

Andreas Gregersen
Kandidatnr. 413

Lag noe dere synes er moro sjæl!

En autoetnografisk prosessanalyse av
en devised humorforestilling
og dens potensiale som identitetsmarkør

Masteroppgave i estetiske fag, studieretning Drama og teaterkommunikasjon
Institutt for estetiske fag, Fakultet for teknologi, kunst og design,
Oslo Metropolitan University

Oslo, Våren 2021



OSLOMET

OsloMet - Storbyuniversitetet

Lag noe dere synes er moro sjæl!

En autoetnografisk prosessanalyse av en devised humorforestilling
og dens potensiale som identitetsmarkør

Andreas Gregersen
Kandidatnr. 413

Masteroppgave i estetiske fag,
Studieretning Drama og teaterkommunikasjon

Institutt for estetiske fag,
Fakultet for teknologi, kunst og design

Oslo Metropolitan University
Våren 2021

Abstract:

This master's thesis examines how a *devised* comedy show can be understood as humour, as a democratic phenomenon, and overall as an identity marker for those involved in the process. Through a qualitative, autoethnographic analysis of the process behind the comedy show *Et glass til maten*, from my perspective as a director, the thesis is intended as a potential tool for further work with such productions. The thesis presents theory about *devised process*, *the director's role*, *humour*, *comedy*, and *laughter culture*. The empirical evidence is coherent with these theories. The data clarifies why something can be called *humour*, how this can function as a democratic phenomenon, and how it can be understood in summary, as an identity marker. The main findings, point to how target group thinking in comedy is understood through the premises of communication, and how these are explained through the tendencies: *inconsistent collision*, *recognizable patterns*, *surprise*, *distance* and *discomfort*. Through this, *Et glass til maten* is also explained in the context of its present time and culture, and the show's expressive tendencies are hereby explained as a democratic phenomenon and identity marker.

Sammendrag:

Denne masteroppgaven undersøker hvordan en *devised* humorforestilling kan forstås som humor, som demokratisk fenomen, og samlet sett som identitetsmarkør for de involverte i prosessen. Gjennom en kvalitativ, autoetnografisk analyse av prosessen bak humorforestillingen *Et glass til maten*, fra mitt perspektiv som instruktør, er oppgaven tenkt som et potensielt verktøy for videre arbeid med slike produksjoner. Oppgaven presenterer teori om *devised prosess*, *instruktørrollen*, *humor*, *komedie*, og *latterkultur*, og empirien ses i lys av dette. Dataene belyser hvorfor noe kan kalles *humor*, hvordan dette kan fungere som demokratisk fenomen, og hvordan det kombinert kan forstås som identitetsmarkør. Hovedfunnene peker på hvordan målgruppetenkning i komedie forstås gjennom premissene for kommunikasjonen, og hvordan disse forklares gjennom tendensene: *uoverensstemmende kollisjon*, *gjenkjennbare mønstre*, *overraskelse*, *distanse* og *ubehag*. Gjennom dette forklares også *Et glass til maten* i kontekst av sin samtid og kultur, og tendensene i forestillingens intensjonelle uttrykk forklares også som demokratisk fenomen og identitetsmarkør.

En stor takk til:

Sara Birgitte Øfsti for veiledning med denne oppgaven. Takk for all hjelp, for å ha fått meg til å se nye verdier ved min egen praksis, og for å ha geleidet meg gjennom et spesielt kronglete år. Takk for å ha både pushet meg og applaudert, på helt riktige og forsvarlige tidspunkt.

Niels Peter Underland for all veiledning i praktiske prosjektet.

Åtte liv: Hauk, Thea, Ulrik, Johanne, Ada, Thomas, Synneva og Eline. Dere er storsinnede mennesker og store talenter, og jeg håper dere fortsetter å være frivillig morsomme på en scene. (I retrospekt ser jeg også at Hauk og duene kanskje er et morsommere navn på gruppa deres, og siden dere enda ikke har etablert noen organisasjon i Brønnøysundregistrene, går det jo an å angre. Men jeg er fan, uansett hva dere kaller dere.)

Fabeldyret fra Follo, Keiserinnen fra Kroer, Alexander Kiellands plass' egen Bokken Lasson; Ida Nordskaug. Takk for all støtte, for et godt vennskap, for å ta humor på alvor og for å spre det glade budskap, hva enn det måtte være. Og ikke minst - takk for utlån av Sennepen scene, i en tid der utlån av scener egentlig var umulig. Du er fantastisk, både privat og profesjonelt.

