hun arbejdede under Helene Weigel på det berømte Berliner Ensemble. Derudover var hun medlem af Det Socialistiske Arbejderparti. Jeg tager på stop til hovedstaden i vinterferien og overnatter hos en klassekammerats forældre. Ringer på døren en formiddag i Chauseestraße, hvor den aldrende stjerne

bor. Jeg har gjort mit forarbejde, læst stykker, en biografi og digte, og er blevet rundvist i Brechts hjem få blokke derfra. Aftenen forinden har jeg været i Berliner Ensemble og set *Mutter Courage*. Ret beset falder jeg i søvn efter få minutter, men jeg kan da sige, at jeg har været der.

Da Frau May åbner døren, er det ikke kun til sit hjem, men til en anden tid. Klunkemøbler, store tunge velourgardiner, mørke parketgulve og et stort brunt flygel står skinnende blank op ad de enorme vinduer. Selv er hun en rank aldrende dame med rødt pagehår, knaldrøde læber og sortoptegnede øjenbryn og vipper, som skulle hun på scenen den her formiddag.

Hun byder mig ind med et fast håndtryk og et bestemt blik. Udpræget venligtsindet virker hun ikke, da hun sætter sig i sin grønne plyssofa og med mig i en stol overfor. Jeg bliver dog budt på et glas limonade i et papirtyndt krystalglas, mens hun tager en dyb indånding, som er hun irriteret over at have sagt ja til at sidde her med en gymnasieelev.

“Og hvorfor er De så kommet?” spørger hun.

Jeg svarer, hørbart nervøst, at jeg gerne vil være skuespiller, og at min lærer, som Frau May jo kender, jo så måske mente, at hun ville kigge lidt på mig og give et råd eller to. Hun betragter mig med en mine, der er begyndt at klinge sørgmodigt.

“Men hvorfor vil De dog være skuespiller?”

Jeg fortæller hende om ønsket, der har boet i mig, så længe som jeg husker.

“Skuespil er en af de sværeste og mest krævende discipliner, der findes. De må være i stand til at ofre alt for det, og de får ingen tak for det, De ofrer, forstår De?”

Jeg nikker, selvom jeg ikke helt kan have forstået, hvad hun siger. Så moden er jeg vist ikke.

“Har De noget, De kan fremvise?”

“Ja,” svarer jeg. “Jeg har forberedt en monolog fra *Ødipus*, som Kong Kreon, og jeg kan også spille noget Tjekhov.

“Tjekhov tager vi,” siger hun, efterfulgt af et “bitte” og en håndbevægelse i retning af gulvet omme bag mig.

Jeg rejser mig og spiller vaklende en monolog for hende. Det tyske kløjes i munden, jeg hører alt for tydeligt mig selv sige ordene, lægger samtidig alt for mange følelser i. Må stoppe, før monologen er færdig, kan pludselig ikke huske ordene. Den gamle skuespillerinde peger mig tilbage på min stol. Om det er af medlidenhed, ved jeg ikke:

“De har modet til at stille Dem op, det er en god begyndelse, og hvis De bliver sådan ved, skal det nok lykkes Dem.”

Hun fortsætter: “De er meget ung, De ved endnu ikke selv, hvem De er, men det bliver De med tiden nødt til at vide, for som skuespiller er det dét, De skal leve af. Forstår De?”

Jeg nikker igen.

“Skuespillerens redskab er skuespilleren selv, derfor må man kende sit redskab. De skal lære diktion, kropsbeherskelse, teknik, men først og fremmest skal De kende Dem selv. Og så skal De lære at lytte, mens De taler.”

“Lytte, mens jeg taler?” spørger jeg.

“Det er meget simpelt,” siger hun. “De har altid et publikum, lige nu er det publikum mig, og hvis De er alene, er der rummet, som De befinder Dem i, lyden af biler og mennesker på gaden. Prøv en gang at sige teksten igen, men den her

gang med lukkede øjne. Og forsøg at lytte til mig, mens De taler.”

Jeg lukker øjnene og forsøger, men kan ikke rigtig høre hende. Mine tanker og mine replikker kommer i vejen. Og så sker det alligevel, gradvist. Udenfor kvadrer en fugl, og en stemme går igennem væggen et sted. Jeg hører også min egen stemme. Men den larmer ikke længere – ikke på samme måde som før. Jeg er for optaget af at forsøge at lytte til Frau May til at blive irriteret over mig selv.

“Ser De?” siger hun, “De fjerner opmærksomhed fra Dem selv. Befriende ikke? Og den her gang giver De mig lov at høre efter teksten, fordi De lytter til mig. Tak for det.”

Hun skænker mere limonade og fortæller om sit liv som DDR's absolutte stjerneskuespillerinde. Om Brecht, Helene Weigel, om Erich Honecker, som hun er venner med, og hvis afgang hun stadig begræder. Om et DDR, som hun plejede at forgude. En stat, der bar hende på hænder og fødder, og som “der intet dårligt var ved.” Om det hæslige ved at blive fyret efter tredive år på Berliner Ensemble – på grund af den “skide genforening”, som hun siger. Om Vesttyskland og dets kapitalisme, der ødelægger alt. Hvor ingen vil arbejde med hende mere. Om at føle sig vraget efter Murens fald, forladt af en tid, der er forsvundet og har glemt at tage hende med.

Og så, nærmest ud af ingenting begynder hun at synge for mig, som et kort eksempel på diktion, men bliver ved, længe, en sang fra *Die Dreigroschenoper*, altså *Laser og pjalter*, siddende dér i sin grønne sofa, i fuld sminke med sneen dalende udenfor.

*Mine herrer, da vil nok jeres grin ophøre  
Og murene vil falde i stykker  
og hele byen er jævnet af jordskælv  
kun en ussel bygning vil blive skånet i krigen  
Og man spørger: Hvilken særlig person bor der?  
Og man spørger: Hvilken særlig person bor der?*

Da jeg senere forlader den store diva, træder ud i det snebeklædte Berlin og går ned af Chausseestraße – mens lugten fra gamle østtyske kulkraftværker blander sig med frosten – strejfer det mig. Jeg har ikke så meget været en skide gymnasieelev, der er til lutter besvær den formiddag. Jeg har snarere været hendes eneste publikum.

TILBAGE PÅ ODENWALDSCHULE, lige omkring påske, kommer en delegation af amerikanere på besøg. Omtrent hundrede mænd og kvinder er de, alle opvokset i USA, men med stærke bånd til Tyskland. Fælles for dem er, at deres forældre har været i kz-lejr. Nogle som fanger, andre som bødler. Nogle som overlevende jøder, der efter befrielsen er emigreret, andre som nazister, der efter overgivelsen er flygtet. Det her er deres børn, og de er gået sammen i en organisation, hvor de kan tale om den skam, som rumsterer i dem.

Det er fortielsens skam. Ingen af dem har nogensinde hørt deres forældre fortælle om deres fjerne, dunkle fortid. Hverken gerningsmænd eller ofre. Og det har givet dem en mærkelig følelse af hverken at høre til eller føle sig værdsat. De bærer på et billede af Tyskland som et uhyggeligt og unævneligt sted.

Holocaust er for dem noget, man taler om i skolen, hvis altså skolen er en god skole, men aldrig derhjemme. Og nu har de så arrangeret en fælles rejse til Tyskland, en rejse, der begynder på Odenwaldschule og skal ende med en mindehøjtidelighed i kz-lejren Buchenwald.

Jeg falder i snak med mange af dem. Efter den dårlige oplevelse med Bubis synes det mig endnu mere magtpåliggende at forstå så meget som muligt om efterkrigstidens tyske tabuer. En af de besøgende, Anna Schmulowitz, er skuespiller og har en teaterskole nord for New York. De arrangerer forlængede sommerkurser for unge skuespillere, og hun tilbyder mig et legatophold den følgende sommer. Jeg takker ja på stedet.

## **II. FLYVETUR**

JEG KAN STADIG huske det. Jeg skumler i bagenden af flyveren, de sidste ti rækker eller deromkring, og så snart sikkerhedsbælteskiltet stopper med at lyse, pulser der løs.

Det er sommeren 1993, og jeg sidder lige før skillelinjen. Sædet foran mig er et ikkerygersæde, men på min række må man stadig gerne. Da jeg tænder en smøg, beder damen lige foran, om jeg ikke godt vil slukke den igen. Så meget generer det hende. Da hun vender sig og spørger, eller spørger er vist så meget sagt, for hun besidder en myndighed, som jeg endnu ikke kan sætte mig op imod, foregår den visuelle kontakt gennem gabet mellem de læderbetrukne flystole. Spørgsmålet er ikke et spørgsmål, det er efterfulgt af et klart udråbstegn!

Hun er en lille dame, det kan jeg se, for hendes hoved når ikke op, hvor sædet slutter. Ansigtet er rundt med et par røde



kinder, der blusser af vind og lange gåture. Det er ikke alkoholens furer og blodsprængninger, hun trækkes med. Næsen er fin, håret tyndt, sat op i nakken med et sølvspænde.

Jeg dræber cigaretten, trodsigt, tværer den mod askebægrets bund uden at sige et ord. Hun vender sig. Et hoveddrej, en sætning, en skoddet smøg og et hoveddrej tilbage igen. Det er alt. Og dog. For det har sat noget i gang, en bevægelse inden i mig.

Det er en irritation af en slags. Over at skulle begrænses, konfronteres, blive talt ned til af et fremmed menneske. Og det blander sig med skam over min afhængighed, men det er ikke cigaretterne i sig selv, det er de dybe lag af en kontrol over mig og min viljestyrke, der gør mig skamfuld. Og det er den skam, hun aktiverer og irttesætter et sted nede i det laveste af det følelsesmæssige ... Dernede, hvor smøgerne holder til.

Tilstanden varer resten af turen, jeg mærker den ikke hele tiden, men den dukker op, når jeg får et glimt af de blussende kinder og den fine næse foran mig. Om hun rejser sig og skal på toilettet eller bare strækker sin korte krop, så stempler skyldfølelsen ind. Når hun og stewardessen fører en af de der ultrakorte samtaler, om det skal være lasagne eller kylling, vin eller vand, måske begge dele, hvis det altså er muligt. Eller når hun rækker armen ind over sidemanden for at tage fat i måltidsbakken, og når hun afleverer den igen 20 minutter senere. I de her korte øjeblikke er hun den vigtigste person på flyet, hende, jeg laver historier om, fantaserer om, projicerer alle mit hidtidige livs dommere ind i, hende, der bestemmer over mig, irttesætter mig, hende, der er sundere end mig. Hende, bare hende. Et hoveddrej den ene vej, en sætning, et hoveddrej den

anden vej, det er alt, der skal til, før hun forvandler sig til min ni timer lange flyveturs antagonist. Jeg forsøger at slippe det, taler mig selv til fornuft, kigger rundt på de andre passagerer efter adspredelse.

DET ER FØRSTE gang, jeg flyver over Nordatlanten, og det foregår i en stor jumbojet fra Finnair. Jeg er 18 år og har sanserne pivåbne. Føler mig på det nærmeste ærbødig over at være på den her vældige rejse til et mål langt væk hjemmefra og højt, højt oppe over jordens overflade, mere end 10 kilometer, heroppe, hvor verden opleves anderledes. Det er, som om 10 kilometer ikke er det samme vertikalt som horisontalt, faktisk ses det tydeligt fra den her kæmpemæssige fugl af jern, metal, aluminium og planetariske grundstoffer på himmelfart, med hvide vinger og små vinduer med kig til Atlanterhavet og de små olieplatforme ud for Norges kyst, udsigt til Islands hvælvede klippemassiver, der er eksploderet op af havet for millioner af år siden og har taget farve af den patinerende tid. Mos, græs, lava, får, vind og fugle. Mennesker er ikke alene om at herske her, andre former og kræfter dominerer, og mennesket må tilpasse sig.

Derefter Grønland. Overvældende ovenfra. Hvide snebeklædte fjelde, et klart og skarpt lys, is og grønne kanter, hvor havet søger det, der må være Søndre Strømfjord. Mit 18-årige jeg sidder ved vinduet, så jeg får det hele med. Det er lyst udenfor, en klar blå farve, jeg aner klodens krumning, og kigger jeg op, ser jeg, at det mørkner. Måske er det stratosfæren, jeg kan skimte. Den svæver deroppe et sted og omkredser planeten.

Som en usynlig beskyttende hinde, et værn mellem jord og rum, rummet, som er så ubegribeligt, skræmmende uendeligt, at jeg ikke tør tænke videre på det. Tanken er for abstrakt, og det er alt rigeligt at skulle forholde sig til det, der sker inden i mig, rundt om mig og neden under mig.

Følelser, tanker, fysiske behov, andre mennesker, stole med læderbetræk i blå farver, larm fra motorer, snakken på forskellige sprog, lyde fra indbyggede højttalere, der med et ping tilkalder en stewardesse, lyde fra sidemandens hovedtelefoner, tv-skærmen, der viser en komedie, hårspændet foran. Rygetrang, klaustrofobi, dårlig siddestilling, fantasier om et ungt par, helt jævnaldrende med mig, nogle sæder væk. De har dækket benene med tæpper og kan potentielt berøre hinandens kønsdele i smug. I mit hoved er det mere end en mulighed, jeg bare ved, at de gør det op til flere gange undervejs, og jeg mærker en ærgrelse over ikke at være den ene af de to. Men også en glæde ved at sidde her alene og gøre mig forventninger om, hvad der end skal ske, når jeg ankommer til New York.

NEW YORK. BYEN, som jeg endnu ikke har besøgt, men kender alt for godt, på det nærmeste har et forhold til. Byen, hvor Woody Allen og Simon and Garfunkel bor, hvor *Kramer mod Kramer*, *Midnight Cowboy* og *Taxi Driver* foregår. Hvor John Lennon døde for en syg mands hånd, og *Broadways A Chorus Line*, der handler om drømme og kunst og om at udtrykke det, man er, og nok især det, man føler, genopsættes i båndsløjfe. Byen, hvor *Hair* udspiller sig, filmatiseringen, som jeg ikke helt forstår og ikke helt bryder mig om, men vist nok bugner af den

frihed, jeg så gerne vil mærke. I hvert fald rummer den en scene ved et bassin i Central Park. De unge og frigjorte hopper over trådhegnet og bader i søen. Den sø vil jeg finde og se.

Og så er der *Fame*-skolen. Naturligvis er der *Fame*-skolen. Jeg har slugt serien igen og igen. Den rigtige skole skulle være brændt ned til grunden, men jeg er sikker på, at Leroy og alle de andre danser rundt på gaderne, for det gør man i New York. I New York er der kunst og drømme alle steder. Højt til loftet, alt kan lade sig gøre. Der er ludere og bøsser og sorte og asiater, jøder og mormoner, musikere og businessmænd, præster og gangstere.

Alt i New York er som den fedeste film, langt væk fra min barndoms ensomhed, provinsens tømte gågader, uforstående bønder, der kun tænker på at æde, skide og bedøve sig livet igennem. Verdener væk fra Roskilde Lokalradios reklameindslag for en bilforhandler ude på den evigt triste Københavnsvej. Med dens spredte byggerier, grillbarer, byggemarkeder, tankstationer og Tæppeland, langt fra bilvask om lørdagen, frituregryder med gennemsigtige net til pomfritter, fiskefileter og rösti, der dyppes i en klæbrigt spruttende olie, præfabrikerede sammentrykkede burgerbøffer, der vendes på beskidte stålpanter, altid fedtede, smurt ind i olie og margarine, de franske hotdogs, der indtog landet tidligere i årtiet og pludselig er alle vegne, colasirup blandet med kulsyreholdigt vand, der strømmer ud i fontæner, når man trykker det farvede polyethylen-belagte papkrus ind mod en krum plasticventil. Disse grillbarer i små lave bygninger på vindblæste indfaldsveje, hvor det altid er november og slud, kilometer efter kilometer af forladte fortove, kun brudt af stålpræle

med gadelamper i toppen seks meter over asfalterede veje med stationcars, kassevogne og lastbiler i endeløs pendulfart mellem by og provins, by og provins, by og provins, tankeløst meningsløst og dog i bevægelse. En stor, ubevidst bevægelse, som om selve livet er noget, vi bare lever, bare gør, for det skal jo gøres. Vi ved ikke, hvad vi ellers skal gøre, og alternativet er for skræmmende, for ukendt. Så hellere bare leve og bedøve sig, skabe små dopamindepoter i form af fredag aftener med endeløs druk, temalege i vennekredse, moviebokse, der længes over disken med tre videofilm til 50 kroner, og så er de til gengæld også dine weekenden over, Eleva2ren i flimmerkassen og førnævnte lokalradios evindelige konkurrencer, hvor du kan vinde gavekort til den lokale pladebutik, koncertbilletter til en døgnflues show helt inde i Valby-Hallen eller et gavekort for to til Restaurant Bella Napoli, der er ejet af ægte italienere. Ganske forvirrede ægte italienere, hvis jeg må have lov, for de har forladt Amalfikysten med dens blæksprutter, duft af rosmarinbuske og oregano, solnedgange, der giver tro på en fjerde dimension, en vifte af lys og farver, hvis navne jeg ikke har ord for, men gyldne er de – rosa og orange, for dernæst at blive blodrøde, lilla og endelig tusmørkeblå. Kun brudt af skyer i horisonten, der danner mønstre og fortællinger, myter om himmelfolket og græske guder. Amalfikysten, vidunderet, har de forladt til fordel for et baghus i en provinsby i et nordligt land med tre måneders lys og lunkent vejr, fire dages rockfestival, hvor byen er på den anden ende og agerer offentligt pissoir, et enkelt pavebesøg i Domkirken i 1989, et vikingeskibsmuseum og en campingplads med tilhørende strand, hvor der bades i lavt, grumset vand på

en heldig sommerdag og ellers ni måneders oktober, november og januar, som strakte de tre måneder sig længere end de resterende. Som beskrevet i et digt af Nordbrandt, trægt og modløst, meningsløst, cirkulært ventende på den Godot eller den Messias eller den prins og den prinsesse på den hvide hest, der aldrig kommer, og hvis den alligevel gør, så varer eventyret i tre måneder, og derefter er det slut, og vi er tilbage igen i vores modløshed.

Alt det tænker mit meget unge jeg på, mens jeg i 1993 er på vej ud over Hudson Bay, på vej til indflyvning, på vej til det, der skal formes og opbygges og slibes til.

### **III. ØVELSE**

STEPHEN HALEY ER en adræt mand med langt mørkt hår og dybtliggende brune øjne. Store. Var han et dyr, ville han være en ugle. Ud over at være uddannet skuespiller hos det polske teaterikon Grotowski er han moderne danser – toppet med en universitetsgrad i psykologi, hvor specialet var om Jung og den schweiziske psykiaters arketyper. Han sidder lige over for mig i en rundkreds, der fylder godt ud på det sortmalede scenegulv.

Vi befinder os på en teaterskole nord for New York. Jeg tæller. Vi sidder 24 elever i skrædderstilling, 24 potentielle skuespillere. Et par projektørlamper skyder gullige lyskegler mod os. Sidder med front mod salen og kan skimte de tomme, næsten mørklagte plyssæder.

