



**THOMAS
BENTIN**
INTERVIEW

FRYDENLUND

LENE KOBBERNAGEL



» Vi prøvede al-
verdens ting
af. Vi var
meget op-
taget af at
komme
med nye
formmæssige
bud på,
hvordan man
kan vise ting.
Vi opfandt
mange flere sce-
ner, end der endte
op i forestillingen.«

Thomas Bentin er født 1973 og
uddannet ved Cantabile2,
School of Stage Arts, 1998-
2000.

Foto: Henning Hjort

THOMAS BENTIN

Thomas Bentin har specialiseret sig til at arbejde i grænselandet mellem dans og teater. Ud over sin baggrund som fysisk trænet skuespiller ved School of Stage Arts har han studeret kampkunst, mime og argentinsk tango. Thomas Bentin er vant til at arbejde i sammenhænge, hvor man leger sig frem til det sceniske materiale, forestillingen skal bestå af.

5 VIGTIGE OPGAVER

Helvede
Cantabile2, 1999

Bright Lights
Mute Comp
Dansescenen 2005

My Head
K1 2006

Hamlet
Gladsaxe Teater 2007

*Grasping the Floor with the Back
of my Head*
Dansescenen 2008

MY HEAD

Kaleidoskop 2006
Teater Neander
instr.: Kristján Ingimarsson
uden ord

My Head handler om magtforholdet mellem en videnskabsmand og hans tjener. Forestillingen er en fysisk gyserkomedie, der udspiller sig to steder samtidig: I videnskabsmandens laboratorium og inde i hans hoved. Hvor befinder virkeligheden sig? Inde i hans hoved eller udenfor? Langsomt udviskes grænserne, og professorens tankemønstre, dårlige vaner og tvangstanker danser lyslevende foran ham. Han befinder sig pludselig oppe imod sin værste fjende: sit eget hovede. Og tjeneren viser

sig at være en indre kraft i ham selv, som overtager styret over mandens egne impulser. Netop det, at tjeneren, som spilles af Thomas Bentin, overtager videnskabsmandens (Paolo Nani) impulser, spiller de to herrer hele tiden på: F.eks. klæder tjeneren professoren på og fodrer ham bogstavelig talt samtidig med, at han undgår professorens forsøg på at dræbe ham. Timingen i det spil er imponerende præcis.



Thomas Bentin om arbejdet med at devise forestillingen *My Head*

Interview af Lene Kobbernagel

Fortæl lidt om processen bag »My Head«.

Da vi gik i gang, stod det hele meget åbent. Vi blev alle sammen indbudt til at forholde os til, hvordan historien skulle fortælles, og hvad den kunne indeholde af sceniske handlinger, så der var mange improvisationer og meget brainstorm undervejs. I det manuskript, vi fik udleveret til *My Head*, var der skrevet mindre, end hvad der kan stå på et stykke A4-papir. Der stod sådan cirka fem overskrifter: Første overskrift hed: »1) Introduktion af professor og tjeners forhold«. Og så stod der nogle ideer til det: »Han giver ham tøj på, han serverer kaffe for ham«. En anden overskrift lød: »Mordet på tjeneren«. En tredje hed: »Professoren opdager en mulighed for at rejse ind i sig selv« ... Den fjerde hed vist bare: »Tryl- lenummer«. Den sidste overskrift hed: »Forløsning«. Der var selvfølgelig gjort en masse tanker om, hvad scenerne kunne indeholde, og hvad der var den røde tråd gennem forestillingen, men det var ikke konkretiseret, hvordan hver scene skulle tage sig ud indholdsmæssigt og stilmæssigt. Så ud fra disse retningslinjer gik vi i gang med at lege med en masse ideer og muligheder alle inden for hvert vores fagområde og nogle gange også overlappende hinandens områder. Efter ca. tre ugers prøver begyndte vi at lægge os fast på en spillestil og en scenografisk løsning og det univers, forestillingen skulle foregå i.

Hvordan havde du det med, at processen var så åben?

I modsætning til et manuskript som f.eks. *Hamlet*, vækker manuskriptet til *My Head* min kreativitet på en meget mere eksplosiv måde. Mulighederne stod åbne. Og i den situation er det muligt at jonglere med mange forskellige ideer til, hvordan man for eksempel kan vise et forhold mellem en professor og en tjener. I et stykke, hvor der foreligger en fast tekst,

Modsatte side: Paolo Nani og Thomas Bentin i *My Head*.

Foto: Henrik Levlin

der skal dramatiseres, er der langt snævrere rammer for, hvad der vil være meningsfyldt at gøre. Dermed ikke sagt, at det ene er bedre end det andet.

Er det en åbenhed, du er vant til?