Og sist men ikke minst, takk til Magdalena. Takk for all hjelp og støtte det siste året. På tross av alt skrytet til disse overfor nevnte, så er du min favoritt-person.

Andreas Gregersen
Oslo, 20. mai 2021

Innholdsfortegnelse

1.0. INNLEDNING	s. 7
1.1. Personlig bakgrunn for det praktiske prosjektet	s. 7
1.2. Hvorfor humor?	s. 7
1.3. Praktisk prosjektet og problemstilling	s. 9
2.0 FORSKNINGSTRADISJON OG METODEVALG	s. 11
2.1. Kvalitativ metode	s. 11
2.2. Et fenomenologisk-hermeneutisk perspektiv	s. 12
2.3. Aksjonsforskning	s. 13
2.4. Arbeidsmetoder og verktøy	s. 17
3.0 TEORETISKE PERSPEKTIVER	s. 19
3.1. Devised prosess	s. 19
3.2. Instruktørrollen i en devised humorforestilling	s. 20
3.3. Humor	s. 23
3.4. Humorforestilling og komedie	s. 28
3.5. Latterkultur	s. 29
4.0 UTVIKLINGEN AV <i>ET GLASS TIL MATEN</i>	s. 33
4.1 Oppstart av prosjekt og produksjon	s. 33
4.1.1. Det praktiske prosjektets særegne rammer	s. 33
4.1.2. Rekruttering av deltakere	s. 33
4.1.3. Timeplanlegging for produksjonen	s. 34
4.2. Oppstart av kunstnerisk utvikling	s. 35
4.3. Manusutviklingen	s. 37
4.3.1. Oppstart av manusutvikling	s. 38
4.3.2. Instruktøren som manusredaktør	s. 38
4.3.3. Manusets tilpasning til nye mediale rammer	s. 39
4.4. Regi og kunstnerisk arbeid etter manusutviklingen	s. 40
4.4.1. Manusets første møter med scenen	s. 41
4.4.2. Videre scenisk arbeid	s. 43

4.4.3. Prøveforestilling	s. 47
4.5. Muntlig refleksjon fra deltakerne	s. 49
4.6. Skriftlig refleksjon fra deltakerne	s. 50
4.7. Instruktørens rolle som deltakende observatør	s. 53
5.0. ANALYSE AV PROSESSEN	s. 57
5.1. Oppstart av prosjekt og produksjon	s. 57
5.2. Oppstart av kunstnerisk utvikling	s. 59
5.3. Manusutviklingen	s. 63
5.4. Regi og kunstnerisk arbeid etter manusutviklingen	s. 65
5.4.1. Manusets første møter med scenen	s. 65
5.4.2. Videre scenisk arbeid	s. 73
5.4.3. Prøveforestilling	s. 77
5.5. Muntlig refleksjon fra deltakerne	s. 79
5.6. Skriftlig refleksjon fra deltakerne	s. 80
5.7. Instruktørens rolle som deltakende observatør	s. 82
6.0 KONKLUSJON	s. 86
6.1. Funn knyttet til underspørsmålene	s. 86
6.1.1 <i>Hvordan kan systematisk redegjørelse av humor begrunne dens kvaliteter?</i>	s. 86
6.1.2 <i>Hvordan kan en devised humorforestilling forstås som demokratisk fenomen?</i>	s. 88
6.2. Overordnet problemstilling	s. 89
6.3. Veien videre	s. 90
Litteraturliste	s. 93
Vedlegg	s. 95

«Ved å verge seg mot lidelsen inntar den [les: humoren] en plass i den lange rekken av metoder som det menneskelige sjelsliv har bygd opp for å unnslippe lidelsens tvang [...]» (Freud, 1905/1994, s. 211).

«Følelsen ved det Latterlige er et udpræget Exempel paa en Forholdsfølelse, d.v.s. en Følelse, der ikke blot, som al Følelse, betinges ved sit Fordhold til andre Følelser, men som i sit inderste Væsen bestemmes ved, at den Oplevelse der fremkalder den, bestaar i en Kontrast» (Høffding, 1916, s. 50).

«Humor er det *jeg* synes er humor!» (Wesenlund, 2000, s. 66).

«Yabba dabba doo» (*Fred Flintstone*, Hanna & Barbera, 1966).