“Teatret er et helligt sted,” fastslår vores alsidige dramalærer. “Og cirklen her er lukket. Alle sidder musestille.”

Når vi danner en cirkel, danner vi samtidig en beholder, og alt, hvad vi fylder i den her beholder, bliver beholderen. Beholderen er ligeledes hellig. Respekter det her, og tal ikke for meget om, hvad vi laver herinde. Ikke i pauserne, ikke senere. Så bryder I energien, og den siver ud til alle sider. Hold på jeres energi, når I ikke skal bruge den. Også energi er hellig.”

Alvoren har indtruffet sig i den lukkede cirkel. Der er lærere og så er der læremestre. Stephen tilhører sidstnævnte, og nu guider han os igennem det antikke græske teater med dets religiøse spil, taler om indianernes shamaner og deres gøren og laden over det bål, som tipier omkransede – ikke så langt fra hvor vi sidder – samt middelalderens mysteriespil.

“Teatret er forbindelsen mellem en synlig fysisk verden og en usynlig åndelig verden,” siger han. Han fortæller om Hermes – gudernes sendebud, som bringer informationer og genstande fra mennesker til guder og vice versa. Han kan bevæge sig frit, såvel i underverdenen som på Olympen, og derudover er han gud for musikken, tyve og svindlere. Han er den arketype, som Jung kalder fupmageren,” fortæller Stephen. “Hermes overholder ikke de gængse regler, men bruger dem, som han vil. Allerede som barn finder han en skildpadde, hvis skjold han forvandler til en lyre, som han kan spille på.”

Stephen fortæller, at Hermes på én og samme tid skaber og destruerer – som selve teatrets kraft, der skaber en forestilling, hvori en sandhed formidles, for derefter at rive det hele ned igen, når stykket er slut. At ødelægge det skabte.

“Han kender hverken til godt eller ondt, dog er han budbringer af begge dele. Han ejer ingen værdier, ingen moral,

han flyver frit mellem alle verdener, uden at binde sig til samfundsnormer. Han er intelligent og har en hemmelig indsigt, men bruger den ofte til at skabe røre, stjæle, lyve og bedrage. Han er skuespillerens stærkeste kraft, og vi vil nu udforske ham.”

Vi rejser os, og Stephen guider os igennem kropslige tyngdepunkter.

“Nogle ligger i hovedet, andre i brystet, maven, underlivet, de fleste har flere steder.”

Jeg fornemmer mine, i hoved og bryst lige nu.

“Hermes ligger i skaberkraften, og al skabelse starter i underlivet. Dér formerer vi, og dér skabes livet, i fysisk form. Og dér sidder samtidig også aggressionen. Aggression er en stærk skaberkraft, en naturlig fødsel uden moderens aggression ville slet ikke være mulig,” siger han.

Jeg har ikke tænkt på det sådan før. For mig har underlivet altid haft nogle helt klare funktioner, og at se aggression som en styrke og ikke noget, der skal gemmes væk ... det tænder noget i mig. En kraftfuld maskulin styrke, der starter i underlivet og breder sig op igennem maven til brystet og halsen. Som en styrke, der forbinder mig og mit hoved med mit køn.

“Mærk den her kraft,” siger Stephen. “Udforsk nu hans kropsvægt. Er den let eller tung?”

Jeg er ikke i tvivl. Den er let, kraftfuld og let, så han er i stand til hurtigt at flyve væk.

“Han er let i kroppen, kan bevæge sig både hurtigt og i halvt tempo, han er indirekte og frit flydende, så han aldrig kan fanges,” siger Stephen, mens vi bevæger os rundt imellem hinanden.

”Hvordan er hans bevægelse i rummet? Direkte eller indirekte. Undgår han mennesker, eller konfronterer han?”

Jeg griner, mærker ham nu. Hermes er en konfronterende, direkte, nærmest provokerende, størrelse, men det varer kun kort, så er han videre, uden for rækkevidde.

”Hvordan er han i sit flow?” spørger Stephen. ”Benytter han sig af vedvarende og flydende eller af hurtige, korte bevægelser?”

Her bliver det sværere. Det er, som om Hermes bevæger sig flydende for så pludseligt at stoppe op.

”Han kan begge dele,” siger Stephen efter lidt tid.

Vi er synkroniserede nu, Hermes og mig, mine tanker har forladt mit hoved, han har overtaget, og det er befriende. Det er mig, og det er ikke mig på samme tid.

”Fupmageren omfatter dualismen,” siger Stephen, mens vi hver især render rundt som forandrede væsner.

De andre elevens ansigter har forandret sig, kroppe, der hidtil har været skjulte eller hæmmede, udfolder sig nu rundt om mig, mens der opdages, udforskes, og overraskes.

”Tricksteren er både lys og mørke, heltmodig og ondskabsfuld, vis og et fjols. Han er kærlig, men også hadefuld. Han kan være yderst venlig og kynisk arrogant.”

Samtidig med, at Stephen taler, mærker jeg de distinkte ord og deres associationer som lynglimt i min krop.

Da vi en halv times tid senere atter sidder i rundkredsen, med hver vores Hermes i maven, gennemgår Stephen arketyperne. De vigtigste, vi skal kende som skuespillere, er, ud over guderne, Personaen og The Child – Barnet i os.

Persona betyder maske. Det er den identitet, den personlighed, vi alle bærer udadtil, skabt som værn og beskyttelse mod det omkringliggende samfund eller den kultur, vi er opvokset i. Det er den måde, vi indgår i fællesskaber på, og den er ganske nødvendig for vores sociale adfærd. Alle har vi en persona eller måske endda flere. Den gør os i stand til at være i verden uden at knække. Jeg tænker lidt. Min hyppigste persona må være skuespilleren. Det er i hvert fald en identitet, som jeg har taget til mig. Jeg kan godt lide den identitet. Den giver mig styrke, glæde og masser af frustrationer, når jeg ikke formår at udfylde den. Den betyder noget.

Men den er ikke den eneste. Der er flere. Der er sønnen, vennen, elskeren, sågar moderen, der vil passe på, og helten, der vil redde, være stærk. Jeg skriver dem ned, og som jeg gør det, dukker flere op. Jeg opdager, hvor meget jeg er i stand til at skifte persona, alt efter omgivelserne.

”Nogle skifter persona alt efter, om de er sig selv, mellem venner eller fjender, andre fastholder næsten altid den samme identitet. Begge dele kan være farligt for den enkelte.”

Stephen har igen taget ordet.

”Personaen er vigtig for vores overlevelse,” fortæller han. ”Ligesom I selv har den, så har enhver karakter en persona, som kendetegner ham eller hende udadtil. Ødipus’ persona er konge, Travis’ i *Taxi Driver* er usynlig, Kleopatras er dronning. Husk, at Personaen ikke er bundet til en profession. Den er individets maske, hele dets identitet udadtil.”

Inde bag Personaen gemmer Behovet sig, forklarer han – den indre nødvendighed, det, vi virkelig vil og har behov for under

vores maske. Soldaten vil måske være soldat i sin persona, fordi det er en værdig opgave, det giver status, ser godt ud i uniformen, og man kan være med til at beskytte mennesker og lande. Men indeni, helt indeni, må der være noget dybere, der driver ham. En nødvendighed, der gør, at han er villig til at sætte sit privatliv over styr og måske ligefrem sit liv i fare. Den her nødvendighed tilskrives en arketype – den der hedder The Child eller bare Barnet.

“Barnet kommer før enhver mand og er på den måde far til manden, ligesom Barnet er mor til kvinden. Ethvert menneske på jordkloden har været barn, og de ønsker, længsler og nødvendigheder, der formes i barnet, bliver med os resten af livet i en mere eller mindre udviklet form,” forklarer Stephen.

Barnets behov er basalt, simpelt og rent. Der findes forskellige barnetyper – det kosmiske barn, det uskyldige barn, det destruktive barn, det sårede barn. Det er som regel barnet, der styrer vores handlinger, og derfor bliver mange konflikter mellem granvoksne mennesker ofte barnlige.

“Skuespil er ikke terapi,” siger Stephen. “I den terapiform, som jeg beskæftiger mig med, forsøger vi at harmonisere det barnlige, forsone os med det indre barn, og ikke lade det styre vores handlinger, men i skuespillet får det netop lov at komme til orde, udfolde sig i alle dets fantastiske og kreative måder at gennemtvinge sin vilje på, få Behovet opfyldt. Så kend jeres *needs*, jeres forskellige børn.”

Jeg skriver ned. Der dukker flere forskellige børn og behov op. Fra simple, porøse ønsker om at blive elsket og elske, at blive set og se, forstået og forstå, til mere magtpåliggende ønsker om at

blive respekteret, idoliseret, beundret, bedåret, begæret og set op til. At være den, der bestemmer over alle andre. Jeg kommer i tanke om flyveturen herover, den, hvor jeg gjorde en komplet fremmed til offer for min barnlighed. Jeg fniser. Det er skægt at skrive ned, det her. Det gør et indre, til tider forvirrende, liv konkret, giver redskaber og en befriende ret til at måtte bruge alle disse sider i kunstens øjemed. Og det føles fuldstændig ufarligt at indse egne lys og skygger i det trygge rum.

Ødipus’ behov er netop at være et barn, blive ved at være det. Travis’ indre nødvendighed er at blive set, hvilket giver en glimrende modsætning til hans persona. Den ensomme ulv, der arbejder i sit skjul, men samtidig *må* ses, og Kleopatras er at blive elsket.

“Når den indre nødvendighed ikke kan undertrykkes længere, må den op til overfladen og støder så kraftigt på Personaen, at en friktion vil opstå, og her begår de fleste det, der i græske tragedier kaldes hamartia. Et fejlgreb,” forklarer Stephen. “Vi identificerer os for meget med Personaen, og det går ud over vores behov, som så må udfolde sig på alternative måder, råbe os op, hvis det kan. Det bliver vores kainsmærke, vores svaghed, hvis det overtager os. I Ødipus’ tilfælde er det et incestuøst forhold til sin egen mor, i Travis’ tilfælde bliver det vold og ødelæggelse, og Kleopatra ender med at dø for sin egen hånd.” Jeg forsøger at få formuleret mit hamartia på papir. Men der kommer ikke noget. “Måske,” skriver jeg, “er det, at jeg vil være for meget skuespiller for tit,” skriver jeg så. “At det indre bliver trængt i baggrunden. At skuespillet bliver for vigtigt.”

Jeg kigger på indsigten. Og streger den så ud igen.

#### **IV. RUNDKREDS**

“HVEM ER DU?”

Med sit kontrollerede kropssprog, de stensikre, beherskede, stoisk rolige bevægelser, har Stephen bedt alle os elever se på hinanden, hver og én, én efter én. Der har indfundet sig en fornemmelse af højtidelig alvor i cirklen.

“Hvem er du?” spørger han igen.

Normalt ville de fleste svare, at de hedder det og det, laver det og det, at de kommer fra dér og dér. Men der spørges med en blanding af autoritet og oprigtighed, som kun mennesker, der har brugt mange år på at se dybt ind i sig selv, kan spørge, og man er ikke i tvivl om, at det er vigtigt stof. At man bør granske sig selv, før man svarer.

Jeg mærker et sug i maven, et sug af alvor. Hvem er jeg? De andre begynder at svare, én lidt famlende, én overfladisk skøjtende, én meget kort, én i et forsøg på at være morsom. Indeni er der først stilhed. En væren, en tilstand af fred i maven og mellemgulvet, noget, jeg ikke har ord for. Men da min tur nærmer sig, bliver jeg ramt af noget andet. Noget, der virker, som om det kommer udefra, noget, som sætter sig i mine tindinger og mit bryst.

En stemme taler til mig. “Find dog på noget,” siger den.

“Hvem er du? Hvem er du?”

Den taler til mig, men den er ikke min egen, stemmen. Den er myndig, kommanderende, henvender sig til mig med et “du”, selvom den kommer indefra, og nu kolliderer den så med en anden, samtidig stemme, der pisker rundt som en mus i et hamsterhjul. Spørgende:

“Hvem er jeg? Hvem er jeg?”

To simultane stemmer i et enkelt hoved, den ene autoritær, den anden panisk, den ene på jagt, den anden på flugt. Jeg kigger stift og intenst på den, der taler i rundkredsen, kniber øjnene lidt sammen, rynker panden let. Det er sådan noget, jeg har lært, en måde at kigge på folk, så det ser ud, som om jeg er fuldt fokuseret på det, de siger. Det tror jeg i hvert fald, det gør, og derfor gør jeg det i situationer som den her, mens jeg sidder og tænker på, hvem fanden jeg er, og hvad fanden jeg skal svare på sådan et spørgsmål.

Hende, der nu har fået ordet, har et stort krøllet hår og nogle dejlige varme øjne, et smil, der hylder et sæt kridhvide tænder. Hun har en rank, slank krop, markerede arme, ligner en sund sjæl i en sund krop, er smidig og griner let, mens hun roligt og venligt fortæller, hvem hun er.

Hun har ingen forbehold, når det kommer til det med at fortælle om sig selv, tydeligvis. Hun spiller teater og synger flere timer om dagen, vil gøre verden til et bedre sted. Det når jeg at opfange, eller også bilder jeg mig ind, at det er det, hun siger, for i de selvsamme splitsekunder har jeg stadig så forbandet travlt med at finde ud af, hvem jeg er. Det bliver min tur, mens 48 øjne kigger på mig, og jeg får fremstammet, at jeg er en krop og en sjæl og et sind og et menneske, og hvad fanden ved jeg, mens alt indeni, lige nu, i det her øjeblik, skrider:

“Jeg ved det ikke! Jeg ved det fandengaleme ikke! Jeg har sgu da ingen anelse, og hvor fanden skulle jeg også vide det fra?”

Jeg ved ting, jeg har fået at vide, at jeg er, men det er jo bare ting, det er jo bare noget, nogen har sagt, noget, som

jeg har valgt at tro på. Et menneske? Ja, jo, så er jeg vel det. Knogler, kød, en hjerne, en røv, der kan skide, en pik, der kan både pisse og knalde, og nogle fødder og lidt erogene zoner og en mund, der kan æde og spytte og tale og bide og kysse, men hvad fanden er det andet end funktioner? Hvad mere? Tanker? Er jeg, hvad jeg tænker? Ja måske, det har jeg også lært, men er det, jeg tænker, noget, jeg selv tænker, eller er det noget, nogle andre allerede har tænkt? Er det frekvenser, som jeg opfanger, frekvenser, som ikke er mine egne tanker? Ligesom en radio opfanger via radiobølger, opfanger jeg tankeformer, bølger, ord og holdninger, eller er det mine forældres tankegang, jeg blot gentager? Findes der noget, der er mig? Findes der en ånd, som har valgt at bebo netop det her smalle hylster, siddende her i skrædderstilling med ømme knæ og svag ryg? Er der en sjæl derinde? Eller over mig? Og hvad er forskellen på sjæl og ånd? Eller er det to ord for det samme? Det lærte vi sgu ikke om i folkeskolen med dens meningsløse matematikopgaver og genstandsled og udsagnsord og mælk i små kartoner, dem, der skulle hentes i grønne plastickasser hos en pedel, der for længst var vokset sammen med de kolde betontrapper og deres beskidte linoleumsbelægning.

“Min erfaring siger mig, at du ikke kan lære noget, hvis du ikke ved, hvorfor du skal lære det, eller jo, for en kortere bemærkning kan du, op til en eksamen eller en aflevering af en opgave, men det lagrer sig ikke i dig, det bliver ikke en del af dig, for du ser ikke meningen, ideen bag, eller en sammenhæng,” påpeger Stephen.

Hvorfor var der ingen, der søgte den form for sammenhæng

i skolen, tænker jeg. Mellem matematikken og musikken, Pythagoras og Orpheus og Einstein og Goethe, egypterne og aztekerne?

Ærligt talt! Hvor er storheden? Og hvad skal jeg her? Hvorfor sidder jeg i den her idiotiske rundkreds, som jeg selv har placeret mig i, hvorfor indvilger jeg i et spørgsmål, som jeg ikke kan svare på, og som der måske ikke findes noget rigtigt svar på? Og hvis der ikke er et rigtigt svar, hvad er så meningen? Hvis jeg ikke er mig, og slet ikke aner, om jeg er mig, og hvem jeg er, hvad skal jeg så være her for?

MIN TUR ER slut, og den næste i kredsen er en ung gut med muskuløs krop og et målrettet blik, han ser godt ud, det når jeg at tænke, og jeg ved ikke, om det er lyst eller misundelse, der driver indfaldet, for jeg har det med at blande de to ting sammen. Han fortæller om sig selv, om alt det, han tænker, han er, tror, han er, hans blik synes fokuseret, fikseret, mens han taler. Der foregår vist en del derinde i ham lige nu, jeg hører ikke efter, er stadig fortabt i mit eget forsøg på at være begavet og original. Det faldt pladask til jorden, det var tydeligt. Både at dømmes fra den fornemmelse, jeg har indeni lige nu af skuffelse og en snert af skam, men også på grund af reaktionen fra de andre, de mekanisk nikkende væsner hele vejen rundt i cirklen.

Stephen, vores lærer, betragtede mig, mens jeg famlede mig frem og læste en masse ind i hans blik. Det var min fars opgivende blik, når der blev lukket tåbelige ting ud, et par læreres himlen med øjnene, min mors overbærenhed og utålmodighed, nogle kammeraters grin over et tabt spil – alle disse



mennesker tog plads i Stephens øjne, som var de et lærred for mit sinds projektor. Den, der udstråler og viser det i andre, som jeg ønsker, det skal vise. Jeg, den ubevidste, den uoplyste, jeg, der må ty til de oplevelser, jeg engang har haft, og som jeg nu gentager på hvert et menneske, der krydser min vej.

Spørgerunden er slut. Vi sidder alle ordløse i et stykke tid. Stephen kigger ud i luften, tålmodigt, det ligner, at han lytter efter et eller andet ... Så nikker han kort og lander sit blik på mig.

“Thure, hvorfor er du kommet her?” siger han.

“Jeg her for at lære. Jeg vil være skuespiller.”

“Godt. Hvordan tænker du, at du bliver det?” spørger han.

“Ved at arbejde hårdt,” svarer jeg.

Han nikker.

“Det bliver via hårdt arbejde, det er helt sikkert,” siger han.

“Hvad tror du, er skuespillerens vigtigste redskab?”

Jeg tænker lidt.

“Fantasi, fysik, research.”

“Ja,” siger han. “Er der mere?”

“At kunne indleve sig i mennesker,” famler jeg. “Vide, hvem de er. Forstå dem. Og vide, hvem man selv er.”

“Ja,” siger han. “Det er vigtigt, meget vigtigt. Og det kan være hårdt. At virkelig vide, hvem andre mennesker er. At se bag deres persona, bag sløret. Men endnu hårdere end det er rejsen indad. Den rejse er den mest smertefulde af dem alle.”