Ja, min træning har handlet meget om at kunne skabe ud fra improvisation og skabe konkrete scener ud fra enkelte udgangspunkter som et ord, et billede, et rum, en relation, osv. Og teknisk har det handlet om at være præcis og ekspressiv med krop, timing og musikalitet. School of Stage Arts er workshopbaseret, så man får mange korte forløb med forskellige gæstelærere. Hver lærer har sin teknik og sin tilgang til arbejdet, og temaerne for undervisningen spænder over naturalistisk teater til moderne danseformer, men med udpræget vægt på det fysiske udtryk. Et gennemgående træk er undersøgelsen af, hvad der driver bevægelserne. Det kunne bl.a. være indre mentale billeder, som så skulle gives et kropsligt og rumligt udtryk. Vi arbejdede f.eks. ud fra at være en stjerne i verdensrummet eller en bombe, der eksploderer.

Hvor lang tid varede prøveforløbet?

Vi havde ca. tre måneders prøver inden første forestilling og derefter enkelte dage, hvor vi justerede og ryddede op i forestillingen.

Hvordan kom I fra det åbne manuskript med fem overskrifter til en færdig forestilling?

I første omgang ved brainstorming, hvor ordet var frit, og alle skød løs med, hvad de havde af **ideer**. Mange ideer kom også af diskussioner om, hvordan vi oplevede, at vores egne hjerner fungerede ud fra vores personlige erfaringer. Dernæst arbejdede vi med åbne improvisationer over konkrete ideer, og enkelte gange fastlagde vi scener på gulvet ved nærmest at tale os igennem et arrangement, hvis vi havde noget helt klart, vi gerne ville frem til. Da de første elementer af scenografien blev færdige, begyndte vi at lege med dem for at se, hvilke muligheder de indeholdt.

Idéfasen. Processen indledes med en idéfase, hvor skuespillerne selv byder ind med ideer og erfaringer. Spillerne indsamler selv kildemateriale, der kan bruges som ideforlæg.

Ud fra det kom der ofte ideer til nye scener eller nye funktioner, som vi gerne ville have scenografien til at indeholde. Vi udvalgte så videoklip af gamle stumfilm, gyserfilm og science fiction-film, der indeholdt en interessant karakter eller stilmæssig inspiration. Vi talte også med en hjerneforsker om, hvad man egentlig ved om hjernen.

Kan du give eksempler på måder, I skabte materiale på?

F.eks. projicerede vi lysbilleder på borde, paneler og på os selv for at **undersøge**, om det kunne være brugbare scenografiske elementer eller kunne udtrykke de mange lag af den menneskelige bevidsthed, der er i funktion på en og samme tid.

Alt i alt fik vi skabt en dejlig stor rodebutik af billeder, film, scenografiske elementer, objekter og halve kostumer, som blev brugt som udgangspunkt for improvisationer eller udvikling af en bestemt scene.



Generering af materiale. Processens anden fase handler om at generere materiale.

At undersøge og udforske. Spillerne indgår i et slags teaterlaboratorium, hvor de går i gang med at undersøge og udforske ideers sceniske materiale.

My Head, Teater Neander 2007.
Foto: Henrik Levlin

Generering af materiale. Arbejdet med at generere materiale fortsætter gennem hele processen. Skuespillerne skal være indstillede på, at langt det meste af det, de finder på, slet ikke kommer med i forestillingen.

Fra materiale til en scene.

I den devisningproces, Thomas Bentin fortæller om, er instruktøren med til at iscenesætte materialet og gøre det stramt og præcist.

Hvordan kom der scener ud af den rodebutik?

Hvis der var noget, der virkede, i legen med et element (scenografi, kostume, bevægelse), gav det ofte ideer til, hvordan der kunne bygges en scene over det, eller hvordan det kunne indgå og udvikle en af de scener, vi allerede havde lavet. Scenerne udviklede sig således fra åbne improvisationer over et konkret tema, som så blev fastlagt i en foreløbig form, så videreudviklet i en ny retning eller sat sammen med eksisterende materiale. Så blev det afprøvet for et prøvepublikum og måske efterfølgende justeret igen. Og **udviklingen af nyt materiale** fortsatte helt frem til premieredagen og faktisk lidt tid efter. Vi var meget optaget af at komme med nye formmæssige, kreative eller overraskende bud på, hvordan man kan udtrykke ting. Vi opfandt mange flere scener, end vi endte med i forestillingen. Selv om det var gode, velfungerende scener, måtte vi skære en del af dem væk igen for at bevare dynamikken og den røde tråd gennem forestillingen.

Der er en scene, hvor du styrer alle professorens bevægelser ved at manipulere ham. Hvordan kom I frem til den?