1.0. INNLEDNING

I mitt praktiske masterprosjekt har jeg instruert og regissert prosessen bak humorgruppen *Åtte liv* sin forestilling *Et glass til maten*. Dette var og ble en forestilling for en definert målgruppe, skrevet og fremført av *Åtte liv* selv. Sammen tok vi aktive valg for å skape en forestilling som skulle kommunisere slik vi sammen ønsket at den skulle, tuftet på deltakernes egne premisser. Hvordan og hvorfor gjorde vi dette, og hvordan kan valgene forstås? Hvordan var valgene våre viktige for humoren og den sceniske kommunikasjonen, hvordan uttrykte det deltakernes intensjoner, og hva er verdien av disse uttrykkene? Dette var spørsmål som dukket opp i prosessen, og som har lagt føringer for denne oppgavens undersøkelser.

1.1. Personlig bakgrunn for det praktiske prosjektet

I rollene som både dramapedagog, utøvende scenekunstner, komiker, tekstforfatter og instruktør for sceniske humoruttrykk, har jeg de siste femten årene holdt på med humor og scenekunst, både som student, amatør og profesjonell. Arbeidet har bestått av revy-, stand up- og varieteshow med humor som fremste formål og virkemiddel, men også mindre definerbare teatrale humoruttrykk knyttet til formidling av personlige fortellinger i ensemble, relatert til en *devised* teatertradisjon. Altså forestillinger som blir til gjennom samarbeid.

Gjennom anekdotiske og til nå akademisk udokumenterte erfaringer som både instruktør og utøver av humor generelt, har jeg opplevd at særtrekkene ved slike kollaborative produksjoner både gir forestillingene et egenartet uttrykk, og kanskje også er gunstige for humoren. Dette i funksjon av at humoren i forestillingen formidles av utøvere som selv synes humoren er morsom, samt *kan noe* om det vedkommende selv kommuniserer på scenen. Jeg er derfor svært nysgjerrig på om jeg kan forklare slike forestillingers kvaliteter gjennom akademisk undersøkelse og begrunnelse, og om jeg kan nærme meg en bredere forståelse av disse opplevde særtrekkene.

1.2. Hvorfor humor?

Det er av min anekdotiske oppfatning at humor ofte underkjennes i en dramafaglig akademisk kontekst. Dette er en påstand jeg ikke skal undersøke videre i oppgaven, men uavhengig om

den stemmer eller ikke, anser jeg humor som både viktig og helt sentralt å undersøke i akademisk kontekst. For meg er det viktig å forstå humor på denne måten, da jeg i min praksis som utøvende kunstner og humorist opplever det som en fordel å vite hva jeg jobber med, så presist som mulig. I tillegg mener jeg at det å forstå humor kan være viktig for å forstå dramafaget i en norsk samfunnskontekst, da nettopp dramatiske humoruttrykk kan være mange nordmenns første møte med, og kanskje også jevnlig forbindelse til drama og teater. Dette i både i rollen som publikum og utøvere. Det norske folk har store sjanser for å møte drama og teater som publikummere, nettopp i teateret. I følge teaterinformasjonssiden teaternett.no finnes det 32 institusjonsteatre i Norge (Kippersund, 2014). Disse er spredd over hele landet, i en slik grad at store deler av Norges befolkning skal kunne få oppleve profesjonelt teater som publikum. Men publikum kan også møte drama og teater i den lokale, humoristiske *amatørrevyen*. I motsetning til de 32 institusjonsteatrene, var det i følge stiftelsen Norsk revyfaglig senter hele 321 registrerte amatørrevyer i Norge i 2020 (Norsk Revy, *Revygrupper*). Dette er mer enn 10 ganger antallet institusjonsteatre, og er med dette også mulig mer utbredt. Det ryktes også om store mørketall, og at forekomsten av amatør- og bygderevyer er langt større enn det Norsk revyfaglig senter oppgir i sitt register. Altså er det også her, i humoren fra amatørrevyene, at mange nordmenn møter drama og teater som både publikummere og utøvere.

Revyen er med dette kanskje det mest utbredte av humoruttrykk som skapes *devised* i Norge, og trolig også i stor grad på et idealistisk amatørnivå. Faglig er disse uttrykkene behandlet i litteratur rettet mot utøvere utenfor academia, i bøker som *Den store revyboka - Håndbok for revy- og teaterfolk* (Isachsen & Kvistad, 1993) og *Humor - Lær av de beste komikerne og tekstforfatterne* (Nordbø, 2020). I en akademisk dramafaglig kontekst finnes det derimot mindre litteratur tilgjengelig om denne formen for sceniske uttrykk i Norge.

