

*Skuespillere er ligesom en smidig  
boldspiller, der hele tiden er  
opmærksom på hvor bolden kan lande.*

- Viola Spolin

Kenneth Dypvik-Simonsen

DRA3192 Masteroppgave

1. juni 2016

Institutt for kunst- og medievitenskap

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Veileder: Ellen Foyn Bruun, førsteamanuensis

Oppgaven er trykket ved NTNU Trykk.

Font: Calibri. Skriftstørrelse 11.

Antall ord: 21011.

## Innholdsfortegnelse

Forord.....	5
1. Innledning.....	7
1.1 Bakgrunn .....	7
1.2 Om produksjonen.....	8
1.2.1 Fakta .....	8
1.2.2 Casting/Audition.....	9
1.3 Fotball versus teater.....	9
1.3.1 Teknikk på bane og scene.....	10
1.3.2 Spill på bane og scene .....	11
2. Metode .....	13
2.1 Arts Praxis.....	14
2.2 Know-how, den tause kunnskapen .....	15
2.3 Know-what .....	17
2.4 Know-that.....	19
2.5 Dokumentasjon .....	20
3. Regi- og skuespillerteori .....	21
3.1 Viola Spolin .....	21
3.2 Dag Norgård .....	23
3.2.1 Leseteknikken.....	23
3.2.2 Samspillsteknikken forundring og forventning .....	24
3.2.3 Målbilde og hemmeligheter .....	25
3.3 Frantic Assembly .....	26
3.3.1 De tre universene .....	26
3.3.2 Bevegelse møter kontekst i mening.....	27
3.3 Søken etter nærvær .....	27
4. Dramaturgisk analyse.....	29
4.1 Oversettelsen .....	29
4.2 Kontekst.....	29
4.3 Teksten – hva er den? .....	30
4.3.1 Fiksjon og form .....	31
4.3.2 Fortelling skaper fortelling .....	35
4.3.3 Tekstanalyse – verktøy eller tvangstrøye? .....	36
4.3.4 Praktisk dramaturgisk analyse - en frigjøring? .....	37
4.4 Konsept.....	40
4.4.1 Arbeidsform og metode – klar for analyse.....	41

5. Analyse .....	43
5.1 Grunnleggende idé - konseptutvikling .....	43
5.1.1 Schrödingers konsept .....	44
5.2 Fra fotballbanen til teaterscenen .....	45
5.2.1 Første fase - oppstart og workshoper .....	46
5.2.2 Fotballtreningen .....	47
5.3 Fase 2 – prøvestart .....	49
5.3.1 Arbeidsprosessen – en fase i flere faser .....	49
5.3.2 Målbildearbeid .....	50
5.4 Utviklingen av regigrep og virkemiddel inspirert av fotball .....	52
5.4.1 Cliff stikker .....	53
5.4.2 Greaves rømmer .....	56
5.4.3 Den fysiske fotballen som virkemiddel .....	60
5.4.4 Laglåten – «Oss er det ingen som kan slå» .....	61
5.4.5 Andre virkemidler inspirert fra fotball .....	64
5.5 Fase 3 – innspurt og møte med publikum .....	64
5.5.1 Prøvene i innspurten .....	65
5.5.2 Møtet med publikum .....	66
5.5.3 Humor, tekst og bevegelse .....	67
5.5.4 Spillestil .....	67
5.5.5 Tittel og religion .....	68
5.5.6 Som å være på fotballkamp og på teater! .....	68
6. Oppsummering og funn .....	71
6.1 Fotballinspirert skuespillerarbeid .....	72
6.2 Fellesskapsprosess .....	72
6.3 Tekst og bevegelse .....	73
6.4 Avslutning .....	73
Litteraturliste .....	75
Liste over vedlegg .....	76
Vedlegg 1, utdrag fra manus .....	78
Vedlegg 2, anmeldelse Rana Blad .....	88
Vedlegg 3, omtale i Nordland Teaters avis nr. 1. 2016 .....	89
Vedlegg 4: Forestillingsprogram .....	90

## Forord

Å lage teater om og med fotball var tidligere noe jeg aldri kunne forestille meg at jeg ville gjøre. I den grad jeg har vært en supporter, har det vært av tekstteater og ikke fotballag. Denne oppgaven er derfor ikke bare kunsthforskning, men også en personlig utfordring. Som forsker er målet å tilegne seg ny kunnskap, og ved å kombinere noe jeg kunne mye om og noe jeg kunne minimalt om ønsket jeg å få en masteroppgave som virkelig lærte *meg* noe nytt.

Denne oppgaven har vært en reise for meg, både faglig og personlig. Hadde noen spurt meg for fem år siden om jeg noen gang kom til å ha en mastergrad, hadde jeg svart nei. Masteroppgaven representerer i så måte et mål jeg ikke visste jeg hadde, og betyr desto mer.

Dette prosjektet hadde ikke vært det samme uten alle de fantastiske menneskene som har vært involvert. Først og fremst skuespillerne, Sondre, Henrik og Per Magnus. Takk for at dere gikk *all-in* og ga alt. Jeg er stolt og ydmyk over å ha hatt dere med, og det er en ære og si at jeg har jobbet med dere. Viktig er det også å trekke fram Amunds lyddesign av høy kvalitet, og Katos lysdesign, som begge var avgjørende for at forestillingen ble det den ble.

Teatersjefen Birgitte, inspirator og motivator, som har trodd på meg og gitt meg noe å strekke meg etter. Produsent Wenche og Nordland Teater som sa ja og åpnet hele seg for meg den gangen i 2012 når jeg ville inn, lenge før dette prosjektet. Dag Norgård, som har gitt meg så mange verktøy og perspektiver. Veileder Ellen som skjønner meg.

Tusen takk også til mine medstudenter og venner som har vært der for meg. Spesiell takk til Christine for godt selskap på vår reise i samme båt. Og takk til alle andre som på en eller annen måte har påvirket meg på veien frem hit. Vi skal score mål, og vinne alt!



## 1. Innledning

Denne oppgaven er basert på arbeidet med forestillingen «*Guds utsendte – en fotballfabel*» som var mitt kunstbaserte forskningsprosjekt i emnet DRA3191: Praktisk master i drama og teater. Oppgaven er i hovedsak delt inn i tre deler; Første del er innledende med fakta- og bakgrunnsinformasjon om prosjektet, og fotball versus teater. Andre del er metode- og teorikapittel, hvor jeg redegjør for prosjektets dominerende forskningsmetode og den sentrale regi- og teater teorien jeg har tatt utgangspunkt i. Tredje og siste del er selve analysen.

I forhold til det praktiske forskningsprosjektet var det mange innganger til masteroppgaven. Underveis har det dukket opp flere potensielle problemstillinger som jeg også har vurdert seriøst. Når jeg har valgt å skrive om regigrep og virkemidler, er det fordi dette hele tiden har vært mitt brennpunkt, mitt utgangspunkt for prosjektets opprinnelse. Dette har latt meg reflektere og analysere både faglig og personlig over arbeidet, og klargjort for meg hvilken stor kunnskapsreise det praktiske forskningsprosjektet og den skriftlige oppgaven har vært for meg. Kunnskapen og erfaringene fra dette prosjektet har vært med på å definere meg som instruktør/regissør, og vil ha stor betydning for mine arbeidsmetoder og virke i fremtiden.

### 1.1 Bakgrunn

Vinteren 2013 blar jeg gjennom katalogen til forlaget Josef Weinberger Inc. på nett. Søkriteriene er enakter for tre-fire skuespillere. Jeg blir nysgjerrig på tittelen «*Gods Official*». Fotball handler det om, noe jeg har null interesse for. Men jeg leser manus. Og jeg leser det en gang til. Og en gang til. Jeg blir hekta. Hva er dette? Jeg oppdaget raskt at dette ikke handler bare om fotball. Det var kun en ramme for en mye viktigere fortelling, om hvor galt det kan gå når man lar uviktige ting overta livet sitt. Hvor langt et menneske er villig til å gå for noe det tror på. Når lidenskap blir ekstremisme. Sammen med den skarpe humoren fanget dette meg øyeblikkelig. Tekstteater med høyt tempo, med mye, god, intellektuell og morsom tekst er noe av det beste jeg vet. Jeg ble veldig gira, dette må jeg sette opp, tenkte jeg.

Jeg tok kontakt med Josef Weinberger Inc. som var positive til oversettelse og spilletillatelse i Norge. Våren 2013 jobbet jeg med å få i gang produksjonen. Av ulike årsaker var det ikke mulig å få dette til da, og jeg la manuset på hylla inntil videre. Likevel lå det der, og ropte på meg. Som en tier brenner hull i lomma på et barn i en godtebutikk. Høsten 2014 startet jeg på masterstudiet i drama og teater ved NTNU, og jakten på et godt prosjekt startet. Jeg var innom flere tanker og idéer, før jeg noe tilfeldig forteller at «det hadde vært gøy» å gjøre noe med dette manuset som jeg hadde liggende. «Det skal du gjøre. Der har du prosjektet ditt, det ser jeg på deg når du forteller om det!» sa en veileder til meg da. Og da var jeg i gang.

Vinteren 2015 tok jeg kontakt med Nordland Teater for å undersøke muligheten for et samarbeid med dem, slik at jeg kunne ha masterforestillingen på en av deres scener. Våren 2015 var avtalen på plass.

## 1.2 Om produksjonen

### 1.2.1 Fakta

Masterforestillingen «Guds Utsendte – en fotballfabel» er et samarbeid mellom meg som masterstudent, mitt teaterkompani Bare Teater og medprodusent Nordland Teater. Forestillingen hadde premiere 7. februar 2016 på Vinterlysfestivalen på Nordland Teater.

Som medprodusent stilte Nordland Teater scene til disposisjon avsluttende prøver, premiere og masterforestilling. I tillegg holdt de alt av teknisk utstyr, og tok seg av alt av markedsføring og billettsalg.

Innledende prøver foregikk i leide lokaler hos Oslo Teatersenter i januar 2016, i tillegg til fire workshoper høsten 2015.

Tittel: Guds Utsendte – en fotballfabel

Manus: Robert Farquhar



Oversettelse og regi: Kenneth Dypvik-Simonsen

Forlag: Josef Weinberger Inc.

Skuespillere: Sondre Larsen, Henrik Hoff Vaagen og Per Magnus Barlaug

Lyddesign: Amund Ulvestad

Lysdesign: Kato Adolfsen

Økonomisk ble produksjonen støttet av NTNU, Nordland Fylkeskommune, Fond for Utøvende

Kunstnere, Nordland Teater.

### 1.2.2 Casting/Audition

Jeg ville bruke profesjonelle skuespillere i prosjektet, og utlyste åpen audition i Oslo våren 2015. Det meldte seg 11 interesserte, hvorav 10 stilte til audition. I løpet av ca ti minutter skulle skuespillerne vise et på forhånd utdelt utdrag fra manus og fremføre noe valgfritt, i tillegg til en samtale. Castingen ble til slutt foretatt gjennom kombinasjonen av det de viste på audition, en samtale og skuespillernes faglige bakgrunn/utdannelse og erfaring – og viktigst, at de hadde det jeg som instruktør «så» etter. Viola Spolin sier at instruktøren *ikke søker et ferdig produkt, men en stemmekvalitet, et nærvær, en kroppslig kvalitet, noe udefinerbart, som til å begynne med kun kan fornemmes* (1999:8) – altså den x-faktoren man ikke kan beskrive. I min prosess var denne jakten på x-faktoren underliggende hele tiden, og de andre elementene i auditionprosessen fungerte som «kontrollpunkter» hvor jeg som instruktør kunne teste min «intuisjon» opp mot mer konkrete faktorer som utdannelse og erfaring.

Til slutt satt jeg igjen med tre skuespillere fra forskjellig bakgrunn; en utdannet fra HiNT, en fra Scenekunstakademiet i Østfold og en fra Norsk Skuespillerinstitutt. Akkurat det var en ganske tilfeldig, men interessant kombinasjon. Kombinert med at jeg kommer fra en fjerde utdanning, hadde vi sammen et bredt kompetansefelt å ta med oss inn i den kreative prosessen.

### 1.3 Fotball versus teater

Fotball er sport og teater er kunst, og er to helt forskjellige verdener. Ved inngangen til prosjektet var dette holdningen jeg hadde. Dette skulle vise seg å være både sant og usant. For på mange måter ER

fotball og teater to helt forskjellige verdener, spesielt sett utenfra. Å gå på en fotballkamp er noe helt annet enn å gå på teater, konkurranseelementet, lagene, hele konseptet fotball er annerledes enn teater.

Samtidig, når man går inn i et forskningsprosjekt og ser etter «noe» i fotball man kan bruke i teater finnes det en del likheter også.

### 1.3.1 Teknikk på bane og scene

En teaterforestilling på et profesjonelt teater er ikke bare et resultat av 8 ukers prøvetid, men også av at skuespillerne har en fagkompetanse på det de gjør som ikke er tilfeldig. Man går ikke ut på scenen med innlært tekst og satser på at det blir bra i dag. På samme måte som en fotballspiller ikke løper ut på banen og stoler på flaksen.

En skuespillers arbeid og forarbeid innebærer uendelig mange timer med øvelser, teknikker og gjennomganger. Det være seg for stemme, bevegelse, konsentrasjon, samspill, sinnsstemninger, reaksjoner etc. Gjennom å ha et stort repertoar av øvelser og teknikker i sin kompetanse, er en skuespiller i stand til å gjøre jobben sin fra prøvestart og gjennom forestillinger. En prøve kan også være bare to timer med stemmeteknikk, konsentrasjonsøvelser eller bevegelsesteknikk.

I fotball er det temmelig nøyaktig det samme – en fotballtrening er ikke nødvendigvis en fotballkamp. Vi deltok på en helt vanlig fotballtrening med Eidsvoll Turn Fotball, leder av trener Jan Åge Leonsen Sandviken. I løpet av en to timers treningsøkt spilte man fotball bare de siste 30 minuttene. Tiden før ble brukt til tekniske øvelser av forskjellig art, som i stor grad var sammenliknbare med det vi gjør i teateret. De trente på pasninger, skuddteknikk, scoringer og dribling på samme måte som man i teateret jobber med stemmeteknikk, samspillsøvelser, retningsøvelser og bevegelsesøvelser, og mange flere. Et annet eksempel er triksing med ball. I en tutorial-video forklarer en fotballspiller at triksing med ball kan se ut som en måte å vise seg frem på, men at det i hovedsak handler om å trene opp koordinasjon, konsentrasjon og motorikk. Å være en god fotballspiller innebærer blant annet det samme som å være en god skuespiller: Å ha en stor verktøykasse med teknikker, øvelser etc.

### 1.3.2 Spill på bane og scene

På teaterscenen og på fotballbanen snakker vi om med- og motspillere. Dette forholdet er også interessant å sammenligne. På fotballbanen er man et lag mot et annet, og formålet er å score flere mål enn det andre laget, og hindre det i å score. På scenen er man ikke nødvendigvis delt i to lag, men med fem skuespillere på scenen kan det være fem forskjellige motiver hos karakterene. Alle karakterene har vært sitt mål, og må jobbe for å nå det, eller score, for å bruke en direkte sammenligning, gjennom stykket. Samtidig må de gjerne forhindre andre i å nå sine mål, da det kan ha innvirkning på deres eget. Av og til er det flere som jobber mot samme mål, eller hjelper hverandre. Det samme samspillet på bane og scene altså. Ofte handler det om å «lure» motspillere med taktikker og planlagte trekk. Publikumsrespons er også viktig – en teaterforestilling med et publikum som gir mye respons er ofte en bra forestilling, siden skuespillerne gjerne responderer positivt på publikumsrespons, og gir litt ekstra på scenen. På fotballbanen er det likt – en fotballkamp hvor *spillerne har publikum med seg, er alltid en god kamp uansett resultat* (Sandviken, personlig kommunikasjon 2015).

Dramaturgien i en fotballkamp, med spill som leder opp mot en scoringsmulighet, scoringsforsøk og kanskje mål eller mislykket mål – med den spenningen, oppbyggingen og gleden/skuffelsen det medfører, finner vi også på teaterscenen. Bruken av musikk er også en faktor, noe jeg også kommer tilbake til senere. Supportere og fotballag bruker laglåter og supporterlåter for å sette stemning før, under og etter kamper. I teateret benytter vi ofte musikk for å sette stemninger.

I kapittel 4.2 kontekst skriver jeg om supporterkulturen i England, hvor stykkets handling foregår, som har vært viktig å forstå og ta med i arbeidet med å skape en synergi mellom fotball og teater. Jo Strømngren Kompanis *A tribute to the art of football* (2006) gjorde dette med utgangspunkt i dans. Når jeg skulle gjøre det med utgangspunkt i tekst, var det viktig at det ble nettopp en synergi og ikke tekst med innslag av bevegelser fra fotballbanen. Gjennom å utforske arbeidsmetoden til et fotballag på trening og sammenligne det med våre egne teaterteknikker, fikk jeg et grunnlag for videre

praktisk og fysisk arbeid. Ved å også se på stemninger og holdninger, det psykososiale på banen og tribunen, bruken av musikk, «spillet» for publikum, responsen og den generelle atmosfæren på en fotballstadion under en kamp, hadde jeg også grunnlag for å skape psykologiske/sanselige virkemidler inspirert fra fotballbanen.

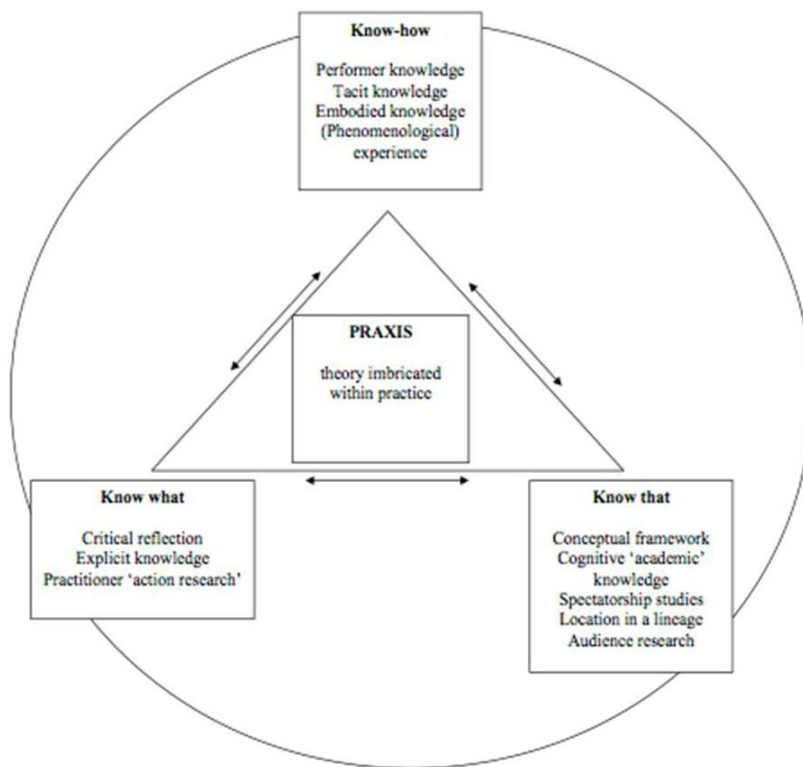
Da har jeg også presentert og gjort klar for å svare på problemstillingen min:

Hvordan utvikle regigrep og sceniske virkemidler inspirert av fotball?

## 2. Metode

Mitt masterprosjekt er et praksisbasert forskningsprosjekt som befinner seg i det Haseman (2006) kaller det performative forskningsparadigmet. Dette paradigmet oppstod som et svar på behovet for en måte å drive vitenskapelig, dokumenterbar kunstbasert forskning utover de mest utbredte forskningsmetodologiene kvalitative og kvantitative metoder. Med forskjellige navn som praksis-som-forskning, praksisbasert forskning, praksisledet forskning eller kunsthforskning (Kershaw, 2011: 63) er det ikke like klart om man snakker om ETT forskningsparadigme med flere navn, eller flere variasjoner innenfor det samme. Jeg har benyttet meg av Robin Nelsons bok *Practice as research in the arts* (2013), og forholder meg i hovedsak til hans terminologi og metodedefinisjon. Nelsons tredelte forskningsmodell, med *know how*, *know what* og *know that* har vært med på å skape struktur og sikre (teoretisk) refleksjon i prosjektet – noe som har vært viktig for meg som i praksis ser meg selv *mer* som kunstner enn forsker. Samtidig er det også en klar sammenheng mellom Nelsons *know what* (kritisk refleksjon i praksis) og *know that* (teorien) og Donald Schöns *reflekterende praktiker* (i Haseman 2006) hvor Schön snakker om *refleksjon-i-praksis* og *refleksjon-på-praksis*.