“Der ligger lag og sider i ethvert menneske, som ikke vil ses og kendes, slet ikke af mennesket selv,” siger han. “Og man kan nemt fare vild derinde. Der findes masser af fælder, ting, der ikke er, hvad de giver sig ud for at være. Men der gemmer

sig også den rejse, der skaber det sande menneske, det hele menneske, og dermed den sande skuespiller.”

Jeg ser kun Stephens øjne nu, der er ikke andre i cirklen. Jeg tager et stille tilløb, trækker vejret langt ned i lungerne.

“Det er dér, jeg vil hen,” siger jeg så.

# VID, HVEM DU ER

**ROLLE – Brian, *Her i nærheden*, 1998-2000**

Fru Nielsen skærmer sin autistsøn for omverdenen. Men så sker der noget i nabolaget, noget, som ikke kan holdes på afstand. Thure Lindhardt kom under kærlig og grundig behandling hos instruktør Kaspar Rostrup op til karrierens første hovedrolle, som endte med at kaste en Bodil-nominering af sig.

JUNI 1998. HAN ser min afgangsforestilling. Kaspar Rostrup, den mangeårige direktør for Gladsaxe Teater. Oscarnomineret for *Dansen med Regitze*. Det er en begivenhed i sig selv, at han kommer til Odense, for vi er ikke just vant til, at de store teater- og filminstruktører begiver sig med tog og færge for at se en flok elever optræde. Men vores instruktør Hanne Hedelund, Odense Teaters ubetinget bedste skuespiller, har medvirket i Rostrups *Bryggeren* på DR, og hun får ham lokket over og se vores afgangsforestilling fra skuespillerskolen.

Vi optræder med en sammenskrivning af Werner Schwabs *Folkemord, eller min lever er meningsløs* og Wallace Shawns *Tante Dan og Lemon*. Vi er otte elever i klassen, og da alle skal have deres eget *moment of shine*, lidt dialog, monolog og sang, bliver sammenskrivningen en realitet.

Schwab er selv død af druk få måneder forinden, og som en sidste gang opkast har han afleveret det her sydende stykke fækaliedrama om menneskets grimhed. Ikke så meget på bunden af samfundet som på bunden af sig selv. Blandet med *Tante*

*Dan og Lemon* – en hyggelig fortælling fra en syg, anorektisk karakter, Lemon, som beskriver sine barndomserindringer om den karismatiske, højrenationalistiske tante, hvis begejstring for nazisterne fremføres, så publikum først sent opfatter, hvad de reelt er vidne til.

Min holdkammerat Stine og jeg sidder foran scenen i to lænestole, påduttet grøntsagsjuice og svækkede kroppe, syge og afmagrede, mens vi venligt og oprigtigt luller publikum ind i nazismens og ondskabens glæder.

Vi kigger folk direkte i øjnene, for det er dem, der er lys på. De skal ikke kunne gemme sig.

Jeg genkender Kaspar Rostrup midt i salen. Jeg har set ham før, da jeg som barn var til optagelsesprøve på *Frændeløs* på Gladsaxe Teater. Dengang tog han imod mig på sit store lyse kontor. Jeg kan ikke huske, hvad jeg spillede for ham, men jeg havde fået cola af hans sekretær, og jeg huskede dem begge meget tydeligt. Kort tid efter modtog jeg så et kærligt afslag skrevet personligt af Kaspar Rostrup. Brevet var stemplet med teatrets logo, og jeg gemte det i årevis. Oprigtigheden og det, at det kom fra et ægte teater, overskyggede fuldstændig, at der var tale om et afslag.

FÅ DAGE EFTER afgangsforestillingen sidder jeg på Storebæltsfærgen. Min ny erhvervede mobiltelefon ringer. Det er Kaspar Rostrup. Han lyder akkurat så oprigtig, som jeg har gået og husket ham.

“Jeg skal filmatisere en novelle af Martha Christensen,” siger han. “Den handler om en autistisk dreng, der lever et

beskyttet liv med sin mor. Hun har passet på ham hele hans liv, holdt ham langt væk fra alle institutioner og systemer, da hun mener selv at kunne passe bedre på ham. En dag findes der så en pige, dræbt, i den nærliggende park, og alt tyder på, at det er drengen, der har gjort det. Det er en meget krævende rolle, meget særlig, meget vanskelig. Ville du have lyst til at komme og give et bud på den?” spørger han.

Mit hjerte hamrer derudad.

“Ja, selvfølgelig,” siger jeg.

“Kan du ikke forberede lidt, som du selv finder på, gerne ordløst?”

JEG MØDER OP på nordisk film nogle dage senere og finder frem til Kaspar Rostrup, der har overtaget Erik Ballings kontor i de røde barakker. Vi sludrer lidt, og derefter sendes jeg over i et filmstudie, hvor en runner med et videokamera står klar. Jeg har forberedt en mærkværdig fysisk forestilling, frit efter *Hvad så*, *Gilbert Grape* og *Rain Man* og med afstikkere til det melodramatiske. Jeg fyrer den af i det store studie, aner ikke, hvad jeg laver, men det føles frit og godt. Da vi er færdige, sætter Kaspar Rostrup sig og ser optagelserne igennem, mens jeg venter udenfor. Pænt tilfreds med at befinde mig, hvor jeg gør.

Et kvarter senere kalder han mig ind. Han kigger alvorligt på mig og langer så en tyk og brun kuvert over bordet.

“Jeg vil gerne have, at du spiller den her rolle,” siger han.

Han taler videre, om rollen, filmen, om hvor svært det har været at finde en, der ville kunne spille Brian. Selv siger jeg ikke så meget. Jeg har været uddannet skuespiller i tre dage

nu, uddannelsen har tæret, og det har på mange måder været fire slidsomme og ensomme år i Odense.

Nu sidder jeg så pludselig her. Med en af landets bedste instruktører og en hovedrolle i en film. Det er større, end jeg har turdet drømme om – mig, der aldrig har været bange for at drømme. Kaspar Rostrup taler videre, nu handler det om Brians mor. Om at være overbeskyttende, om ikke at kunne give slip, om de monstre, vi kan komme til at skabe, hvis vi ikke kender os selv og vores børn. Om at fastholde et andet menneske, der for længst er vokset fra en. Om pubertet, seksualdrift og om at få lov at være den, man er, selvom man er anderledes end de fleste.

“Hvem spiller moderen?” spørger jeg forsigtigt.

“Det gør Ghita Nørby,” svarer han, som om det burde have givet sig selv.

Nu kan jeg ikke holde den længere.

“Må jeg have lov til lige at gå hen og råbe ud ad vinduet?” spørger jeg.

“Værsgo,” siger Kaspar Rostrup. Han gør en gestus.

Jeg råber af mine lungers fulde kraft. Ud over pladsen, hvor det gamle glasstudie med Asta Nielsen-kulisserne og Olsen Banden-kostumerne opbevares.

“YEAAAAAAAAARRRRHHHHHH!”

Jeg sætter mig igen, og Kaspar Rostrup fortæller uanfægtet videre. Om efterforskeren, der finder ud af, at Brian har begået drab. Og om husvennen – en homoseksuel antikvitetshandler, som er den eneste, der reelt forstår Brian og hans mor.

“Og hvem spilles de så af?” spørger jeg, afvæbnende.

“Frits Helmuth og Henning Moritzen,” siger Kaspar, nærmest som en indskudt sætning i sin talestrøm om det her menneske, Brian, om hvordan vi skal finde hans rejse, finde mennesket i ham og ikke bare diagnosen.

Det ryger ud af mig:

“Jeg ved slet ikke, om jeg kan det her.”

Jeg mener det. Jeg er vant til at lade, som om jeg kan, men jeg ved, at den ikke går den her gang. Ikke i det selskab. Jeg kan ikke snyde. Men Kaspar Rostrup læner sig ind over bordet, kigger på mig, mildt, og siger stille:

“Det tror jeg godt, du kan.”

OPTAGELSERNE TIL *HER i nærheden* skal begynde få måneder efter, men finansieringen er ikke på plads, og det hele må udskydes til foråret 1999. Mens producenterne kæmper videre med økonomien, står Kaspar og jeg med en masse ekstra tid på hånden. Den bruger vi på omhyggelig research. Vi interviewer læger, lærere og familier, og jeg læser alt, hvad jeg kan om autisme.

Da det bliver november, følges vi med S-toget ud til Bagsværd, hvor der ligger en skole for børn og unge med autisme.

Vi har fået lov at besøge Sofieskolen, og aftalen går på, at vi kan følge med, når vi vil. Så længe vi holder os på passende afstand, hvad det så end måtte betyde.

Først kommer jeg en del ovre i værkstedet, hvor mange af eleverne går til deres byggeprojekter med en ildhu og koncentration, som ikke alle på teaterskolen havde kunnet mønstre. Der svejses, skæres og samles. Og efter et par besøg tager jeg

mod til mig og begynder at sidde med i kantinen, når der er frokostpause.

Det er ikke svært at se, at autisme er lidt af et paraplybegreb. Der er unger, hvis diagnose skjuler sig for det blotte øje, og unger, som stikker ud øjeblikkeligt. Glade børn, triste børn, undseelige børn, flippende børn og hæmmede børn.

Min karakter er diagnosticeret med infantil autisme, og dem, der deler Brians diagnose på Sofieskolen, har det til den synlige side. Især en ung lyshåret mand, lidt yngre end mig selv, gør indtryk. Jeg aflæser i smug hans kropssprog. Hvordan han virrer med hænderne, hans foroverbøjede kropsholdning, hans stemmeføring, der lyder, som om den kommer fra en anden krop end hans egen. Det fjerne blik, som var han i forbindelse med en anden verden. Den måde, han kigger væk på, når han bliver talt til, men tydeligt hører hvert ord, der siges. Og svarer på det. Han har noget særligt over sig, og hans mønstre og stemme bliver min skabelon for Brian.

JEG FINDER EN andelslejlighed på Amerikavej, den er billig, og Roskilde Bank indvilger i at låne mig de 80.000 kroner, der skal til, men først da jeg fremviser min filmkontrakt. En nyuddannet skuespiller med et job er åbenlyst lidt af et særsyn, men for mig giver det efterhånden fint mening. Faktisk har jeg det sådan, at det ikke skal blive min sidste opgave, men begyndelsen på et eventyr med roller i overflod.

Stuens ene væg overplastrer jeg med A3-ark og fylder dem med notater, iagttagelser og kurver. Kaspar lærer mig den dramaturgiske opbygning, som han selv bruger. Den, der er frit

inspireret af Aristoteles. Jeg inddrager tanker fra Stanislavskij og Grotowski, min families og mine egne særheder, både fysiske og psykiske, som jeg forstørrelser og overgør, til de ligner indgroede vaner, og langsomt finder jeg frem til en egentlig karakter. Med sjæl og retning.

En dag ringer Kaspar.

“Nu er du klar til at møde de andre,” siger han.

Han har vidst det hele tiden. Når du møder de største, har du bare at være velforberedt.

Da dagen oprinder, går jeg mod hans kontor på Nordisk Film, talende til mig selv i en beroligende tone. Jeg forsikrer mig selv om, at Ghita Nørby ikke behøver at være sød, venlig, interesseret, endsige tale til mig. Det er Danmarks allerstørste diva, der venter på den anden side af dørtærsklen, og hun må te sig, som hun vil, det er helt i orden. Jeg mener ... hun er Ghita Nørby. Jeg har set hende et par uger forinden, i noget så jævnt som en bus, 6A'eren for at være helt præcis. Jeg steg på lige ud for min gadedør, og dér sad hun, på forreste række, men alligevel. Det var surrealistisk. Som en film, så velkendt et ansigt, og dog helt og aldeles fremmed. Jeg havde lyst til at tale til hende, røre, men gjorde det ikke. Hun selv sad blot i bussen og kiggede ud ad vinduet.

Jeg forsikrer mig om det en sidste gang, inden jeg banker på. At det er helt i orden, hvis hun er en arrogant og kold skid.

“Kom ind,” lyder det, med hendes stemme, og få sekunder senere omfavnes jeg af smil og latter og et: “Hvor er det dejligt at møde dig, jeg har sådan glædet mig til, vi skulle mødes.”

Jeg er for befippet til at svare “i lige måde”. Eller noget. I

sofaen sidder Frits Helmuth og Henning Moritzen, de er lune og nysgerrige, og efter usigelig kort tid har jeg glemt alt om divaer og store skuespillere. Jeg har snarere mødt nogle store mennesker med nogle større hjerter. Det er sådan, de mærkes.

Vi nærmer os optagelserne og indleder et flere uger langt prøveforløb. Filmfolket arbejder ellers ikke med så massiv en indstudering, men Kaspar er teatermenneske, og han insisterer på det. Til en læseprøve oplever jeg, hvordan Ghita kan kredse om en sætning, prøve den igen og igen, sige den på 15 forskellige måder, for så at træffe en beslutning. Det er virtuost. Selv kan jeg finde to eller tre nuancer, hvis jeg gør mig umage.

VI SKAL FILME i otte uger. Det meste kommer til at foregå i Risbystudierne på den københavnske vestegn. Stemningen er tillidsfuld og koncentreret. Selvom Ghita og Frits har spillet over for hinanden i *Dansen med Regitze*, lader de sig ikke mærke med det. Eller ... både og. For den fortrolighed, man kan få med et menneske, man har levet sig meget tæt og intimt ind på i en komprimeret periode – den fortrolighed, den indforståethed, hænger ved.

Alligevel er der ikke tale om en lukket klub. Ghita søger automatisk en form for samklang og hjertelighed med mig, hendes karakters søn. Er det med fuldt overlæg? Jeg tvivler. En garvet skuespiller som hende behøver ikke at tænke over den slags, det sker instinktivt fra første møde.

Der går en slags mesterlære i den. Jeg får på alle tangenter. Skuespil, kameravinkler, samarbejde, den kunstneriske proces

med al dens tvivl, lidenskab, vigtighed og et brændende ønske om at gøre det så godt som muligt. Undervejs skriver jeg tvivlsspørgsmål ned i min lille notesbog. Spørgsmål som 20 år senere til en vis grad kan optage mig, og som jeg stadig søger svar på. Det er mærkeligt at være usikker som kunstner:

*Spørgsmål til Ghita: Er du også nogle gange usikker på, hvad du laver, eller har du været det engang? Føler du også nogle gange, at det er udenpå, forceret, overfladisk, overspillet og unuanceret? Eller gjorde du, da du var yngre? I så fald, hvad gjorde du så?*

Jeg spørger en dag i en pause. Hun ler sin latter og øser ud af sine erfaringer. Som skuespiller, men nok især som menneske. Om at lære sig selv at kende, på godt og ondt, og bruge det i arbejdet. Det er i det hele taget sådan, jeg kender hende.

“Der skal være et element af usikkerhed i det, vi laver,” siger hun, med tryk på skal. “Det skal være farligt for os. Ellers bliver det forudsigeligt, kedeligt og sikkert. Men det usikre må heller ikke overtage fuldstændigt, for så kan vi intet. Det er en balance.”

Jeg lægger mærke til, at Ghita – i modsætning til flere af de andre – aldrig gøgler mellem optagelserne. Hun holder fokus på sin karakter. Som en fodboldspiller lige før en kamp, på vej ind fra spillertunnellen, forestiller jeg mig.

En dag skal hun lave en central scene i køkkenet. Den, hvor hendes karakter indser, at det er hendes egen søn, der har begået drab, og at hun indirekte kan være en slags medskyldig. Tårerne triller stiltfærdigt ned ad kinderne på hende, mens hun sidder på en stol. Hun sidder stille på den stol i alle tre timer,

mens optagelsen foregår. Holder sin koncentration, men svarer venligt, hvis hun bliver spurgt om noget.

NÅR JEG SIDST på eftermiddagen er tilbage på Vesterbro, styrer jeg direkte mod svømmehallen, der ligger få blokke væk. Det bliver et tilbagevendende ritual. Efter 50 baner brystsvømning er Brian sevet ud af lemmerne. Når jeg har svømmet, er Brian fjernet fra Thure, og jeg kan endelig være mig selv derhjemme i mit nye københavnerhjem. Om aftenen kredser tankerne dog videre, det er uundgåeligt, fordi jeg er så opsat på ikke at falde igennem. Der noteres flere spørgsmål i notesbogen:

*Til Kaspar. Hvad gør jeg, når jeg ikke selv er tilfreds, og du er? Skal jeg stole mest på dig eller mig? Hvis jeg fuldt ud stoler kun på dig, afgiver jeg min egen bedømmelsesevne (en sådan er måske alligevel helt forskruet, når man står foran et kamera) og måske også derfor mit ansvar.*

*Stoler jeg til syvende og sidst mest på min egen dømmeevne, fratager jeg dig din og får dermed et ansvar, jeg overhovedet ikke kan magte og bør. Men hvis du nu får 80 procent, og jeg de sidste 20 procent dømmekraft, jeg kan alligevel ikke lade helt være med at bedømme min egen præstation, jeg kan jo mærke, når det “kører”, og når det ikke gør, og du siger “god” og jeg ikke, hvad gør jeg så med mine 20 procent?*

Og:

*Du må love at presse mig, til det ikke kan blive bedre, og hvis det ikke føles godt nok, så KAN det blive bedre, og hvad kan jeg så gøre for at gøre det bedre? Hvordan undgår man at klynke til instruktøren/de andre medvirkende, så det i stedet for reel selvkritik kommer til at virke som et råb om opmærksomhed, som efter min mening er noget af det værste ved skuespillere, mig selv inklusive.*

Og endelig:

*Det er svært at lave film. Jeg må stole på, at Kaspar har overblikket. Man er meget mere i instruktørens vold end på teatret. Øjeblikket er så flygtigt, og man aner ikke, hvilken karakter der kommer frem til sidst. Jeg er bange for det ensformige.*

VI HOLDER ET stort pressemøde, da vi er tæt på at være færdige med indspilningerne, og jeg mærker en overvældende interesse for mig. Det er klart en sensation med den her unge mand, der pludselig befinder sig blandt de største.

Samme morgen sidder jeg i sminken med Hannah Bjarnhof, som spiller en mindre rolle i filmen. Hun er en spøjs størrelse, og jeg mærker en usagt forbindelse mellem os. Hun bruger cigaretrør, langt, tyndt, sort, og har tykt optegnede sorte øjenbryn og røde læber, også når hun ankommer til sminken klokken seks om morgenen. Hun har medvirket i kabareter en stor del af sit liv, optrådt på små scener og værtshuse, langt fra de store filmstudier, og jeg fornemmer et hemmeligt liv, der

drager mig, når vi taler sammen. Samtidig er der et strejf af melankoli, nærmest noget sørgmodigt over hende.

En dag, da hun er gået, fortæller en af de andre om hende. At hun var og er en stor skuespiller, som desværre fik ødelagt sin karriere.

“Hvordan?” spørger jeg.

“Hun er lesbisk.”

“Og?” siger jeg.

“Hun valgte at springe ud, sige det højt, derefter var der ikke noget arbejde til hende.”