Vi manipulerede objekter på forskellige måder og opfandt måder, hvorpå jeg styrer hans bevægelser og reagerer på ham, som om jeg kan læse hans tanker. Vi opfandt alle mulige aktioner, jeg som tjener kunne gøre med ham: at jeg klippede hans næsehår, bandt hans slips, redte hans hår. Jeg gav ham jakken på 100 gange på forskellige måder. **Instruktøren gav indikationer** som: Prøv at gøre det med den anden arm, prøv at snurre rundt om dig selv, efter han har fået jakken på, prøv at gøre det fra en anden vinkel.

Hvordan blev det til en scene i det videre arbejde?

Lidt efter lidt fik vi fastlagt en masse koreograferede handlinger i fællesskab. Begge parter skyder ind med ideer. Instruktøren kan se det **udfra**

og komme med ideer til, hvordan handlingerne ser ud, hvad det fortæller, hvad der mangler, og skuespillerne kan selv mærke det indefra og derfor byde ind med, hvad der føles naturligt at gøre fra den og den position. Efter fastlæggelsen af bevægelsessekvensen kommer så arbejdet med at få koreografien til at glide naturligt, fastlægge timing og fylde på med detaljer.

Er det typisk for fysisk teater at arbejde med at devise materialet, som I har gjort det her?

Ja, det mener jeg, det er. Der kan sagtens ligge teksttunge manuskripter til grund for en fysisk teaterforestilling, men jeg tror, at der for det meste er en udpræget brug af devising eller improvisationsbaseret løbende udvikling af fysiske teaterforestillinger. Men den måde at arbejde på kan også sagtens – og bliver også – brugt til at skabe mere tekstdominerede forestillinger med.

Hvad gik prøverne ellers med?

I en stor del af tiden handlede prøverne om at få alle objekterne til at glide godt og ikke mindst huske rækkefølgen. I forestillingen har jeg hele tiden en ting i hånden, som jeg skal gøre noget med: give den til professoren eller lægge den et præcist sted på scenen, så jeg kan samle den op igen på et bestemt tidspunkt i næste scene. Jeg følte, at mange prøver gik med, at jeg bare flyttede objekter rundt og løste problemer som: Hvordan får jeg denne kop fra højre hånd ned i venstre lomme, når jeg samtidig har en kniv i min venstre hånd? Kniven er for skarp og hænger fast i jakken. Kan vi fremskaffe en anden type kniv? Jeg kan ikke få jakken på ham, når han bliver svedig, så kan jeg få syet et fór i den? Denne stol kan ikke vippe; kan vi finde en, der vipper lettere? Skal jeg give ham koppen, inden jeg rækker ud efter kniven eller omvendt? Processen med at huske bevægelsessekvenser, objekters placeringer og fastlægge timing er lang,

Et blik udefra og et blik indefra.

I devising er de to forskellige blikke vigtige; der skal sidde en eller flere personer at se på, mens skuespillerne leger og udforsker. Det udefrakommende blik er nødvendigt for at finde frem til, om materialet har scenisk værdi.

My Head, Teater Neander 2007.
Foto: Henrik Levlin



men nødvendig, fordi den er med til at opbygge et overskud, så man senere hen kan koncentrere sig om intentionen i handlinger. Det svarer lidt til at lære en tekst udenad.

Hvordan arbejder du med at huske alle detaljerne i dine bevægelser fra gang til gang?

Det er min opgave, at jeg er opmærksom på, hvad der bedst kan drive det udtryk, jeg søger efter. Jeg går sjældent ind og bare strækker armen og ruller ned til jorden. Mine bevægelser er ofte forårsaget af indre billeder. Selv om jeg bare står på et plankegulv, kan jeg godt arbejde med et billede af, at jeg står i Sahara. Eller at jeg står i vand til knæene. Eller at der kommer en fisk ud af munden på mig, hver gang jeg siger et ord. Det er kun fantasien, der sætter grænser. Men det er vigtigt, at jeg beslutter for mig selv, *hvilke* billeder jeg arbejder med og fastlægger disse, for ellers er det svært at gentage det. Så jeg skriver det ned. En sådan beskrivelse kunne f.eks. lyde:

- Gå hen til bordet: Bevæger mig i et rum fyldt fra loft til gulv med ler.
- Sæt dig ned: Noget hiver op i mit hår, giver mig modstand.
- En centimeter før jeg når stolen: Noget giver slip på mit hår.
- Rejs dig op fra stol: Noget trækker op i brystet.
- Gå tilbage til rummet med kvaliteten af ler.

Brug af indre billeder. Thomas Bentins måde at arbejde med indre billeder på kan linkes til Michael Chekhovs skuespilteknik.

Jeg behøver ikke nødvendigvis kunne forbinde **mine billeder** i en logisk historie. Jeg kan godt godtage, at i en sekvens »danser« jeg *vand*, og i den næste »danser« jeg *jord*, uden at det har en forbindelse.

Hvordan er dine billeder med til at skabe et udtryk; sådan helt konkret?