Både Nelson (2013) og Kershaw (2011) forkorter Practice as research til PaR. Videre vil jeg bruke begrepet *praksisforskning*, da jeg blant de mange betegnelse på denne type forskning mener det er det beste og mest forståelige. Den korte definisjonen på PaR er et forskningsprosjekt hvor den kunstneriske praksis er stor del av undersøkelsen, og der f.eks. en forestilling er en betydelig del av forskningsresultatet (Nelson, 2013:8).



Figur fra Nelson (2013:37).

## 2.1 Arts Praxis

Kjernen i Nelsons modell for praksisforskning kaller han arts praxis. Det er summen av teori og praksis, en dynamisk blanding av know-how, know-what og know-that. Som et hermeneutisk «nav» er det arts praxis som er veien til kunnskapen, prosessen – hvor både praksis og teori er inkludert. I mitt prosjekt har dette vært en viktig måte for å ha fokus på det akademiske i prosjektet.

Det å stoppe opp og tenke «hva var det egentlig jeg gjorde nå?» eller «dette fungerte bra, hvorfor det? Kan jeg knytte det til en teori?» har vært særdeles viktig for meg. I mange tilfeller har dette før meg tilbake til teorien, enten for bekreftelse eller på søken etter nye svar og vinklinger.

Nelsons *art praxis* er som skreddersydd for forskning i en teaterproduksjon. Jeg utforsket ting hver dag på prøver sammen med skuespillerne. Vi jobbet ofte slik at vi tok en kortere sekvens i manus, utforsket den på gulvet og la et overordnet, ikke spesielt detaljert arrangement. Så skjedde det samme med flere sekvenser, og jeg kunne se etter en slags helhet. Da gikk praksisen over mot teori, hvor jeg hele tiden måtte søke etter å validere praksisen både i forhold til teaterteori men også

manus og konsept. Hvilke dramaturgiske konsekvenser får det for neste del om jeg tar dette valget her, forteller vi historien i manus nå. Bryter vi noen teoretiske konvensjoner nå, og i så fall; er det et problem, eller det det ikke det?

Med noen teoretiske refleksjoner i bagasjen gikk jeg tilbake til prøverommet, og vi kunne da enten jobbe videre og dypere med det vi allerede hadde begynt på, eller gjøre noe helt nytt. Hele tiden gikk vi dypere og mer detaljert til verks, og hele tiden fikk vi ny kunnskap om hva som fungerte og ikke fungerte, det dukket opp spørsmål som måtte besvares enten gjennom mer praksis, kritisk refleksjon eller teori. Slik er prosessen å se på som en eneste stor hermeneutisk sirkel, og variasjonen mellom iboende, taus kunnskap – know-how, kunnskap gjennom kritisk refleksjon, know-what og de teoretiske perspektivene, know-that (Nelson, 2013) kommer helt naturlig i denne prosessen.

## 2.2 Know-how, den tause kunnskapen

Det å kunne sykle, er know-how, ifølge Nelson. Det er noe man har lært en gang, og som man rett og slett bare kan. Det er iboende kunnskap, en kroppslig kunnskap, som er knyttet til det å kunne og gjøre noe uten å tenke over det. Et ganske banalt eksempel, for know-how er også mye mer enn det. På samme måte som at arts praxis er summen av praksisforskningsmodellen, kan man si at know-how er summen av kunnskap og erfaringer man har som person. Nelson peker på at mange som benytter hans metoder, går inn i et prosjekt med en utdanning, de har allerede en (fag)kompetanse med seg inn i prosjektet som gjør de i stand til å utføre sin rolle i det (Nelson 2013:42). Dette er så absolutt know-how. Personlige erfaringer bidrar også til know-how; både faglige og sosiale. Nelson bruker uttrykket «embodied knowledge», altså en kroppsliggjort kunnskap. En skuespiller har lært visse teknikker, som han tar i bruk for å løse en scene, og er et godt eksempel på kroppsliggjort kunnskap – en kunnskap som gjør at man er i stand til å utføre oppgaver og løse ting uten å skaffe verktøyene først. Rett og slett en slags verktøykasse.

I denne verktøykassa med know-how vil hver enkelt person ha forskjellige verktøy. I mitt prosjekt hadde jeg tre skuespillere med, som alle kom fra forskjellige skuespillerskoler. Sammen med min egen teaterutdannelse ga det prosjektets helhet en helt unik know-how, både faglig og erfaringsbasert. To av skuespillerne hadde for eksempel spilt fotball når de var yngre. Dette ga dem en kroppsliggjort kunnskap i det å manøvrere en fotball. Dette var for øvrig helt tilfeldig, og ikke en kunnskap jeg aktivt hadde etterspurt i forkant.

Min egen know-how inn i prosjektet er mindre tilfeldig. Jeg har erfaring med tekstbasert dramatik, jeg har erfaring med å lede en teaterproduksjon både kunstnerisk og administrativt. Som regissør mener jeg at jeg har erfaring med det Exe Christoffersen kaller for *den guddommelige inspirasjon* (1996:10). Det er den kunstneriske erfaringen, det kunstneriske blikket, som er umulig å forklare, og som ikke nødvendigvis er knyttet til kritisk refleksjon.

Jeg la opp til at vi skulle ha en åpen prosess. Skuespillerne skulle få utfolde seg i kunstnerisk utforskning av teksten. Jeg la opp til at hvert stykke arbeid vi gjorde med teksten skulle ha en eksperimentell fase. På denne måten ønsket jeg å tilrettelegge for at hver og en fikk bidra med sin know-how til gruppen, slik at vi sammen utviklet ensembles know-how. Dette var både viktig og avgjørende for det endelige resultatet.

Jeg er opptatt av å være en regissør som evner og ønsker å ta vare på og benytte skuespillernes kunnskap og kompetanse i prosessen. Nelsons metode har hjulpet meg til å være mer bevisst på de andres know-how, og om eller hvordan jeg og vi som gruppe benyttet den. På et tidspunkt ble det klart at den ene skuespilleren kunne «trikse» med fotballen. Selv om det ikke var noen åpenbare steder vi kunne benytte det der og da, var det helt klart at her fantes det en kroppslig know-how som hadde potensiale.

Min egen tause kunnskap har jeg vært mindre bevisst på både tidligere og i denne prosessen. Det at jeg faktisk har fungert både som regissør, dramaturg, oversetter, produsent, inspisient og markedsansvarlig, er ikke noe jeg har tenkt spesielt mye over. Det er fordi jeg har gjort dette flere



ganger, og at det å «selge» en forestilling, det å søke penger, skaffe prøvelokaler, alle disse oppgavene er ting som bare *må* gjøres, og som jeg alltid bare har gjort. I ettertid kan man jo gjøre seg refleksjoner over om det har vært like produktivt å innta alle disse rollene i dette prosjektet, samtidig som jeg ser at vi kom i mål. Men know-how om selve produksjonsprosessen utenom det kunstneriske arbeidet er kunnskap som har vært avgjørende for at prosjektet kunne gjennomføres for meg alene.

### 2.3 Know-what

Know-what - er ganske enkelt å vite hva som fungerer og hva som ikke. Gjennom å stoppe opp og gjøre en kritisk refleksjon over praksisen, skaper man ny kunnskap. Er dette en god løsning, fungerer disse valgene, denne metoden? Know-what er knyttet til know-how nettopp som et verktøy for refleksjon, kanskje til og med validering. Gjennom know-how kan man gjøre ting og bruke metoder som man erfaringsmessig vet fungerer. Men gjennom know-what, kritisk refleksjon, kan man undersøke om det fungerer *her*.

Nelson trekker fram Schöns påstand om at know-how står i fare for å bli *repeterende* og *rutinepreget* (Nelson, 2013:44) og at man derfor har behov for et verktøy, eller modus som Nelson kaller det, som kan være en motvekt til repetisjon. Know-what er nettopp det, som en mulighet for å ta et steg tilbake å vurdere det man har gjort. Fungerer dette godt *her*, i dette prosjektet? Hva er det egentlig vi gjør, og hvilke konsekvenser kan det få?

På denne måten knyttes Nelsons PaR nok engang naturlig til en teaterproduksjon og en regissørs arbeide. En stor del av arbeidet til en regissør er jo nettopp å vurdere og reflektere over de grepene man gjør og de valgene man tar. En viktig del av dette er jo ikke bare å ha et kritisk blikk på det man har gjort og gjør, men også hvilke følger det får. En idé eller metode kan være god og fungere godt, men er det i tråd med det vi ønsker å oppnå? Vil et valg her få følger for f.eks. dramaturgi, form eller spillestil senere?

I en prosess hvor man som meg har valgt å inkludere skuespillerne aktivt i så stor grad, har denne måten for kritisk refleksjon/know-what vært nyttig også for å sikre fremdriften i prosessen. Med flere kokker blir det mer søl, og med mange idéer og forslag fra ensemblet måtte jeg som regissør være i stand til å raskt identifisere hva som var formålstjenlig og ikke. Kanskje hadde vi forsøkt noe lignende dagen før, uten at det fungerte særlig bra, og hvis vi vil forsøke dette, hvordan skiller det seg fra det vi har prøvd, eller hvordan kan vi gjøre det annerledes. Og ikke minst, hvis vi gjorde det samme en gang til, men med et annet utfall, hva var det som gjorde forskjellen?

For å ta et konkret eksempel som jeg også har med i analysen: Vi eksperimenterte ganske tidlig med en fotball på scenen. Ballen var tilstede på scenen uten noe nærmere spesifisering på bruk, og skuespillerne lekte seg med den i karakter. Fotballen ble et forstyrrende element, og jeg valgte å ta den ut av scenen. Lenger frem i prosessen dukket fotballen opp på scenen igjen, og skuespillerne fant noen utmerket gode måter å benytte den i spill på. Da måtte jeg som regissør ta et steg tilbake og tenke over hva som hadde skjedd her – er det min mening og oppfattelse av hva som fungerer som har endret seg, er det bruken av ballen, eller er det skuespillernes motivasjon til bruken av ballen? Jeg kunne ikke bare slå meg til ro med at det tilfeldigvis fungerte denne gangen. Ikke bare fordi teaterregi ikke bør overlates til tilfeldigheter, men fordi både jeg som regissør og prosjektet som PaR søker etter ny kunnskap. Derfor var det viktig for meg å finne ut hvorfor dette grepet fungerte nå, og ikke tidligere. Det fungerte nemlig så bra at jeg ønsket muligheten til å gjenskape det og benytte det flere ganger, og ikke bare prøve ut på måfå om det fungerer her eller der.

Man kan på ene siden si at denne type know-what egentlig er know-how for en teaterregissør, og at han strengt tatt alltid være en *reflekterende praktiker*, uavhengig av om han jobber i et forskningsprosjekt eller ikke. For meg er det uansett veldig naturlig å jobbe på denne måten, og jeg er veldig glad at Nelsons PaR-metode passer så godt sammen med dette.

## 2.4 Know-that

Den teoretiske kunnskapen «utenfor» prosjektet, eller den *tradisjonelle akademiske kunnskapen*, uttrykt i ord og tall (Nelson, 2013:45). For meg har denne delen av PaR i hovedsak handlet om å kunne knytte know-how og know-what-delene av praksisen opp mot teori. Mens den tause kunnskapen har latt meg gjennomføre ting, know-what har latt meg reflektere og vurdere praksisen, har know-that for min del vært en slags «garantist» for den akademiske delen av prosjektet. Å kunne knytte praksisen til teori og teoretikere har vært en trygghet når jeg ble usikker. Flere ganger i prosjektet har jeg lurt på hvordan i alle dager det jeg gjorde skulle kunne omsettes til en akademisk oppgave. Etter hvert innså jeg at det meste jeg gjorde kunne ha en teoretisk tilknytning. Når vi ryddet opp en bevegelsessekvens ved å benytte et mønster av rette og skrå linjer i forskjellig tempo, kunne jeg knytte det til Bogart & Landaus *The viewpoints book* (2005). Veldig mye av arbeidet jeg gjorde har sin bakgrunn i Viola Spolins teori og metode. I tillegg var jeg nødt til å oppsøke ekstern teori i forbindelse med det dramaturgiske arbeidet, både i forkant av og under prøveperioden – især gjelder dette fotballteori. Etter hvert som vi kom dypere inn i teksten, var det flere ganger behov for å gå ut og innhente ny kunnskap om hvordan ting fungerer i et fotballmiljø – i mye større grad enn jeg hadde trodd i forkant. Min know-how om fotball var i utgangspunktet begrenset, og det ble tidlig klart at jeg hadde undervurdert behovet for kunnskap på dette området.

Nelson understreker viktigheten av å *gå ut* og innhente kunnskap utenfra prosjektet. Dette opplevde jeg var både nyttig og viktig, og noe som passet godt inn i min positive opplevelse med Nelsons PaR-modell. Som nevnt i innledningen i metodekapitlet har disse tre modusene sammen med arts praxis-kjernen vært viktig for meg for å ha en struktur og en trygghet for den teoretiske delen av prosjektet. Nelson sier at de tre modusene er likeverdige og like viktige i et prosjekt. Likevel er det min erfaring at know-that har spilt en større rolle enn de andre to modusene i å være bevisst den teoretiske siden i prosjektet.

## 2.5 Dokumentasjon

I dette prosjektet har jeg dokumentert arbeidet skriftlig gjennom å føre logg og notater, i tillegg til en hel del videoopptak fra prøver og gjennomganger. I prosjekt/prøveperioden har jeg benyttet videoopptakene aktivt umiddelbart etter prøvene til å forberede neste dags prøver, og også i etterkant av prosjektet sammen med den skriftlige loggen. Den skriftlige loggen har i perioder blitt ført hver dag, og i perioder mer sporadisk. Dette er det både fordeler og ulemper med. Blant fordelene jeg ser i etterkant, er at i vanskelige perioder har det blir mer og detaljert loggføring, mens det i periodene hvor ting har hatt god flyt og fremgang, har blitt mindre detaljer og mer notatpreg. Måten jeg gjorde dette på er også viktig informasjon om min prosess som jeg tar med meg videre. I tillegg er også samtaler med skuespillerne i og om prosessen å regne som dokumentasjon. Men siden disse samtalene ikke var lagt opp eller klarert som forskningsintervjuer, har jeg valgt å ikke benytte dem som det heller. Informasjonen fra disse samtalene er derfor anonymisert og tatt inn i analysen som *ensemblets refleksjoner*. I ettertid ser jeg at det kunne vært verdifullt å utføre en del av disse som kvalitative forskningsintervjuer for å styrke kvaliteten og kredibiliteten på informasjonen.

### 3. Regi- og skuespillerteori

I dette kapitlet skal jeg redegjøre for den mest sentrale teaterteorien jeg har brukt. Dette er regi- og skuespillerteori hentet fra flere kilder som, etter min erfaring, komplementerer hverandre, og som alle har vært hensiktsmessige i praksisforskningen. I tillegg til de jeg skriver utfyllende om her, har jeg også latt meg influere av Irina Malochevskajas bok *Regiskolen* (2002) og hennes beskrivelse og tolkning av Stanislavskijs *metode for handlende analyse* og *fysiske handlingers metode* og Katie Mitchells *Directors Craft: a handbook for the theatre* (2009). Sammen med Viola Spolins teorier og praksis, og Dag Norgårds praksisforskning representerer disse, tilsiktet og utilsiktet, en Stanislavskij-avledet vinkling på forholdet og arbeidet mellom og for regissør og skuespillere som jeg har funnet nyttig. Jeg har valgt å definere Spolin og Norgård som sentral teaterteori i mitt prosjekt, fordi deres teknikker og metoder er konkrete og produktive, og har vært mest betydningsfull for meg i møtet mellom det psykologiske og det fysiske arbeidet i dette prosjektet - hvordan teksten møter bevegelse. Frantic Assembly på sin side har vært sentral i utarbeidelsen av konkrete regi- og formgrep, og hvordan bevegelse kan skape tekst og kontekst.

#### 3.1 Viola Spolin

«Hold øynene på ballen». Dette er en av grunnsteinene i Viola Spolins metoder. Hennes referanser til ballspill var i utgangspunktet en måte å lære «alle» å spille teater, gjennom å «snike» inn fokusteknikker, nærvær og samspill i enkeltøvelser som umiddelbart etterpå kunne benyttes på teaterscenen. I boken *Praktisk teaterarbejde – metoder, øvelser og ideer – en håndbog for instruktører* (1999) gir hun sin *oppskrift* på instruktørens arbeid fra forberedelser, gjennom workshops, prøveperiode og frem til forestilling. Denne boken har vært til stor hjelp for meg i mitt arbeid, gjennom sine beskrivelser av blant annet nærvær, kroppslig nærvær, fysikalisering av tekst og bevegelse på scenen.

Spolin sier at i arbeidet med en tekst må vi være *frigjort fra de subjektive tanker som ligger i eller er knyttet til ordene* gjennom å *utelukke ordenes makt* – det man allerede knytter og forbinder med

ordene, forutinntattheten (Spolin, 1999:3). I stedet ber hun oss *treng inn i selve det fysiske kroppsspråket* ved hjelp av særlige teaterøvelser.

Jeg har benyttet meg av Spolins øvelser og teknikker i prøvearbeidet – men sjelden bokstavelig. I de fleste tilfeller har mitt arbeid vært inspirert av og ikke rene gjenskapninger av øvelser, da dette er i strid med både mine og også slik jeg ser det, Spolins filosofier. Både mitt og Spolins mål er at bruken av øvelser og teknikker ikke skal bli for mekaniske. *Det skapes en kunstig barriere når teknikker adskilles fra den direkte opplevelse*, sier hun – og henviser til at man ikke skal la teknikker bli hellige, noe bestemt som ikke kan forandres (Spolin, 1999:5). Derfor har jeg i veldig mange tilfeller kunne benyttet Spolins *filosofi* heller enn konkrete oppskrift – gjennom å tilpasse innholdet i en øvelse, teknikk eller metode.

Det samme gjelder arrangementer på scenen, som er særskilt viktig i arbeidet med å fysikaliserer teaterteksten. I sær med tre personer på scenen til enhver tid, hvor det i hovedsak er to av dem som interagerer samtidig, og den tredje blir «utenfor». Det å ha et fysisk arrangement på scenen som ikke er mekanisk/teknisk motivert kan man ifølge Spolin få ved å passe på at *arrangementet blir en komposisjon i bevegelse* (Spolin, 1999:38). Hun understreker viktigheten av at skuespillerne får *rom* til å agere og reagere på det som skjer på scenen – og ikke får så detaljerte og så mange instruksjoner at arrangementet blir stivt og rigid:

*Siden det noen ganger er nødvendig at en sceneanvisning blir gitt til den enkelte skuespiller, er det nødvendig at det blir oversatt til en integrert opplevelse. Det vil si at arrangementet må bli til et organisk svar på det livet som foregår på scenen.*

(Spolin, 1999:37)

Sentralt for å oppnå dette er både forståelse av tekstens innhold og mening, og de relasjoner som utspiller seg på scenen der og da. Å ha en tilstedeværelse og fokus på det som skjer og sine medspillere, samtidig som man er i stand til å gjennomføre et fysisk arrangement på scenen som en naturlig, *integrert opplevelse*, har vært meget nyttig for meg som instruktør. Jeg ønsket i stor grad å

ha en prosess hvor vi *oppdaget og utforsket* de fysiske mulighetene i teksten underveis, både psykisk og fysisk, så også arrangementene på scenen.

## 3.2 Dag Norgård

I forkant av masterprosjektet har jeg hatt en praksis/læreperiode hos den norsk-svenske regissøren, pedagogen og dramatikeren Dag Norgård. De siste årene har han brukt sin kompetanse og erfaring til å utforske nye metoder og verktøy for skuespillerarbeid. Inspirert av hjerneforsker Jenny Åkermann (Ja tack, Hjärna!, 2005, Mer än Hjärna, 2006, Goda Hjärningar, 2008) har han knyttet skuespillerteknikk og hjerneforskning sammen – og utforsket sammenhengen mellom den logiske og den kreative hjernehalvdelen, skuespillerarbeid og arbeid med blant annet emosjonelle minner. Gjennom dette har han utviklet en metode/et arbeidssett han kaller «Den autonome ensembleskuespilleren». Dette benytter han også som regissør, og jeg fikk være med på produksjonen «#inhatewetrust» på Öresundsteatern vinteren 2015, og observere og lære av hans regiarbeid. Jeg tok med tre elementer fra Norgårds metode inn i masterprosjektet mitt.

### 3.2.1 Leseteknikken

Norgårds leseteknikk skal hjelpe skuespilleren å lære og å forstå teksten, samtidig som det allerede i starten legger grunnlaget for kroppsliggjøring av teksten:

- Se på teksten, på ordene, på linjen, på meningen
- Løft blikket fra teksten
- Si høyt det du så i teksten – enten hele meningen eller bare noen ord
- La det «lande», som om du har en mottaker
- Fortsett å arbeide etter samme mønster gjennom manus

Gjennom denne leseteknikken får man altså *kroppsliggjort* teksten gjennom å lese teksten og sette i gang hjernens assosiasjonsapparat. I stedet for å stå på scenen å lese teksten høyt fra papiret, «tar» man den opp fra arket og inn i kroppen – og på den måten vil man raskere få en *overkompetanse* på teksten (Norgård, personlig kommunikasjon, 2015). Med overkompetanse på

teksten mener Norgård at man er trygg på teksten, innholdet og meningen i den på scenen, slik at fremføringen av den ikke blir bare teknisk, repetering av tekst.