Jeg har hørt det før. En skuespiller, der gæstede Odense Teater i min elevtid, fortalte, hvordan han efter en tv-optræden som erklæret homoseksuel ikke fik flere roller tilbudt. Jeg tager frygten til mig. Selv er jeg lige kommet ud af mit første længerevarende forhold med en mand. Han blev ramt af en psykose og indlagt på Bispebjerg, få måneder efter at vi havde mødt hinanden. Den smukke forelskelse blev abrupt afbrudt og overtaget af et chok og en følelse af, at det, du elsker, bliver taget fra dig, næsten før det får lov at spire.

Det var min første forelskelse i en af mit eget køn, og jeg havde ikke haft de store problemer med det. Ikke før nu. Nu rammer det mig dybt, og historien om Hannah, der mistede sin karriere på grund af den eller dem, hun elskede, går lige ind. Tænk, hvis det skal kolliderer med det, jeg allermost elsker, skuespillet?

Jeg aner ikke, hvordan jeg skal forholde mig til alt det. Jeg kan ikke tale med nogen om det, og det får mig til at føle mig skamfuld. Der er ingen homoseksuelle forbilleder, slet ikke på

min egen alder, og det her nye forbillede viser sig så at have måttet afgive sin livsdrøm. De kendte homoseksuelle, som jeg har hørt om, er enten døde af AIDS – som Kim Schumacher, Freddie Mercury og Rock Hudson – eller også er de godt gemt i skabet af den selvsamme frygt, som jeg nu er ved at blive smittet af.

Det er lammende, og udsigten til det store pressemøde er pludselig ikke spor spændende. Jeg kan jo godt regne ud, at alle hyggespørgsmål om succes og film vil blive afløst af mere nærgående spørgsmål om kærester og den slags. Jeg bliver bange. Jeg kan ikke tillade at skulle miste det, jeg har kæmpet for en stor del af mit liv – ikke på grund af hvem jeg end måtte vælge at elske, tænker jeg. Så jeg vælger noget andet. Noget, der kan beskytte mig. Jeg lyver.

## VID, HVEM DU ER

**ROLLE – Raskolnikov, *Forbrydelse og straf*, 2010**

**Mange år efter at *Forbrydelse og straf* er blevet hans yndlingsbog, står Thure Lindhardt over for selv at skulle spille Raskolnikov. Det kræver en peptalk fra en ældre kvindelig kollega, før han kan finde sin indre morder frem.**

JEG LÆSER DEN første gang på en skiferie. Det er over julen, og jeg er 21 år. Jeg er kommet hjem fra Odense for at køre med til Norge og den hytte, som min familie har lejet.

Inden afgang griber jeg en bog fra den digre reol i mine forældres store stue, et fint indbundet eksemplar af *Rodion Raskolnikov*, som den hedder i en gammel version. Den har stået og spøgt dér i vores hus i Roskilde i mange år, og navnet har printet sig ind i min bevidsthed, helt fra barnsben, når jeg har kørt fingrene hen over de mangefarvede bøger med alskens titler og imprægneringer. Bøger, som jeg har opbygget et forhold til uden særligt ofte at have læst dem. Forfatternavne som Plath, Marquez, Jacobsen og Allende bliver mystiske indgange til en hemmelig verden, og ordet Raskolnikov har den stærkeste tiltrækning af dem alle. Der er noget mørkt og dragende over det, ikke bare den russiske klang, men selve fonetikken, der vækker associationer til Kalashnikov og andre dødbringende størrelser.

Da vi ankommer til den tv- og telefonløse hytte, smider jeg mig i en køjeseng og begynder at læse. Efter to sætninger kan jeg ikke stoppe igen. Historien om den unge jurastuderende, der



på den ene side ser sig som et overmenneske, sammenligner sig med Napoleon og sådan uden videre kan tillade sig at dræbe 1000 mand i Egypten, fordi han, ifølge sig selv, har ret til det. I kraft af den, han er. Og så på den anden side er der den del af ham, der blot vil gøre godt, skaffe penge, så han kan blive frigjort fra sin fattige mor, vise, at han kan klare sig, få lidt af livets jordiske goder, som er så langt fra hans usle fattigdom.

Den her sammensatte størrelse gør stort indtryk på mig. Hans måde at tage skæbnen i egen hånd, hans hybris, når han slår en gammel rig pantelånerske ihjel, og dernæst hamartia, da hendes søster uventet dukker op, og han må tage hende med i købet for ikke at blive afsløret. I sin befippelse kommer Raskolnikov af sted uden smykker eller penge, altså udelukkende med to lig på samvittigheden, og den helt igennem fatale udvikling vækker en hidtil ukendt genklang i mig. Jeg flytter ind i hans hoved, bor med ham i Sankt Petersborg, mærker hans febevildelse i dagene efter drabene, og længes efter den hjertensgode Sonja, den universelle moder, metaforen for den kærlighed og tilgivelse, som er eneste redning for den martrede Raskolnikov, måske endda for menneskeheden. Den skygger mig i årene fremover, som store litterære mesterværker gør, og da Det Kongelige Teater i 2010 vil lave en sceneversion af bogen, står jeg pludselig med muligheden for at materialisere min yndlingsantihelt.

VI SPILLER I det nye skuespilhus. Rune David Grue instruerer. Sammen med dramaturgen Solveig Gade har han bearbejdet det store værk til sceneformat.

Jeg genlæser bogen som forberedelse. Har ikke stået på en teaterscene i årevis, da jeg takker ja, og jeg frygter at have slettet det sceniske sprog et sted i mellemtiden. Det er ikke som at cykle. Jo mere du står på en scene, jo mere trænet er du bare, og til sammenligning er filmsproget ikke en fuldgod erstatning. På film er det, som om du formindsker dit udtryk.

I månederne op til *Forbrydelse og straf* har jeg medvirket i en fransk-bulgarsk film, *The Island*. Det er en syret historie om et ægtepar fra Paris, forretningsmanden Daniil og hans smukke kone. Hun overrasker ham ved at købe billetter til en solferie i Bulgarien, og da de ankommer, afslører han til gengæld sin, for hende, dunkle fortid. Han er bulgarsk børnehjemsbarn og behersker sproget. Hidtil har han blokeret den del af sin fortid, den har slet ikke eksisteret, før han lander, men pludselig vælder minder op som retraumatisering af en barndom i helvede – med fattigdom, misbrug, vold og så godt som ingen kærlighed.

Konen er chokeret, men prøver at fastholde et gran af støttende normalitet, og de tager sammen ud på en lille ø i Sortehavet, ud til det nu forladte børnehjem.

Det er her, det for alvor begynder at gå galt for Daniil. Hans traumer pibler frem og viser sig i form af forskellige personligheder, og han bliver sær, grænsende til det psykotiske.

Hurtigt bliver det for meget for konen, som vil hjem, men inden hun når så langt, forsvinder han fra hende, gemmer sig på øen, hvis beboere tæller en mystisk gammel mand og nogle vilde hunde.

Daniil bliver og gennemgår forskellige faser af sjælerejser, vanvid, fuldskab, sex og mysticisme. Til sidst kaster han alt

over bord og springer ud fra en klippe. Han lander i Det Sorte Hav, forvandles ved nedslaget og renses, klatrer op i en hule og sætter sig i 40 dage, hvorefter han begiver sig væk fra øen.

Han er nu fri, mest fri for sig selv og dermed i stand til at være hvem som helst. Han kan gå igennem døre, være alle og ingen på én gang. Sidst i filmen ses han deltage i realityprogrammet Big Brother i alle mulige skiftende roller, hvorefter han skrider ud af landet for at cykle Tour de France. Som allerede nævnt: det er en syret historie.

Men den er mere end det. Den rummer også et budskab. At intet er umuligt for den, som ikke er begrænset af hverken sig selv eller andre. Det er det, som filmen vil sige.

Vi optog i månedsvis, 12 timer om dagen, seks dage om ugen, og ud over at skulle spille rollen, skulle jeg også lære omkring 100 replikker på bulgarsk. På bulgarsk!

Det er i sig selv et studium i identitet. Instruktøren Kamen Kalev er selv OSHO-mand, altså tilhænger af den skandaleramte indiske meditationsguru, og nægter at blive fastholdt eller at fastholde noget som helst. Det er interessant at blive instrueret på de præmisser, men kan også være helt usandsynligt svært, og scener kan optages i en uendelighed – uden “ja tak” eller “nej tak”, men med et konstant “maybe” eller “who knows”.

Hele filmholdet bor på øen under indspilningerne, i et gammelt kloster, og når de andre sejler tilbage til fastlandet og et luksushotel i Burgas, bliver jeg og sover.

Derude i klostret, i et gammelt nonneværelse, ligger jeg på en briks om aftenen, og når jeg ikke skal lære bulgarsk, genlæser jeg *Forbrydelse og straf*.

Det at genlæse en yndlingsroman med en del år imellem kan antyde, hvor og hvem man selv er, mens man læser. Hvem man var, da man senest læste.

Det, jeg bider mærke i som helt ung mand, er den ufiltrerede fascination af enspænderens ensomhed og ønske om at blive noget, gøre noget specielt, noget, der virkelig ville kunne mærkes, være en del af en overmennesketankegang, eller måske blot føle sig som en del af et fællesskab.

I klostret på øen er det en markant anderledes læseoplevelse. Det åndelige aspekt fylder mere, og oplevelsen af Raskolnikov er ikke længere så entydig. Min fascination er mindre udelt, med andre ord. Nu er det snarere de store spørgsmål, der fylder, dem, som bogen stiller. Om frihed eller ikke-frihed. Om skyld og skam, forbrydelse og straf, om kærlighed og fejlgreb.

INDEN PRØVESTART TAGER jeg ud til Ghita Nørby, der ligesom Frits Helmuth er blevet en slags mentor for mig. Det har de været siden *Her i nærheden*. En række spørgsmål kokser i mit hoved.

“Jeg har ikke spillet teater i lang tid, jeg ved slet ikke, om jeg kan huske, hvordan man gør,” siger jeg.

Hun ler, men lader mig tale ud.

“Altså ... hvordan skal jeg slå et menneske ihjel, når jeg aldrig har slået et menneske ihjel? Jeg aner ikke, hvordan jeg skal gestalte det.”

“Sikke noget vrøvl,” siger hun og slår sin latter op. “Du ved jo, hvordan det er at være menneske, du kender til vrede,

afmagt, had, kærlighed. Det er jo det, vi kan, vi skuespillere, vi kan indleve os.”

Jeg sidder lidt.

“Det stof, som drømme er gjort af,” siger jeg så, vel vidende, at det er en kliché. Jeg hæver stemmen, siger det igen.

“Det stof, som drømme er gjort af!”

Det går op for mig, at jeg er befriende ligeglad. I det her selskab er der så højt til loftet, at man godt må udbasunere gamle sandheder.

“Præcis,” siger Ghita. “Så se bare at komme i gang!”

Prøverne i det nye skuespilhus udvikler sig på en god måde. Vi kan stille spørgsmål, også spørgsmål, som vi ikke nødvendigvis får svarene på. Og vi må også stille os selv et par store af slagsen. Ville vi være i stand til at slå et menneske ihjel for at opnå, hvad vi tror er den egentlige frihed? Og hvornår begår vi selv hybris? Og hamartia? Hvad er et menneskes ret til at være menneske i verden? Findes frihed? Har vi nogensinde ret til at tage et andet liv? Findes retfærdighed? Og i så fald – hvem afgør, hvad der er retfærdigt?

JEG SKRIVER NOTER i mit manuskript – med blyant, så det kan viskes ud, når nye diskussioner eller tanker overtager og udmanøvrerer de foregående. Instruktøren, Rune David Grue, er en begavet sparringspartner, og prøverne bliver lige så meget undersøgelser af menneskelig laden og gøren som egentlige teaterprøver. Jeg finder udklip fra Gulag-lejren, hvor Dostojevskij selv var fængslet og flere gange blev stillet op på skafottet med en sæk over hovedet. Derefter gik et geværskud

af, men ingen blev skudt. Magtdemonstrationen over for fangerne var rigeligt brutal alligevel, tænker jeg.

Jeg indlever mig i mennesket Dostojevskij. Ham, der stod på skafottet, vel vidende at det hele ville være slut om sekunder, for derefter at blive taget til nåde. En nåde som ingenlunde føles guddommelig, men nærmere som rendyrket ondskab.

Jeg forestiller mig afmagten, den indgående vrede, hadet mod overmagten, ønsket om at ødelægge og pine den overgrebsmagt, der uden at blinke hersker over hans liv. Hvordan han mange år senere indlever sig i vagternes tanker. Dem, der affyrer skuddene, hvad der rørte sig i dem – og endnu vigtigere: Hvad der rørte sig i dem, der gav ordren til at skyde. De mennesker, der er i stand til at skelne mellem et ‘os’ og et ‘dem’, dem, der er i stand til at umenneskeliggøre. Jeg vidste, at den følsomme og spilleglade Dostojevskij ikke var en af dem. At jeg ikke selv har, hvad det kræver.

Jeg kommer ikke i nærheden af, hvad Dostojevskij oplevede dengang, men jeg tror, jeg forstår hans afmagt. Hans vrede og den dårligt skjulte fascination af kynikeren, det selvbestaltede overmenneske. En fascination, som ligger derinde et sted, godt gemt væk på samme hylde som svinehunden, magtbegæret, kynismen og vreden.

Jeg kender til dem, jeg kender til ønsket om at herske over andre, bestemme fuldt ud, hvis jeg virkelig fik lov. Men jeg kan ikke. Jeg indlever mig for meget, forstår for meget, og empatien modarbejder min indre despot. Den her forbandede samvittighed, der sniger sig ind, hver gang en kynisk tanke forsøger at kæmpe sig frem fra de dybe kamre. Men hvem

ved? Måske, med de rette betingelser eller følelsen af afmagt, ville min indre despot kunne vokse sig stærk. Stærk nok til at agere umenneskeligt. Det er en uhyggelig, men reel tanke.

ALT DET TAGER jeg med i min Raskolnikov. Rollens overordnede mål kommer til at handle om styrke, om magt kontra afmagt. Om de fejlgreb, som mange af os begår, når vi vil opnå noget på trods – eller af de forkerte hensigter.

Jeg skriver *Hamlet*-citater på forsiden af manus, noterer Schopenhauers tanker om vilje og forestilling, stikord fra *Prædikerens Bog*, om flid, der bunder i menneskenes indbyrdes misundelse. Det hele får lov at blande sig med mine egne erfaringer om vrede, om at “slå sine overgrebsmænd ihjel”, om afmagt, mindreværd og om ønsket om at være uovervindelig. At svæve et sted oppe over al menneskelig plage og følelsesmæssige konflikter, om at nå til et niveau af Nirvana, nivellere det perfekte menneske, måske ligefrem Gud!

Den gamle pantelånerske, som Raskolnikov myrder, laver jeg om til gerningsmand i stedet for offer. Hun bliver projektionen for al Raskolnikovs lidelse, bliver mine egne forhindringer for at opnå jordisk lykke, bliver min afhængighed af succes, af anerkendelse, af mindreværd. Alt, hvad der stopper mig. Hun skal bare dø, skal hun.

Og vupti, bliver det decideret skægt at “slå hende ihjel”. Hver aften er det skægt. Og den paranoide tilstand, den, der øjeblikkeligt opstår i både Raskolnikov og i mig, er lige så morsom at spille. Den bliver en forstørrelse af al skyld og skamfølelse, afsløringsangst og tvivl.

At kunne gå ind i disse følelser med fuldt overlæg giver mig min egen katarsis, aften efter aften. I stedet for at gemme dem væk, lader jeg de indre stemmer – dem, der alligevel er derinde – få taletid. Jeg lader dem komme til orde, så de kan kigges på, og deri opstår – ud over en karakter – en ny selvforståelse. Det er en anerkendelse af, at alt derinde – alt, som kan fremelskes ved hjælp af forståelse og anerkendelse – frem for en blokering af mine egne dårlige sider. Dem, jeg i bund og grund ikke bryder mig om.

Når Raskolnikov til allersidst står på scenen og er omgivet af samtlige karakterer fra sit synderegister og her, højt og klart, erkender sin forbrydelse – det bliver vejen til forsoning med sig selv og det at være menneske.

## KÆRLIGHED & AFHÆNGIGHED

### Det største buzz

*HER I NÆRHEDEN* får premiere i januar 2000. Det er en stor begivenhed med massivt presseopbud i Imperial ved Vesterport i København. Den røde løber befolkes med alt, hvad der kan krybe og gå af berømteder, ministre og øvrige notabiliteter.

Opmærksomheden er overvældende. Over få uger forstærker og forstørrer den et selvbillede, og samtidig skaber den et mindreværd dybt indeni. De to størrelser føles virkelige, på én og samme tid, men de er også begge forvrængede. Forvrængede og usande, og med dem følger en ensomhed og efter den en dyb mistro til folk og deres hensigter.

Kongerigets samlede opmærksomhed, for sådan føles det, skaber en higen efter mere, en afhængighed af at blive rost og set, af at være på og være en stjerne. Jeg kan ikke undgå den. Jeg er blevet dopaminjunkie. Ligegyldigt hvor ihærdigt jeg forsøger at blive på jorden, så er den store og pludselige eksponering for voldsom for mig, og den bider sig fast, bliver min akilleshæl.

Jeg bor fortsat i min lille lejlighed på Amerikavej. Min kalender er fyldt op med teaterarrangementer, tv-serier, radioteater og film. Det går stærkt lige pludselig, og jeg siger ikke nej til noget.

I månederne op til premieren har jeg givet en bunke interview – alt fra ugeblade over seriøse aviser til månedsmagasiner. Jeg har udtalt mig om ikke at miste jordforbindelsen, om at sætte rollen før succesen, bla-bla og så videre. En af dem, der

interviewer mig på hjemmeadressen, lægger mærke til, at der står to navne på dørskiltet, mit og en kvindes.

Min veninde bor der midlertidigt, bare indtil hun finder sit eget, og det er trygt, for jeg har kendt hende længe. Hun var min første halvkærester, og senere er vi så blevet venner.

Journalisten tager for givet, at det må være min partner, så nu vil hun tale lidt om det der med kærlighed. Det er et komplekst felt for mig. Jeg har både haft pige- og drengeforhold, og lige nu spiller jeg så på to heste. En kvinde fra Odense og en mand fra København, samt det løse. Jeg eksperimenterer og udforsker, med køn og med mennesker, og nyder den ungdommelige legeplads. Den føles fri og spændende, men nu, lige pludselig, sidder der så et meget voksent menneske i min sofa. Venligt, men med en vis myndighed, udfritter det mig om min bofælle. I journalistens hoved må bofællen være mere end det. Hun må da være min kæreste ...

Jeg svarer først, at jeg helst ikke taler om mit privatliv. Men hun bliver ved. Lader mig elegant forstå, at et så stort portræt vil være umuligt, hvis man ikke også ved noget om mennesket bag skuespilleren. Og nu er hun her jo ligesom og kan ligesom også konstatere, at jeg ikke bor alene.