Når jeg bevæger mig på scenen, skal der ske noget inde i mig. Der skal opstå en følelse på en måde, så jeg kan kontrollere den og træde ud af den igen. Det handler meget om at give plads til at lade mig mærke af det, jeg siger eller gør, eller af det billede, jeg arbejder med. Det er vigtigt,

at jeg ikke hele tiden prøver at producere og præstere en masse ved at presse det frem og bare løbe derudaf og ville, og ville, og ville et eller andet. I det øjeblik, jeg tør stoppe op og være til stede, sker en eller anden form for resonans, hvor jeg føler, at det lykkes at være ægte på scenen. Der sker noget, som jeg ikke har kontrol over; noget som driver mine ord eller driver mine bevægelser og får mig til virkelig at ville og handle efter det, jeg gerne vil i denne her situation.

Hvordan adskiller det arbejde sig fra et arbejde med et klassisk teaterstykke?


Selve det, der driver handlingerne eller bevægelserne på scenen, behøver ikke være særligt forskelligt. Men i fysisk teater er det ofte sværere for mig at få en naturlig sammenhæng gennem hele forestillingen. Jeg skal acceptere, at jeg skal kunne ændre min tilstand fra den ene yderlighed til den anden, **uden at der er en psykologisk motivation** til det. Det er ikke som nu, hvor jeg spiller Gyldenstjerne i *Hamlet* på Gladsaxe Ny Teater. Her kan jeg forstå, at Gyldenstjerne bryder sammen, fordi han har gået gennem nogle bestemte ting tidligere i forestillingen. Det er en naturlig reaktion for ham at bryde sammen på det tidspunkt. I *My Head*, hvor jeg **spiller** en tjener for en hjerneprofessor og samtidig spiller hans tanker og instinkter, skal jeg kunne skifte pludseligt fra én følelse til en anden – fra gråd til raseri, eller fra liderlighed til aggressivitet til selvkontrol. Det forudsætter, at jeg i hvert eneste øjeblik skal kunne klargøre for mig selv, hvilket billede eller hvilken anden begrundelse der driver mine bevægelser fremad. For det er også sjældent, at et helt stykkes aktioner kun er drevet af billeder. Ofte er det en blanding af billeder og karakterens intentioner eller reaktioner på det, der sker omkring en.

Hvad er egentlig forskellen mellem dans og fysisk teater?

Hvis vi havde lavet *My Head* som en ren danseforestilling ud fra samme metafor: *En mands kamp med sit indre jeg*, ville man højst sandsynligt ikke

Drop lineær tænkning. I devising-arbejdet er det vigtigt at kunne give slip på at tænke psykologisk lineært. Spørgsmål som »hvem er jeg?« og »hvad vil jeg opnå?« er ikke relevante her.

Rollebegreb. I devisning spiller man ikke nødvendigvis nogen eller noget. Skuespilleren udfører handlinger uafhængigt af forestillingen om en rolle.



præsentere genkendelige figurer som en professor og en tjener, og der ville nok heller ikke være et så udpræget arbejde med objekter. Det ville glide over i et abstrakt formsprog, men intentionen ville være den samme: At fremvise kvaliteten af kamp med sig selv. Forskellen beror i, at man i fysisk teater bruger teatraliske virkemidler og konkrete, genkendelige figurer, objekter og eventuelt scenografi. Men i det hele taget er det et spørgsmål om ord, når man forsøger at definere det ene eller det andet. Grænserne er flydende.

Det centrale er vel altid, hvordan man frembringer tilstedeværelse på scenen. Og der har jeg indtil videre fundet ud af, at det ikke handler om at frembringe det, men om at stille sig til rådighed for det. Hvis jeg tænker *frembringe*, så handler jeg hele tiden aktivt for at producere det. Det kræver snarere, at jeg lader mig *mærke* af det, jeg gør, og ikke mindst af det, mine medspillere gør. Det er ikke nok, at jeg bevæger mig på scenen eller foregiver, at jeg lytter til min medspiller. Hvis jeg også lader mig mærke af den måde, jeg bevæger mig på eller rent faktisk hører, hvad den anden siger til mig, så kan det skubbe til mig og hensætte mig i en stemning eller tilstand, og først da er der kontakt. Det handler om, at jeg giver mig tid til at lytte og giver mig plads til en vis afslappethed og ikke skaber unødvendig spænding i kroppen, der kan stå i vejen for den oplevelse. I de øjeblikke, hvor jeg faktisk formår at glemme mig selv, opstår de sande kreative impulser, og der tænker jeg ikke over, hvad folk tænker om mig. Da formår jeg at komme ind på en frekvens, hvor jeg har tiltro til og mulighed for at gå med det, der sker. Det er vel egentlig den tilstand, jeg som kunstner leder efter igen og igen.



My Head, Teater Neander 2007.
Foto: Henrik Levlin.