### 3.2.2 Samspillteknikken forundring og forventning

Denne teknikken/verktøyet handler om samspill på scenen. Det handler om å skape et interessant og dynamisk forhold mellom skuespillerne på scenen, et verktøy for nærvær og tilstedeværelse på scenen (Norgård, personlig kommunikasjon, 2015). Forundring og forventning er nøkkelordene; Fremfør teksten med forundring – over teksten, ordene, og forvent svar fra motspilleren.

- Legg til forundring i en replikk, spør!
- Forvent svar fra motspilleren – gjør det interessant for motspilleren å svare deg

Som skuespiller er man påvirket av omgivelsene og motspillerne. Målet med samspillsøvelsen er å stimulere skuespilleren til både å få og gi svar som kan hjelpe dem til å forstå hva de gjør og sier. «*Det er dine reaksjoner som gjør at jeg er den jeg er her og nå, jeg vet ikke hva jeg har sagt før du har svart meg*». (Nordgård, personlig kommunikasjon, 2015).

En av de konkrete øvelsene fra denne teknikken er *eller hur*-øvelsen, eller *ikke sant*-øvelsen som jeg kaller den på norsk. Denne øvelsen går ut på å legge til «*ikke sant?*» etter hver eneste replikk. Formålet er å legge en forundring i teksten, å *forundre* seg over replikken når man sier den, og samtidig *forvente* å få svar. På denne måten gir man seg selv sjansen til å oppdage teksten hver gang man sier den, samtidig som man gjør det lettere for motspilleren å respondere.

Norgård benytter denne øvelsen i hovedsak som en samspillsøvelse som *forankrer forundring og forventning i kroppen, slik at man som skuespiller både søker svar hos andre og ikke bare bekrefter ting overfor seg selv* (Nordgård, personlig kommunikasjon, 2015).

I analysen vil jeg komme tilbake til hvordan jeg benyttet denne øvelsen, og hvordan det utviklet seg til noe mye mer enn en samspillsøvelse.



### 3.2.3 Målbilde og hemmeligheter

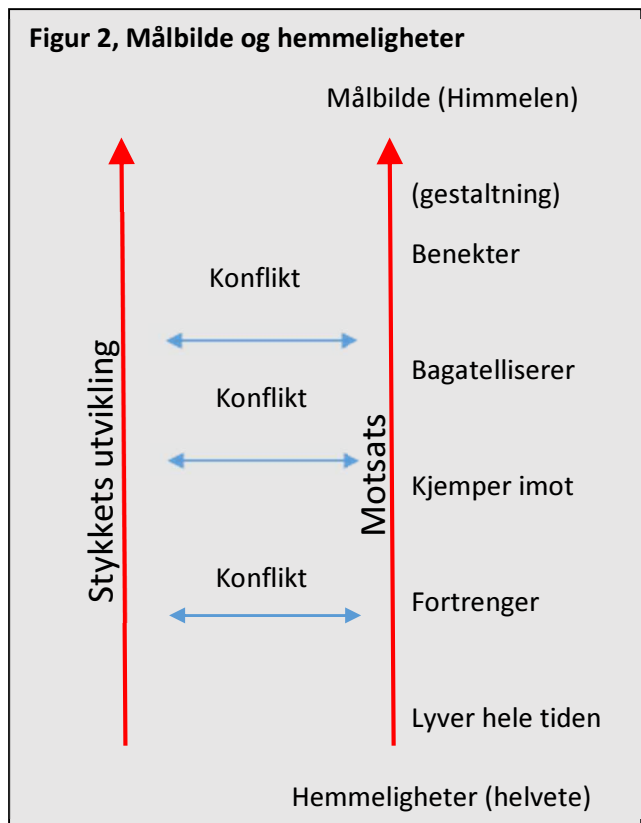
Målbildearbeid er ifølge Norgård et «quick-fix» for rollearbeid (Personlig Kommunikasjon, 2015).

Målbildearbeid er og sentralt som «analyseverktøy» i skuespiller- og rollearbeidet til Norgård. Det handler om å finne sin rolles fremtidsbilde, den best tenkelige situasjon han eller hun ønsker å oppnå, og på den måten skaffe seg en drivkraft på «reisen» gjennom stykkets handling og mot målbildet.

Det er den best tenkelige utgangen av historien – dit rollen vil, ønsker seg, drømmer seg. Altså det beste utfallet av det man i *Metoden for handlende analyse av skuespill og roller* – som er en metode for å analysere skuespill og roller (Malochevskaja, 2015: 52-86), kaller «Kampen for å...». Det er en måte å identifisere historien/handlingen publikum følger med på i et teaterstykke, for eksempel «Degsys kamp for å få tilbake Philippa», eller «Cliffs kamp for å bli selvstendig». I Norgårds arbeidsmetodikk er et slikt målbilde alltid positivt, en lystbetont drivkraft for rollen. «Dit vil jeg!».

På reisen til oppfyllelse av målbildet, skaper man en eller flere hemmeligheter som igjen skaper en motstand for rollen. Hemmelighetene er de hindrene som ligger i veien for karakterens vei til målbildet, «hemmelighetene gjør reisen til et rally mot målet, ikke bare en rett-frem-reise på en motorvei» (Norgård, Personlig kommunikasjon, 2015). Målbilder og hemmeligheter skal gi skuespilleren drivkraft gjennom stykket. Det skal også gi spillbarhet til situasjoner, og gestaltningmuligheter.

Som en del av forarbeidet som regissør lager Norgård målbilder for alle rollene i stykket, og på den måten får han «en rask og enkel oversikt over historiens og rollenes mulige mål, konflikter og situasjoner som kan oppstå mellom dem» (Norgård, personlig kommunikasjon, 2015).



(Figurer: Norgård, personlig kommunikasjon 2015)

### 3.3 Frantic Assembly

Frantic Assembly startet opp i 1994 som Frantic Theatre Company i Swansea i Storbritannia, og jobber med fysisk devising teater under kunstnerisk ledelse av Scott Graham og Steven Hoggett (Graham og Hoggett, 2009). Deres «building blocks for devising», eller byggeklosser, er enkle basisøvelser som kan brukes til å bygge opp avanserte koreografier. Det passer veldig godt for meg som ikke har veldig høy kompetanse på fysisk teater, men som likevel ønsker å bruke det i en forestilling. Jeg redegjør her kort for det mest essensielle fra Frantic Assemblys filosofi/metode som jeg har benyttet meg av.

#### 3.3.1 De tre universene

I videoen «Masterclass Building Blocks for Devising» (2015) forteller Scott Graham om *de tre universene i koreografi*:

- The moment before the touch

- The moment of the touch

- The moment after the touch

Det handler altså om øyeblikket FØR, NÅR og ETTER noe skjer. Ikke bare et «touch», men en fysisk handling som sådan. Poenget er at det ikke bare er selve handlingen som er viktig, men også det som skjer umiddelbart før og etter den. Graham poengterer i videoen at man *aldri skal gå glipp av en mulighet til å fortelle en historie* (2015). Hvis man bestemmer seg for å gjøre en handling, for eksempel ta motspilleren hånd, er det en like viktig handling i øyeblikket før man tar hånden. Gjør man det sakte, eller fort, sensuelt eller brutalt. Også det som skjer etter at man har tatt hånden, hva skjer da? Hvordan reagerer motspilleren? Øyeblikket før og etter er altså like viktig som øyeblikket når, i å fortelle publikum hva som skjer, og å sette det i kontekst.

### 3.3.2 Bevegelse møter kontekst i mening

Frantics øvelser kan (og bør) benyttes utenfor kontekst. I boken *The frantic assembly book of devising theatre* (2009) går Graham og Hoggett inn på hvordan koreografi (bevegelse) møter kontekst for å skape mening (2009:155-156). En koreografi kan være uten en spesiell betydning helt til man f.eks. setter musikk til. Da vil musikkvalget sette en kontekst, som sammen med koreografien gir en mening. På samme måte vil bruken av tekst sette en kontekst, som igjen møter bevegelsen og skaper en mening.

I følge Graham og Hoggett er det altså ikke bare mulig, men en forutsetning at koreografi og bevegelsesmønstre dannes før meningen. De snakker i boken fra et utgangspunkt å lage devising teater, hvor man ikke nødvendigvis har noen kontekst eller mening på et detaljert nivå

### 3.3 Søken etter nærvær

Spolin, Norgård og Frantic Assemblys metoder har som fellesnevner at de søker etter scenisk nærvær gjennom sine teknikker og metoder. Der hvor Viola Spolin gir oss konkrete rammer for utforsking

gjennom tydelige øvelser, skuespillerteknikker og instruktørmeter, komplementeres dette av Dag Norgårds mer åpne tilnærming til teksten gjennom opplevelse, sansing og forestillingsevne. Frantic Assembly går på tvers av både Spolin og Norgård. Frantics spesifikke fysiske øvelser, med regler og teknikker for bevegelse og repetisjon har vært sentral for å utarbeidelse og innøving av koreografi. Frantics tre universer har vært med å bevisstgjøre opplevelse og sansing i og rundt det som skjer på scenen, og har tatt både Spolins idé om å frigjøre seg fra ordenes forutinntatte betydning og Norgårds tanke om å oppleve teksten heller enn å lese den, inn i en ny dimensjon. Sammen søker de tre etter det samme sceniske nærværet gjennom intuisjon, fokus og psykisk og fysisk tilstedeværelse ikke bare på scenen, men på den *samme* scenen. Spolin, Norgård og Frantic Assembly som grunnsteiner i mitt arbeid har gitt denne synergien, har hatt stor betydning i prosjektet.

## 4. Dramaturgisk analyse

### 4.1 Oversettelsen

Etter å ha søkt og fått tillatelse og tilsagn om spilletillatelse fra forlaget Josef Weinberger Inc., oversatte jeg manuset på relativt kort tid. Jeg gikk for en så direkte oversettelse som mulig, for å ha et så originalt utgangspunkt som mulig å arbeide videre med teksten etter oversettelse. Det ble to versjoner av oversettelsen fra den innledende fasen, den tredje versjonen er den som ble spilt:

Versjon 1 – med alle originalreferanser, vitser og punchlines

Versjon 2 – med alle originale navnerreferanser, men med oversatte vitser, punchlines, uttrykk etc., såkalte «local changes».

Versjon 3 – spilleversjonen, med alt av endringer, strykninger etc. gjort under prøveperiode og frem til forestilling.

Siden oversettelsen ble gjort fra engelsk til nordnorsk dialekt, ble det også en versjon 2a av oversettelsen, gjort etter castingen, fordi to av skuespillerne snakket østnorsk. Dette er i praksis versjon 2, men med to av karakterenes replikker skrevet på bokmål. Utfordringen med dette var å beholde humoren og brodden i dialogen, som jeg synes har en ekstra spiss på nordnorsk kontra østnorsk dialekt.

### 4.2 Kontekst

Etter det første arbeidet med oversettelsen, kom spørsmålet om jeg skulle «flytte» handlingen til Norge, med norske karakternavn, stedsnavn og ikke minst fotballreferanser. For hvem er egentlig Alan Hansen og Barry Venison? Og hvem er de norske alternativene? Etter samtaler med ihuga fotballfans, får jeg vite at nordmenn kjenner såpass godt til engelsk fotball, fotballkultur og hooliganfenomenet der, at det er uproblematisk å beholde sted og navn i England. I tillegg er det et vesentlig poeng at vi i Norge ikke har historikken til hooliganfenomenet slik de har der. I stykket snakkes det blant annet om å «vise dem», om å «ta balletak på de jævlene». Denne holdningen, oss

mot dem, kan sannsynligvis sees i sammenheng med engelske myndigheters forsøk på å få kontroll over hooliganbevegelsen tilbake på 1980-tallet. Et godt kjent eksempel er ulykkesbrannen på Hillsborough og Bradford i 1985, hvor 57 mennesker mistet livet. Låste porter gjorde at publikum ikke kunne rømme ut på banen, og politiet hadde fått streng beskjed om å ikke åpne portene (Kjærstad, 1999). Myndighetenes reguleringer jobbet MOT publikum, ikke for dem. *Fans ble fremstilt som en underklasse, og deres meninger gjenstand for kollektiv undertrykkelse* (Kjærstad, 1999:47). I tillegg kommer kapitaliseringen av fotballen inn i samme tidsrom, som etter hvert fører til et stort fokus på penger og inntjening, slik vi kjenner fotballen i dag. Merchandise, millionlønninger, overgangssummer etc., hvor en vanlig publikummer med sesongkort er en minimal inntektskilde, derav Degsys replikk «...en vanlig fan med sesongkort, vi betyr ingenting.»

Denne historikken er vi ikke i nærheten av å ha i Norge og norsk fotball, og derfor var det helt klart at å flytte handlingen til Norge ville gi meg et dramaturgisk problem i forhold til disse mange referansene til «de». Dette er så klart ikke noe den gjennomsnittlige publikummer vil tenke over, men i oversettelsen av manus og arbeidet med forestillingen var det helt klart viktig for meg og skuespillerne å vite med «de» var, om enn i vår egen tolkning av det.

I versjon 3 av oversettelsen er riktignok de to tydeligste fotballreferansene fornyet, fra Alan Hansen og Barry Venison til Alan Shearer og Gary Neville. Ganske enkelt fordi manus er skrevet for 17 år siden, og det ga mye mer mening å oppdatere disse navnene.

#### 4.3 Teksten – hva er den?

Torunn Kjølner og Janek Szatkowski skriver i kapitlet *Dramaturgisk analyse – et arbeidsredskap for ikke-naive instruktører* om især dramaturgisk tekstanalyse som forberedende arbeid før en produksjon, «nærmere bestemt på det stadiet i tekstanalysen hvor de første overveielsene om forestillingen skal formuleres (i Reistad 1991:122). De deler inn dramaturgisk analyse i fire deler, eller faser: Tekstanalyse, produksjonsanalyse, forestillingsanalyse og resepsjonsanalyse. Artikkelen

hovedfokus er likevel tekstanalyse – som også er min inngang til det dramaturgiske analysearbeidet i denne produksjonen.

Kjølner og Szatkowski stiller tre grunnleggende spørsmål til teksten:

Hva er teksten?

*Hva kan teksten bli til?*

*Hva skal teksten bli til?*

Formålet med disse spørsmålene er å åpne teksten både for hva den faktisk inneholder, hvilken historie og informasjon ligger allerede i teksten, men ikke minst hvilke muligheter for tolkning som ligger i teksten. Det første spørsmålet, hva er teksten, er gjerne førsteinntrykket man får av teksten – man leser den, setter den inn i en (samtds)kontekst – hvilken forestilling er skrevet inn i teksten?

I det andre spørsmålet, hva kan teksten bli til, ligger instruktørens potensielle brennpunkt – ligger det noe i teksten som instruktøren som kunstner føler han kan ta tak i, finnes det et engasjement, følelser eller tematikk som har potensiale til å bli noe mer?

Det tredje spørsmålet, hva skal teksten bli til, er et steg videre fra de to første. Man starter en slags innramming av forestillingen, og gjør noen valg i forhold til det man har avdekket i de to foregående spørsmålene, hvilken forestilling kan og skal det bli, hva slags historie ønsker man å fortelle, hva ønsker man å oppnå med å fortelle den (Reistad, 1991:122-131).

#### 4.3.1 Fiksjon og form

For å finne tekstens form gjennom analyse, ser man på hvordan historien fortelles gjennom teksten, og på hvilken måte den forholder seg til publikum på. Man oppretter en fiksjonskontrakt, som er med på å fortelle publikum hvordan de skal oppfatte det som skjer på scenen. Er de utenforstående publikummere som ikke er en del av det sceniske rommet (den fjerde vegg) eller er de tilstede i fiksjonen som publikum? Kjølner og Szatkowski sier det slik: *I løpet av forestillingen opprettes det «kontrakter» som handler om måten fiksjonen presenteres på fra scenen* (Reistad, 1991:125). Kjølner

og Szatkowski nevner fire typologier; dramatisk, episk og simultan og metafiksjonell. Jeg velger å bruke en Szatkowskis matrisemodell, gjengitt i Gladsø et.al. (2005:172) for å redegjøre for disse:

<b>Dramatisk form</b>	<b>Episk form</b>	<b>Simultan form</b>	<b>Metafiksjonell form</b>
Fortellingen er			
- Kontinuerlig fremadskridende	- Montert i fragmenter	- Fragmentert diskontinuerlig	- Montert med fragmenter og fremadskridende elementer
- (psyko)logisk motivert	- (polito)logisk motivert	- a-logisk motivert	- ironisk-logisk motivert
Betydningen oppstår			
- i et samlende dybdestrukturert punkt	- i et overordnet punkt, som utgjør montasjens prinsipp	- den spres bevisst og blir til et spill	- i en dobbelstrategi, som samtidig aksepterer helhetens nødvendighet og den destruktive kraft
- «bak» verket som sammenfatter helheten	- «bak» verket – helhetsskapende	- «mellom» verk og tilskuer	- problematiserer betydningsproduksjonen
<b>Helhetsvillende form</b>	<b>Helhetsvillende form</b>	<b>Helhetsnektende form</b>	<b>Spill om helhetslengsler</b>

I mitt prosjekt har jeg forholdt meg til tre av disse fire typologiske modellene, dramatisk, episk og metafiksjonell form.

Den dramatiske formen innebærer en tydelig fiksjons- og historielinje med et helhetlig fiktivt univers, handlingen er avgrenset i tid og rom, og den er logisk og/eller psykologisk som forstås lett og i riktig



rekkefølge (Kjølner & Szatkowski i Reistad, 1991:126). I *Guds utsendte* starter den dramatiske handlingen med at Degsy ringer kompisen Cliff, og ber ham komme over. Degsy har kidnappet dommeren Greaves fra gårdagens fotballkamp, som laget hans tapte. Nå vil han ha Cliffs hjelp til å få dommeren til å omgjøre resultatet. Cliff er ikke spesielt begeistret for ideen, og benytter enhver anledning til å forsøke å avslutte situasjonen. Dette gjør at Greaves utnytter alle muligheter til å skape ytterligere splid mellom Cliff og Degsy. For å hindre at ekskjæresten Philippa oppdager kidnappingen, tar Cliff og Degsy med seg Greaves i bilen. Men på vei til Cliffs leilighet kjører de seg vill og krasjer fordi Cliff ikke vil kjøre over en katt. Greaves gjør et mislykket rømningsforsøk, og de ender opp med å skjule seg i en gammel kirke. Her fortsetter Degsys kamp for å overbevise Greaves om å gjøre som han sier. Det går for langt, Degsy tyr til vold og bryter sammen. Politiet er på sporet av dem, og når Cliff attpåtil forteller at han har rota med Philippa, lar Degsy fotball være fotball og forsøker å ta sitt eget liv ved drukning. Greaves redder ham opp fra vannet. Denne handlingen er fremadskridende og logisk-psykologisk motivert, og den foregår i løpet av et drøyt døgn.

Den dramatiske formen brytes av det jeg forstår som *episke brudd*, at karakterene bryter den dramatiske fiksjonskontrakten og kommenterer handlingen på scenen til publikum. I tillegg kommer disse bruddene tidvis også som fortellinger, forklaringer eller monologer – ut til publikum. Disse kan og kan ikke ha betydning for tekstens helhet. Fjerner man disse vil teksten fortsatt ha en viss betydning, men ville legge mer vekt på handlingen for å fortelle historien – en renere dramatisk form. Men MED disse bruddene, beveger teksten seg inn i den metafiksjonelle formen, fordi bruddene er med på å drive og utvikle fortellingen fremover på en selvrefleksiv måte, hvor fiksjonen er seg selv bevisst (Gladsø et.al. 2005: 170-171). I tillegg underbygges den metafiksjonelle formen i teksten av at fortellingen problematiserer og stiller spørsmål ved hva som *egentlig* er rett og galt på tvers av fiksjonene. Hvem forteller sannheten? Og hvem skal få bestemme det? Disse episke bruddene kan derfor også betegnes som metafiksjonelle brudd.

Et eksempel på et episk brudd er allerede i åpningen av teksten:

DEGSY

*Det va ikkje mål. Det må man bare forstå. Fakta. Bombesikkert. Ikkje nåkka mål. Aldri i livet.*

*Det målet va ikkje et mål.*

*(CLIFF, i spotlight.)*

CLIFF

*Jeg kom hjem tidlig. Eller veldig sent, avhengig av hvordan man ser på sånne ting. Og jeg la merke til at det var en beskjed på telefonsvareren.*

DEGSY

*Cliff, Cliff, Cliff...*

CLIFF

*Det er meg.*

DEGSY

*Hey, kor i helv... ta telefonen, nu! Nu. Nu.*

CLIFF

*Det var Degsy.*

DEGSY

*Det e Degsy. Cliff, det e mæ.*

CLIFF

*Som om det kunne ha vært noen andre.*

Degsy og Cliff befinner seg her i to forskjellige fiksjonslag. Degsy er den dramatiske illusjonen, og fremstiller situasjonen direkte. Cliff derimot bryter den fjerde veggen, og er tilstede i samme rom som publikum med sin fortelling. Jeg valgte for enkelhets skyld å kalle disse to fiksjonslagene *datid* (dramatisk form) og *nåtid* (episk form).