Jeg nævner, at det er arbejdet, der er det vigtige, ikke mennesket bag, men hun insisterer. Og så rammes jeg. Følelsen af ikke at være som andre, være unormal, være flydende, være ... anderledes, måske endda forkert, dukker op og overmander mig.

Journalistens spørgsmål fryser i mit hoved. Og bliver til en korsvej. Hvad end jeg vælger at svare, vil det være afgørende.

Jeg skaber et billede af et menneske udadtil, og en sandhed, der er ordløs, indadtil.

Skal jeg virkelig sætte ord på noget, som jeg ikke selv har ord for, måske aldrig får ord for? Eller skal jeg vælge en version, som jeg et eller andet sted ønsker kunne være sand? Svare med drømmen om en normalitet, en forestilling om, hvordan det kunne se ud. Svare med det, som noget af mig higer efter at blive en del af? Med det perfekte liv med en smuk kone i ren symbiose og kun én seng? Med en karriere, der kører, og et pletfrit sind?

Da artiklen er trykt, henvender flere journalister sig. De vil vide mere, ting og sager om mit forhold, og selvom jeg prøver at tie det væk, er det allerede for sent. Og således udtaler jeg mig igen ... og igen ... om "min søde kæreste".

Jeg har mest lyst til at krybe tilbage i min hule og gemme mig, gå i hi, spole tiden tilbage og stå fast på min ret til det laboratorium, hvor seksualitet og leg endnu spirer, i fred og ro og intimitet, mens man finder sin vej med dem eller den, man nu skal finde den med. Men toget er kørt, og jeg er hoppet på det. Begæret efter noget ydre har fået overtaget. Ikke bare over mine karrierevalg, men også over mit privatliv. Det er et fejlgreb – rendyrket hamartia, hvis det stod til den gode Aristoteles.

På premiereaftenen tager den kulørte presse billeder af os sammen, og så vil min veninde ellers ikke stille op til mere. Derefter bliver det for meget for hende. Jeg har end ikke involveret hende i den glidebane, jeg er på vej ned ad, og i stedet bruger jeg hende i mit eget blinde spil. Hun flytter ud

umiddelbart efter, og hun gør det, mens jeg er på farten. Uden et opgør, en snak eller et brev.

De næste 10 år ser jeg ikke skyggen af hende. Hun er blevet en del af et cirkus, som hun ikke har bedt om, og en af hendes bedste venner befinder sig på et sidespor, som hun ikke kan bakke op om. Ikke stiltiende.

DA BRUDDET INDTRÆFFER, kan jeg sagtens abstrahere fra det, jeg har mistet, og hvorfor det er, jeg har mistet. For *Her i nærheden*-anmeldelserne er forrygende, og min præstation fremhæves. Jeg begynder at lægge mærke til de lange og let skjulte blikke fra fremmede, der passerer mig på gaden, den pludselige opmærksomhed på værtshuse og diskoteker. Fra mænd og kvinder, der for få måneder siden ville have været langt over min liga.

Men det bliver bedre endnu. Eller hvad man nu skal kalde det. Over vinteren udnævnes jeg til Shooting Star for min præstation i *Her i Nærheden* på Berlinalen, der er en af verdens store filmfestivaler. Shooting Star-kåringerne er et tiltag for at promovere europæisk talent, og prisoverrækkelsen står Matt Damon og Gwyneth Paltrow for.

Fra min 2V'er på Vesterbro er jeg blevet hentet af en sort limousine og kørt til Kastrup, hvor Lufthansa og en tur på business class til den tyske hovedstad venter.

Ved ankomsten indlogeres jeg på et femstjernet hotel, og på værelset venter to Hugo Boss-jakkesæt på at blive taget i brug. De er tilpasset min størrelse. Endnu en limousine står for transporten videre til master class med Jeanne Moureau,

til pressemøder, store middage, møder med agenter, castere, skuespillere samt premiefesterne på *The Beach*, *American Psycho* og *The Talented Mr. Ripley*. Tre amerikanske film med hedonisme, narcissisme og evig ungdom som omdrejningspunkt.

Hver fest er mere overdådig end den anden. *The Beach* fejrer sig selv i en gammel fabrikshal, omdannet til et tropeparadis med strand, hav, palmer og Leonardo DiCaprio et sted i midten af det hele. Jeg hilser på ham, helt kort i min kanonbrandert. *American Psycho*-arrangementet er mere cool anlagt – østers ad libitum og champagne, med alle mandlige deltagere i suit'n'tie. Og *The Talented Mr. Ripley*-kalaset når jeg aldrig at opleve, det er jeg for fuld til.

DA JEG LANDER i Kastrup med en pris i hånden og et par jakkesæt i kufferten synes alt uhyrligt gråt. Om aftenen spiller jeg forestilling på Mungo Park i Allerød, og om dagen går jeg til prøver på Det Kongelige Teater, hvis ensemble jeg er på vej til at blive en del af.

Berlinalen har sat mig i kontakt med castere og instruktører, og følerne begynder at pible. Fra det ene land efter det andet. Tilbud om roller i tyske og engelske film, roller, som jeg må takke nej til på grund af mine teaterforpligtelser. Det gør ikke ligefrem den daglige S-togtur med linje E mod Hillerød mindre regntung.

Teaterkontrakterne, som jeg året forinden underskrev med en vis benovelse, føles nu som stavnsbindende mudderpøle. Der er intet, der kan måle sig med champagnebuzzet i Berlin, og jeg søger tilbage, så snart jeg kan slippe af sted med det.

Det føles, som om jeg aldrig har været væk, og ubesværet genfinder jeg den sødmefulde rus. Flere filmfester venter, flere møder, mere skuldergnubning.

På Mungo Park spiller jeg med i en komedie. *Elton Johns briller* hedder den. Det er en lille rolle, men fra de første prøver har jeg ikke anet, hvad jeg skulle stille op med den. Nu begynder jeg at blive fjern og ligeglad, når jeg træder ind på scenen.

Holdet fejler ellers ikke noget. Det består af forrygende, nyuddannede skuespillere, der i dag knejser som nogle af de største herhjemme. Og rent faktisk hygger vi os også gevaldigt sammen. Vi tager på en turné landet rundt, bor på små hoteller, vandrer op og ned ad de evindelige gågader, som jeg genkender alt for godt fra min barndoms Roskilde. Om aftenen spiller vi, og i nætterne drikker vi os fulde på værtshuse og hotelværelser.

EN DAG SKER det. En kollega fra Mungo Park har hevet sin ven med ind og se forestillingen, og bagefter – i det øjeblik, da jeg ser ham sidde ved et bord og rulle hjemmerullede smøger, mens et par overordentligt blå øjne funkler i et uopnåeligt smukt ansigt – er jeg slet ikke i tvivl om noget. Ikke mere. Ikke noget som helst.

Simon. Simon er kunstner, DJ, fremragende kok med speciale i mærkelige japanske retter, læser den japanske digter Mishima og hører syret elektronisk musik, når han ikke arrangerer undergrundsfestivaler. Han er vild, begavet, romantisk og bedårende som bare fanden. Jeg forelsker mig hovedkuls. Al den rus, jeg har suget i mig de foregående måneder, al karriereræset, al løgn, al succes, bliver pludselig så uendelig ligegyldigt. I

hvert fald i en rum tid. Jeg har da prøvet forelskelser før, men ikke tilnærmelsesvis som her, hvor farverne bliver klarere, og samtlige sanser skærpes. Hjertet blotter sig frimodigt, og ord som 'sjælsforbundne', 'kærlighed', og 'usigeligt' kommer over mine læber med en installeret selvfølgelighed. Som var de skabt udelukkende med det her andet menneske for øje. Forelskelser af sådan en kaliber er et nyt fænomen for mig.

Han skal blive min kæreste de næste otte år, vi bliver voksne sammen.

OM SOMMEREN SPILLER jeg titelrollen i Oehlenschlägers *Aladdin* i Ulvedalene for Det Kongelige Teater. Foran 3500 mennesker hver aften. Med svævebaner, fægtekampe, et par hundrede medvirkende. Heriblandt et symfoniorkester, der spiller Carl Nielsen, mens jeg bæres vægtløst ind over publikum i en svævebane eller rider galop ind over bakkerne. Forestillingen er komplet udsolgt, og jeg kan alt i den måned, den spiller. Jeg er forelsket, ovenpå, flyvende, galopperende, fægtende, spillende. Og det ultimative midtpunkt i den store forestilling, ikke at forglemme.

Når teknikken svigter, improviserer jeg. Intet er for svært, heller ikke da lyden af lampens ånd – ret essentiel for forestillingen, hvis nogen skulle være i tvivl – undlader at dukke op. Det sker selvfølgelig til premieren. Jeg gnider på lampen. Normalt burde det afføde røg og bulder og Jørgen Reenbergs indspillede stemme, men netop den her aften, af alle, sker intet. Jeg gnider igen, og intet sker. Så kigger jeg, lidt befippet, over på Lisbeth Dahl efter en håndsrækning. Jeg bliver mødt af en undertrykt

skraldlatter. Det er for absurd for hende. Hele forestillingen handler om den skide lampe, og vi kan ikke komme videre uden.

Ude blandt publikum, som selvfølgelig tæller dronningen og landets samlede anmelderkorps, får jeg øje på Jørgen Reenberg. Blandt 3499 andre får jeg øje på lige netop ham, midt i mængden. Der er kun et at gøre. Jeg taler til ham, beder ham om hjælp:

"Jørgen," kalder jeg. "Hjælp!" Folk griner, det øvrige publikum har åbenbart også bemærket, at den store skuespiller sidder lige dér, og jeg synes, jeg aner et træk i hans mundvig. En skjult glæde, måske ligefrem?

Pludselig kommer lyden tilbage, og så kan forestillingen fortsætte med klapsalver og hujen fra publikum. Ventetiden er blevet udfyldt med komik, der ikke ligefrem er blottet for elegance, og herfra føler jeg mig om muligt endnu mere usårlig. Men forestillingen om naturens muntre søn, *Aladdin*, der både får en appelsin og en stor skat i turbanen, passer mig, passer til mig, uden at jeg helt begriber, hvor godt matchet er.

Noureddin, spillet af min nye ven og mentor Frits Helmuth, lader *Aladdin* vide, at han må tage alle de skatte, han kunne tænke sig, i hulen. Bare han bringer Noureddin selv en gammel lampe. Men *Aladdin* snupper selv lampen og stikker hjemad, og da hans mor uforsættligt kommer til at gnide på lampen, viser en tjenende ånd sig. *Aladdin* kan stadig få alt, hvad han peger på, og han vælger sultanens datter, *Gulnare*, som spilles af Sonja Richter, min tætteste veninde fra årene på teaterskolen.

Da de to bliver gift foran den store folkemængde af statister og publikummer, kommer *Aladdins* mor ridende ind på en ægte



elefant – men hverken guld, sølv, ædelstene eller landjordens største pattedyr kan modne ungersvenden.

Rigdommen gør ham ikke just til et helstøbt menneske. Og heldig kan enhver jo være. Det store spørgsmål er, hvordan man forvalter sit held. Noureddin får lokket lampen fra Aladdin og flyttet Gulnare til Afrika, hvorefter Aladdin ryger i spjældet. Uden sin lampe eller sin kærlighed, og oven i det hele dør hans elskede mor, Morgiane – Lisbeth Dahls rolle. Kun ved at tænke sig om og forstå, hvad der er sandt og væsentligt, kan Aladdin bringe Gulnare tilbage. Hende, som har elsket ham fra første øjekast, ikke for hans guld, men for hans væsen. Sammen kan de kæmpe imod det onde og tilkæmpe sig en plads, nu med balance mellem det indre og ydre:

*“Én har det ydre, som man kalder Lykke,  
én har det indre, som man nævner Ånd,  
forenet er den jordens største smykke.”*

FRITS TAGER MIG til sig den sommer, og jeg lærer løs fra ham. Jeg kan høre mig selv kopiere hans diktion i årene fremover, forsøge at påtage mig hans spillestil – farlig, nærværende og holdt.

Frits kan med ét blik skifte fra ømhed til drabelighed, så man nærmest falder bagover af forskrækkelse, og det store klimaks i forestillingen, en sabelkamp mellem Noureddin og Aladdin, er ligeværdig, måske endda til hans fordel, selvom der er 43 års aldersforskel på spil. Hvad jeg har i ungdommelig muskelstyrke og friskillærte fægtekundskaber efter fire år på en teaterskole,

det har han i den begavede skuespillers visdom, råstyrke og erfaring.

En dag, efter en af de sidste prøver, har han spurgt, om jeg vil med hjem og drikke en øl. Det er ikke et spørgsmål, mere en konstatering. At det skal vi så.

På vejen stopper han ved sit stamværtshus og kommer ud igen med en pose klirrende elefantbajere. På hans sofabord ligger en opslået scrapbog med avisudklip om hans egne præstationer som Aladdin. Den rolle, som han havde spillet på Det Kongelige Teater et halvt århundrede forinden.

Det går op for mig, at vores ølftale ikke er spor improviseret, men nøje forberedt. At der er noget, der skal overleveres. Ved siden af scrapbogen ligger en indpakket bog, som er en gave fra ham til mig. Det er en af de tidligste udgaver af *Aladdin*, fra 1800-tallet, smukt indbundet med illustrationer. På den første side har han skrevet en kærlig hilsen.

Seancen udvikler sig til en slags initiation, en mindre adling, og derefter drikker vi så de fordømte elefantbajere, mens han fortæller om skuespil. Om at tænke en tanke, lige inden man siger en replik, så den ikke lyder indholdsløs.

“Og har man ikke en tanke, kan man tænke selve replikken først, og derefter sige den,” forklarer Frits mig. “Så tror publikum, man tænker noget begavet. Men i virkeligheden tænker man blot på, hvad man skal sige. Så meget for *method acting*,” griner han. “Tanke før tale er essentiel, ellers er det bare ord.”

Det er en simpel sætning, men også en præcis læresætning, og den dag i dag er den stadig mejslet ind i mit skuespillerhoved.

Frits taler også om at bruge sit mørke til at gestalte karakterens mørke, sine egne erfaringer, ønsker, mål og udfordringer. At gøre det personligt uden at gøre det privat. Han taler om at lære replikkerne udenad, så de bliver fysiske, kommer ned i kroppen i stedet for at forblive i hovedet og dermed begrænse sig til det intellektuelle.

Han bemærker, at jeg bevæger mig en del, når jeg øver mine ord i pauserne. Kager rundt på scenen eller løber eller går. Jeg ved godt, at det er noget, jeg gør, men har ikke tænkt videre over det. Ikke videre, end at det hjælper med at få de rytmiske blankvers ind i kroppen.

Frits fortæller, at han gjorde akkurat det samme, altid har gjort det. Og at jeg i det hele taget minder om ham selv som ung.

“Og mellemrummet mellem fortænderne har vi også til fælles,” siger han og lægger sig resolut ned på gulvet, stadig i fuld sminke fra forestillingen tidligere på dagen. Og så ruller han ellers, rundt og rundt og citerer Oehlenschlägers *Guldhornene*.

Det er et stort øjeblik i mit unge liv. Den her store skuespiller, en legende og en mester, der ruller rundt på sit stuegulv, eksklusivt for mine øjne.

Da han rejser sig igen, har elefanterne gjort deres indtog, og samtalen bliver stadig mere snøvlende, monologisk og desværre også patetisk. Alkoholismens uværdige ensomhed overtager det smukt ceremonielle og giver indblik i en anden side af et stort forbillede. Måske som en slags varsel til et ungt menneske om at tage sine dæmoner alvorligt – og konsekvensen, hvis ikke man gør det.

*ALADDIN SPILLER HELE* juni. For godt og vel 70.000 mennesker. Det er smukke sommeraftener i den bakkede Ulvedal. Med månens konturer dybt i horisonten, over os i den lyse nat, vandrer jeg hjem gennem Dyrehaven, forbi Bakken med dens forlystelser og spillemaskiner, vrælende mennesker og tårnhøje bøgetræer. Gennem den røde port. Jeg dypper mig i det salte Øresund med endorfinerne dansende rundt i kroppen, forelsket, og med en kæmpe kraftanstrengelse i bagagen.

Da det bliver efterår, begynder min fastansættelse på Det Kongelige Teater. Et langt træk som menig skuespiller i et ensemble fyldt med rutiner og hierarki ... På afstand kan det ligne et seriøst forsøg på at holde jordforbindelsen, men det er nok allerede for sent. Låget er lettet, og jeg kan ikke finde tilbage igen, ikke finde eller affinde mig med min plads.

Mit hoved er et andet sted. Ofte på Amerikavej, hvor Simon er flyttet ind med alle sine LP'er, køkkenknive og Mishima-bøger. Han tryllebinder. Først mig og snart også min familie. Og han vil være min kæreste, ikke bare derhjemme, ikke bare med sit navn ved siden af mit på min hoveddør, men i fuld offentlighed.

Selvom jeg er pisserød for at ende som en skuespiller uden arbejde – ud over i de homoseksuelle roller – følges vi til en premiere på Grønnegårds Teatret. Dér bliver der taget nok et billede. Vi står hånd i hånd, som de kærestes vi er. På det tidspunkt er der ingen andre skuespillere i landet, der har gjort det samme. Det skulle da lige være Hannah Bjarnhof.

# KÆRLIGHED & AFHÆNGIGHED

**ROLLE – Gary, *Shopping og fucking*, 1994-1998**

Det er en gigantisk sejr at blive optaget på en skuespilskole. Og en blandet fornøjelse at gå der. Fire år senere debuterer Thure Lindhardt i rollen som trækkerdrengen Gary. Han forbereder sig ved hjælp af samtaler med en tidligere prostitueret.

“DET ER MIG en glæde at kunne meddele dig, at du er ...” Jeg hvirvler papir og konvolut op i luften, smider min krop mod linoleumsgulvet, spræller om på ryggen og krabber rundt om mig selv lige dér midt i Det Frie Gymnasiums kantine.

Optagelsesbrevet er fra Skuespillerskolen ved Odense Teater. Jeg har også ansøgt i Aarhus og København – samt selvfølgelig Hochschule der Künste i Berlin, Central School i London og Max Reinhardt Seminar i Wien. Man er vel ambitiøs. Men i det her øjeblik er det underordnet, hvor jeg er kommet ind. Så længe jeg får lov at forfølge det eneste, jeg kan se mig gøre resten af livet, er det alt rigeligt.

Min næste indskydelse er at skynde mig væk. Jeg gider overhovedet ikke gymnasiet, og som kommende teaterskoleelev kan en studentereksamen ikke blive mere overflødig. Det tager jeg hjem til Roskilde og annoncerer, hvorefter jeg må sande, at der er gjort regning uden min mor.

Hun minder mig om, at Det Frie er en privatskole, og

eftersom hun og min far har betalt for skolegangen, har jeg bare at gennemføre. Ellers overgår regningen til mig.

“Med tilbagevirkende kraft,” som hun siger. “Hvis du stopper så tæt på målet, så gider jeg sgu ikke betale.”

