




**LARS
MIKKELSEN
*INTERVIEW***

FRYDENLUND

LENE KOBBERNAGEL

A black and white close-up portrait of actor Lars Mikkelsen. He is looking upwards and to the right with a thoughtful expression. The background is a textured, light-colored wall.

»Jeg glæder mig simpelt-
hen som et lille barn,
hver gang jeg skal i
gang med
Shakespeare.

Hvis jeg i en
længere peri-
ode kun litte-
rært har be-
skæftiget mig
med 've du ha
en kop kaff?',
så slår det mig
ihjel som spiller.«

Lars Mikkelsen er født i 1964,
og uddannet ved Statens Tea-
terskole i 1995.

Foto: Claus Nielsen

LARS MIKKELSEN

Lars Mikkelsen har brug for Shakespeares poesi og svære sprog. Han har brug for ord som »gejle geder« og »glubske ulve«. Han forklarer: »Når Benedict i *Stor Ståhej for Ingenting* stiller sig op foran folk og siger: »Jeg kan godt love jer for, at alt det der med kærester, det bliver ALDRIG mig. Nogen sinde.« Og fem minutter efter rejser sig op foran publikum og siger: »Jeg er forelsket, mand, hun er fantastisk«, så går han fra den ene yderlighed til den anden. Shakespeare er ikke psykologisk teater. Hos Shakespeare går man fra nul til hundrede på få minutter. Og det synes jeg er fascinerende at arbejde med.«

5 VIGTIGE OPGAVER

En kærlighedshistorie
Nimbus Film 2001

Stor Ståhej for Ingenting
Grønnegårdsteatret 2003

Lige for Lige
Grønnegårdsteatret 2005

Erasmus Montanus
Grønnegårdsteatret 2007

Forbrydelsen
tv-serie, DR1 2007

FLAMMENS MUSE

Hofteatret 2006 og K2 2008
instr. Barry McKenna
tekst: William Shakespeare

Flammens muse var et Shakespeare-potpourri, hvor uddrag fra bl.a. *Romeo og Julie*, *Othello*, *Hamlet*, *Henrik V* og *En skærsommernatsdrøm* gik hånd i hånd. Forestillingen var samtidig et Shakespeare-laboratorium, hvor Lars Mikkelsen, Thomas Magnussen

og Klaus Risager ville finde et sanseligt, simpelt og smukt rum for Shakespeares ord. Sproget skulle løftes op af enkle virkemidler, så forestillingen foregik i det bare rum uden kostumer.



Lars Mikkelsen om arbejdet med Flammens muse

Interview af Lene Kobbarnagel

I spillede i undertrøjer og bukser i et bart rum. Altså det fattige teater: ingen kostumer, ingen scenografi, ingen rekvisitter. Hvorfor det?

Teatret skal ikke levere en illusion. Det kan man ikke. Teatret skal gøre det, som Shakespeare siger: Forestil jer. Skab illusionen sammen med os. Brug jeres fantasi. Så når jeg siger »heste«, så skal I forestille jer 5000 heste. Den aktivering af den enkelte er helt essentiel for teatret. Så begynder publikum at lytte efter ordene. De sætter sig ikke tilbage og siger: »Den der paryk ... altså ... jeg synes slet ikke, han ligner en kvinde.« Med det samme kan de se, at han overhovedet ikke ligner en kvinde. Og så stilles publikum i det valg, at enten så går jeg hjem nu, eller også begynder jeg at arbejde *med*. Eller noget meget dansk: jeg bliver siddende og bliver sur.

Nogle gange kan vi gøre os selv en bjørnetjeneste ved at klæde os ud som Romeo og Julie, for så tænker folk: Det her behøver jeg ikke at arbejde med. Og så sidder de og vurderer: Tror jeg nu på det her, eller tror jeg ikke på det? Vi ville ikke lade noget forvirre, og derfor skulle der kun være det, vi selv kunne give udtryk for. Vi ville sige til publikum: Du skal arbejde med det her. Grundpræmissen var »Forestil jer. Arbejd med.« Shakespeare har selv stået dér på Globe Theatre og sagt ud over parterret: »Kom nu med os ind i vores univers.«

En af de roller, du spillede, var Iago. Hvordan har du arbejdet med ham?

I starten af stykket siger Iago om Othello: »Jeg hader ham. I må foragte mig, men jeg hader ham.« Vi forstår, at Iago decideret *hader* Othello, og at han har tænkt sig at være led. Okay. Så han hader ham så meget, at han siger det direkte. Men der er noget mere end bare det! Og det er det der: *mere end bare det* jeg altid skal ind og finde og tilføre rollen. For det er det, der får publikum til at veksle mellem at tænke: »Ja, jeg er helt med



Macbeth opføres på Globe Theatre, London 2001. Foto: Donald Cooper.