Like etterpå, flytter Cliff seg inn i det dramatiske fiksjonslaget i løpet av en replikk:

CLIFF

*Så jeg hoppa i bilen, og... jeg kom til Degsy.*

*(Lys opp. GREAVES sitter bundet på en stol. CLIFF stirrer mistroisk.)*

*Og der, på stolen, satt, satt... satt...*

*(Det går opp for CLIFF hvem GREAVES er.)*

*(forts.)*

*... hv-hva, hva har du gjort?*

DEGSY

*Æ gjør en forskjell, Cliff. Æ sir at nok e nok.*

Akkurat her er det et relativt tydelig skifte mellom det episke bruddet og det dramatiske fiksjonslaget. Denne vekslingen mellom de to formene, og kommenteringen av det, gjør at fortellingen blir montert med fragmenter og fremadskridende elementer, og er ironisk-logisk motivert. Det gjør at stykket får en *metafiksjonell dramaturgi*. Den metafiksjonelle formen forklarer Gladsø et.al. (2005:170) slik: *I sin enkleste form betyr det rett og slett at en fiksjon peker på seg selv som fiksjon (...)*. Gladsø et.al. påpeker imidlertid at Szatkowskis begrep om metafiksjon ikke bare handler om dette, men også, som det står i modellen, en problematisert betydningsproduksjon:

*Det metafiksjonelle har her mer radikale konsekvenser, og handler om kritikken av representasjoner i det hele tatt; vår virkelighetsoppfattelse som konstruksjon, som en fortelling, som en fiksjon (Gladsø et.al, 2005:171).*

#### 4.3.2 Fortelling skaper fortelling

I *Guds utsendte* er den metafiksjonelle dramaturgien tydelig etablert gjennom Cliff og Degsys stadige skifte mellom det dramatiske og det episke. Greaves er også en del av disse skiftene, og har et par *egne episke brudd*. Det er likevel Cliff og Degsy som historiefortellere som driver.

Betydningsproduksjonen blir imidlertid problematisert av at Cliff, Degsy og Greaves ønsker å fortelle publikum *sin subjektive* historie – som også blir sterkt influert av de forskjellige karakterene. Alle

forteller historien mest mulig til *sin* fordel, men blir ofte avslørt av sine egne karaktertrekk. Der hvor Cliff er opptatt av å få frem sin egen motstand mot Degsys handlinger, og minimere sin egen involvering i det, benytter han «store» ord og lett ironi for å omtale handlingen og Degsy. Degsy på sin side sier ting mer rett ut, og kommer ofte med innskytelser og rettelser til Cliffs ordrike historiefremstilling. Degsy er opptatt av å være en helt, og det preger hans historiefortelling.

Greaves kan oppleves som relativt nøytral i starten, men blir etter hvert preget av hans (påtatte) gudstro og religion. Han er opptatt av å fremstille seg selv som en from tjener som vender det andre kinnet til, selv om han ofte provoserer sine kidnappere mer enn nødvendig.

Det er Cliff og Degsys fortellinger som dominerer, og som har hovedfokus. Men fortellingen om hva som egentlig skjedde er ikke så logisk og fremadskridende som ved første øyekast: De subjektive fortellingene er farget av hukommelsen, idealene og ønskedrømmene til de to. Deres fortellinger om det som skjedde skaper også nye fortellinger. Gjennom skiftene mellom det episke og det dramatiske forandres ting nok også underveis mens det fortelles, uavhengig av om det var slik det *egentlig* skjedde. Det er et konglomerat av perspektiver som det ikke er bare lett å holde orden på i en prosess.

#### 4.3.3 Tekstanalyse – verktøy eller tvangstrøye?

Alle disse *ekstra* fortellingene som potensielt lå i teksten, ville ikke åpenbare seg gjennom en ren teoretisk tekstanalyse. Å lese teksten dramatisk eller metafiksjonelt så tidlig i prosessen ønsket jeg ikke, da jeg mener dette kunne lagt føringer på den skapende prosessen – som jeg ønsket skulle være så åpen som overhodet mulig. Samtidig var det viktig å kunne få et første overblikk på teksten gjennom å tenke *lukket* dramaturgisk strategi. Jeg ville jobbe både lukket og åpent. Jeg kunne ikke forholde meg til det ene eller det andre. Jeg var mer opptatt av hva teksten *kunne* være heller enn å definere *hva den er*. Jeg skal ikke hevde at dette var uproblematisk, men jeg opplevde at denne åpenheten i formtenking, hadde flere fordeler enn ulemper når jeg som instruktør sammen med skuespillerne møtte teksten på gulvet:

Tabell 1, min egen.

Bestemt eller tydelig dramatisk form, teoretisk analyse	Åpen dramatisk form, praktisk analyse
Fordeler	
Tydelige rammer Trygghet «Prøvbart» mot teorien (jeg må finne et bedre ord her) Strukturert	Rom for lek Ingen regler eller føringer Gir skuespillerne tillit  Fremmer den kreative prosessen Analysen kan skje i praksis
Ulemper	
Kan bremse den kreative prosessen Fratar skuespillere tillit Regelbunden Arbeidskrevende analyse	Kan bli for «lett» dramaturgisk Kan sløse tid om man jobber for ustrukturert

Gjennom å møte teksten i en «praksisanalyse» og en åpen dramatisk formtenkning, mener jeg at vi frigjorde oss fra den teoretisk-analytiske «tvangstrøyen».

#### 4.3.4 Praktisk dramaturgisk analyse - en frigjøring?

Det var tidlig klart for meg at jeg ønsket å åpne opp teksten mot de fysiske mulighetene som lå i den.

Det lå litt i konsepttekningen min. Så hvorfor ikke starte med det allerede i analysen? Det vil si, hvorfor ikke kombinere tekstanalyse med gjennomlesinger og praktisk utforskning av teksten.

Denne tanken gjorde at vi startet arbeidsprosessen med kun en enkel gjennomlesing av teksten.

Identifisering av vendepunkt, sceneoverskrifter og hovedord hoppet vi glatt over. Både jeg som

instruktør og skuespillerne var i det hele tatt veldig gira på å komme i gang, noe som ga oss både motivasjon og mot til å kutte noen hjørner, og gå rett på gulvet og møte teksten i praksis.

Her prøvde jeg ut regissør og pedagog Dag Norgårds samspilløvelse «eller hur», hvor formålet er å bedre samspillet mellom skuespillerne gjennom å tillegge replikkene undring og forventning – undring over ens egen replikk, og en forventning om svar fra motspilleren (Norgård, personlig kommunikasjon 2015). Etter å både ha prøvd ut på kurs og observert denne øvelsen i produksjon (Öresundsteatern, 2015) har jeg sett at den er effektiv ikke bare til å forbedre og utvikle samspillet, men også er med på å gjøre teksten mer interessant å lytte til, og jeg hørte teksten på en helt annen måte. Jeg benyttet øvelsen til å utforske om den kunne gi noen ny dimensjon til den teksten vi skulle oppdage og eksperimentere med.

Gjennom skuespillernes (i praksis) lesning av replikker på gulvet kombinert med «ikke sant?», undring og forventning, la jeg merke til at både jeg som instruktør og skuespillerne stadig oppdaget teksten om igjen, nye meninger, betydninger og impulser strømmet på. Som reflekterende praktiker fikk dette meg til å tenke – kan vi gjøre mer?

De fysiske mulighetene – kunne vi være på vei mot et verktøy for å finne dem her? Det manglet fortsatt litt. Jeg bestemte meg derfor for å forsøke en ny variant «ikke sant?». I stedet for å si «ikke sant?» etter replikkene, skulle de søke fysisk kontakt med hverandre etter eller i løpet av hver eneste replikk. Nesten som ved et trylleslag, hadde vi et praktisk analyseverktøy som åpnet, utforsket og også utfordret både fiksjonslag, innhold, mening og meningsdannelse i teksten. At skuespillerne også fikk ta i bruk kroppsspråk til å forstå og utforske teksten, gjorde det også meget interessant å se på. Skuespillerne skulle ikke være opptatt av at den fysiske kontakten var verken logisk eller ga mening. De skulle la seg føre av de fysiske impulsene teksten ga, kombinert med sin egen nysgjerrighet og ønske om å undersøke. Den fysiske kontakten hjalp til med å analysere tekstens fiksjon, form og betydning. Vendepunkter og viktig informasjon ble blottlagt, og som instruktør kunne jeg ikke annet enn å notere. Inkludert i den fysiske kontakten, er også mangelen på fysisk kontakt. For selv om

oppgaven var å alltid søke fysisk kontakt etter en replikk, det være seg å stå nærme, et klapp på skuldra, et dult e.l., så var det flere steder de lot være. Først tenkte jeg at de tok litt for lett på oppgaven – men så slo det meg: Det er teksten som hindrer dem, dette betyr noe, dette er viktig!

Ganske riktig – når jeg i ettertid sammenlignet de motstandene, avstanden og spenningen som oppstod der skuespillerne unngikk den fysiske kontakten – stemte dette ikke bare nøyaktig med det en teoretisk analyse av vendepunkter ville gjort, det ga meg også mange nye impulser som jeg sannsynligvis ikke ville funnet uten den praktiske tilnærmingen til analysen.

Denne praktiske dramaturgiske analyseøvelsen, om man kan kalle den det, var et av de viktigste verktøyene for tekstarbeid og analyse i starten av prøveperioden. Verken jeg eller skuespillerne ønsket å sette oss ned ved bordet igjen, etter å først ha jobbet på denne måten.

Fordelene, som beskrevet i tabell 1, var ganske åpenbare. Øvelsen gir skuespillerne tillit til å undersøke teksten sammen og på egenhånd, i praksis, og man får satt i gang både den analytiske og kreative delen av hjernen.

Som ulempe kommer faren for å rote bort tid, hvis tiden er knapp. Man må ha en ganske strukturert tilnærming til hvor mye tid man skal bruke på denne praktiske analysen. Men det viktigste å være klar over, som jeg ble, er at man ikke nødvendigvis får gått i dybden dramaturgisk – og på den måten gå glipp av muligheter i teksten. For eksempel ble temaet religion og dens betydning for og i teksten ikke utforsket skikkelig før i slutten av prøveperioden.

Denne tilnærmingen til en praktisk dramaturgisk analyse vil jeg derfor karakterisere som både solid, enkel og lystbetont, men med en mulig fallgruve. Jeg ble ikke fullt klar over den før ganske sent, og tror det er mulig å unngå ved å være den bevisst.

Det er også viktig å nevne at flere av disse «fysiske kontaktpunktene» som oppstod i dette arbeidet, dannet grunnlaget for noen av de fysiske form- og regigrepene i forestillingen – både direkte og indirekte.

#### 4.4 Konsept

Et konsept er et rammeverk som knytter sammen en hel del beslutninger og valg i forhold til en kunstnerisk prosess, ifølge Exe Christoffersen (1996). Som instruktør tar man i utviklingen av konseptet avgjørelser om hvilken prosess man ønsker, i form av hva man forhåndsdefinerer og hva man ønsker å overlate til «tilfeldighetene». Ønsker man å jobbe som Stanislavskij ved å skape en ramme for instruktøren som fasilitator for skuespillerens skapende prosess/arbeid, og på den måten legge en del av tolkningen, meningsdannelse og undertekst opp til skuespilleren – eller legge helt klare og definerte føringer for den skapende prosessen.

I konseptet møter instruktørens personlige brennpunkt i forhold til teksten kriterier om form og stil, materiale, rom, budskapet i forhold til publikum – og et konsept kan være kun en ytre ramme som er lite detaljspesifikk, eller det kan ha flere indre rammer som definerer detaljer på flere nivåer.

Et konsept er altså i Exe Christoffersens definisjon det totale kunstneriske rammeverket for en forestilling og prosessen frem mot den:

*Konseptet skaper scenen som er skrevet inn i teksten, og konkretiserer den gjennom en løpende revurdering og samspill mellom planlegging, forberedelse, prøver, improvisasjon, innstudering, cool down, nytenkning i relasjon til det foregående stykke, presisjon, gjentakelse, disiplin, møtet med tilskueren på stadig nye måter, hvor scenen skapes konkret som ramme. (1996:10)*

Ut fra dette kan man lese at det er nødvendig med et godt utarbeidet konsept i forkant av en kunstnerisk prosess med en forestilling. Samtidig skriver han om den *pre-ekspressive scene: (...) tiden før betydningen er skapt, hvor man kan tillate seg å abstrahere fra betydningen* (1996:10). Den pre-ekspressive scenen er altså prøveperioden, før man møter publikum, mens man enda har tid til å utforske teksten og dens betydning. Han sier også at konseptet kan være et *møte eller en konflikt mellom den pre-ekspressive scene og teksten, dens konflikt og tema* (1996:10).



Jeg ønsket ikke nødvendigvis å utarbeidet konseptet i en så tidlig fase, fordi jeg mente en for detaljert konsepttenkning kunne legge føringer på den åpne prosessen jeg ønsket å ha. Jeg bestemte meg derfor for å la den pre-eksprissive scene og teksten møtes som en inngang til et, heller enn et resultat av det.

#### 4.4.1 Arbeidsform og metode – klar for analyse

Mitt valg om å gjøre et praktisk analyse- og konseptarbeid ga meg en arbeidsform og en helt konkret tilnærming på gulvet sammen med skuespillerne. Synergien mellom Spolin, Norgård og Frantic Assembly. Den åpne tankegangen. Å finne *min* måte å arbeide metodisk på som ikke føltes som en tvangstrøye, men som et frigjørende grep, gjorde at jeg nå satt igjen med et godt grunnlag for en systematisk undersøkelse i å utvikle regigrep og virkemiddel inspirert av fotball.



## 5. Analyse

### 5.1 Grunnleggende idé - konseptutvikling

Dramatiker Robert Farquhar regisserte urpremierer selv. Siden han skrev og regisserte stykket første gang selv, er det åpenbart for meg å se på manus som ikke bare hans tekst, men også hans egen forestilling. I forordet går han også langt i å legge føringer for både konsept og spillestil: «*stykket bør spilles uten kulisser og rekvisitter, utenom stolen som Greaves sitter på*» og at man «*ikke skal være så opptatt av å få de fysiske aspektene perfekt, da min intensjon alltid har vært at stykket skal være illustrerende heller enn presist fysisk teater*» (Farquhar, 2002:5)

Jeg falt absolutt for tanken om å spille uten kulisser og rekvisitter, og den uformelle fysiske teatertanken var også tiltalende. Samtidig mente jeg det måtte være noe mer, både fordi jeg ville lage *min* forestilling og ikke dramatikerens, men også fordi jeg ville utfordre meg selv som regissør i form og uttrykk. Instinktivt tenkte jeg at om man skal fortelle en historie om fotball, med fysiske elementer, så er det jo naturlig å se til fotballen, til fotballbanen. Idéen om å benytte *fotballens fysiske repertoar* som verktøy og virkemiddel var født. Jeg ville fortelle historien om at man bør skille mellom det viktige og uviktige i livet, mellom lek og alvor, lidenskap og ekstremisme. For meg var det åpenbart at dette ikke kunne gjøres til pekefinger-teater, hvor man forteller publikum hva som er rett og galt.

Det var helt klart at alvoret i historien burde fortelles med humor og glimt i øyet.

Gjenkjennelsesfaktoren er stor i teksten, for de som ikke er fotballfans kjenner også noen som har sagt disse ordene, «det målet var ikke et mål».

Dramatikeren legger altså opp til å bruke fysiske virkemidler i forestillingen. De er ikke mange, og de har ikke noen relasjon til fotball i seg selv. Inspirert av forestillinger som *Moby Dick* (Trøndelag Teater, 2014) og «*Leonce og Lena*» (Trøndelag Teater, 2015), som begge er å regne for teksttunge

stykker, hadde jeg en idé om en særdeles løs form og spillestil, hvor fysiske verktøy og virkemidler fra fotballbanen kunne både understreke, forsterke eller motsi teksten.

### 5.1.1 Schrödingers konsept

Siden jeg ønsket en så åpen prosess som mulig i skapelsen av forestillingen, ønsket jeg ikke å utvikle et «ferdig» konsept i forkant av prøveperioden, den pre-ekspressive scenen, slik Exe Christoffersen beskriver det (1996). Jeg hadde en klar idé om noen ytre rammer for forestillingen, for konseptet: En løs form og spillestil, jeg ønsket å bruke fysiske virkemidler fra fotballbanen, og jeg visste hva jeg ville fortelle – en historie om hva som er viktig og uviktig i livet, hva som kan skje når lidenskap blir ekstremisme.

Men disse ytre rammene stiller en hel del spørsmål til innholdet i konseptet, blant annet:

Hva er en løs form og spillestil?

Hvordan skaper man det?

Hvor detaljert kan man gå til verks for å skape en løshet?

Hva er fysiske virkemidler fra fotballbanen?

Hvordan skal de benyttes?

Hva ER viktig og uviktig i livet, og er dette interessant nok for publikum?

Er jeg sikker på at dette kan bli et godt konsept, hvordan finner jeg det ut, og vil det fungere?

Svaret på spørsmålet *hva er mitt konsept* er altså en rekke spørsmål. Jeg både hadde, og hadde ikke et konsept. Jeg ønsket la en eksperimentell prøveprosess fylle konseptet med innhold og forhåpentligvis svar på spørsmålene. At ensemblet, skuespillere og regissør, skulle gjennom utforsking av teksten fylle «konseptboksen». Jeg begynte å sammenlikne konseptet mitt med eksperimentet Schrödingers katt, hvor en katt blir plassert i en lukket boks sammen med forgiftet mat. Spiser katten maten, dør den. Gjør den ikke det, lever den. Svaret får man ikke før man åpner boksen og ser etter. I mellomtiden er katten både levede og død. Som regissør kom jeg til prøvestart

med en boks som både inneholdt og ikke inneholdt et konsept – helt avhengig av hva som skjedde i prøveperioden.

Utfordringen med denne måten å jobbe med konsept, er uten tvil usikkerhet og tid. Som regissør opplevde jeg at det ble forventet at jeg skulle ha «alle» svarene. Det skjedde flere ganger at jeg måtte svare at «det må jeg faktisk få lov å tenke litt på før jeg svarer». Siden jeg veldig tidlig hadde vært tydelig på at jeg ønsket en åpen og inkluderende prosess, var det ikke vanskelig å få aksept i ensemblet for at jeg ikke alltid kunne komme med «riktig» svar der og da. Samtidig resulterte det flere ganger i at vi brukte tid på å finne svaret i fellesskap, spesielt hvis det var avgjørende for fremgangen. I utgangspunktet en positiv øvelse i seg selv, men det tar gjerne litt tid, og det er ikke alltid man har den tiden.

Min erfaring ble likevel at å la kunstnerne møte teksten i en åpen og eksperimenterende undersøkelse, til slutt fylte konseptboksen med mye mer og mye bedre innhold, enn jeg som regissør kunne gjort på egenhånd, selv om det absolutt bærer preg av mine kunstneriske visjoner og idéer som grunnlag.

## 5.2 Fra fotballbanen til teaterscenen

Prøveperioden vår var delt inn i tre faser. Den første fasen, fra august til desember 2015, bestod av fire to-tre dagers workshoper i Oslo. Den andre fasen var første del av prøveperioden, i januar 2016 på Oslo Teatersenter. Den tredje og avsluttende fasen var den siste prøveuken, oppkjøringsuken frem mot premieren. Denne tilbrakte vi på Nordland Teater i Mo i Rana. På den aller første workshopen dro vi på fotballbanen og trente og spilte fotball sammen med et fotballag i fjerdedivisjon (senere tredjedivisjon), og vi avsluttet prøvene med en forestilling på teaterscenen. Man kan lese litt symbolikk i at vi startet på banen og avsluttet på scenen, men det er veldig mye mer i denne reisen fra et sted til et annet, ikke bare fysisk, men også kunstnerisk. I analysen skal jeg forsøke å gi et innblikk i og refleksjoner over denne reisen, gjennom prosjektets forskjellige faser.

### 5.2.1 Første fase - oppstart og workshoper

På workshopene var formålet hovedsakelig ensemblebygging, kartlegging (for min del) av skuespillernes «repertoar» i forhold til det fysiske og fotball, og utforsking av teksten og «oss» som ensemble. Vi jobbet med øvelser, og vi brukte litt tid på research gjennom å se videoer om fotball sammen. Vi var på fotballtrening med Eidsvoll Turn Fotball, og vi så diverse tutorial-videoer og tv-program om fotball: «Tidenes fotballkamp», fra en norsk tippeligakamp hvis resultat har vært omdiskutert siden, på grunn av en dommeravgjørelse (eller linjemann).