Vi snakker næsten 40.000 kroner, så jeg bliver lige de sidste tre måneder og tager de pokkers eksamener.

Det er godt set af min mor. Jeg havde valgt Det Frie, fordi det er det eneste gymnasium i landet, hvor man kan få teaterfag på højt niveau. Og nu hvor jeg er tvunget til at gøre det færdigt, må jeg i det mindste afslutte med manér. Mig og min makker får 13 i vores 3. g-opgave. Det er mit eneste 13-tal til dato, men der er heller ikke overladt noget til tilfældighederne. Ikke noget som helst. Vi har knoklet på en teoretisk iscenesættelse af et H.C. Branner-stykke, *Søskende* – om tre søskende, der mødes ved deres strikse faders dødsleje og prøver at finde hinanden. Til trods for al den splid, som den gamle tyrann har sået mellem dem. Vi laver en klar tolkning, opdaterer det lidt bedagede stykke til midten af 1990'erne, laver castliste med de største danske skuespillere i alle roller, og bygger en scenografimodel med trapper på alle sider af et kvadratisk rum. Trapperne fører ud i afgrunden den ene vej – og til den anden side ender man i klaustrofobien og konfrontationen.

JEG ANKOMMER DIREKTE fra et længere ophold i New York til Roersvej i Odense i efteråret 1994, med høje forventninger og en gruende frygt for, om det her er det rigtige. Fire år føles pludselig uendelig langt, og det er også en omvæltning at skrå over den enorme parkeringsplads med Texaco-tank

og Silvan – teaterskolens nærmeste naboer. Det gør det hele ekstremt ... jordnært.

I det ingenmandsland, der grænser op mod forstaden Bolbro, bliver det hurtigt november og januar, og alt det gråmelerede kommer til at overskygge mit store privilegium – hele den berusende lykke, som jeg i forsommeren mærkede ved at være en af de få udvalgte. En af dem, som rent faktisk opnåede optagelse på en af landets dyreste uddannelser.

Jeg flytter ind med nogle medstuderende i en femværelses på Nørregade. Skolen har 27 elever fordelt over de fire årgange, og nu bor jeg med tre af dem, gode folk, der er en del ældre og mere livserfarne, end jeg selv kan prale med.

Selv ligner jeg vel, hvad jeg er. En knægt på 19 år med en korngul høstak på toppen og en kvart centimeters gab mellem fortænderne. En opkomling, der ikke aner en skoldet skid. Jeg er med længder den yngste på elevskolen, og når jeg efter planen skal forlade den fire år senere, er jeg stadig yngre end de fleste af dem, som skal til at begynde.

Odense har jeg svært ved at komme ind på livet af. Den er hyggelig, men enten har folk nok i sig selv her, eller også er det os elever, som har nok i os selv og vores uddannelse. Vi knokler lange dage og aftener ude på skolen, og jeg når aldrig rigtigt at integreres i byen, der i samtlige fire år virker fremmed trods dens detaljerige genkendelighed. Mange år senere kan jeg stadig fremkalde præsentable sider af den – de smukke fortove af teglsten, områderne med lave byhuse og inderbyen med dens utallige eventyrskulpturer fra H.C. Andersens værker.

Men byder byen ikke på et pulserende newyorkerliv, leverer

den til gengæld en skuespilleruddannelse med fire års fordybelse, dramatræning i alskens genrer, sang, musik, fægtning, ballet, psykologi, metrik og tale. Vi lærer om det fysiske teater, grusomhedens teater, det naturalistiske, det elizabethanske, absurde og græske teater. Ikke bare på et akademisk intellektuelt plan, men gennem kroppen og erfaringen. Vi spiller Tjekhov, Brecht, Shakespeare og Pinter, laver melodramaer, Lorca og commedia dell'arte. Får enkelttimer hver uge i sang, rytmik, eutoni og tale, bliver præsenteret for utallige teknikker, metoder og fornemmelser, og derudover er vi et helt år i praktik på Odense Teater. Her spiller vi med i professionelle forestillinger, så vi kan lære faget praktisk. Det er ret beset en håndværkeruddannelse, og meget læring foregår ved at gøre det samme igen og igen, helst fra scenen foran et publikum – samt at betragte teatrets rutinerede ensemble i aktion. Vi må se teatrets forestillinger gratis, og det er lærerigt at sidde i salen, men ikke så lærerigt som at hænge ud i teaterkantin, hvor vi får et gratis måltid mad om dagen – og rigt med lejlighed til at imitere skuespillervaner, -snakke og -manerer. I 1990'erne hældes der stadig en del indenbords i teaterkantine. Udflippede personligheder flettes med sørgelige skæbner, nogle gange i én og samme person, og alt fra provinsfrikadeller til lidenskabelige kunstnere stryger igennem de røgfyldte kælderlokaler i løbet af de fire år. Det bliver et studium, ikke bare i kunst, men også i skuespilleridentitet. Hvem af disse vil jeg være, eller ikke være, når jeg bliver voksen?

Ude på skolen slås jeg med at bide mig fast. Jeg føler mig for ung og har svært ved at tale med mine lærere. Der er dygtige

folk iblandt, men jeg mangler den der helt særlige læremester blandt de fastansatte lærere. Ham eller hende, jeg føler slægtskab med, som *ser* mig. Det får mig til at føle mig ensom.

Set i bakspejlet stoler jeg ikke nok på dem, der er at vælge imellem, og måske giver jeg dem ikke lov til at *se* mig af selv-samme årsag. Men det er først noget, som jeg forstår mange år senere.

FØLELSEN AF IKKE helt at høre til indfinder sig alt for tidligt og varer ved hele vejen til mit sidste år, og jeg ser afslutningen nærme sig. Først dér begynder jeg at blæse på det hele, og det giver mig kreativiteten tilbage. Indtil da er fornemmelsen af at skulle laves om på i stedet for at blive styrket i det, der allerede rører sig, vokset. Paradoksalt nok kommer mine undervisere til at modarbejde skolens ambition om at skabe hele mennesker frem for skuespillere. Men de siger det faktisk selv. At man skal brydes ned for at kunne bygges op. Og det er noget, der gør mig utryg. Jeg føler mig ikke fri, hverken når det kommer til lærerne eller til rektor, og det betyder, at jeg ikke har et synderligt held med de ting, jeg afprøver. Det kreative halter, og i stedet kommer det alt for tit til at handle mere om at lykkes med en skuespilgenre end at undersøge den. Også selvom vi tudes ørerne fulde med, at det netop er i disse rammer, her på skolen, at vi skal kunne fejle.

Der går hurtigt "hvem er bedst til at kunne fejle, hvem bliver til noget" i den blandt skolens elever og desværre også blandt nogle af lærerne, og jeg har en fornemmelse af at være blandt de håbløse. Om det er rigtigt fornemmet, ved jeg ikke, men det

lægger en dæmper på mig, gør mig stille, nærmest introvert, og jeg deltager sjældent i de sociale arrangementer derude. Og hvis jeg gør, går jeg tidligt hjem. Midt i det hele er der alligevel en eller anden fandenivoldskhed, en tro på og bevidsthed om, at jeg er født til at være skuespiller. At skuespiller bliver jeg, Odense eller ej.

Vi har fri adgang til skolens øverum, og om aftenen og i weekenden tager jeg derud på egen hånd og tilbringer timevis alene i et stort rum med klaver. Øver mig i det uendelige. Dér, i de timer, føler jeg mig fri til at udforske, øve, prøve og fejle.

Jeg tager min læremester Stephens øvelser – underviseren fra sommerkurset i USA – med mig og render rundt i free flow, slowmotion og heavy weight, mens jeg øver mine tekster, blankvers og aleksandrinere.

PÅ FJERDEÅRET BEGYNDER mit personlige forår at dirre, sandsynligvis fordi jeg mærker en ende på Odense. Det giver en fornemmelse af snarlig frihed, og jeg begynder at vriste mig fri af nogle faste rutiner. Dropper skolens obligatoriske morgentræning og melder mig ind i et fitnesscenter i stedet. Skipper de timer, jeg ikke gider. Tager konfrontationer med mine lærere – opgør, som gør mig i stand til at være i rum med dem.

Pludselig kan jeg nyde undervisningen og projekterne, som går fra det evigt nedbrydende til mere ligeværdige undersøgelser af fx Shakespeare, Brecht og Lorca.

Til sidst er der også afgangsforestillingen, hvor Odense Teaters virkelige kunstner, skuespilleren Hanne Hedelund, indvilger

i at instruere os. Dermed får vi langt om længe videregivet den mesterlære, som er så nødvendig, hvis man vil samle sig, samle alle de mange indspark, og dernæst forsøge at løfte sig. Alting letter under hende, og Hanne formår at få hver enkelt af årgangens otte elever til at stråle. Alt sammen på grund af hendes oprigtige indlevelse, erfaring og respekt for skuespillet, men sandelig også for mennesket bag skuespillereleverne.

I månederne op til vores afgang søger jeg om ansættelse på teatre i hele landet, og uden nogen form for underdanighed anbefaler jeg og Stine Holm Joensen, min holdkammerat, os selv som oplagt Romeo og Julie-materiale på Østre Gasværk Teater. Vi har hørt, at den skal sættes op, så hvorfor ikke? Med os i hovedrollerne?

Henvendelsen bliver ignoreret, og rollerne besættes i stedet med et par næsten lige så unge, men noget mere fremadstormende kolleger ved navn Mads Mikkelsen og Trine Dyrholm.

Det tager ikke modet fra os, og da vi hører, at forestillingen også skal til Aalborg, skriver vi til teaterdirektør Malene Schwartz og anbefaler os med lige så stor selvfølgelighed. Hun svarer faktisk, ret venligt, at det da er sødt af os at skrive, men at hun har besat rollerne, og at vi måske også lige skal ud og lære lidt om faget, før vi giver os i kast med de helt store partier. Men hvis vi en dag er villige til at skrive og spørge om en samtale og er villige til at spille små roller også, så skal vi da bare skrive. Det gør vi ikke.

Af og til tvinger jeg mig selv til at huske, hvor skamløst jeg selv har ageret. Det er sundt nok lige at gøre, når jeg får henvendelser fra unge mennesker, der spørger, om jeg ikke

lige kan skaffe dem en rolle i en film, som de vil være helt perfekte til. Og her snakker vi altså unge uden nogen form for kameraerfaring. Eller ydmyghed.

Vi må ikke arbejde professionelt, mens vi går på skolen, men jeg får lov til at filme nogle dages *Strisser på Samsø*. Og så er jeg da så småt i gang. De første castingtilbud følger snart efter, og jeg vejrer morgenluft.

Der er et frisk kuld skuespillere på vej, og forventningen til den næste store åbenbaring, hvem det mon bliver, sitrer blandt os afgangselever. Ingen siger det højt. Det holder sig mellem linjerne og rumsterer i mimik og sætninger.

Nogle af de andre fra holdet får fastansættelse på Odense Teater, men jeg får ikke så meget som et tilbud fra den kant. I dag er jeg lettet over det, for jeg er ikke så sikker på, at jeg havde været modig nok til at afslå. Heller ikke selvom jeg ved med mig selv, at det er København, jeg må til. Og at jeg derfra vil videre ud. Men i første omgang er København alt rigeligt. København føles presserende. København kan ikke gå hurtigt nok.

DEN KOLLEKTIVE LEDELSE på CaféTeatret i København vil gerne mødes med mig. Det er et lille teater i Skindergade med en aflang kobberbar og søjler midt i salen. Startet af pionerer med en oprigtig samfundsinteresse. De fortæller, at de skal lave en forestilling til efteråret, hvor de mangler en ung mandlig skuespiller, de lover mig ikke noget, men nogle uger senere dumper et manuskript ind ad brevsprækken.

Jeg flår kuverten op. Mit første rigtige job. Som skuespiller

i København. Stykket hedder *Shopping og fucking*. Allerede titlen tiltaler mig, og jeg har også hørt om det. Det er en del af den nye engelske teaterbølge, der opstår omkring Sarah Kane og Mark Ravenhill. Stykket, der er skrevet og improviseret frem af Ravenhill og et hold skuespillere, har været meget omtalt i Storbritannien – rendyrket *in yer face*-teater, noget, der inkarnerer 1990'ernes lettelse og løssluppenhed. Det handler om et konsumsamfunds ofre, hvor stormagasiner er Mekka, og tøjindkøb, ecstasy og telefonsex erstatter en kærlighed, der måske aldrig har været reel.

Jeg skal spille den mindreårige trækkerdreng Gary. Han er misbrugt af sin stedfar og en hel kultur, på jagt efter at få opfyldt sin ultimativt voldelige seksuelle fantasi – at blive voldtaget med en skruetrækker, til blodet årelades fra hans krop.

Hvor man i den, historisk set, dominerende græske teater-tradition kun hører om det tragiske fra et fortællende kor, som når Ødipus skærer sine øjne ud, så smider tidens dramaturger og forfattere alt tænkeligt op på scenen og tvinger publikum til at bevidne det. Der er virkelig ingen grænser, hvad jeg snart selv skal til at erfare, ikke mindst på egen krop.

*Shopping og fucking* er sat til at spille i efteråret 1998. Det betyder, at jeg har noget at komme ud fra teaterskolen til – og at København bliver næste stop. Alt lysner pludselig.

Månederne op til skal jeg bruge som militærnægter. Jeg har fået det udsat i mine studieår, men nu klapper fælden.

Klaus Bondam, som også er hyret til *Shopping og fucking*, er direktør på Grønnegårdsteatret. Den idylliske byscene er stoppet ned i en iltet lomme bag Landsretten, og her spiller

Molières *Den adelsgale borger* sommeren over. Klaus hjælper mig, så jeg kan være nægter på hans teater. Jeg må bare ikke have replikker i forestillingen, for så takserer skuespillerforbundet det som reelt skuespillerarbejde. Løn får jeg til gengæld om dagen, hvor jeg gør mig som folkekomediehelten Hans i tv-serien *Ved Stillebækken*. Det er Zentropas bud på et Morten Korch-drama, og jeg optræder med perfekte, kunstige tænder, blottet for mellemrum.

PRØVERNE PÅ CAFÉTEATRET skal snart i gang, og jeg giver mig i kast med at researche. Det er første gang, jeg på den måde er ude i virkeligheden og samle empiri, og den er på alle måder kærkommen. Ellers ville jeg være på bar bund. Trækkerdrengen Gary skal forestille at være 15 år, og for at forstå hans flig af verden, opsøger jeg et kommunalt center, der beskæftiger sig med mandlig prostitution. Det er sensommer i 1998, længe før internettet for alvor får fat i folk, og længe før en stribe mobilapps har gjort det muligt at lave knaldeaftaler, så man ikke først må ud og opsøge hinanden i det offentlige rum. Mandlig prostitution i København foregår på den gammeldags måde. Man mødes et dubiøst sted, som toiletterne under Rådhuspladsen, saunaerne eller en af de mere aggressivt anlagte bøssebarer.

Den blonde socialrådgiver er oprigtig hjælpsom. Han forklarer mig om trækkerdrengenes lavpraktiske virkelighed og gør det også krystalklart, at de betragtes som noget af det absolut laveste i samfundet. Også lavere end deres kvindelige kolleger.

Fyrene er som regel misrøgtede unge, der drages mod det inderste København i en rastløs søgen efter øjeblikke med fred,

intimitet, spænding eller nærvær. Og lommepenge, selvfølgelig.

Efter et par forgæves opkald lykkes det mig at blive sat i kontakt med en trækkerdreng. Jimmy. Han er ikke længere prostitueret, det har han ikke været i to år, men det gør mig ikke noget, tværtimod betyder det, at han også har noget refleksion at byde ind med. Jimmy indvilger i et møde på det kommunale center, hvor han kommer af og til. Han er mild og sensitiv, i slutningen af 20'erne. Lidt sjusket klædt, mørkt og fedtet hår og nogle lysende blå øjne, der betragter verden fra et arret og blegt ansigt. Han føler sig frem og skal lige sikre sig, at jeg ikke er hurtig med at dømme ham eller måske har en skjult agenda om at ville udlevere ham og hans fæller.

Da der først går hul på, går der hul på. Han fortæller om opvæksten i en gudsforladt betonblok, om kedsomhed og utilpassethed i 1980'ernes forstads-Danmark. Omgivet af fraværende forældre, fanget i en forvirret seksualitet, og med et forkvaklet forhold til sig selv og sine jævnaldrende. Alt det forstår og genkender jeg, i hvert fald til en vis grad.

En dag hører han om en nem måde at tjene nogle hurtige lommepenge – noget, der samtidig kan få noget spænding banket ind i tilværelsen. Noget, der kan sætte den dræbende normalitet skakmat.

Jimmy begynder at tage toget ind for at opsøge fremmede mænd på lokummer og barer, i parker og på gader. Mænd i alle aldre. Fædre, sønner, chefer, arbejdere og arbejdsløse. Han lader sig også blive opsøgt. De får lov at kredse rundt om ham, til det står klart for dem, at han kan antastes. Så går de direkte til sagen og forhører ham om ydelser og pris.

Jimmy er 13 år, da han tager sig af sin første kunde. Og skamfuld ad helvede til, da han modtager sin betaling. Han får 100 kroner for at spille den af på en ældre herre, og bagefter spæner han direkte mod Palads Biograferne og ned ad den brede trappe til kælderens spillemaskiner. Han bruger hver en krone. Der er end ikke til bussen hjem, for pengene skal bare væk. De må ikke gå til noget fornuftigt, det er helt centralt for ham. Skamfuldt tjente penge skal bruges på skam. På spillemaskiner, alkohol, smøger og senere også hash eller speed, så hans forældre ikke vil afsløre ham på grund af et par nye sko eller et stereoanlæg – og han pludselig står med et forklaringsproblem. Selvom det nok egentlig er dem, han helst vil råbe op. Dem, der ikke ser ham.

JIMMY ER UNGDOMMELIGT køn og androgynt splejset. Så han har nemt ved at tiltrække kunder dernede på bunden af Danmark, lige under Rådhuspladsen.

Da han bliver smidt ud hjemmefra, lader de gamle mænd ham gladeligt overnatte, nogle gange i ugevis. Det går galt hver gang. Enten stjæler han fra dem, eller også bliver han rasende på dem. De er jo de voksne, så det bør være dem, der tager sig af ham. Sådan lyder hans ræsonnement. Men deres omsorg er altid bundet op på det, han vil give dem til gengæld.

Så Jimmy skrider videre. Turer rundt på barer i det indre København, som Can Can, Masken og Cosy, vælter omkring på må og få, indtil et nyt voksenbekendtskab inviterer ham med hjem i en uge eller en måned.

Efter nogle år er han slidt i stykker. De indre blødninger i



endetarmen, den manglende forplejning, de mange øl og junken til at dulme det konstant stigende selvhad. Spillemaskinernes melodistumper, der klirrer for ørerne, også når han ikke opholder sig i grotten under Palads.