Foregående side: *Flammens muse*, K2 2008.

Foto: Martin Tulinus

Undertekst. Lars Mikkelsen arbejder her med Stanislavskijs princip om at finde underteksten, som forbinder sig til figurens hensigt.

Ydmyghed over for rollen. Når Lars Mikkelsen bruger udtrykket 'at komme nedefra', kan det kobles til Stanislavskijs tanker om at være ydmyg over for rollen. Et berømt Stanislavskij-citat lyder »Elsk ikke kunsten i dig selv, men dig selv i kunsten«, og handler netop om, at man som kunstner skal være ydmyg.

på, hvad han siger«, og »hov, det forstår jeg ikke«. Og det er det, man kan genkende som noget personligt.

Så hvordan finder du frem til »mere end bare det«?

En af måderne er at **undertekste** det. Jeg undertekster det ved at stille spørgsmålet: Hvad vil figuren? – til hver evig eneste sætning. F.eks når han siger:

IAGO:

»Det var vel også svært at få dem til en sådan forestilling. De var dumme, hvis de lod andre end dem selv se på, når de er under dynen. Men hvad så? Hvad skal jeg sige? Hvor er fuldt bevis? At I får det at se, det er umuligt.«

Hvad vil Iago her? Han vil narre Othello. Det er ikke særligt sanseligt. Vil han trykke på hans forfængelighed? Nej, det er heller ikke sanseligt nok. Vil han trykke på hans jalousi? Nej, det er heller ikke lige det. Denne her tekst har ikke overlevet af den umiddelbare grund, at Iago narrer Othello. Det er det altså ikke. Det er fordi, han narrer ham med indsigt. Med poesi. Med smerte. Det er derfor, det overlever. Og det skal jeg jo vedkende mig. Jeg ligger under for det her. **Jeg kommer nedefra** og skal tilegne mig det. Det er min indgang til det. Fra det øjeblik, jeg får teksten i hånden, beskæftiger jeg mig med den konstant. Jeg går hele tiden og tygger på det. Jeg kan sidde under en middag og pludselig være helt fraværende, for så er der kommet et eller andet til mig omkring det: Jeg ser for mig Iago krybe om bag Othello og dæmonisere ham. Ja, det er mere sanseligt. Det kan jeg måske bruge. Det er et konstant arbejde med at undertekste det. Jeg starter med et bud, og så i løbet af to måneder når jeg frem til noget, som ikke bare er den umiddelbare opdagelse.

Skriver du dine undertekster ned, som Stanislavskij foreslår det?

Det her med at skrive viljerne på bliver en intellektuel undertekstning. Det gjorde jeg i starten, men jeg havde svært ved at bruge det. Så mødte jeg Jens Arentzen, som havde et godt system, synes jeg. Han talte om at billedgøre alting, så **man ser billederne for sig**, før man siger noget. Det vil sige, at jeg skaber en tanke først. F.eks. siger Iago til Othello:

»Pas på med skinsygen. Skinsygen Herre,
den er det grumme dyr med de grønne øjne,
der leger med det bytte, den fortærer.«

En populær betragtning er, at Iago selv er jaloux og er bange for, at hans egen kone har været sammen med Othello. En sådan intellektuel fortolkning kan jeg ikke bruge. Så jeg laver mit eget billede, som skal indeholde den smerte: **Min egen kone** med min bedste ven. Når jeg tænker det billede for mig, så gør det ondt. Og mit personlige billede kan så blande sig med Iagos billeder. Så jeg laver et billedmix af mine egne og rollens billeder og skaber noget, som aktiverer mig emotionelt.

Hvornår laver du det her billedarbejde?

Om natten. Derhjemme. Der skal ikke være noget, der forstyrrer. Det er noget, der strækker sig og skal have plads, og jeg skal have ro til at lytte til mig selv.

Iago taler i et meget poetisk sprog. Det er på vers, der er bogstavrim og mange metaforer. Er det en gave, du kan bruge til noget, eller er det bare litteratur?

Selvfølgelig er det litterært, men det kan jeg sagtens bruge. Det er der, hvor realismen forlader universet. Hvis vi som eksempel ser på det sted, hvor Iago siger til Othello:

Indre billeder. Principper om at bruge indre billeder går igen i stort set alle skuespilteknikker. Skuespilleren Jens Arentzen giver i sin bog *Skuespillerens værktøjer* en meget konkret teknik til, hvordan man kan fastholde sine indre billeder, der bl.a. går på at beslutte sig for billederne og tegne dem.