I denne fasen var det viktig å utforske mulighetene til å få en felles arbeidsmetodikk gjennom øvelser og teknikker vi kunne få bruk for senere i prosessen. Frantic Assembly er et eksempel på noe vi tidlig samlet oss rundt. I tillegg ønsker jeg å gi skuespillerne noen av de verktøyene *jeg* synes er nyttig i forberedelsen av et rollearbeid. Dag Norgårds leseøvelse for utforsking, opplevelse og innarbeidelse av tekst jobbet vi med nesten en hel workshop, både rundt bordet og på gulvet. I fellesskap er dette etter min mening en god øvelse for å unngå at man sitter rundt og *leser opp* fra manus. På egen hånd er det en god teknikk for å innarbeide og lære seg tekst. Jeg krevde imidlertid ikke at de skulle bruke denne teknikken på egen hånd, da jeg jeg vet at skuespillere har forskjellige individuelle prosesser for tekstpugging, og det ønsket jeg å respektere her.

I min research i fotball oppdaget jeg at veldig mye skjer både fysisk og psykisk på fotballbanen i sekundene FØR noe skjer, i det øyeblikket det faktisk skjer, og i sekundene etterpå. Før en scoring, scoringen, etter scoringen – feiringen av den eller frustrasjonen over den. Derfor var det helt klart for meg at vi måtte jobbe litt med Frantic assemblys øvelser og teorier, og ikke minst, de tre universene. At vi eksperimenterte med Frantic så tidlig i prosessen, skulle senere vise seg å være viktig. Ikke fordi vi brukte veldig mye Frantic som virkemiddel i forestillingen, men det var et verktøy for å skape andre virkemidler. Særlig tanken om at «ikke kast bort et øyeblikk eller en hendelse, alt kan brukes til å fortelle historien» ble viktig for meg å ha i bakhodet når vi jobbet fysisk, eller var på leting etter fysiske virkemidler og fortellermåter. Frantic snakker om å se etter historien i bevegelse

og kontakt. For meg var det nyttig å snu det og se etter bevegelsen og kontakten i historien – og på den måten fysikaliserer teksten mer.

I disse workshopene jobbet vi også mye med å oppdage teksten i praksis, på gulvet, fysisk. Gjennom å bruke Dag Norgårds lesemetode, eller hur-øvelsen og min egen videreutvikling av denne til en praksisanalyse, ble vi kjent med både teksten og underteksten. Samtidig utforsket vi hvilke fysiske impulser som lå i teksten, hva ville kroppen vår gjøre når vi sa ordene? Denne arbeidsmetoden skapte et solid grunnlag for videre arbeid med fysiske grep og virkemidler senere i prosessen.

I workshopene valgte jeg altså bevisst å jobbe så praktisk som mulig, på gulvet, heller enn teoretisk rundt bordet. Jeg var også bevisst på at vi IKKE startet med noe slags rolle- og karakterarbeid i denne fasen. Jeg introduserte riktignok et verktøy for innarbeiding av tekst i Norgårds leseøvelse, men beskjeden til skuespillerne var likevel klar: Ikke jobb med teksten på egen hånd ennå. Bakgrunnen var at jeg ønsket å unngå en situasjon hvor skuespillerne jobbet med tekst og karakter fra august til januar, og kom til prøvestart med tanker og ideer som var så innarbeidet, at det vanskeliggjorde endringer. Dette var et ledd i min plan om å ha en så åpen prosess som mulig, og ikke lukke eller låse seg i noe for tidlig.

Det praktiske arbeidet i workshopene brakte oss sammen som kunstnerisk ensemble, som fire skapende kunstnere i fellesskap, vi etablerte en felles kontrakt for samspill og samvær på scenen som utgangspunkt for det videre arbeidet når vi startet med heltidsprøver i fase 2 i januar.

### 5.2.2 Fotballtreningen

I utgangspunktet hadde jeg invitert fotballtrener Jan Åge Sandviken til å komme på en workshop og holde et opplegg for oss der, som en inngang til arbeidet med fotball. Sandviken mente imidlertid at det var helt urealistisk. Vi burde heller komme på en fotballtrening med laget han trente, Eidsvoll Turn Fotballs damelag, bestående av jenter fra 15 år og oppover. Jeg takket ja til invitasjonen, og 4. september 2015 tog vi toget til Eidsvoll og møtte opp til trening på kunstgressbanen til Eidsvoll videregående skole. Avtalen med Sandviken var at han skulle behandle skuespillerne som om de var

en del av laget, og ikke gi dem noe spesialbehandling verken den ene eller den andre veien. To av skuespillerne hadde riktignok spilt litt fotball tidligere, og var ikke fullt så ukjent på banen som den tredje.

På treningen er det Sandviken som er hovedtrener, men han har med seg to assistenter som er med å organiserer og gjennomfører treningsopplegget, som er meget godt planlagt. Det starter med oppvarming i form av jogging rundt banen. Det fortsetter med sikksakkløping, delvis jogg delvis spurting, koordinasjonsøvelser med ball, skuddtrening, dribletaktikk og pasninger, for å nevne noen. Mye av dette gjøres i par. Videre er det gruppeteknikk og gruppespill. Øvelsene gjøres i et visst antall minutter før man skifter. Trener Sandviken og assistentene kjører stoppeklokkedisiplin, og ingenting virker overlatt til tilfeldighetene. En av assistentene gir meg en innføring i planlegging av trening. Treningen legges opp i moduler via en app (program) på smarttelefon, nettbrett eller pc. Opplegget kan jobbes med i fellesskap av flere trenere, og angir også anbefalt tidsbruk og variasjoner.

De tre skuespillerne henger med så godt de kan, og får virkelig et krasjkurs i fotballtrening. De to som har spilt litt før, har ikke vært med på så organisert fotball tidligere. Det går med mange liter vann til gutta denne treningen. Jentene på laget synes det er stas å ha med de unge kjekke gutta, men viser ingen nåde i spill. Her er det fotball det gjelder, uansett.

Som regissør satt jeg på sidelinjen og observerte. Det var fascinerende å se skuespillerne bli tatt inn som vanlige medlemmer av laget, og behandlet deretter. Samtidig kunne jeg ikke unngå å tenke «*Hvordan i alle dager skal DETTE brukes på teaterscenen?*». Selv om jeg allerede hadde dette som utgangspunkt i prosjektet, var det der og da det virkelig gikk opp for meg at dette faktisk var et reelt forskningsprosjekt. Dette var noe å finne ut av.



### 5.3 Fase 2 – prøvestart

Mandag 4. januar 2016 startet vi med heldagsprøver på Oslo Teatersenter. Hele ensemblet var veldig «gira» og glad for å komme i gang, og entusiasmen nærmest flommet over. Vi snakket om at all denne positive energien måtte vi kjenne godt på, og ta vare på og huske til de dagene hvor det kanskje går litt tregt og man er sliten og lei.

Noe av det første vi gjør er å etablere rutiner for oppstart og oppvarming på prøvene. De første dagene har vi kun felles oppvarming, ledet av regissør. Det går raskt opp for meg at skuespillerne har forskjellige individuelle behov og også fra dag til dag. Vi gikk derfor over til en delt oppvarming, hvor den første delen er skuespillerledet, og den andre delen er felles. I den felles oppvarmingen gjorde vi oftest enkle øvelser/leker som var lystbetonte – i hovedsak for å starte dagen med et felles smil.

#### 5.3.1 Arbeidsprosessen – en fase i flere faser

I andre fase av prosjektet tok vi med oss erfaringene vi gjorde oss og de felles verktøyene vi «skapte» oss i fase 1, inn i en progresjonsbasert prøveprosess. På bakgrunn av mitt arbeid sammen med regissør Dag Norgård hadde jeg lagt opp til at vi den første halvannen uka av prøveperioden skulle jobbe så å si uten regi, hvor skuespillerne fikk «leve» sitt eget liv på scenen sammen med teksten. Så skulle jeg som regissør komme inn og sakte men sikkert lede en prosess mot stil og form, og konkretisere regien i forestillingen. Denne strategien opplevde jeg Norgård lyktes veldig godt med, og ønsket å prøve ut dette som en del av min visjon om en åpen prosess i utforskningen av teksten på scenen.

Det viste seg raskt at skuespillerne ikke synes dette var en veldig effektiv måte å jobbe på, rett og slett fordi det var en jobb vi allerede hadde gjort. På workshopene i fase 1 hadde vi brukt en del tid på praksisanalyse av teksten, på gulvet med frie tøyler. Etter en felles samtale om arbeidsprosessen, valgte jeg derfor å hoppe over de «innledende rundene» med utforsking av teksten, slik jeg hadde planlagt. I stedet gikk vi rett på neste steg, hvor vi begynte å utforske form og regi på scenen.

Skuespillerne fikk stort rom til å være medskapere, og veldig mye av det vi gjorde var like mye deres

som mine forslag. Denne prosessen hadde også tre faser: Den første fasen var utforskingen, hvor vi tok en sekvens og gjorde den på gulvet, på forskjellige måter. Vi lette etter en overordnet stemning eller arrangement, en veldig grov skisse av «hvordan kan vi gjøre dette». Etter å ha bestemt oss for et forslag gjorde vi det samme med flere sekvenser. Så tok vi dette til fase to, hvor vi satte sammen flere små sekvenser til en litt lengre, og jobbet videre med den, på et mer detaljert nivå. Her utforsket vi i større grad form, handling, relasjoner, den kontinuerlig fremadskridende handlingen i forhold til de montasjepregede bruddene. På denne måten skaffet vi oss en oversikt over hvordan vi ønsket å *forsøke* å fortelle historien. Vi tok med oss denne erfaringen og formleken inn i fase 3, hvor vi gikk ned på detaljnivå og begynte å utarbeide «mer ferdige» sekvenser med arrangementer og mer form. Fase 2 og 3 gjentok vi flere ganger der ting ikke fungerte, måtte forandres på fordi det ikke passet inn, eller vi rett og slett fikk en bedre idé. Denne måten å jobbe på opplevde både jeg og skuespillerne som produktiv og effektiv. Jeg har et regimotto, «Prøv, ikke prat». Man kan snakke om det i et kvarter, eller bruke to minutter på å prøve det. I de aller fleste tilfellene kan man spare mye tid.

### 5.3.2 Målbildearbeid

Siden jeg i prosjektets første fase hadde vært tydelig på at skuespillerne *ikke* skulle gjøre noe dyptgående rollearbeid, var det viktig å få i gang dette tidlig i andre fase. Skuespillerne fikk i oppdrag å finne sin karakters *målbilde* – den best tenkelige utgangen på historien, sett fra deres individuelle, subjektive ståsted, og *hemmelighet(er)* – hindringer på veien til målbildet, som gir karakteren motstand.

Jeg møtte med skuespillerne individuelt. Det er ikke meningen at skuespillerne skal vite om hverandres målbilde, fordi en del av essensen i arbeidet er å gi karakterene en indre drivkraft som er unik for *dem* og *deres* oppfatning av ting.

I denne samtalen med skuespillerne, fikk jeg vite hva slags målbilde og hemmeligheter de hadde for sine karakterer. Som regissør kunne jeg da stille spørsmål og komme med forslag til justeringer, der hvor jeg følte det var behov for det i forhold til min visjon for karakterene eller historiefortellingen.

Eksempel: Cliffs målbilde var å komme inn porten utenfor huset sitt etter jobben, og se to barn komme løpende mot ham og rope «pappa». Et øyeblikksbilde fra et lykkelig liv med jobb, familie og hus. Det er hit Cliff vil, og det som driver ham gjennom hele stykket til å forsøke å bagatellisere sin egen rolle i det som skjer, og å ville stikke, komme seg unna. En dom for kidnapping passer dårlig inn i a4-livet med rekkehus og kjernefamilie. Hans største hemmelighet er at han har lånt penger av Degsy. Penger han ikke kan betale tilbake ennå. Så lenge han ikke har betalt tilbake skylda si, føler han at han må føye seg og holde Degsy blid, for Degsy kan finne på hva som helst. Han kjenner Degsy.

Dette er informasjon vi ikke finner i historien, men som er skuespillerens personlige tanker om karakterens motiver og motstander. Cliffs målbilde og hemmelighet er med på å gi karakteren en relasjon til Degsy som er spillbar. Cliff forsøker stadig å snike seg unna kidnappingen, men han gjør det på en måte som om man forsøker å overtale Degsy til å si at det er greit – til å gi ham tillatelse. På denne måten mener han nok at han ikke utsetter seg selv for Degsys hevn i forhold til at han står i gjeld til ham. Det at ikke skuespilleren som spiller Degsy vet om dette målbildet og hemmeligheten er uvesentlig for ham, men det gjør også relasjonen Degsy – Cliff spillbar. Med Degsys målbilde og hemmelighet i tillegg, forholder de to karakterene seg til hverandre i en relasjon som innehar både uvisshet og overraskelsesmomenter. Når Cliff forsøker å «blidgjøre» Degsy for å unngå å bli stilt til rette for gjelda, vet ikke Degsy hvorfor Cliff oppfører seg slik, og må da finne ut hvordan han skal forholde seg til det. De blir også hindringer for hverandre og må finne nye veier til målet. Når Degsy ikke responderer positivt på Cliffs forsøk på å få aksept for å dra, må han finne på noe nytt. Han må ta en sving rundt hindringen for å komme videre, og da må han være kreativ.

Jeg har lært om dette på seminarer, kurs og ved å følge regissør Dag Norgårds arbeid. Derfor var det veldig spennende å få prøve dette ut i praksis, i en reell produksjonssammenheng. Ikke bare opplevde jeg som regissør at det hjalp skuespillerne ha en drivkraft fra første dag, men det gjorde også relasjonene mellom karakterene mye mer interessant å følge med på.

I etterkant av samtalene med skuespillerne om karakterenes målbilder hadde jeg som regissør innsikt i deres tanker for karakterens mål og motiver utover det som er å lese i manus. Dette gjorde at jeg underveis i prøveprosessen kunne følge opp dette sammen med dem, og hjelpe skuespillerne hvis de stod fast, og oftest gjennom å be dem ta to minutter og gå gjennom målbildet og hemmeligheten(e) sine. Dette fungerte av og til bra, av og til ikke – men da var det til gjengjeld større grep som måtte til. Det å ha noe så konkret å henvise til fungerte veldig godt. Samtidig fikk jeg dessverre ikke fulgt det opp godt nok, da det mot slutten av prøveperioden ble ganske hektisk, og jeg som benyttet målbildearbeid for første gang som regissør ble rett og slett usikker på om det var riktig løsning. Dette gjorde at jeg valgte å se etter andre løsninger, og ikke stolte helt på min egen tro på målbildearbeidet. Når jeg reflekterer over det i ettertid, burde jeg bare ha kjørt på, fordi flere av de «låsingene» vi opplevde i enkelte sekvenser mot slutten nok kunne vært løst ved å fokusere på målbilder og hemmeligheter – og finne en vei rundt låsingen, eller hindringene.

#### 5.4 Utviklingen av regigrep og virkemiddel inspirert av fotball

Å ta ting ut av en kontekst og plassere det inn i en annen, er en vågal øvelse. Jeg bestemte meg tidlig for at jeg ikke bare kunne «hente» ting direkte fra fotball og plassere det på teaterscenen. I likhet med teater har fotballen en egen dramaturgi, eksistens, og et eget språk både på banen og mellom bane og publikum. For meg var det derfor viktig at det vi hentet fra fotballbanen var grundig og gjennomtenkt, og at jeg kunne stå inne kunstnerisk for det jeg gjorde. Å benytte seg av ting kun fordi det var fra fotball, var ikke aktuelt. Utviklingen av de tilsynelatende enkle regigrepene og virkemidlene ble derfor en grundig prosess, hvor en sekvens på et minutt kunne ta flere timer å

bygge opp fra grunnen av. Dette var ikke åpenbart for meg i starten, og jeg forsøkte å ta «snarveier» i instruksjonen, uten hell. I lys av problemstillingen min, har jeg derfor valgt å beskrive utviklingen av noen helt konkrete grep/virkemiddel i detalj.

#### 5.4.1 Cliff stikker

##### 5.4.1.1 Sekvensen

Etter å ha kommet til Degsy og blitt innviet i kidnappingen og hva som har skjedd, ønsker ikke Cliff å være en del av det. Han sier ifra, dette vil jeg ikke, jeg stikker. Degsy har forsøker å legge skylda på Cliff, og sier det var hans idé, noe som utløser en diskusjon. Så forsøker Cliff å gå mot døra, men Degsy stiller seg i veien og tydelig signaliserer at han ikke ønsker å la Cliff stikke.

##### 5.4.1.2 Utviklingen

Først gjorde vi dette ganske rett frem. Cliff og Degsy sto i hver sin ende av scenen, vendt mot hverandre, og gikk gjennom dialogen. Jeg ser raskt at her er det en sjanse til å gjøre noe fysisk inspirert fra fotballbanen. Dette er ganske tidlig i stykket, og den første sekvensen vi velger å gjøre dette med. Her forsøker jeg meg også på den første snarveien i instruksjonen. «Degsy i forsvar, Cliff i angrep», sa jeg. Tanken var at Degsy skulle forsvare «målet» som var døra, mens Cliff skulle forsøke å «score» ved å komme seg forbi Degsy og ut døra. Skuespillerne forsøkte dette, for de forstod absolutt hva jeg mente. Det første forsøket ble stivt og rart, og vi forsøkte noen flere ganger med litt variasjoner. Jeg benyttet meg av sidecoaching og forsøkte å veilede underveis, lik en fotballtrener på sidelinja i en kamp. Selv om vi til slutt fant noe som kunne minne om det jeg var ute etter, så var det bare mekanisk, det hadde ikke noe retning eller mening. Det så ut som en merkelig kopi av noe som kanskje kunne ha skjedd på fotballbanen. Både bevegelse og tekst virket anstrengt, det fungerte rett og slett ikke. Selv om vi alle sammen vet hva vi snakker om og hva vi ønsker å få til, så klarer vi ikke å bare gjøre det. Å lage en fysisk sekvens er visst ikke «bare å gjøre».

Her tenkte jeg på det fotballtrener Sandviken sa på trening, *det er ikke bare å løpe ut på banen og spille, man må ha det litt i kroppen, og da må man trene* (Personlig kommunikasjon, 2015). Vi må

starte i rett ende, rett og slett. Det første jeg gjør, er å fjerne teksten midlertidig. Dropp teksten, og fokuser kun på det fysiske. Jeg henter frem fotballen, og legger den på scenen. Den ene av skuespillerne får i oppgave å ta ballen fra den andre, som skulle forsvare seg. Den ene kommer i angrep, den andre står i forsvar. Det er om å gjøre å ta ballen fra den andre, og score mål. Vi gjør dette frem og tilbake noen ganger, og bytter på hvem som er forsvarer og angriper. Skuespillerne fikk kjenne på kroppen hva det var å angripe og forsvare ballen, og det blir en helt annen bevegelsesdynamikk med ball. Også psykisk skjer det noe annet når man kjemper om en ball, enn når man bare later som – uten å vite hvordan det egentlig er. Spenningen og oppbyggingen i situasjonen gjør noe med skuespillerne.

Dette ga oss et innblikk i de grunnleggende bevegelsene som oppstår i en slik situasjon, vi utforsket på en måte koreografien i situasjonen. Vi gjentok dette flere ganger, før vi tok et steg videre. Jeg fjernet fotballen. Nå skulle de angripe og forsvare ballen uten at den var der. Dette gikk overraskende bra, bevegelsene og spenningen holdt seg. Etter noen slike repetisjoner, gikk vi enda et steg videre – bort med den imaginære fotballen også. Cliffs mål i denne sekvensen er å stikke, å komme seg ut døra som Degsy står å sperrer for. Vi forsøker derfor en tilnærming hvor Cliff selv er fotballen, og skal treffe *målet* som er døren. Degsy skal som vanlig forsvare *målet*. Nå ligger det an til en direkte fysisk konfrontasjon, når Degsy forsøker å hindre Cliff i å passere og nå døren. Det var ikke det vi var ute etter, den fysiske konfrontasjonen mellom Cliff og Degsy kommer mye senere i stykket, og må ikke «brukes opp» her. Med tanke på den praksisanalyseøvelsen hvor de skulle søke fysisk kontakt med hverandre, og at de gangene de faktisk *ikke* gjorde det men holdt seg unna, tenkte jeg at dette kunne være et slikt sted hvor *fraværet* av fysisk kontakt kan være et sterkere virkemiddel. Vi gjorde øvelsen igjen, Degsy forsvarer og Cliff angriper, men denne gangen skulle de holde en viss avstand til hverandre, og aldri komme i kontakt fysisk. Nesten som øvelsen med å ha et kosteskaft mellom seg, bare uten kosteskaftet. Det som nå skjedde var at vi hadde skapt en bevegelsessekvens med utgangspunkt i en veldig vanlig situasjon på en fotballbane. Vi hadde gjort det jeg forsøkte å be dem om å gjøre, men vi hadde *gjort* det, ikke bare sagt det.