Det hele lukker sig omkring ham. Som et tæppe af røg, knuste illusioner og røde, tyggegummiplettede plyssæder, der lover andet, end de holder og giver. Alle de mennesker på jagt efter et fix kærlighed, et fix ungdom, et fix et eller andet, som de måske har glemt, hvad var på vejen derhen. Stadigvæk jagende, stadigvæk bliver de ved og ved med at jage et eller andet.

Han er blevet for gammel, 23 år, og efterspørgslen på ham daler. Der er kun de allermest usle tjanser og kunder tilbage, og på en eller anden måde hiver han sig selv op ad trapperne og ud på Rådhuspladsen, ud i den kolde luft. Indtil da har trapperne kun ført den modsatte vej. Ned og ned.

Han finder hjælp på det kommunale center. Til at føle sig forstået, til afvæjning, til samtale, til nok menneskelighed til endegyldigt at indstille trækkeriet.

JIMMY FORTÆLLER MIG sin historie fra et kontor, der flugter med Ørstedsparken. Man kan se over på de brunede og gulnede trækroner. Han er ikke kommet derovre, ikke siden dengang, men det buskede og bakkede terræn ligger hele tiden i periferien af vores samtale – som en fysisk *reminder* om en nær fortid. Vi ryger cigaretter, drikker kaffe og taler i timevis. Jeg lytter mest.

Det er måske en smule naivt udtrykt, men al afhængighed udspringer af en higen efter noget godt. Og det aspekt må

nødvendigt med, før en skuespiller kan vække andet og mere end væmmelse og afsky hos sit publikum.

Hos trækkerdrengen Jimmy begynder det med et uskyldigt ønske om spænding – ud over ønsket om sine forældres omsorg og opmærksomhed, selvfølgelig. Før han ved af det, er han afhængig af noget helt andet, end man lige skulle tro. Han er afhængig af at ydmyge og fornede sig selv.

Jeg mærker mig selv træde ind i hans fortælling, og jeg kan se det for mig: Rådhuspladsen – grå, trist og kold. Lugten af underjordisk nedgang, fugt fra kælderkolde lokummer med sure, halvfulde metalaskebægre skruet ind i væggen et sted over lokumsrullen. Hilsner og telefonnumre på væggene.

Min virkelighed blander sig med hans, jeg tænker på *Kilroy was here*-bøgerne, som jeg slugte tilbage i Roskilde, på Fassbinder-film og på *Christiane F*, som vi så i tysk i folkeskolen. Den var vist tænkt som en advarsel mod at blive narkoman, men dens Bowie-sange og visuelle æstetik virkede modsat på mig. Farligt dragende blev den. Med junk og sex på Bahnhof Zoos møgbeskidte berlinertoiletter, dem, der kom med grønne kakler, pislugt og størknet sæd.

Jeg tænker på *Basketball Diaries*, som jeg har set nogle år forinden – med en purung Leonardo DiCaprio på endnu et kummerligt lokum, også den film blander sig med Jimmys historie. Mine refleksioner og indre billeder flyder ind i det her modige, men også stakkels menneskes skildring af en virkelighed, der på én gang synes fjern og lige til at række ud efter.

SENERE VIL JEG tage en smule af Jimmy med på en scene i det indre København. Det slår mig allerede dér. 150 mennesker vil troppe op, aften efter aften i en måneds tid eller to, og betragte nogle skuespillere, der gestalter, fortæller, gør og foregiver. Men mest af alt forsøger vi at vise mennesker, der ikke altid har stemmer i et samfund. Mennesker, hvis tilværelse er så fjern fra de flestes, og hvis liv vi samtidig alle er en del af. Fra deres måde at leve på og tænke på, til deres evne til at reflektere over deres levevis eller evne til at lade være.

*Shopping og fucking* er et stykke om at være fortabt i en verden, som ingen længere forstår. Om individet, der taber, om faderkomplekser, om angsten for at miste og om den fremadstormende konsumerisme, der erstatter følelser og relationer mellem unge mennesker. Det er dér, afhængigheden kommer ind i billedet.

Som med de fleste former for afhængighed, så udspringer Garys afhængighed af stoffer og af dopamin-genererende impulskøb af noget. Det gør de altid, og det er derfor, man skal identificere, hvor drivet og trangen kommer fra – til at tilsidesætte sig selv så meget, at man bliver slave af noget andet?

Selvom Gary tager ecstasy, når han bør tage vitaminpiller, selvom Gary lader sig gennempule af væsentligt ældre mænd, så er han også en nuanceret størrelse, især af en 15-årig at være. Han bærer blandt andet rundt på en traumatisk barndom med en stedfar, der har misbrugt ham, og hans selvhad står i lys lue i en grad, så han drømmer om at blive slået ihjel – endda som et led i sin partners ultimative kærlighedserklæring ... Hvad Gary så også bliver med en skruetrækker stukket op i røven.

Når jeg spiller Gary, skal jeg give folk som Jimmy en stemme. Det er det, jeg sidder og tænker i august 1998, mens hans frisættende ordstrøm svøber sig om mig og kradser med dens ru realiteter. Mens vi sidder dér, og den her sensitive mand med blå øjne og fedtet hår for en stund slipper det indre mørke, går jeg fra at være en skuespiller, der skal skabe en rolle, til et menneske, der lytter til et andet menneske.

Jeg forstår i et glimt betydningen af det, jeg laver. Det er ikke mig og mit skuespil, det handler om, det er de mennesker, jeg portrætterer. Og jeg lover mig selv, at det skal være det vigtigste.

# KÆRLIGHED & AFHÆNGIGHED

**ROLLE – Steso, Nordkraft, 2002-2005**

**Thure Lindhardt får sit folkelige gennembrud – og en Robert – som Steso i Nordkraft. En flabet narkoman, der junker sig ihjel i Aalborgs underverden. Filmen bliver et vendepunkt for en ung skuespiller, som længe har truffet for mange dårlige beslutninger.**

MED MAGT FØLGER ansvar. Det ved de fleste. Det samme kan siges om succes og vel egentlig også om held. Heldig kan enhver være, succesfuld ligeså. Hvordan det forvaltes, når man først har momentum – det er dér, den egentlige opgave ligger begravet. Dér, hvor ens sande karakter viser sig.

Den berusende forelskelse i Simon aftager. Der går hverdag i forholdet, og jeg er ikke klar til at holde af den hverdag. Rent faktisk kan jeg slet ikke udstå den. Det samme gælder succeserne som skuespiller. Min nyhedsværdi er drevet af. Rollemulighederne er der godt nok, men det er ikke de store vilde filmhovedroller, der følger efter *Her i nærheden*. Dem, jeg får tilbudt, er som regel som halvtosser eller bøsser, og jeg begynder at føle mig fastlåst. Sat i bås som én, der kun kan spille autist eller sin egen seksualitet.

Det gør mig vred. På en hel branche. På mig selv. Og når jeg endelig spiller noget tredje, så tænker jeg alt for ofte på, hvad andre tænker om det. Det, der til at begynde med føltes som

en stor kunstnerisk frihed, bliver nu til en hæmsko. Jeg har det, som om jeg har været i himmerig for en dag. Og nu står jeg så udenfor og kan ikke komme ind igen. Alt, jeg kan gøre, er at kigge ind på de søde frugter, som jeg lige har smagt på.

Hverdagen med Simon er stadig præget af en dyb kærlighed. Dyb og svær, for ud over musikken og festerne bringer Simon også et tungsind med sig ind i forholdet. Og kombineret med mit forblændede selvbillede skaber det en dissonans, en tavshed mellem os, som ingen af os ved, hvad vi skal stille op med. Ofte balanceres den bedst, når der er fest og farver omkring os. Og da vi begge ønsker en balance, så vi kan være sammen, fyrer vi den af. Invitationer er der nok af. Unge skuespillere med gang i karrieren kan komme med til alle slags fester, og det fåtal, som jeg ikke inviteres til, kan han fikse, hvis han da ikke lige selv arrangerer.

Det kan være hvad som helst. Fra undergrundsfestivaler i Berlin, raves på Københavns øde havnearealer, storslåede middage, bar-turnéer og efterfester i skumle lejligheder.

Der bliver festet stadig hårdere, drukket igennem, og der bliver også taget nogle stoffer. Selvom det er en slags eskapisme, er det ikke flugttanker, der presser sig på. Jeg vil ikke langt væk, jeg trænger snarere til at miste kontrollen. Som om noget i mig nærmest har brug for det, skriger på det, ønsker, at jeg skal smide alt overbord. Samle erfaring måske.

Efter arbejdsraseriet på elevskolen og det følgende års gennembrud har en modreaktion trængt sig på, og langsomt, men systematisk, bliver min selvdisciplin sprængt i stykker. Det er mig selv, der trykker på udløseren. Jeg mærker en overvældende

appetit på den normalitet, som mine gymnasievenner og studiekammerater dyrkede, mens jeg kværnedede på med ambitioner og drømme. Jeg er utålmodig efter at tale med folk, der ikke er skuespillere, lave ting, der ikke er skuespil. Alene det at møde nye mennesker, som ikke straks namedropper instruktører og manuskripttilbud ... Simon viser mig den verden.

Når pligten ikke lige kalder, forsøger jeg ikke at følge et mønster. Jeg improviserer mig gennem dagene, som alligevel begynder at ligne hinanden. Betænkeligt meget, for som regel stikker jeg af i cyberspace. Jeg marcherer ind på en netcafé, med blændede vinduer ud mod Vesterbrogade, og herinde i hulen spiller jeg så strategispil med andre strategispilnørder. I perioder, hvor jeg ikke arbejder eller lever af at dubbe tegnefilm nogle timer om dagen, kan jeg sidde i timevis og bare kæderyge smøger og bælle cola. I spil som *Age of Empires* og *Civilization* har jeg total kontrol. Det er magten kontra afmagten. Hvis jeg kan se, at jeg er ved at tabe, stopper jeg bare og starter forfra.

MIN MANGEL PÅ selvdisciplin begynder at nage, og jeg lyver for at kunne holde mig selv ud. Stemmen indeni ved godt, at jeg var heldig med mine første roller. At de gav mig et image af at være dansk skuespils nye, intense opkomling, men at det lige så meget var rollerne som mig, der gjorde udslaget.

Nu skal jeg leve op til at være et stort talent, overgå mig selv, uden at ane hvordan. Jeg har ingen reelle redskaber eller teknikker til at spille, og slet ikke til at tackle succesen og det, der følger i kølvandet på den. Udadtil er jeg nu en "stor" skuespiller, indadtil mindre end nogensinde før. Følelser, jeg

endnu ikke har kendt til, sniger sig ind på mig og bliver en del af mit tankemønster. Misundelse på kolleger, der spiller godt eller får store roller, indiskret arrogance, når udenforstående spørger til mit arbejde, afmagtsfølelse og mindreværd, når jeg tager hul på et nyt job, hysteriske anfald, når tingene ikke lykkes.

Som da jeg spiller *Cæsar* i *Antonius og Kleopatra* på Det Kongelige Teater og på vej hjem fra premierfesten køber den dugfriske morgenavis i kiosken. Jeg bladrer hen til anmeldelsen, som er stærkt negativ, især min præstation får et fur. Jeg flejner i en blanding af hysterisk raseri og alkoholtåger og er ved at splitte lejligheden ad, mens Simon stiltiende kigger på. Mest rasende er jeg over, at anmelderen bekræfter det, som jeg egentlig godt ved, men vælger ikke at erkende.

Mig? Skulle jeg have underpræsteret? Næppe! Tværtimod bilder jeg mig ind, at jeg er mere ambitiøs end nogensinde, at jeg stadig følger min masterplan – den med at arbejde hårdere end alle andre for at blive bedre end alle andre. Det gør jeg også. På netcaféen sparer jeg i hvert fald ikke mig selv.

Når jeg kigger tilbage mange år senere, ligner det, at jeg prøvede grænser af. Som den søndag eftermiddag på Gladsaxe Teater. Ghita Nørby sidder nede i salen. Hun er kommet for at se *Kameliadamen* med mig og Stine Stengade i hovedrollerne. Timingen kan dårligt være værre, for jeg har ikke bare været i byen til klokken otte samme morgen, jeg er også gået halvberuset på scenen. Efter forestillingen modtager jeg en sms fra Ghita. Det er en indkaldelse af en slags. Jeg får besked på at møde op til frokost på en café nogle dage senere.

“Sådan noget dér gør man ikke,” siger hun, inden vi overhovedet har nået at sætte os. “Stiller man sig op på en scene, så skal det betyde noget, og man skal mene noget med det.”

Hun nævner aldrig, hvad det er, man ikke gør, hvad det er, hun har registreret fra sin plads i salen. Men vi ved det begge to. At jeg er gennemskuet.

Sådan en opsang fra sådan en dame kan gøre pænt stort indtryk. Faktisk bliver jeg så skamfuld, at jeg lister ud på toilettet og stirrer på ham inde i spejlet, ham, der ikke kan være mig.

“Aldrig igen. Aldrig, aldrig igen,” belærer jeg ham.

PÅ EN FRIAFTEN fra *Kameliadamen* er jeg til en middag med Stine Stengade og hendes kæreste – Ole Christian Madsen eller bare O.C. – som har instrueret os i *Edderkoppen* tre år forinden. Han fabler om en bog, som han lige har læst, og som han vil filmatisere. Den er kommet ud af ingenting, topper bestsellerlisten og foregår i Aalborg af alle steder. Han fortæller om romanens tre fortællere. En af dem er en flabet og uhyrligt intelligent narkoman, hvis højeste ønske er at fikse sig ihjel. Beskrivelsen af Steso vækker noget i mig, og da jeg står op næste dag, vader jeg straks mod boghandleren på Gammel Kongevej for at købe mig et eksemplar af *Nordkraft*.

Selvom jeg er en sulten skuespiller og grådigt har lagt billet ind på alle de roller, jeg kan komme i nærheden af, fatter jeg så småt, at jeg ikke har været klar til det hele. Og at jeg burde have sagt nej til en del andet.

Min medvirken i flopkomedien *Slim, Slam, Slum* og i

*Antonius og Kleopatra* har ikke gjort mig godt, og hvis ikke jeg havde været så befippet efter at være på, på, på og blive set, set, set, ville jeg have lugtet fiaskoerne på lang afstand.

Det er den ene del af det. Den anden del handler om stadier. Der er endnu mange karakterer, som jeg befinder mig så milevidt fra, ikke bare typemæssigt, men nok så vigtigt som menneske, at jeg ikke bør forvente at komme i seriøs betragtning.

Rollen som sømanden Allan, ham med det skoldede ansigt og den fordækte fortid, er en af dem, jeg næppe vil kunne spille, når *Nordkraft* skal filmatiseres. Så langt i livet er jeg ikke nået. Det er ikke, fordi man skal have sejlet på de syv verdenshave for at have en chance. På samme måde kan man også sagtens spille politimand uden at have haft en pistol i hånden. Og man kan snildt slå 20 mennesker ihjel på film uden at have gjort en kat fortræd i den virkelige verden. Men hvis spillet skal være troværdigt, kræver det alligevel, at rollen rammer dig i livet. At skuespilleren befinder sig et sted, hvor han eller hun kan relatere til den. Det er virkelig vigtigt.

SOM JEG BLÆSER gennem *Nordkraft*, bliver min mavefor-nemmelse bekræftet. Jeg er på bølgelængde med Steso på en måde, som jeg ikke før har været det med en karakter. I første omgang er det hans jagt på kontroltab og fandenivoldskhed, som tænder mig, og jeg ved, at den rolle skal være min. At jeg vil blive edderspændt rasende, hvis O.C. lykkes med at sikre sig rettighederne, men foretrækker en anden i rollen.

Der går noget tid, men så ringer han endelig.

“Kunne du tænke dig at spille Steso?” siger han.

“Ja tak,” svarer jeg, helt køligt og kontrolleret. Det er noget, jeg spiller.

DET FØRSTE, JEG gør, er at kontakte Henrik Rindom. Henrik er en af landets førende misbrugskonsulenter, og han har viet sit liv til at hjælpe mennesker, der slås med afhængighed.

I vinteren 2004 får jeg lov at følge i hælene på ham, og turen går som oftest til den hårdeste enklave på Vesterbro. I Maria Kirke på Istedgade minder aftengudstjenesterne ikke om noget, jeg ellers har været i nærheden af, for fremmødet er altid pænt, 25 til 30 tilhørere hver gang, og de fleste er synligt påvirkede. Narkomaner og drankere snakker lavmælt med hovederne bøjet, én sover på en kirkebænk, en anden trasker hvileløst ind og ud af kirkerummet.

Det er egentlig ikke, fordi de opfører sig uforskammet eller noget. De er glade for rummeligheden, kan lide personalet og tager brudstykker af prædikenen til sig, gentager pointer frem for sig. Det er en myretue befolket af skæve myrer, og helt ærligt, så er det ret sjovt at overvære. For det er ikke den rene elendighed, overhovedet ikke.

Da organisten tordner postludiet af sted, udleverer kirketjenerne smøger, kaffe og ostemadder ved udgangen. Det, at man bliver belønnet for at dukke op, fungerer helt klart som en gulerod, og det gør formentlig også, at kirkegængerne forlader gudstjenesten i mere opløftet tilstand, end de befandt sig i, da de gjorde deres entré.

En af gangene fortsætter Henrik skråt over gaden til Mændenes Hjem. Han er opsøgende, og det forærer mig en nem

og smertefri adgang til nogle mennesker, som jeg ellers ikke ville turde antaste. Der er noget svært anmassende ved at være ham skuespilleren, der tropper op med et: “Æh, jeg skal lege narkoman i en film ... Må jeg være en flue på væggen?”

Vi er ankommet til en sand skueplads, og før jeg ved af det, ser jeg en fyr tage en overdosis. Han er nok 40'erne, selvom om hans kinder er sunket ind som på en 80-årig. Da han kollapser, er det så dramatisk, at de tykhudede plejere kommer styrtende til indefra. De får ham op og sidde. Han ryster, og rystelserne bliver til spasmer. Det er næsten for klichéfyldt til at kunne bruges til noget, men det giver mig en klar fornemmelse af at være på besøg i nogens forbandede virkelighed. Jeg er jo bare på gennemfart, mens de lever det her helvede om og om igen – hver eneste dag og nat med liv og helbred som indsats.

Det slår mig, at næste gang jeg står på en rød løber, vil det her være junkiernes status quo. I morgen, om en måned og om 10 år, hvis de altså stadig er her til den tid.

Ud på natten falder jeg i snak med en ung mand på min egen alder. Han er lyshåret, ret køn og ligner ikke de andre i det tilrøgede opholdsrum på Mændenes Hjem. Hvis jeg så ham sidde et andet sted end her, ville jeg aldrig kunne gætte, at han er junkie. Han hedder Bjørn, og han vil gerne fortælle.

Bjørn er vokset op i Nordjylland i en ret normal familie. To brødre, ligesom mig selv, en far og en mor et sted i provinsen. Et normalt, men kedeligt liv, et liv, som han ikke rigtig passer ind i. På et tidspunkt begynder han at ryge noget hash med et par venner, og det gør ham godt. Rolig og godt. Så han bliver ved. Og ved. En dag får han tilbudt lidt amfetamin, det er

skide skægt, og man bliver bimlehøj af det. Og så hedder det pludselig weekender på amfetamin, hverdage på hash. Han er på vej ud over rampen.