Det magiske Hvis. Her fortæller Lars Mikkelsen om, at han arbejder med at forestille sig selv i samme situation – et princip fra Stanislavskij, han kalder *Det magiske Hvis*, hvor skuespilleren spørger: »Hvad, hvis det nu var mig?«

Psykologisk motivation. Lars Mikkelsen arbejder med at motivere replikken psykologisk ved at forestille sig noget, som kan begrunde, at replikken lyder sådan.

Blankvers: Versemål, som ikke rimer, og som er bygget op af fem jamber. En jambe er en vers fod, som består af en tryksvag og en trykstærk stavelse.

Lars Mikkelsen leger med at finde den trykstærke stavelse i hver sætning, som skal have allermest tryk, men derfor lægger han selvfølgelig også tryk på de øvrige trykstærke stavelser.

»Om så de var som *gejle geder*, lystne
som aber, *hidsige* som *glubske ulve*
og *tåbelige* som den *drukne dumhed*;
Alligevel, så meget kan jeg sige:
Hvis slutninger og stor *sandsynlighed*,
der leder lige hen til *sandheds dør*,
kan gi jer *vished*, skal I også få den.«

Når Iago anvender *gejle geder*, *lystne som aber*, *hidsige som glubske ulve*, bliver det selvfølgelig svært. For der bliver teksten teatral. En måde at bruge alle de her billeder på – *gejle geder* og *glubske ulve* – er **at sige det, som om** Iago digter det lige nu. Det gør det mere levende, end hvis det er noget, figuren har liggende på ryggen og bare kan lire af.

Hvis jeg skulle lave det på film, så skulle jeg virkelig spille det ned, for filmen kan ikke bære det teatrale. Fordi kameraet altid zoomer ind på ansigtet, vil man automatisk tænke: »Hold kæft, hvor han spænder.« Så der ville jeg være nødt til at lægge replikkerne meget ned. Det betyder, at jeg ikke skal tilføje den noget. Hvis jeg på film forsøgte at forføre ham med sproglige finesser, ville jeg få svaret: »Nej, for fa'n. Det klipper vi. Ned med udtrykket.« På teatret kan ordene få lov at fylde det, de skal. Og de her ord vil gerne fylde. De vil gerne tilføres den teatralitet. Derfor er jeg også nødt til at vedkende mig **blankverset**, som har fem tryk i hver sætning, så jeg får en musikalitet ind i fremførelsen. Verset indbyder til, at jeg lægger én trykstærk på hver sætning. F.eks.

»Om så de var som *gejle geder*, lystne
som aber, *hidsige* som *glubske ulve*
og *tåbelige* som den *drukne dumhed*;
Alligevel, så meget kan jeg sige:
Hvis slutninger og stor *sandsynlighed*,
der leder lige hen til *sandheds dør*,
kan gi jer *vished*, skal I også få den.«

Det dikterer en vis måde at levere varen på. Så kan jeg altid bagefter arbejde med at sløre det. Hvis jeg kun arbejder mod det ved at prøve at få replikken til at lyde naturlig, så kan jeg mærke, at der er noget, der ikke spiller. I den første del af teksten mellem Othello og Iago er blankverset delt op, så Iago har første led, og Othello har det andet:

IAGO:

»Nå, jeg kom bare til at tænke på –
Ik' for noget særligt.«

OTHELLO:

»What of thou thought?«

Det dikterer, at der ikke er nogen pause. Hvis man lægger pauser ind mellem replikkerne, f.eks. ved at sige: »Ikke for noget særligt. Pause. What of thou thought?«, så forsvinder den binding, der er mellem de to replikker. Det, at man fremsiger det, som om det er skrevet på samme linje, gør, at det bare spiller. Og det er klart, at digteren har siddet og planlagt det. Helt håndværksmæssigt er blankverset en måde at få dem til at spille sammen på, som Shakespeare har skrevet ind i teksten. Dengang fik de jo hver deres rolle altså deres rulle udleveret. De havde jo ikke den andens rolle. Så de vidste, at hvis den anden havde de første to og et halvt beat, så skal jeg på med de sidste to og et halvt beat.

Men man må selvfølgelig ikke fortabe sig i sproget, så at man mister **situationen**. Det er altid situationen, der er det primære. Lige meget hvad vi laver, er det kun situationen, publikum vil se. Når Iago anvender *gejle som geder ...*, er mekanismen, at han siger: »Hmm ... hvad fa'n skal jeg sige til dig, jeg kan jo ikke give dig noget bevis for, at de er sammen ... hmm ... om så de var i gang med at kneppe som kaniner ... tjahh ...«, og idet han siger det, så gnistrer det jo i Othello. Så det er et meget funktionelt sted i teksten. Hvis Iago går for langt med det, så bliver Othello jo dum. Othello

Find situationen. I Stanislavskijs system er situationen meget vigtig for skuespilleren. Ud fra en forståelse af situationen, som består af givne omstændigheder og karakterernes forskellige hensigter, skal skuespilleren forstå sin opgave.