Men fortsatt syntes jeg det var *for mye* fotball i sekvensen. I jakten på en litt løsere form ville jeg ikke at disse bevegelsessekvensene skulle bli *for* stiliserte. Jeg ville at publikum skulle få samme opplevelsen som jeg fikk når jeg så på fotballkamper: At dette *minner* om noe, det kunne vært teater. Publikum på forestillingen skulle kunne få slike *minner* fra fotballbanen, uten at vi måtte gjøre det helt konkret. Jeg ønsket å *antydde* en angrep/forsvarssituasjon. Løsningen her ble å gi Cliff og Degsy mer avstand mellom seg, og beskjed om å *runde av* bevegelsene, slik at de ikke ble så brå, men samtidig beholdt retning og vilje.

Greaves, som satt på en midtstilt stol lenger bak på scenen, satt kun og observerte. Han hadde fokus på Cliff og Degsy som «spilte» seg imellom, på samme måte som en fotballdommer på banen ofte har fokus «der det skjer», han holder øynene på ballen. Det var viktig å hente Greaves også inn i det fysiske arrangementet på scenen, selv som en stillesittende part. Flere steder i stykket skjer det noe mellom to av karakterene, mens den tredje kommer litt i bakgrunnen. Det å gi Greaves en observatørrolle inspirert av en fotballdommer her, gjorde at arrangementet ble en integrert opplevelse. Alle var delaktig, også han som ikke deltok fysisk. Spranget fra vi startet med en fotball og reelt angrep og forsvar med den, var nokså stort. Samtidig var det så utrolig enkelt, og til slutt sto vi igjen med en bevegelsessekvens som ikke tok for mye plass, som ikke ble for stilisert og som på en måte bare «antydde» sin opprinnelse. Til sist tok vi teksten tilbake, og opplevde også at både fremføringen og opplevelsen av teksten ble styrket sammen med den fysiske sekvensen. Ved å lage denne «forsvarssekvensen» skapte vi en spenning i den fysiske relasjonen mellom Cliff og Degsy som er mer spennende, enn bare å høre teksten.

Dette er også et godt eksempel på hvordan jeg relaterte noe fra fotballbanen til Frantic Assemblys tre universer: *the moment before the touch, the moment of the touch, the moment after the touch*. Både på fotballbanen og på scenen ble denne spenningen mellom to personer som fysisk sto ovenfor hverandre og nærmest matchet hverandres bevegelser, *the moment before the touch*. Som publikum vet vi ikke hva som kommer til å skje, braker de sammen, eller gjør de det ikke? *Ikke kast bort en*

*sjanse til å fortelle noe* sier Frantic Assembly. Gjennom å studere fotballkamper på tv, har jeg lagt merke til at i forkant av en scoring, eller bare en scoringsmulighet, skjer det en hel del ting både fysisk og også psykisk på fotballbanen. Idet en spiller bestemmer seg for å sette i gang innledningen til en scoring, oppfattes det av både medspillere, motspillere og publikum. De andre spillerne på banen starter med en gang å posisjonere seg best mulig for å assistere medspillere eller blokkere motspillere. På tribunen hos publikum øker spenningen, som kan resultere i både jubel, heiarop eller rett og slett spenning i stillhet, avhengig av hvilket lag de heier på. Alle ser frem til det de *antar* kommer til å skje, en scoring eller et skudd mot mål. Å kunne få tak i denne spenningen og ta den med inn på teaterscenen, mener jeg var med på å gi denne sekvensen det lille ekstra. Som teaterpublikum kan man kjenne igjen den dramaturgiske oppbyggingen mot noe, mens man som fotballpublikum kan kjenne igjen energien og spenningen gjennom de gjenkjennbare bevegelsene. Måten jeg bygde opp denne sekvensen, fra å være et rent mekanisk «utklipp» fra en situasjon på fotballbanen til å bli en *komposisjon i bevegelse*, som Spolin kaller det: «*Arrangementet skal lette bevegelsene, fremheve og forsterke tanker og handlinger, forsterke relasjoner og understreke konflikter*» (1999:37). Det ble et integrert virkemiddel på teaterscenen, og ga meg også verktøy for å bygge opp flere slike typer sekvenser. Skuespillerne responderte godt på den lagvise oppbyggingen, og uttrykte tilfredshet med å få jobbe fysisk med teksten på denne måten. Jeg ble også veldig bevisst på at snarveier ikke alltid er raskeste vei til et godt resultat, når det gjelder instruksjon. Som instruktør hjelper det ikke å bare vite hva man vil ha, man må også ha verktøy for å skape det.

## 5.4.2 Greaves rømmer

### 5.4.2.1 Sekvens

Ekskjæresten til Degsy, Philippa, har erklært sin ankomst til Degsys leilighet. De er derfor nødt til å ta den kidnappede Greaves med seg til en noe motvillig Cliffs leilighet. De tar Cliffs bil, og i en krangel om hvorvidt de har kjørt seg vill eller ikke, krasjer de fordi Cliff forsøker å unngå å kjøre på en katt. I



forfjamselsen etter krasjet klarer Greaves å komme seg ut av bilen, og forsøker å stikke av før Degsy og Cliff får summet seg.

#### *5.4.2.2 Utviklingen*

Denne sekvensen er preget av tekst og beskrivelser alt som skjedde, sammen med sceneanvisninger om løping, snubling og falling (se vedlegg 1). Vi eksperimenterte først med å følge sceneanvisningene, og endte opp med en sekvens hvor de tre karakterene løp rundt i sirkel på scenen i forskjellig tempo, mens de snakket. Dette virket i utgangspunktet som en ganske grei idé, og vi valgte først å bygge videre på det. Det viste seg imidlertid etter hvert at denne sekvensen hadde såpass mye tekst at den ble veldig lang, og løpingen rundt på scenen virket for skuespillerne utmattende og slitsom – og for meg som regissør oppfattet jeg den etter hvert som uinteressant og forstyrrende. Tre stykker som løper i sirkel på scenen i lengre tid er ikke særlig spennende. Den store utfordringen her var all teksten, som strengt tatt hadde både viktig informasjon i seg, og en god del humor. Vi forsøkte derfor å gå helt imot det teksten foreslo, at skuespillerne stod helt stille mens de snakket om den heseblesende flukten. Det fungerte heller ikke særlig bra, det ble rett og slett kjedelig. Vi slet en del med denne sekvensen fordi den er en viktig overgang fra første halvdel av stykket til neste, den fullfører en forflytning i sted og rom, slik at jeg følte den måtte være litt sånn. Den måtte ha en oppbygning og en dramaturgi som ga oss opplevelsen av at noe skjer, noe forandres. Spesielt siden den følger direkte etter bevegelsessekvensen med bilturen og krasjet, så måtte den være en forlengelse av den energien.

Det endte med at vi lot denne sekvensen ligge en stund, før vi tok den opp igjen. Jeg tenkte, dette er en flukt. Vi jobber med en tanke om å la virkemidler og regigrep inspireres fra fotballbanen. Igjen søkte jeg til opptak av kamper. Så plutselig skjer det, jeg ser en spiller som får ballen via en langt skudd over banen. Han er nesten alene med ballen, og han løper avgårde mot motpartens mål så fort han kan, med omtrent hele det andre laget i hælene. Det ser ut som han stikker av. Han flykter. Selvfølgelig er Greaves flukt en kamp, det er en fotballkamp! Tilbake i prøvesalen eksperimenterte vi

rundt flukten som kampsituasjon. Utfordringen var fortsatt at det var en hel del tekst som hindret oss, ikke nødvendigvis bare fordi det var tekst, men også på grunn av innholdet og vår iboende oppfatning av ordene. I lys av Spolins teori om å frigjøre seg fra vår egen forutinntatthet til teksten, å *trengte inn i det fysiske kroppspråket* valgte vi igjen å forsøke helt uten tekst. Her er det verdt å merke seg den gode erfaringen med å midlertidig fjerne teksten på sekvensen *Cliff stikker*. Hvorfor tok jeg ikke den med hit med en gang? Det ville spart oss for mye tid.

Teksten på sekvensen hadde i utgangspunktet spenning, dramatikk og en del humor. Når vi nå skulle utvikle en bevegelsessekvens uten tekst, var disse tre elementene viktig å ha meg, fordi det hele skulle settes sammen etterpå. Vi startet med å spørre oss hvilke elementer er stort sett alltid med i en fotballkamp. Angreps- og forsvarssituasjoner, dribling, sklitakling, innbytte av spillere, felling av spillere, skader, «filming» av skader. Vi prøvde og feilet frem og tilbake utallige ganger, med alt fra kun dribling til triksing til lange kampsekvenser med målscoringer. Jeg beskriver og reflekterer derfor over det som ble den endelige sekvensen. Flukten til Greaves skulle i alle tilfeller se ut til å lykkes i starten. Greaves fikk fotballen, og plasserte seg på ene siden av scenen, mens han trikset med ballen som om han løp med ballen foran seg. Cliff og Degsy står på andre siden av scenen og summer seg fortsatt etter ulykken, da de oppdager at Greaves er i ferd med å stikke av. De to er ikke en del av «kampfiksjonen» som Greaves illustrerer enda. Etter kort tid løper Degsy etter Greaves, i den forstand at han går ut *på banen* og i angrep – han skal ha tak i ballen. Det er nå vi ser at vi må ta inn noe tekst i arbeidet for å komme videre, siden Cliff blir stående på sidelinjen og kommentere handlingen. Dette fungerer bra, bortsett fra at skuespilleren som spiller Degsy, blir søkk sliten. Han som spiller Greaves, er bedre trent, og holder ut lenger. På denne måten løste neste del av sekvensen seg selv: Når Cliff skulle ut av kommentatorrollen på sidelinjen, spurte forbi Degsy og nesten ta igjen Greaves. Innbytte! Cliff stoppa kampen, og signaliserte innbytte. Degsy inntok sidelinja og kommentatorrollen, mens Cliff gikk ut på banen. Cliff fortsetter riktignok å snakke, men er i kampen med Greaves. Her legger vi inn to angrep på Greaves fra Cliff, i takt med tekstens «jeg kommer til å nå ham igjen». Det første er en vanlig dribling, den andre en real sklitakling. Etter denne

kommer Cliff seg på bena, og får tak i ballen. Så plutselig *snubler* han, han blir *felt* av ballen, og faller på bakken. Han ruller rundt, og sier han «har en stikkende smerte i brystet» samtidig som han holder seg på kneet. Dette fellingen og filmingen gjorde at vi fikk understreket humoren i det som skjer, og det er et viktig poeng at *filming* skjer ofte på banen. Spillere som snubler eller blir felt, later som om de er skadet, for at motparten skal få skylda. At noen skader *kneet* sitt er veldig sjelden på banen, så når Cliff holder på kneet blir det en ekstra spiss på humoren, for de som er såpass inne i fotball og oppmerksom på det som skjer på scenen. Rett etter at Cliff har falt, står Greaves igjen med ballen. Han ser ut til å ha klart å flykte, men så snubler han også i ballen, og går rett i bakken, og flukten / kampen er over.

Etter hvert som vi fikk på plass disse fysiske elementene, tok vi inn tekst litt etter litt. Noen steder ble det for mye tekst i forhold til den fysiske handlingen vi hadde laget, og der tilpasset vi teksten, fjernet unødvendige ord og setninger, og beholdt kun det vi anså som viktigst for å beskrive det som *egentlig* skjedde, altså ikke den «fotballkampen» vi så, men selve flukten.

I denne sekvensen kan man si at det ble flere fiksjonslag om hverandre. Et hvor Cliff og Degsy snakker sammen om at Greaves rømmer, deres felles fortelling om det som skjedde. Så har vi Greaves versjon av hendelsen, som skiller seg akkurat nok fra de andres til å være en egen fortelling, et eget fiksjonslag. Illustrasjonen av flukten, fotballkampen, blir et eget fiksjonslag, som Cliff og Degsy beveger seg inn og ut av, både fysisk og tekstlig gjennom sekvensen, ved å bytte mellom å snakke til publikum, til hverandre, og til Greaves. Den gjenværende teksten var dels sammenhengene, dels ikke. På denne måten fikk vi en montasjepreget tekst- og bevegelsessekvens. Veldig mye av teksten og handlingen i stykket bærer preg av å være *illustrerende*, det er lett å tolke flere ting inn i tekst og handling, og underteksten er ofte meget tydelig på at *dette betyr noe annet*. Gjennom å skape en sekvens hvor flukten ble illustrert av en fotballkamp, nærmet vi oss en måte å fortelle historien på som vi alle var begeistret for: Vi benyttet tekstens ønske om å illustrere noe annet, til nettopp det.

### 5.4.3 Den fysiske fotballen som virkemiddel

Kan man lage en forestilling om fotball uten en fotball på scenen? Utgangspunktet mitt var ja, det kan man. Idéen var å lage forestillingen uten en eneste rekvisitt. Vi eksperimenterte imidlertid med fotballen på forskjellige måter tidlig i prosessen, uten resultat. Den opptrådte i starten som et uromoment, som tok skuespillernes fokus. Men i utforskningen av sekvensen etter *Cliff stikker*, som jeg har beskrevet tidligere her, dukker fotballen opp på scenen igjen. Etter at Cliff har stukket, har Degsy en lengre monolog. I avslutningen av den, kommer Cliff inn igjen, og sier de kan avgjøre diskusjonen «på gamlemåten». Han legger fotballen på gulvet og sier «best av tre». Han vil ha straffesparkkonkurranse. Dette forslaget kom fra en av skuespillerne. Vi startet å eksperimentere med det, og det fungerte godt. Sekvensen ga også skuespillerne stort rom for improvisering, og absolutt all tekst på straffesparksekvensen ble improvisert frem. En morsom detalj ved avslutningen av denne sekvensen, er at Cliff og Degsy er uenige om det siste skuddet var «inne» eller «ute». De starter en heftig diskusjon, og snur seg til dommeren Greaves for å få en avgjørelse, de roper og argumenterer til ham for å fremme *sin* sak. Greaves «dømmer» til slutt et resultat, og Cliff og Degsy godtar dommerens ord uvilkårlig – til tross for at de faktisk har kidnappet ham!

**Straffesparkkonkurranse** er en metode som benyttes for å avgjøre uavgjorte kamper i fotball. Vanligvis blir straffesparkkonkurranse kun benyttet i cupkamper eller andre kamper hvor det *skal* kåres en vinner – og da etter at det ikke har falt noen avgjørelse etter 120 minutters spill (ordinær tid pluss ekstraomganger).

Kilde: Wikipedia

Etter denne eksperimenteringen ble fotballen værende i nærheten av scenen, og jeg ble nysgjerrig på hva mer den kunne gi oss. Kunne den brukes som noe annet enn en fotball? Vi bestemte oss for å la fotballen bli liggende på scenen etter straffekonken. Jeg oppfordret skuespillerne til å tenke «hvor er fotballen, og hva er den». Gjennom gjentatt eksperimentering ble fotballen

brukt blant annet som TV når Degsy spiller av video, som ratt i bilsekvensen, og til og med som Philippa i det vi kaller drømmesekvensen. Degsy bærer på ballen, og begynner plutselig å snakke til og om Philippa. Han begynner å adressere ballen, han ser på den, klemmer den og stryker på den.

Dette viste seg altså å fungere ganske godt, og vi valgte å beholde den. Fotballen ble et godt virkemiddel i arbeidet med å «fysikalisere» teksten.

Gjennom bruken av fotballen, både som realistisk objekt og som en abstrakt illustrasjon på andre ting og personer, forsterket vi de mange lagene i historien. *Guds Utsendte* er ikke bare en historie om fotball, men også, blant annet, om hvordan Degsy bruker «fotball» som et slags virkemiddel i kampen om å få tilbake Philippa. Han vil bli en helt, slik at hun vil ha ham igjen. Ved å bruke fotballen som objekt som verktøy for å fortelle historien gir det en ekstra dimensjon til forestillingen om fotball, samtidig som vi får belyst et nytt lag i forestillingen.

Fotballen som objekt fungerte også som et forløsende regigrep flere steder i manus, hvor Cliff eller Degsy blir uvirksom og passiv i forhold til de andre, mens noe skjer eller sies – av og til i lengre strekk. Man kan sitte på den, hvile foten på den eller bare holde den, for å nevne noe, og de får noe å gjøre uten å ta særlig fokus fra det som skjer som vi ønsker at publikum skal ha fokus på. Dette går igjen på det Spolin sier er viktig i forhold til at instruktøren skal *se alle skuespillerne på scenen*, ikke bare de som er i fokus. Med kun tre skuespiller på scenen, mens veldig mye av handlingen skjedde mellom to av dem i gangen, var det essensielt at ikke den ene av dem så ut som han ventet på «tur» på scenen. I så måte var fotballen et veldig godt verktøy for å balansere scenebildet og arrangementene, slik at de ble en integrert opplevelse, og ikke bruddvise handlinger.

#### 5.4.4 Laglåten – «Oss er det ingen som kan slå»

Det var ikke bare fysiske virkemidler fra fotballen vi lot oss inspirere av. Supportersanger står sterkt i fotballen, og også folk som ikke er spesielt opptatt av fotball kjenner nok til en eller flere «fotballåter». Mange vil nok også kalle det for en egen sjanger, med lett gjenkjennelige melodier og tekster som raskt kan assosieres med fotball.

Samtaler med fotballpublikum, spillere og en trener ga meg et godt grunnlag for å si at disse sangene er viktig i fotballmiljøet, både for samholdet blant publikum og for laget, og ikke minst som heiarop og motivasjon i forbindelse med kamper. Som et lett gjenkjennelig element, ønsket jeg derfor å benytte meg av dette i forestillingen.

Jeg studerte sangtekster og melodier, og hørte på en hel del kjente og ukjente supporterlåter, laglåter og cuplåter. Det som gjør dem så fengende, er etter min mening slike sangers oppbygning musikalsk og tekstlig. De er relativt enkle musikalsk, men gjerne profesjonelt innspilt. Teksten derimot, bærer preg av enkle fraser om å knuse, banke, og slå motstandere, de går for gull, skal vinne alt, og er generelt uslåelige. Teksten er enkelt oppbygd, slik at den er lett å huske og lett å synge. Nødrim brukes ofte. Frasene brukt i teksten likner gjerne slagord, dermed kan også deler av teksten synges eller brukes alene enten i tilrop, jubel eller liknende.

Lyddesigner Amund Ulvestads første arbeid var derfor et forslag til melodi til en slik laglåt. Videre jobbet jeg frem en tekst, med utgangspunkt i min research på fotballsanger nevnt ovenfor:

Vi skal score mål, og vinne alt

Vi er tøffe, vi er rå

Vi skal knuse alt av motstand, ja

Oss er det ingen som kan slå

Ja vi går for gull, i alt vi gjør

våre motstandere blør

Vi skal banke alle gul og blå

Oss er det ingen som kan slå

Oss er det ingen som kan slå

Denne laglåten ble et utgangspunkt for oppbyggingen av det musikalske lydbildet i forestillingen, og låten blir ikke brukt i sin originale form eller helhet noen steder i forestillingen, men som virkemiddel i omarbeidet form.

Bruk av laglåten i forestillingen:

- I inngangen til forestillingen, som et frampek.
- Cliff og Degsy bryter ut i sang når de forteller/gjenopplever fotballkampen
- Som ringetone på Degsys mobiltelefon når Philippa ringer
- I drømmescenen
- I avslutningsmonologen til Cliff

Bruken av den som diegetisk lyd (Cliff og Degsy synger, ringetone) skaper et gjenkjennbart element som kan forbindes med fotball, bevisst eller ubevisst, av et publikum som ikke nødvendigvis har peiling på fotball, samtidig som det er et aktivt virkemiddel i fortellingen. Som ikke-diegetisk lyd (Drømmescenen, avslutningsmonologen) får den rollen som en slags assosiativ scenografi hvor publikum selv kan *skape betydningen av lyden i relasjon til konteksten i forestillingen den anvendes* (Eigtvedt 2007:79).

Publikums respons på musikkbruken var positiv, og det var i særdeleshet sekvensen der Cliff og Degsy synger med musikken «på tribunen» som ga den store gjenkjennelseeffekten. Slike supporterlåter virker å ha en nesten rituell betydning blant fotballsupportere, og det å kunne og synge dem før, under og etter kamper er med på å knytte dem sammen til et fellesskap. Dette merket vi i prøveprosessen, hvor laglåten og bruken av den skapte samhold og identitet i ensemblet, samtidig som den var en kilde til humor og inspirasjon. Det vi gjorde med låten i teaterforestillingen kan sammenlignes med å skape et fellesskap på tribunen: Gjennom å benytte laglåten slik vi gjorde, utvidet vi på en måte ensemblebyggingen til også å gjelde publikum. Cliff og Degsy ga publikum en invitasjon til å være deres *supportere*, ikke bare publikum. Vi tok publikum med inn i et velkjent rituale, og det er et grep som er lett gjenkjennelig og medrivende fra fotball. Egentlig burde alle teaterforestillinger hatt en laglåt!