En dag får han sit første skud heroin, og siden da har han ikke kunnet komme tilbage igen. Nu er heroinen blevet hans ét og alt.

“Har du prøvet at stoppe?” spørger jeg.

“Mange gange. Jeg beder til Gud hver dag, om jeg ikke godt må stoppe,” svarer han. “Men jeg kan ikke. Jeg kan ikke.” Hans øjne kigger direkte ind i mine, et kort øjeblik, men nok til, at jeg ser en smerte og sorg, som jeg aldrig glemmer.

Hans blik rammer noget dybt i mig. Mit eget liv med Simon er selv ved at tage overhånd. Der er hele tiden muligheder for fester, og ellers skaber vi dem selv. Der er altid et nummer, vi kan ringe til, hvis aftenerne skal peppes op, og jeg begynder at mærke, at lysten til at gå i byen mere og mere handler om at bedøve sig end om egentlig at have det sjovt. Som om den store fest længe har været forbi, men at vi nægter at indse det. Når weekendens sus er ovre, føler jeg mig skamfuld, drænet og småparanoid. Det slider på os begge og vores forhold, og *Nordkraft*-perioden med dens disciplin, research og trang til at præstere bliver et tiltrængt pusterum i mit eget stigende misbrug. Paradoksalt nok.

Jeg har lyst til at tale med Henrik Rindom om det, men tør ikke. Han gør til gengæld Bjørn og mig selskab i det røgfyldte opholdsrum på Mændenes Hjem, og taler empatisk og fordomsfrit med os, uden at forskelsbehandle.

DER ER MINDRE end en måned til, at vi skal filme oppe i Aalborg, og jeg har travlt med at tabe mig. Godt nok er jeg tynd i forvejen, men der er endnu fem kilo til Stesos kampvægt. Jeg må indtage 1250 kalorier om dagen, og hver gang jeg har spist aftensmad, skal jeg ud og gå en tur, så fedtet ikke sætter sig, mens jeg sover.

Henrik Rindom spørger, hvordan det påvirker mit humør at spise så lidt. Jeg forklarer, at selvom lethedens føles rart, så bliver jeg meget nemt hidsig, og derefter meget træt, når mit blodsukker dykker. At det klart ligger i underkanten af, hvad der kan være godt for mig, fordi jeg konstant føler mig sulten og småaggressiv.

Henrik nikker anerkendende.

“Det er en glimrende øvelse for dig. At sulte sig selv giver et vist indblik i, hvad det vil sige at være misbruger.”

Han fortæller om det center i hjernen, som ikke bare styrer trangen til mad, men også til stoffer:

“Mad er nødvendigt for vores overlevelse” siger han. “Trangen til heroin mærkes 1000 gange stærkere end trangen til mad.”

Og så forstår jeg det for alvor. 1000 gange stærkere end mad er fandeme meget. Jeg er mere end én gang blevet voldsomt irriteret, når junkierne foran Mariakirken tigger om penge, fordi de opfører sig så grænseoverskridende og usselt. Nu fatter jeg, hvorfor de ser rødt, så snart abstinenserne melder sig. Hvorfor de bedrager deres nærmeste og går alt for langt for at skaffe deres næste dosis stof. Det gør de, fordi stoftrangen er så stærk, at den langt overskygger behovet for det allermest basale i et normalt menneskes tilværelse. At få noget at spise.

DET BLIVER APRIL, og hele holdet skal indkvarteres på Hvide Hus – et gammeldags drevet hotel i midten af Aalborg.

Nu venter Steso, endelig, og jeg føler mig parat til ham. Det har været på tale, at han skal tale med aalborgensisk dialekt, og først er jeg frisk på tanken, men forslaget strandter hos O.C. Som han ser Steso, er han for *cocky* og belæst til at tale proletarjysk. Det er en gangbar pointe, og jeg retter ind uden videre diskussion.

Steso er en kompleks størrelse, så snart det bliver alvor. I bund og grund er han ikke spor sympatisk, men hvad han mangler på den konto, har han i rå fascinationskraft. Han siger, hvad der passer ham, og så skider han højt og flot på andre mennesker. Det er sært befriende.

Det går op for mig, at min borgerlige opvækst spiller ind, når min fascination af Steso skal forklares. Jeg har det jo med *Nordkraft*, som jeg havde det med *Christiane F* i tysktimerne tilbage i Roskilde. Den havde gjort, at jeg drømte mig af sted til Berlin. Jeg drømmer mig ikke på trip med Steso, men jeg gad godt at have hængt ud med ham.

DER SNAKKES PÅ Hvide Hus. Det gør der som regel, når så mange mennesker flytter hjemmefra og omgås hinanden døgnet rundt. De mest vedvarende rygter er dem om min rolle. At der her i Aalborg levede en gut, der blev kaldt Steso, og at han var død af en overdosis. Nøjagtig ligesom i *Nordkraft*. Jakob Ejersbo, som har skrevet romanen, skal endda have været venner med ham.

Efter et par uger dukker Jakob op på filmsettet. Han er

sød, storsmilende og storrygende. Vi kommer hurtigt i gang med smøgerne sammen, og Jakob bliver hængende, vi ses flere gange om dagen. En aften efter bliver det hele meget mærkeligt, meget surreelt. Jakob og jeg er gået sammen i hotelrestauranten for at spise, og O.C. og Signe Egholm Olsen, der spiller pusherfrøuen Maria, kommer til. Vi bliver betjent af hotellets overtjener, som er en gammeldags herre med vest over den hvide skjorte.

“Jakob,” siger O.C. “Kan det passe, at tjeneren er far til Steso? Den rigtige Steso?”

“Den er god nok,” svarer Jakob uden at fortrække en mine.

Stesos far virker om muligt endnu mere uberørt end forfatteren. Han passer sit job, som er vi hvem som helst. Men det er vi bare ikke. Vi er en hel bataljon, som har slået lejr på hans arbejdsplads. I fuld færd med at omsætte historien om hans søns endeligt til en forhåbentligt storsælgende film. Hele optrinnet rummer en etisk konflikt, som jeg ikke har set komme, og lige dér går det op for mig, at jeg spiller en virkelig person. Det har jeg ikke prøvet før.

De næste dage smugkigger jeg på Stesos far, når muligheden byder sig. Han går stadig til hånde uden en antydning af irritation. Eller smerte, for den sags skyld.

Inden min første store dag foran kameraerne ligger jeg og slapper af på min seng. Det er eftermiddag, og pludselig er det, som om nogen eller noget står ved min side. Der er intet at se, så måske er det min fantasi, der driver gæk, men jeg kan alligevel ikke dy mig.

“Martin,” siger jeg.



Jeg ved, at Steso i virkeligheden hed Martin.

“Jeg skal nok gøre det ordentligt. Jeg skal nok forsvare dig. Men jeg skal have lov til det. Du skal give mig ro til at gøre det på min måde.”

Hvad det end er, så forsvinder det igen, og der bliver helt roligt i rummet.

Med “min måde” mener jeg, at jeg aldrig vil udlevere ham, men heller ikke vil forsøge at forvandle mig til den Steso, der har rumsteret i Aalborgs underverden 15 år tilbage i tiden. Det er ikke ham, jeg har bygget min research på. Jeg går efter misbrugeren. Ham, der jagter kærligheden, inden han siger livet farvel. Min hovedinspiration – ud over bogen og manuskriptet – skal være ham den unge mand fra Mændenes Hjem. Bjørn. Ham, der er blevet heroinens slave. Han er mit, skuespilleren Thures, stof.

Næste morgen overvejer jeg at dele min oplevelse med Jakob. Høre, om han har oplevet noget lignende. Men jeg holder mig i skindet. Han ville sikkert finde mit drømmesyn både latterligt og overtroisk. Det vil de fleste inkarnerede realister med stor sandsynlighed. I stedet spadserer jeg over på kirkegården og leder efter en gravsten med Martins navn og dødsåret 1991 på. Måske er det min underbevidsthed, der er kommet på overarbejde, måske er det en måde at overbevise mig selv om, at jeg godt må spille Steso, selvom han rent faktisk har fandtes i den her by.

DEN FØRSTE OPTAGEDAG arter sig ikke helt, som jeg har forestillet mig. Vi skal op i Aalborgtårnet og skyde, og

selvom det er en snoldet udgave af Eiffels original, rager det mere end 100 meter i vejret. Jeg skal kravle på de her stejle brandtrapper i en scene, hvor Steso og hans kæreste bryder ind i tårnet gennem en lem i gulvet. Det er mørkt og blæsende, og der er langt ned.

Min medspiller Pernille Vallentin tager det mere roligt. Hun lider tydeligvis ikke af højdeskræk. Mere ved jeg sådan set ikke om hende. Jo, jeg ved, at hun ikke er uddannet skuespiller, og at O.C. har spottet hende i et talentshow på tv.

Det er min plan at gøre Steso cool og kynisk, men på vejen op i tårnet er mit overskud forduftet. Da vi endelig når toppen, ryster jeg som et espeløv. Pernille, derimod, står og stråler uskyldigt. Hun er en lille fe, et alfeagtigt væsen, og det spolerer lidt mine planer.

Jeg kan ikke slippe af sted med at gøre Steso brutal, hvis Tilde ingen parader har. Så er der intet at spille bold opad, så mister han al sympati fra begyndelsen af.

Nu går det lige omvendt. Tildes følsomhed smitter af på Steso, og Pernilles rene og smukke tilstedeværelse på mig. Lige pludselig tager jeg mig i at blotte en alt, alt for skrøbelig Steso.

Jeg bliver skilt ad, af en autodidakt modspiller, og da vi skal til at kravle ned fra tårnet igen, bobler mine frustrationer over. Pernille kommer over for at høre, hvad der er los.

“Ingenting. Slet ikke. Alt er fint,” forsikrer jeg.

Men det er det ikke. De næste dage må jeg slippe den hårdhed, som jeg har forberedt. Hvis ikke jeg bløder op, vil ingen tro på os som nogen, der kan lide hinanden langt ud over det sædvanlige.

OPTAGELSERNE FRA AALBORTÅRNETS udvendige brandtrappe må skrottes. Jeg ser alt for skræmt ud i øjnene, siger O.C. Han skraldgriner, mens han fortæller det. Han er en virkelig god instruktør og leder, fordi han får sine skuespillere til at føle sig trygge. Han tager os alvorligt, lytter til os og kan ikke desto mindre få os til at grine ad os selv.

I stedet skal Stesos fortælling åbne på Tilde, der kommer ud fra den lukkede. Steso står og venter på hende, og så snart de har sat sig med flødeskumskager og varm kakao, vil han diktere, at de stadig er kærestes.

Selvom han ikke skal være et røvhul længere, skal han stadig gøre en usympatisk figur. Han kanøfler jo en psykiatrisk patient, og det gør det ekstra vigtigt, at jeg ikke smører for tykt på. Hvis jeg gør det, vil ingen orke at investere i Steso og hans projekt om at mærke kærligheden. Det er en hårfin balance. Han må ikke gøres for svær at elske, han må ikke være for hård, men vi skal forstå, at han er vant til at tryne den sarte Tilde.

Stesos projekt står på sin vis lige så klart. Det er noget, som O.C. og jeg har drøftet ret tidligt i forløbet. At vi har at gøre med en mand, der ved, at han skal dø. Steso ved, at hans krop er så gennemsmadret, at han vil krepere inden længe. Men inden det kommer så vidt, er der én ting, han skal opnå for enhver pris. Og det er kærlighed. Når først han har mærket den, kan han leve med at skulle dø. Så kan han opsøge sin far og sige: "Jeg har haft et godt liv." Så kan han sige farvel og tak.

I MANUSKRIFTET HAR jeg identificeret en scene, som synes særligt central for min figur. Det er den, hvor han vækker Tilde og Michael midt om natten – mens de sover i hendes dobbeltseng. Altså sengen, som plejede at være Stesos territorium. Michael er Tildes nye semikæreste. Han er dødssyg, har en småborgerlig familiebaggrund, og hverken hans intellekt eller hans fascinationskraft kan stå distancen i en direkte sammenligning med Steso.

I skuespil er det som med alle mulige andre fag: Det gælder om at have et klart mål, et klart projekt. For mig at se er det Stesos projekt at vinde Tilde tilbage. Dermed er film-Stesos projekt heller ikke identisk med det gennemført destruktive, der gennemsyrrer hans del af romanen. Jeg er altså ikke ude på at portrættere en misbruger, der benhårdt går efter at junke sig ihjel. Det er kærlighedsprojektet, der skal overdøve alt andet, når jeg spiller.

Scenen med dobbeltsengen er dér, hvor det endelige slag skal stå. Det er her, Tilde skal indse, at hun foretrækker en splejset narkoman frem for en sportstrænet nikkedukke. Hvor de fleste lægger sig fladt ned og erkender overmagten, går Steso ind og insisterer på det, som han stadig deler med Tilde. Og fordi han er så insisterende, så overgiver hun sig og griner ad Stesos joke, også selvom den er på Michaels bekostning. Bagefter forlader hun Michael. Og pludselig er det Michael, den store mand, der fremstår som den kastrerede af de to hanner i rummet.

DER ER LØBET rigeligt med vand under broen, siden jeg drømte mig til Bowie i Berlin i tysktimerne. I de mellemliggende

14-15 år har jeg selv prøvet forskellige rusmidler, men det er ikke erfaringer, som jeg kan trække eksplicit på, når Steso skal forestille at være *high as a kite*. Faren ved at spille en egenkøbt erfaring er, at udtrykket nemt bliver tilbageskuende og fortænkt. Gør det først det, mister det sit nærvær og spolerer den fremdrift, som enhver scene kræver – med eller uden junk involveret.

En af de vigtigste forskelle på mennesker og filmkarakterer er bevægelsen fra et punkt til et andet. Vi mennesker kan ikke undgå at sumpe rundt, når vi manøvrerer ude i det virkelige liv, men hvis en karakter skal kunne engagere et publikum, må den ikke blive for tilbageskuende eller statisk. Karakteren er nødt til at have retning, nødt til at være på vej et sted hen. Og hvis du så som skuespiller, midt i det hele, vil til at trække på nogle bearbejdede oplevelser fra en svunden tid, så forsvinder dynamikken ud af skuespillet. Det bliver enten for melankolsk eller for fikseret på at finde noget, som er et minde, frem. Det registrerer publikum, og det samme gør kameraet.

Det lyder sikkert som en generalisering, men prøv alligevel at tænke på en eller flere personer, som ikke er i stand til at slippe fortiden – eller ikke ønsker at bruge den fremadrettet. Folk, der hele tiden vender tilbage til deres gamle traumer eller lykkelige stunder i alt, hvad de taler om. Det mærkes, som om de ikke er til stede nu og her, og i det lange løb kan den slags mennesker blive belastende at kende. De dræner dig for mere, end de tilfører dig.

I Stesos sidste scene, den, hvor han tager en fatal overdosis, dropper jeg tanken om at efterabe den fyr, der gik i spasmer på

Istedgade, mens jeg tilfældigvis var ude at researche. I stedet vil jeg ramme den følelse, som heroinjunkier typisk forfølger – nemlig kontrolslippet. Og den behøver jeg ikke hjælp til at finde frem. Den der “nu er jeg fri, nu er jeg fuldstændig fri, og I kan alle sammen rende mig, for jeg er fri,” ... den følelse kender jeg. Så i Stesos slutscene er det dét, jeg efterstræber. Jeg søger lettelsen. At alting er, som det skal være, lige nu og her. Det er ikke tragisk, at Steso dør. Han undslipper jo sit fængsel, hans sjæl krænger sig fri af dens hærgede hylster.

*NORDKRAFT* FÅR PREMIERE i Imperial i marts 2005, men jeg kan ikke nå at få visningen med. Jeg står på scenen på Aveny-T, 10 minutter væk på cykel, og da jeg når frem til de andre, er der allerede gået druk i den.

Jeg bliver introduceret til nogle af Jakob Ejersbos gamle Aalborgvenner, og en af dem viser mig et medbragt billede fra sin vilde ungdom. Det forestiller Martin, altså den ægte Steso, i profil. Han sidder på en stol, der ser ud til at være ved at lette. Håret stritter elektrisk. Han var i sandhed et vildt menneske. Jeg er glad for, at jeg ikke har set det billede noget før, for det ville have været svært at prøve at leve op til.

Modtagelsen på filmen er generelt ret god – femstjernede anmeldelser og fulde biografale. *Nordkraft* bliver topscorer ved Bodilnomineringerne, men ingen af os ender med at tage noget med hjem fra selve aftenen, hvor statuetterne uddeles. Til gengæld vinder jeg en Robert. Den bliver jeg glad for, men den største anerkendelse kommer først nogle måneder senere. Jeg kommer cyklende langs bagsiden af Hovedbanegården, og

en af dem, der også hænger foran Mariakirken og Mændenes Hjem – en høj og ranglet gut med halvlangt hår – kigger op fra sin koger og får øje på mig.

“Hey! Steso!” råber han. “Steso! Steso, for fanden! Du er for sej!”

Jeg vender mig om og vinker. Sådan, tænker jeg. Hvis din karakter føles som en af drengene, så er det gået så godt, som det overhovedet kunne.

Det tilråb er det største skulderklap, jeg har fået som skuespiller. Til dato.

## **TRO**

### **Nogle aftener er den der**

JEG STÅR HELT alene på den store, tomme scene. Lyset fra en projektør tændes, rammer mit ansigt og blænder mit udsyn til den mørke sal. Få minutter tidligere bandt jeg hele salen med dens 600 publikummer fast til et reb og satte det fast i Jordens midte med et stort skibsanker. Jeg satte derefter en kæmpe rose oppe over sæderne. Den er der endnu, svæver lydløst over publikum og forbinder hver og en af dem. Den skifter farve fra aften til aften, hvert individ er med til at farve den og ingen aftener er ens. Lige nu er den mørk lilla, nærmest sort.

Jeg åbner en låge i mit kranium og rækker ud gennem atmosfæren, forbi Mælkevejen, hvor alt er vægtløst, og tiden ophører med at eksistere. Jeg ser en farve, der stråler, som rosen i salen, men den her er lysere. Jeg lader den sive ned igennem kraniet på mig, ned langs rygsøjlen, fylde mit bryst, min mave og mit køn og forbinde sig via mine fødder med scenens trægulv, strømme ud igennem mine hænder og øjne, ud i salen, der nu er opfyldt af de kosmiske farver. Farver, der får den svævende rose til at dirre og sitre af lutter begejstring.

Endelig skaber jeg en gylden sol på størrelse med en badebold. Den hænger nogle få centimeter over mit hoved. Jeg trækker den ned, så den indkapsler min krop, lader den fylde mig med varme og lys og beskyttelse. Da det er gjort, kreerer jeg en sol til, større end den første, og lader den sive ned over hele teatret og lægge sig som en beskyttende hinde over os alle.