Aktive verber. At formulere rollens hensigt med brug af aktive verber er et centralt princip i Stanislavskijs system. »At forføre ham« er et eksempel på, hvordan man kan formulere rollen i et aktivt handlende verbum, som er et centralt princip i Stanislavskijs system.

Lars Mikkelsen og Thomas Magnussen i *Flammens muse*, K2 2008.
Foto: Martin Tulinius

skal jo spilles det sted hen, hvor han er ved at kvæle Iago, men ikke længere. Så man skal passe sådan på, at man ikke spiller ham for langt ud over den grænse. Det, jeg skal gå efter, er relationen. Jeg skal gå efter ham. **At han vil forføre ham.** Ikke efter at beskrive, hvem Iago selv er.

Så Iago skaber Othellos rolle?

Det er sådan, man altid gør. Med alting. Du skaber den anden på scenen. Og du skaber din egen rolle gennem betragtningen af den anden.



Det, synes jeg egentlig, skinner meget lidt igennem i mange af de skuespiltekniske tekster. Det handler utroligt meget om en selv. Den hedder jo også »En skuespillers arbejde med sig selv«.

Jeg tror, grunden til, at der er så meget fokus på 'sig selv' i alle de her bøger, er, at teater også tit bliver brugt af folk som en slags psykoterapi. Per Flys tv-serie *Forestillinger* spændte sig jo også op i det univers, hvor teater anvendes som psykoterapi for de teaterkunstnere, der blev por-

trætteret. Det er jo en myte, der er meget pirrende, og som holder en masse forestillinger om teaterkunstneren som værende noget særligt i den enkelte skuespiller i live.

Jeg kan huske engang, at jeg skulle lave forestilling på Mungo Park, og der gik jeg rundt i to timer inden forestillingen og koncentrerede mig meget om mit eget indre. Jeg lavede alle mulige øvelser. Så kom Ulrik Thomsen med det sidste tog 10 minutter før, lagde en lille streg under øjet, gik ind på scenen og sagde: Fisse. Fisse. Fisse. Fisse. Og så spillede han fuldstændig guddommeligt. Og da tænkte jeg: Der er et eller andet, jeg gør fuldstændig galt her. Nu er det blevet sådan, at jeg bruger forberedelsestiden på at komme i gang med **at opleve**. Jeg går rundt og mærker på kulisserne og lugter til scenetæppet. Jeg placerer mig her og nu.

De eneste ting, vi kan gøre sammen, er at opleve hinanden. Og som Stanislavskij selv slutter sin bog af med: »... og så skal du finde din egen vej«. Alt det her, og så skal du i virkeligheden ud og finde din egen vej. Det andet var bare et godt råd.



Perezhivanie = at gennemleve.

Her fortæller Lars Mikkelsen om »at komme i gang med at opleve« som vigtig forberedelse til at skulle spille. Stanislavskij opfandt sit eget ord *perezhivanie*, som er sammensat af ordene at gennemleve og at opleve.

Foto fra *Flammens muse*, K2 2008
Foto: Martin Tulinius

Hvad er en rolle?

Det er meget diffust for mig. De spillere, der har gjort det klart for sig selv, at en rolle er sådan og sådan, stagnerer. Rollebegrebet skal være diffust.

Hvad skal vi med teatret?

Når teater er allerbedst, fremkalder det en samhørighed, som kitter folk sammen. De går derfra bagefter med en fælles oplevelse af at være blevet genkendt og i bund og grund ikke at være så satans forskellige.

Er det en kraft, man kan lære sig?

I det øjeblik vi bliver uddannede til vores fag, så bliver vi uddannede til en passion. Og hvis ikke vi får lov til at udføre den passion, så bliver vi mere end arbejdsløse. Så mister vi vores formål.



EKSTRA GODBIDDER FRA BÅNDET MED LARS MIKKELSEN

Der kommer et ungt menneske hen til dig og beder om et godt råd og siger »Lars, kan du ikke hjælpe mig? Hvordan bliver jeg en god skuespiller«

Jeg kan mest sige noget om et håb for vedkommende; et håb om at være interesseret, at vise interesse, være fantasifuld og lade være med at blive konform. Men er det generelt ikke et godt råd til alle mennesker?