#### 5.4.5 Andre virkemidler inspirert fra fotball

De fire eksemplene på regigrep- og virkemiddelutvikling jeg har kommet med, har som felles at de ga meg verktøy til å effektivt skape noe konkret ut fra en tanke, idé eller inspirasjon fra noe jeg har sett på fotballbanen. For meg utgjør det essensen av det arbeidet man gjør som instruktør; å ha evne og verktøy til å omskape flytende, abstrakte tanker og idéer til noe helt konkret på teaterscenen, uansett om det er fotball eller andre ting.

Men forestillingen hadde flere innslag fra fotball enn de jeg har beskrevet. Det var store og små grep og virkemidler som kom bevisst eller tilfeldig i løpet av prosessen. Når Cliff ofte sender et blick på dommer Greaves, når Degsy går litt over streken som for å se om han får «rødt kort».

Arrangementene på scenen, hvor ting veldig ofte skjer slik at Cliff og Degsy har hver sin «banehalvdel», med dommer Greaves i midten. Etter at forestillingen skifter litt tempo, når de kommer til kirken omtrent halvveis, har Cliff og Degsy byttet side på scenen – på samme måte som lagene skifter side på banen etter pausen i en fotballkamp. Bruken av fotballen som fokuspunkt i diskusjoner mellom Degsy og Greaves, hvor de bokstavelig talt kaster ball til hverandre.

Alle disse små tingene har vært med på å sette sammen de større grepene og virkemidlene, og har kommet som et direkte eller indirekte resultat av det første arbeidet med utviklingen av de fysiske virkemidlene som beskrevet.

#### 5.5 Fase 3 – innsjutt og møte med publikum

31. januar reiste vi til Mo i Rana, og ble innlosjert i en av Nordland Teaters leiligheter. I den siste prøveuken skulle vi jobbe i teaterets blackbox. Dette markerte ikke bare starten på den tredje og siste fasen, men også et taktskifte i prosessen. Frem til nå hadde vi hatt en veldig åpen og relativt demokratisk prosess, hvor jeg som regissør hadde ledet en felles kreativ prosess heller enn å styre den ovenfra og ned. Nå var det det nødvendig å lukke prosessen og innføre litt hierarki igjen. Vi hadde gjennom fase 2 jobbet veldig godt og i det hele tatt jobbet frem en forestilling som var *nesten* ferdig. I denne siste uken var det nødvendig å jobbe effektivt med de siste detaljene, og da var det



viktig at regissøren kunne ta avgjørelser raskt og på egen hånd, uten de store diskusjonene i ensemblet. Disse diskusjonene var en avgjørende del av den skapende prosessen, men den fasen var forbi. I denne fasen må regissøren ha evne og tillit til å avgjøre hva som fungerer og hva som ikke fungerer, og hvordan man eventuelt kan gjøre endringer til det bedre. Dette arbeidet den siste uken var altså preget av det Dag Norgård kaller *rytmisering*. Spolins nærmeste betegnelse på dette er oppstramminger. De siste grepene man tar med tempo, plassering, diksjon, samspill. I det hele tatt en finpussing av det man har.

I tillegg var nok hele ensemblet preget av at vi på teateret møtte og fikk tilgang til et helt annet ressursapparat, enn vi hadde hatt tidligere i prosessen. Trengte vi å justere på et sceneteppes, kom det noen og gjorde det. Når vi hadde bruk for en pc for å spille av lyd, kom lydavdelingen og satte det opp for oss. Jeg kunne konsentrere meg om det kunstneriske fordi det tekniske og produksjonstekniske ble tatt hånd om. For meg, som den siste tiden hadde begynt å kjenne på ensomheten i å være regissør, selv i et lite ensemble, var det en stor fordel å komme blant kjente på teateret, som jeg har jobbet på tidligere, og få både moralsk og følelsesmessig støtte. Det ble et par fortrolige samtaler over en kopp kakao på teatersjefens kontor om både kunstneriske valg og helt andre ting, noe som var uvurderlig for meg på dette stedet i prosessen. Det begynte å stramme seg til. Tiden ble knappere, og dagene mer intense.

### 5.5.1 Prøvene i innspurten

De siste fem dagene før premieren var mitt fokus på rytmisering og oppstramming ved hjelp av gjennomkjøringer. Samtidig opplevde vi at noen av skuespillerne hadde steder og sekvenser de ble usikre på og ville jobbe ekstra med. Dette gjorde vi de to første dagene, men av en eller annen grunn virket disse prøvene litt kontraproduktive. Vi ble stående i stampe, kom ikke helt videre og fikk ikke til de forbedringene vi forsøkte på. Dette skapte nok litt frustrasjon i ensemblet, og samtidig som at jeg som regissør hadde ansvaret for at vi kom i mål, ved å ta avgjørelser og avslutte uproductive diskusjoner og prosesser, hadde jeg jo også et stort ansvar for å ta vare på skuespillerne som jeg

opplevde nå som ganske sårbare. Denne balansen mellom å drive arbeidet videre på tross av tidvise frustrasjoner og diskusjoner og det å holde prøvesituasjonen trygg og god for skuespillerne, var vanskelig. I ettertid reflekterer jeg over at jeg sannsynligvis ikke hadde vært tydelig nok i starten av prosjektet om hvor avgrensingen i de forskjellige fasene var. At fase 1 og 2 var veldig åpne og demokratiske, mens fase 3 var lukket og regissørstyrt. Overgangen fra denne åpne prosessen hvor regissøren hadde vært veldig mottakelig for forslag og tilbud, til at jeg tok kontante valg og avgjørelser og sa «sånn blir det» kom nok litt brått på ensemblet. Kombinert med en ganske intens periode hvor mye skulle på plass, og kanskje også litt presset over å være som relativt nyutdannede skuespillere på et profesjonelt teater å skulle prestere og vise seg frem, ble disse dagene ganske spesielle.

Samtidig hadde vi veldig mange mennesker på teateret som var innom og backet oss opp alle sammen og virkelig viste entusiasme og spenning over å få se forestillingen. I så måte ble vi veldig godt tatt vare på i en presset situasjon, noe som gjorde at vi de siste par dagene jobbet godt og effektivt med gjennomkjøringer og små justeringer og finpuss. Den siste dagen før premieren hadde vi imidlertid ikke tilgang til scenerommet grunnet annen forestilling, og dette opplevde jeg først som en liten krise. Det skulle imidlertid vise seg å være kun positivt. Ensemblet møtte til generalprøve på ettermiddagen før premieren med enorm energi og entusiasme. De hadde virkelig hatt godt av en dag fri.

### 5.5.2 Møtet med publikum

7. februar 2016 kl. 21.00. Det er klart for premiere. Publikum sitter i salen. Pressen er tilstede. Venner og kjente, og kolleger sitter i salen. Teatersjefen sitter i salen. Om en time kommer alle til å mene noe om det vi har jobbet så hardt med. Regissøren er om mulig mer nervøs enn skuespillerne. Det blir intet annet enn stormende jubel, masse skryt og masse ros. Noen simpelthen elsket det. De fleste likte det utrolig godt. På en teaterfestival som Vinterlysfestivalen vil det alltid være en stor andel av teaterfagfolk blant publikum. Derfor var det også veldig godt å få så mange positive

tilbakemeldinger, ikke bare personlig, men også fra andre som ikke hadde sett forestillingen, som hadde hørt at den var *sååå bra*.

### 5.5.3 Humor, tekst og bevegelse

Mange av tilbakemeldingene trakk fram den vanvittige mengden med tekst, og all humoren i den. Kombinert med de fysiske arrangementene og de unike karakterene hadde vi klart å skape en «vanvittig morsom forestilling». Det var mye latter i salen under forestillingen, som vanlig også på steder vi ikke hadde forventet det. Skuespillerne virkelig sugde til seg publikumsresponsen under forestillingen og hadde en vanvittig energi på scenen. Det var for meg helt tydelig at de følte de lyktes med å ta publikum med inn i fiksjonen, og være deres supportere. De bevegelsessekvensene fikk også mye skryt for å være både originale og gjenkjennende, selv der vi kun antydte en tilknytning til fotball.

### 5.5.4 Spillestil

Den åpne og ledige spillestilen høstet også mange gode ord. Det at Cliff henvendte seg så lett til publikum falt veldig godt i smak, og var ifølge flere publikummere med på å trekke dem inn i handlingen, de følte virkelig at de var på en pub hvor Cliff står og forteller «skrønehistorier» om hva som skjedde.

Greaves imidlertid, har en helt annen spillestil enn Cliff og Degsy. Den er stivere, mer stilisert og karikert. Han henvender seg til publikum på en helt annen måte, og opplevdes som veldig arrogant:

*«Den overraskende rolletolkningen som den kalde, cocky og kvalmt selvhøytidelige dommeren Greaves, er til å vri seg i stolen av»* (Anmeldelse Rana Blad, vedlegg 2)

Dette er helt i tråd med det vi ønsket å oppnå, og for selv om vi hadde karikert Greaves kanskje i meste laget, klarte han likevel å vekke en slags uro blant publikum innimellom latterkulene når han strøk seg over barten eller dro i fotballstrømpene. Men sammen med Cliff og Degsy fungerer det altså veldig bra. Anmelderen fra Rana Blad skriver videre: *«Sammen skaper karakterene en fin*

*symmetri og det er en skadefryd å iaktta det hele som utspiller seg. Lys- og lyddesignet gir god kraft til stykket, og tar oss rett inn i den episke fotballopplevelsen med heftig flomlys og lyden av tung jubel fra tribunen» (Vedlegg 2).*

### 5.5.5 Tittel og religion

En av de få tingene vi fikk, ikke negativ, men konstruktive tilbakemeldinger fra publikum på, var koblingen mellom tittelen, stykket og religion. Det var noen som ikke helt skjønnte hvorfor tittelen var «Guds utsendte – en fotballfabel». Hvor kom guds utsendte inn, var spørsmålet. Tittelen ble heller ikke gjentatt i forestillingen. Dette har gitt meg ideen om at vi kunne løst dette problemet ved å la Dagsy kalle dommeren Greaves for «Guds utsendte» en eller flere ganger i løpet av forestillingen.

I tillegg var det forholdet til religion. Her kommer vi tilbake til det med kontekst. I England er fotball religion. For de store fotballsupporterne i England er å gå på fotballkamp som å gå i kirken, det er det de tror på, og det er det de dyrker. Akkurat dette er det nok litt vanskelig å få frem i stykket uten å måtte legge til en ekstra forklaring om det, og det er nok derfor det kunne være litt utydelig. Vi burde ha funnet en måte å etablere koblingen fotball-religion. Samtidig var det ikke noe stort ankepunkt. Det gjorde ikke forestillingen vanskelig å forstå som helhet, men som detalj var det rett og slett uklart. Fotball som religion er jo noe vi har et litt mer avslappet forhold til i Norge. Dette er i tråd med det jeg skrev i kapitlet om kontekst her, vanskelig å oversette eller flytte til Norge.

### 5.5.6 Som å være på fotballkamp og på teater!

En stor del av min visjon var å skape en forestilling folk som likte fotball kunne oppfatte som en fotballkamp, og de som likte teater kunne oppfatte som en teaterforestilling. Både regissør og skuespillere opplevde publikums mottakelse som veldig god, og som en anerkjennelse av det arbeidet vi har lagt ned i forestillingen. At vi appellerte så godt til både folk som er *mer* interessert i teater enn fotball og omvendt, var en stor seier for hele ensemblet. Publikumskontakten var også viktig for skuespillerne på scenen, og vi spilte forestillingen ikke bare på Nordland Teater, men også på Fauske og i Narvik en måned etterpå. I Narvik Kulturhus var scenen en blackboks med

kaféoppsett, det vil si at publikum satt rundt små bord, og baren var åpen før forestillingen, slik at man kunne kjøpe et glass vin eller andre forfriskninger. Her ga skuespillerne tilbakemelding om at de opplevde enda bedre publikumskontakt, enn med publikum i amfi, slik det hadde vært tidligere. Det fortalte meg at denne forestillingen, med sin form og spillestil, vil kunne oppnå enda større publikumssuksess i denne typen lokaler. Stemningen i Narvik var veldig god, men også annerledes, på en god måte, enn den var på de foregående forestillingene. Som en av publikum sa til meg etter forestillingen: «Jeg satt på en stol på kulturhuset og drakk rødvin, men det føles som om jeg har vært på fotballkamp.»



## 6. Oppsummering og funn

Hvordan utvikle regigrep og sceniske virkemiddel inspirert av fotball. Mitt forhold til sport og fotball har inntil nylig vært nesten ikke-eksisterende. Som person har jeg aldri hatt interesse for fotball, og som kunstner har jeg heller ikke sett nevneverdig verdi i det. Denne prosessen har lært meg at det stikk motsatte er tilfelle. Sport og fotball kan ha enorm verdi for kunsten. Jeg hadde funnet en tekst som på en måte kunne leses som en parodi på fotball, som liksom latterliggjorde det blodige alvoret fotball er for noen, på samme måte som jeg selv ofte har gjort med mine fotballkamerater. Men for å kunne tolke og iscenesette en tekst må man ha respekt for den, og det den står for. Jeg kunne rett og slett ikke lage en forestilling som ikke tok fotball på alvor, som ikke var autentisk i sin behandling av problemstillingene knyttet til fotball. Det ville i så fall ikke være en forestilling for folk som *likte* fotball, men kun for de som likte å le av fotball, eller ikke likte fotball.

Jeg vil derfor trekke en parallell til filmer og tv-serier hvor det benyttes datateknologi. Som litt over gjennomsnittet interessert i data, har jeg ganske god kunnskap om det å bruke en datamaskin. Derfor er det litt frustrerende at man veldig ofte i film og tv lager helt usannsynlige fremstillinger av datateknologi. Hvis noen for eksempel skal zoome inn et bilde på en dataskjerm, kan man finne på å la karakteren taste flere titalls trykk på tastaturet. Eller når noen kopierer noe, da kommer det opp skjermbilder med progresjonsbarer i alle farger, det piper, blinker og lager lyder. Slik er ikke realiteten, verken med bildezooming eller kopiering. Dette er jo på en side bagateller i den store sammenhengen, samtidig forteller det meg som kyndig seer at man ikke har tatt virkemidlene man benytter på alvor.

Nettopp av denne grunn var det viktig for meg å lage en forestilling som tok virkemidlene på alvor, og at publikum skulle le MED forestillingen, ikke av den. Publikum med kjennskap til fotball skulle heller ikke sitte å tenke at «sånn er det jo ikke». Tvert imot, jeg ville de skulle tenke ja, sånn er det!

## 6.1 Fotballinspirert skuespillerarbeid

For å lage sceniske grep og virkemidler inspirert av fotball, har hele prosessen blitt inspirert av fotball. For å skape enkeltelementer er det nødvendig å tenke helhetlig. I utarbeidelsen av en bevegelsessekvens inspirert av angreps- og forsvarsspill på fotballbanen, kan man ikke bare kopiere det inn, men man må ha kunnskap om hvordan slikt spill bygges opp. Gjennom å trekke paralleller fra den tekniske fotballtreningen til skuespillerarbeidet skapte vi vår egen prosess og metode som hadde stor betydning for resultatet. I fotball foregår mye fotballteknisk trening som lagspill, parvis og gruppevis. I denne treningen handler det ikke om å prestere og være best, men å øve inn teknikk og bevegelser, slik at det sitter i kroppen og å hjelpe de andre på laget gjøre det samme. I likhet med i skuespillerarbeid handler det om å skaffe seg verktøy gjennom teknikker og øvelser som gjør en i stand til å gjøre mer. Denne tanken fulgte hele vårt arbeid, dette vi gjør nå, hva *mer* kan det bli?

Lagspill er et viktig ord på fotballbanen, og det tok vi med oss inn på teaterscenen. I vår prosess har vi dyrket ensemble-spill og ikke-hierarkisk samarbeid mellom regissør og skuespillere. Med klart definerte roller, som de også har på fotballbanen. Spiss, høyreback, forsvar, keeper. Som regissør fungerte jeg som Spolin kaller det, en trener eller en coach, som er en del av laget, ikke en utenfor som skal bestemme hva laget skal gjøre. Bruken av laglåten under prøvetiden ga oss samhold og lagfølelse, samtidig som den ga oss forståelse og respekt for betydningen av laglåter i fotball. Å tenke på scenen i paralleller til fotballbanen ga en annen type innsikt i hvorfor ting skjer slik de gjør. Skal man lage en troverdig drible-sekvens på en teaterscene, må man ha respekt for at det å drible i seg selv er en krevende øvelse med teknikk, konsentrasjon og koordinasjon. For at den skal bli tatt på alvor, må den ha en viss autenticitet i seg på scenen, og ikke se ut som en kopi. Og da må utviklingen/innøvingen av den også være autentisk.

## 6.2 Fellesskapsprosess

På workshopene i fase 1 la vi et grunnlag for en fellesskapsprosess. Dag Norgårds *autonome ensembleskuespiller* inspirerte oss til å gjennom individuelle verktøy skape felles metoder i



prosessen. Videre la den grunnlaget for utviklingen av praksisanalysen som fungerte som en felles praktisk dramaturgisk analyse på gulvet. Frantic Assemblys teorier og øvelser krever samarbeid og fellesskap. Ikke før de siste dagene beveget vi oss bort fra den ikke-hierarkiske fellesskapstenkingen og over til en mer lukket form hvor regissøren gjorde endelige valg individuelt. Fordelene er at man utnytter hele ensembles kompetanse og kreative skaperkraft. En bakdel er at overgangen til den lukkede avslutningsfasen kan bli brå, og potensielt gi utfordringer der det er hensiktsmessig at regissøren må overstyre skuespillere og skjære igjennom. Oppsummert vil en slik åpen og felles prosess gi åpne skuespillere. Spolin sier at rigide skuespillere ofte skyldes en rigid instruktør. Jeg antar hun da er enig med meg i at en åpen og inkluderende instruktør, får åpne og inkluderende skuespillere.

### 6.3 Tekst og bevegelse

Når man jobber med teksttung dramatik, er det lett å la teksten styre og la teksten stå øverst i hierarkiet over virkemidler på scenen. For å kunne komplementere tekst med bevegelse, er det derimot viktig å sidestille tekst og bevegelse, selv om teksten oppleves som ledende. I vårt arbeid ble det helt klart at å la tekst styre bevegelse i de fleste tilfeller ikke skapte et godt resultat. Det var først når vi fjernet teksten helt, og sa at den som talt tekst var uviktig akkurat nå, at vi var i stand til å utvikle spennende bevegelsessekvenser. Ved å la teksten gi oss en kontekst som kan møte bevegelsen, kan vi utvikle grep og virkemidler hvor tekst og bevegelse er likeverdige i meningsdannelsen.

### 6.4 Avslutning

Gjennom å utforske fotballverdenen med respekt og nysgjerrighet mener jeg at vi skapte en forestilling som fortalte historien på en troverdig og autentisk måte. Vi understreket alvoret i teksten ved å fremheve humoren, og komplementerte det med bevegelsessekvenser som søkte etter å være autentiske i en komisk men respekterende form.

En åpen og løs spillestil sammen med virkemidler som lyd og lys inkluderte publikum i fiksjonen på en god måte. Regigrepene og virkemidlene inspirert av fotball var avgjørende for å skape en forestilling som respekterte sitt eget innhold og tematikk. Utarbeidelsen og utviklingen av disse var avhengig av å henge nært sammen med deres opprinnelse for å være meningsbærende og ekte.

Ved siden av verdien av ikke-hierarkiske samarbeidsprosesser, lagspill og fellesskap i arbeidet med en forestilling, mener jeg mitt viktigste funn er det faktum at det for meg var lettere å fysikaliserer tekst uten tekst. Å gjøre teksten likeverdig fysiske virkemidler for å gjøre den mer meningsbærende vil være med på å definere mitt regiarbeid i fremtiden.

## Litteraturliste

- Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The viewpoints book : A practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communication Group.
- Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse : En introduktion*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Exe Christoffersen, E., Sandvik, K., & Aaby, C. (1996). *Displacement - et koncept* (Vol. 34, Aktuelle teaterproblemer). Århus: Institut for Dramaturgi.
- Farquhar, R. (2002). *Gods official – a football fable*. London: Josef Weinberger Plays.
- Gladsø, S., Gjervan, E., Hovik, L., & Skagen, A. (2005). *Dramaturgi : Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforl.
- Graham, S., & Hoggett, S. (2009). *The Frantic Assembly book of devising theatre*. London: Routledge.
- Haseman, B. (2006). *A Manifesto for Performative Research*. *Media International Australia incorporating Culture and Ploicy, theme issue «Practice-led Research»* no.118:98-106. Lastet ned 13. april 2016 fra [[http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999\\_1.pdf](http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf)].
- Kershaw, B., & Nicholson, H. (2011). *Research Methods in Theatre and Performance* (Research Methods for the Arts and Humanities). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kjærstad, R. (1999). *Football Fandom : Tradition and Contemporary Reality*.
- Maločevskaja, I., Rødahl, S., & Henriksen, H. (2002). *Regiskolen*. Vollen: Tell forl.
- Masterclass Building blocks for devising* (2015). [Videoklipp]. Hentet fra <http://www.franticassembly.co.uk/gallery/?page=2>
- Mitchell, K. (2009). *The director's craft : A handbook for the theatre*. London: Routledge.
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts : Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Reistad, H., & Hytten, A. (1991). *Regikunst*. Asker: Tell forl.
- Spolin, V. (1999). *Praktisk teaterarbejde : Metoder, øvelser og idéer : Håndbog for instruktører*. Gråsten: Drama.

## Liste over vedlegg

Vedlegg 1: Utdrag fra manus

Vedlegg 2: Anmeldelse fra Rana Blad

Vedlegg 3: Omtale i Nordland Teaters avis nr 1 2016

Vedlegg 4: Forestillingsprogram



## Vedlegg 1, utdrag fra manus

GREAVES

Og så gikk begge ut av bilen. Det var som om de hadde glemte at jeg va der.

CLIFF

Hvordan skal jeg forklare dette på verkstedet?

GREAVES

Jeg hadde skrubbsår og blåmerker, og jeg kjente en tåre gjøre søppelsekken våt.

DEGSY

Bare si at du fikk et anfall.

CLIFF

Hva?

DEGSY

Du glemte å ta medisinen din.

CLIFF

Jeg sier ikke det.

DEGSY

Æ kjenne en som kjenne en som kjenne en lege som kan ordne papira på det førr når få krona.

GREAVES

Og jeg så at i kræsjet hadde bakdøren åpnet seg.

DEGSY

Æ prøve jo bare å hjelpe dæ.

CLIFF

Hjelpe meg? Hjelpe meg? Hva blir det neste, skal du ta livet av undulaten til mamma?

GREAVES

Jeg klarte å rulle bort til den, og dytte den opp.

DEGSY

Din utakknemlige - å faen, æ mene, det va faen ikkje æ som kjørte av veien på grunn av ei jævla

pusekatt.

CLIFF

Å faen, nei.

DEGSY

Stakkars blodige pusekatt, stakkars jævla ex-katt.

GREAVES

Jeg var på veien, det var godt med luft.

CLIFF

Herregud, for et svineri.

GREAVES

Og jeg begynte å løpe.

DEGSY

Du skremte den vel igjen når du kom vinglanes bortover veien.

CLIFF

Jeg vet ikke hva jeg tenkte på akkurat da, men -

(CLIFF pirker DEGSY på skulderen.)

Det er...Det er..

DEGSY

Han! Han, han -

CLIFF/DEGSY

Han stikker av!

GREAVES

Jeg vet at de har sett meg, men jeg er godt trent og har god helse, sjekket hver sesong.

DEGSY

Han prøve virkelig å rømme.

CLIFF

Degsy, han rømmer!

DEGSY

Et øyeblikk, et mikroøyeblikk, trur æ -

CLIFF

Han rømmer! Han stikker av!

DEGSY

Jeg er føkka. Jeg er jævlig føkka nå.

CLIFF

Degsy, han stikker av!

DEGSY

Men så kommer æ på at det e bare en ting å gjøre.

CLIFF

Og han ser jævla dum ut, med en søppelsekk på hodet og det små beina hans som går som trommestikker.

DEGSY

Etter ham!

CLIFF

Hva?

DEGSY

Etter ham!

CLIFF

Så stakk Degsy etter ham.

DEGSY

Cliff! Ikkje bare stå der førr faen!

GREAVES

Med en søppelsekk på hodet er jo rømningen min åpenbart ikke så rask som den kunne ha vært, men jeg har godt forsprang.



CLIFF

Synet av Degsy, som sikkert ikke har beveget seg nevneverdig siden 1995, og bilen min, og en død katt...

(Beat)

Og en fyr med en søppelsekk på hodet som løper for livet nedover en gate i ingenmannsland.

(Beat)

Jeg klarer ikke la være å tenke på hvordan dette kunne skje? Hvordan ble livet så komplisert?

DEGSY

Cliff! Ka du holder på med?

CLIFF

Og så tenkte jeg faen heller, jeg har kommet så langt.

DEGSY

Han e en rask liten jævel, men æ ser han fortsatt.

CLIFF

Jeg har kommet så langt, så da kan jeg jo likegodt bare gå for fullt hjerteinfarkt.

DEGSY

Han fær å virre rundt i sikksakk.

GREAVES

Jeg ser en sidevei, og et skilt.

CLIFF

Så jeg begynte å løpe.

DEGSY

Han tar av til høyre.

GREAVES

Det må jo være noen hus eller noe i nærheten.

CLIFF

Jeg bare la inn høygiret og spurtet.

DEGSY

Æ ser han ikkje lengre.

CLIFF

Linford Christie, ta deg en bolle.

GREAVES

Er det et byskilt? Der fremme?

DEGSY

Æ tenke at æ ikkje e helt i form til detta.

CLIFF

Spis shortsene din, kompis!

DEGSY

Og så va det Cliff -

CLIFF

Speedy Gonzales på stereoider, det er meg.

DEGSY

Han, han tar mæ igjen?!

GREAVES

Ja, ja, det er noe, jeg klarer ikke å se hva, men det er noe der.

DEGSY

Han svette og puste som om han va besatt.

CLIFF

Jeg gir seriøst jernet.

GREAVES

Hvor er alle sammen? Det må jo være noen her.

DEGSY

Og æ kan høre Cliff gjentar andpustent -

CLIFF

Kom hit, Greaves, kom hit...

GREAVES

Det er veldig varmt og tett inne i søppelsekken, og en av dem nærmer seg.

CLIFF

Kom hit, Greaves.

GREAVES

Jeg forventer en takling når som helst.

DEGSY

Æ trur det faen ikkje, han kommer tel å nå han igjen.

CLIFF

Ja!

DEGSY

Han kommer tel å klare det -

GREAVES

Hvert øyeblikk.

CLIFF

For en gangs skyld kommer jeg til å oppnå noe i livet!

DEGSY

Og så-

CLIFF

Aaaah!

DEGSY

Stoppe han.

(CLIFF holder seg til brystet)

CLIFF

En stikkende smerte i brystet!

DEGSY

Og han forsvinn.

CLIFF

Jeg tenker at dette, dette er slutten.

DEGSY

Greaves kommer til å forsvinne.

CLIFF

Bare noen få sekunder til jeg får en fin blåfarge.

DEGSY

Og så -

CLIFF

Jeg får et syn, begravelsen min, ovenfra -

GREAVES

Det er så varmt inni sekken men jeg fortsetter.

CLIFF

Jeg blir senket ned i jorden -

DEGSY

Og så -

GREAVES

Noe ligger i veien.

DEGSY

Han liksom snuble og så -

GREAVES

Grusen glir.

DEGSY

Han rulle forover -

GREAVES

Snubler i mørket.

DEGSY

Og slår hauet i bakken.

GREAVES

Au!

DEGSY

Og han ligg rett ut.

GREAVES

Og jeg tenke -

DEGSY

Den jævelen har slått sæ sjøl ut igjen!

GREAVES

Søren.

(Beat)

CLIFF

Så begynner smerten å forsvinne.

DEGSY

Han e helt, helt bevisstløs.

(CLIFF kommer seg etter anfallet)

CLIFF

Degsy står der.

DEGSY

Hei, Cliff!

CLIFF

Han roper -

DEGSY

Hundedritt.

CLIFF  
Hva?

DEGSY  
Han glei i hundedritt.



# Fotball på «bloody» alvor



Teater

## ANMELDELSE

Ida Madsen Hestman

### Guds Utsendte - en fotballfabel

Regi: Kenneth Dypvik-Simonsen

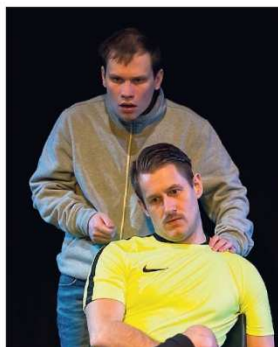


**ET MÅL** er ikke alltid et mål. Er det noe fotballentusiaster vet, så er det. «Guds utsendte - en fotballfabel» handler om hvordan engasjementet til en fritidshobby kan ta fullstendig overhånd.

Når dommer'n dømmer feil, finner fotballreligiøse Degsy det passende å kidnappe ham. Kompisen Cliff er skeptisk, men gjør ikke så mye for å bedre situasjonen. Dessuten var det han som kom opp med ideen. Det er her vår historie begynner.

**REGISSØR KENNETH** Dypvik-Simonsen har oversatt Robert Farquhars manus «Gods Official - a football fable» til norsk og satt urpremièren til Nordland Teater.

Med en fotball og en stol som eneste rekvisitter, i et tomt rom, får skuespillerne Henrik Hoff Vaagen, Sondre Larsen og Per Magnus Barlaug innbilt oss det meste. Med herlig innlevelse, avløser Degsy (Larsen) og Cliff (Hoff Vaagen) hverandre glatt og galant i sin iver etter å gi oss handlingsforløpet.



**STYKKETER** refererende. Det er en form som passer utmerket med stykkets tematikk, noe trioen på scenen demonstrerer. Dialogen er krydret med fine detaljerte beskrivelser som gir sterke bilder i hodene våre: Degsy bor ifølge Cliff i en leilighet preget av «afrikansk-radikal-minimalistisk stil». Mer trenger vi ikke vite for å forstå at Degsy tilhører arbeiderklassen. Men det talte ord og religionen fotball tas alltid seriøst. Derfor oppleves stykket også morsomt.

**SONDRE LARSEN** (også kjent som amper gardist-terrorist i TV-serien «Okkupert») gir den korttenkte og impulsive fotballidioten Degsy et menneskelig ansikt. Henrik Hoff Vaagen i rollen som den dumdristige Cliff, er en god motpart. Han er feig, mens Degsy er stolt og påtar seg skyld eller ære - alt ettersom hvem du spør. Duoen gir eksentriske tolkninger av to typer som ikke er blant de hardeste ballene i bingen.

Den overraskende rolletolkningen som den kalde, cocky og kvalmt selvhøytidelige dommer'n Greaves, spilt av Per Magnus Barlaug, er til å vri seg i stolen av. Sammen skaper karakterene en fin symmetri og det er en skadefryd å iakttå det hele som utspiller seg.

Lys- og lyddesignet gir god kraft til stykket, og tar oss rett inn i den episke fotballopplevelsen med heftig flomlys og lyden av tung jubel fra tribunen.

**REGISSØR DYPVIK-SIMONSEN** - som ikke engang liker fotball - evner med denne masteroppgaven å formidle fotballentusiasmen, men også hvordan stolthet og ære kan drive noen til å handle irrasjonelt.

Ved å gå i dybden og la scenen innimellom bli fotballbanen, der sportens spill, sjargong og regler opptrer som metaforiske uttrykk, sikres et helstøpt uttrykk med sjel og nerve, med mye humor og alvor.

Og et mål er ikke alltid et mål. Det kommer helt an på hvem du spør.



## PROSJEKTET ER STJERNA

– Foredrag med Gard Bjørnstjerne Eidsvold.



Han er mest kjent som skuespiller, en anerkjent og prisbelønnet sådan. På teaterscenen har vi sett ham som alt fra Kleggen i «Verdiløse menn» til Isak i «Markens Grøde». I film har han vært med i 50 filmer, blant annet «En ganske snill mann» og «Kjærlighetens Kjøtere».

Årets Vinterlyspromil er også på den andre siden av bordet; han skriver, produserer og regisserer. Han har ulike styreverv, han moderer debatter og holder foredrag. Alle disse oppgavene og rollene går han inn i med hele sitt erfaringsregister og hele sin sjel. For Gard vil noe med alt dette. Han vil noe så stort som å forandre verden.

Gard er selvlært gjennom sine 25 år i arbeidslivet, en såkalt autodidakt. Denne erfaringen har lært Gard om viktighet av bevisstgjøring rundt prosess.

Prosessen i seg selv et mål på veien. Prosjektet er stjerna. Gards tanker og filosofi rundt dette gir han i foredraget «Rommet». Med lekenhet og dybde på en gang viser han hvilken avgjørende brikke i en prosess den enkelte person er. Og hvor viktig denne oppvåkningen i den enkelte er for resultatet. Nøkkelen ligger i å kunne tenke individuelt og kollektivt på en gang. Gruppedynamikken i et prosjekt er lik om det handler om et teaterkompani som jobber seg frem mot en premiere, eller om det er en gruppe ingeniører som skal sammen bygge en bro. De psykologiske mekanismene er de samme. Dette gir Gard B. Eidsvolds filosofi overføringsverdi til alt som innebærer prosjektarbeid, om det er i næringslivet, det offentlige eller organisasjoner.

**TID OG STED:** Tirsdag 9. februar kl. 17.00. Hovedscena, Nordland Teater.  
**VARIGHET:** 45 – 60 min.  
**PRIS:** 300,-

## FEBER

Tittelen Feber kommer fra Knut Hamsuns «Feberdikte», som var det siste han skrev av lyrikk, Syk av kjærlighet og lengsel etter kjærlighet. Det er med stor glede å kunne invitere til tonesatte Hamsun dikt, inkludert lett kåseri med skråblikk om Hamsun som forfatter.

Gard Bjørnstjerne Eidsvold har gjennom karrieren fått et sterkt kjennskap til forfatteren fra innsiden gjennom mange roller fra forfatterskapet. Terje Johanessen har komponert musikken. Sammen med Jon K. Rosslund og Terje Støldal utgjør de bandet FEBER. I 1904, i en alder av 45 år, utgav den språklige virtuosen sin første og eneste diktsamling: Det vilde kor. Dette blir en kveld med god musikk, løs snipp og formidling av fantastiske tekster. Det vilde kor er et mesterverk. 108 år etter debuten lar man seg fremdeles



imponere av diktens språklige overskudd og den ekspressive uttrykksmåten Hamsun også ellers er kjent for. Det vilde kor og diktene som ble tilføyet denne samlingen utgjør et høydepunkt i norsk ekspressivromantisk diktning. Knut Hamsuns eneste diktsamling burde inneha en naturlig plass i alle lyrikkelskeres boksamling! La deg fange inn av Knut Hamsuns stemningsfulle dikt. Feber ønsker publikum velkommen til en verbal og musikalsk reise gjennom dette knippe fra Hamsuns dikterskap.

**TID OG STED:** Fredag 12. februar kl. 21.30. Hovedscena, Nordland Teater.  
**VARIGHET:** ca. 60 min.  
**PRIS:** 350,-



## HOOLIGANS INNTAR VINTERLYSFESTIVALEN: GUDS UTSENDTE

– en fotballfabel

– Det målet var ikke et mål! Kompisene Cliff og Degsy blir sønderknust da det mener er en «meget tvilsom» dommeravgjørelse fører til at favorittlaget deres rykker ned. De tar hevn, i rettferdighetens navn, og bortfører dommeren. Løsepengene? Kampen må annulleres og spilles om igjen. Etter hvert som denne halvgale planen begynner å gå dårlig, oppdager de snart at dommeren de har kidnappet er mer irriterende av banen enn på den. Og at det å bli helt kanskje ikke starter med kidnapping.

Guds utsendte - en fotballfabel (Gods Official - a football fable) av Robert Farquhar handler om å elske fotball så mye at man er villig til å gjøre ALT for laget sitt. Og ha en kompis som blir med. Om et mål som ikke er et mål, som ikke bør være et mål, som aldri burde vært et mål. Om det åttifjerde minuttet, da det hele skjedde. Eller ikke skjedde. Men mest av alt handler det om lidenskap. For fotball, for vennskap, for damer.

En skarp og vittig historie om to helt vanlige fyrer som tar lidenskapen sin inn i grenseland mot ekstremisme, litt uten å være klar over det. For hvor langt er det egentlig greit å gå for laget sitt? Vil den korttenkte duoen få seieren de håper på, eller har de scoret et spektakulært selvmål?

Kjærlighet, lidenskap og vennskap får rødt kort i et morsomt blikk på alt som kunne vært, både på og utenfor fotballbanen. God's Official vant Spirit of the Fringe-prisen på Edinburgh Festival Fringe, og har blitt spilt på utallige teatre rundt om i Storbritannia de siste årene. Produksjonen støttes av Nordland Fylkeskommune.

**TID OG STED:** Søndag 7. februar, mandag 8. februar og tirsdag 9. februar kl. 21.00. Mo samfunnsal.  
**VARIGHET:** ca. 75 min.  
**PRIS:** 180,-



## ÅRETS VINTERLYSKUNSTNER: GABRIELLE KIELLAND

«Fortellinger»

Kielland arbeider i ulike teknikker. Enten det er på litostein eller lerretet, fremkaller hun alltid en gåtefull og sanselig stemning i bildene sine. Frem fra et kraftig, fargemettet bakteppe – som ofte avdekker hennes fortid med tekstilkunst, trer det frem en fortellende tegning - av mennesker, dyr eller mytologiske skikkelser som bærer på en historie. Noen ganger er referansene litterære; som tolkningene av Kristin Lavransdatter. Bildene er preget av hennes tilknytning til den europeiske figurative tradisjonen. Med sikker strek og ekspressiv koloritt formidler hun historier om mellommenneskelige forhold.

Gabrielle Kielland er født, bor og arbeider i Oslo. Hun er utdannet på S.H.K.S. i Oslo. Siden hennes første separatutstilling i Bergens Kunstforening i 1979, har hun hatt en lang rekke utstillinger hos bl.a.: Galleri Brandstrup, Soli Brug, Telemark fylkesgalleri, Kunstgalleriet Stavanger, Galleri Osebro Porsgrunn, Galleri Elgen Tynset, Galleri Briskeby Oslo, Possesholm Herregård, Hamsungalleriet Tranøy Skogmuseet Elverum m.m. Hun er representert i en lang rekke samlinger som Nasjonalgalleriet, Bergen Billedgalleri, Norsk Kulturråd, Norsk Hydro, Statoil, Troms Fylkeskommune, Sel Kommune, Nord-Fron kommune og Oslo Tinghus.

**GRATIS VERNISSAGE**

**TID OG STED:** Lørdag 6. februar kl. 18.00. Rana Museum.

## Vedlegg 4, Forestillingsprogram

### Takk til:

Veileder Ellen Foyr Bruun (NTNU)

Birgitte Strid og Wenche Bakken

- takk for at dere turte!

Nordland Teater og alle som jobber der  
for fantastisk støtte og medproduksjon

Eidsvoll Turn Fotball

Jan Åge Leonsen Sandviken

Gode venner og medstudenter for sosial og faglig støtte - og tålmodighet

En spesiell takk til mamma og pappa



## Det målet var ikke et mål!

Kompisene Clifff og Degsy blir sønderknust da det de mener er en «meget tvilsom» dommeravgjørelse fører til at favorittlaget deres rykker ned. De tar hevn, i retterdighetens navn, og bortfører dommeren. Løsepengene? Kampen må annulleres og spilles om igjen.

Etter hvert som denne halvgale planen begynner å gå dårlig, oppdager de snart at dommeren de har kidnappet er mer irriterende av banen enn på den. Og at det å bli en helt kanskje ikke starter med kidnapping.

Guds utsendte - en fotballfabel (Gods Official - a football fable) av Robert Farquhar handler om å elske fotball så mye at man er villig til å gjøre ALT for laget sitt. Og ha en kompis som blir med. Om et mål som ikke er et mål, som ikke bør være et mål, som aldri burde vært et mål. Om det åttiførde minuttet, da det hele skjedde. Eller ikke skjedde.

Men mest av alt handler det om lidenskap. For fotball, for vennskap, for damer.

En skarp og vittig historie om to helt vanlige fyrer som tar lidenskapen sin inn i grenseland mot ekstremisme, litt uten å være klar over det. For hvor langt er det egentlig greit å gå for laget sitt?

Vil den korttenkte duoen få seieren de håper på, eller har de scoret et spektakulært selvmål?

## Om produksjonen:

Degsy: Sondre Larsen  
Cliff: Henrik Hoff Vaagen  
Greaves: Per Magnus Barlaug

Regi: Kenneth Dypvik-Simonsen  
Manus: Robert Farquhar  
Oversettelse: Kenneth Dypvik-Simonsen

Lysdesign: Kato Adolfsen  
Lyddesign: Amund Uivestad

Plakat: Simon Standdal Pavelich

Etter avtale med Josef Weinberger Inc.

Forestillingen støttes av Nordland Fylkeskommune og Fond For Utøvende Kunstnere.

Forestillingen er regissør Kenneth Dypvik-Simonsens masteroppgave ved NTNU, programfag for drama og teater, og produseres som et samarbeid mellom Bare Teater, NTNU, Nordland Teater og Vinterlysfestivalen.