Drama er ikke et fag i norsk grunnskole, og er heller ikke lenger til stede som metodeførende begrep i det nåværende læreplanverket (Utdanningsdirektoratet, 2020). Det er derfor usikkert hvordan barn og unge møter dramafaget i skolen. Det som derimot er sikkert, er at de selv iscenesetter dramatiske uttrykk, gjerne i form av humor, på digitale plattformer som eksempelvis YouTube og TikTok. Drama og teater i form av humoruttrykk forekommer med dette beviselig i stor grad over hele Norge, om så i en mindre institusjonalisert form. Jeg er derfor ikke i tvil om relevansen, og derfor også behovet for å forstå denne typen dramatiske uttrykk i en dramafaglig kontekst. Derfor ønsker jeg selv ta grep om min egen bruk av

humorbegrepet, både i min akademiske, så vel som i min praktiske, dramafaglige diskurs. Å ikke ta humor på alvor som en tungt meningsbærende form for kommunikasjon, mener jeg er å redusere humor som scenekunst, og med det også å redusere scenekunsten til en arena der det humoristiske perspektivet ikke har livets rett. Humor kan forstås i en dramafaglig kontekst, er synlig til stede i samfunnet, og trenger derfor ikke *bare* å anses som tull og tøys.

1.3. Praktisk prosjektet og problemstilling

Prosesen bak *Åtte livs* forestilling *Et glass til maten*, utgjør kilden til datagrunnlaget for mitt prosjekt. Gruppen *Åtte liv* omtales heretter som *deltakerne*. Det praktiske prosjektet var av eksplorativ karakter, i form av at det ble lagt få føringer for innholdet i sceneforestillingen prosjektet skulle ende i. Under prosjektets oppstart ble de viktigste føringene fra instruktøren oppsummert med utsagnet: «Lag noe dere synes er moro sjæl» (vedlegg 4). Deltakerne skulle med dette selv være involverte i produksjonen og utviklingen av forestillingen, og som instruktør definerte jeg prosessen som en *devised* prosess, altså en produksjonsprosess der deltakerne selv definerer rammeverket og innholdet i forestillingen. Her ble det også lagt føringer tidlig for at de selv skulle være i målgruppen for humoren. Dette for å gjøre utviklingen av et scenisk humoruttrykk enklere og mer effektivt innenfor prosjektets rammer, ved å la deltakerne selv få bruke sin egen humor som et verktøy for utvikling. Jeg mente at dette også kunne gjøre prosessen mer organisk, gjennom å la deltakernes eget rammeverk legge føringer for hva prosessen skulle inneholde, og potensielt belyse gjennom en undersøkelse. I tillegg anså jeg det som gunstig å definere målgruppen som deltakerne selv, da dette potensielt kunne inkludere målgruppens perspektiver på hele produksjonen i empiriens kildegrunnlag.

På tross av at jeg skulle lede prosjektet som instruktør for forestillingen, var jeg ikke en del av målgruppen. Jeg hadde derfor ikke alltid optimale forutsetninger for å forstå eller selv sette pris på all humoren som ble utviklet og fremført. Som instruktør opplevde jeg at jeg allikevel var avhengig av å ha oversikt over forestillingens kvaliteter, også som humor. Hadde jeg i det hele tatt forutsetninger for å forstå, og med det lage humor, når premisset for humoren i stor grad var *devised* frem både av og for en annen målgruppe enn min egen? For å lede opp mot tekstens overordnede problemstilling, har jeg her formulert følgende underspørsmål for å undersøke dette nærmere:

1. Hvordan kan systematisk redegjørelse av humor begrunne dens kvaliteter?

Gruppen jeg ledet bestod av åtte ulike individer. Som instruktør måtte jeg anerkjenne deres humor, og kvalitetene ved forestillingens humor som ikke var rettet direkte mot meg selv. Underveis i prosessen mot forestillingen, uttrykte deltakerne også et ønske om å la forestillingen være noe annet enn de dramatiske humoruttrykkene de selv kjente fra før. Ved å bevisst posisjonere seg i et etablert scenekunstlandskap, men på definerte *alternative* premisser, opplevde jeg at de benyttet forestillingen som en ytring i et demokratisk mangfold av humoruttrykk. Dette er bakgrunnen for det andre underspørsmålet jeg vil bruke for å besvare tekstens overordnede problemstilling:

2. Hvordan kan en devised humorforestilling forstås som demokratisk fenomen?

Humorens funksjon som humor og demokratisk fenomen i en devised humorforestilling kan peke på humor som et personlig uttrykk i scenekunst. De to underspørsmålene vil jeg derfor benytte i min analyse av forestillingens prosess, innhold og kvaliteter, for å kunne besvare følgende overordnede problemstilling:

Hvordan kan humor fungere som identitetsmarkør i utviklingen av en devised humorforestilling?

Problemstillingen vil besvares gjennom å teoretisk definere humorbegrepet, presentere teoretiske perspektiver knyttet til humor, scenisk komedie og instruktørrollen i en devised prosess, forstå deler av dette i kontekst av kultur og samfunn, samt se dette samlet i sammenheng med analyse av datamateriale fra det praktiske prosjektet mot forestillingen *Et glass til maten*. Oppgaven skal intensjonelt eksemplifisere nettopp hvordan en systematisk redegjørelse av humoren i en slik forestilling kan forstås. Forståelsen kan deretter benyttes i forklaringen av hvordan den også fungerer i en *demokratisk* kontekst, og som personlig uttrykk og *identitetsmarkør*. Samlet kan dette besvare den overordnede problemstillingen.

2.0 FORSKNINGSTRADISJON OG METODEVALG

I dette kapitlet vil jeg redegjøre for oppgavens bruk av kvalitativ metode, i kontekst av en fenomenologisk-hermeneutisk forskningstradisjon. Videre vil jeg redegjøre for oppgavens benyttelse av aksjonsforskning som forskningsmetodisk tilnærming i møte med innsamling og tolkning av data, hvordan det har påvirket det praktiske prosjektet, og hvordan det påvirker denne oppgaven.

2.1. Kvalitativ metode

Professor Karin Widerberg skriver i sin bok *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt* (2011), om kvalitative forskningsmetoder og perspektiver. Hun forstår her begrepene kvalitativ og kvantitativ forskning, gjennom en etymologisk beskrivelse av begrepene:

Kvalitet handler om karakteren eller egenskapene hos noe, mens kvantitet er mengden av denne karakteren eller disse egenskapene. Kvalitativ forskning har derfor som formål å klargjøre et «fenomens» karakter eller egenskap(er), og kvantitativ forskning å fastslå mengden av det samme. Kvalitativ forskning er med andre ord (mer) innholdssøkende, mens kvantitativ forskning er (mer) innholdsstyrt (Westerberg, 2011, s. 15).

I dette prosjektet benytter jeg meg av kvalitativ forskningsmetodikk, nettopp fordi prosjektet ønsker å undersøke *kvaliteter* ved en kunstnerisk prosess. Den praktiske produksjonsprosessen som undersøkes ble også gjennomført som et eksplorativt prosjekt, der det i liten grad ble lagt føringer for konkret innhold, eller hva innholdet skulle inneha av bestemte kvaliteter. Hensikten med det praktiske prosjektet var å avvikle en praktisk produksjonsprosess mot en scenisk humorforestilling, og la det som hendte, nettopp få *hende*. Med dette markerte ikke prosessen behov for å resultere i noen form for kvantitativt målbart innhold, og det praktiske prosjektet la med dette også føringer for å måtte undersøkes gjennom kvalitativ metodikk.

Fordeler med å undersøke et slikt prosjekt gjennom kvalitativ metode, ligger nettopp i dette. Ved at forskningsprosjektet kan undersøke en praktisk produksjonsprosess, på prosessens og

ikke forskningens premisser, vil forskningen potensielt kunne resultere i en beskrivelse av prosessen som et fenomen utenfor en forskningskontekst. I forskningsprosjektet denne teksten redegjør for, er deler av hensikten å potensielt generere funn til bruk i dramafaglig praksis. Kvalitativ metode kan derfor her ses som en forskningsmetode for å generere funn med praksisnære kvaliteter. Dette ved at funnene gjennom kvalitative beskrivelser kan bli anvendelige også som verktøy for videre praksis, så vel som for videre forskning. Et kvalitativt forskningsprosjekt har allikevel behov for definerte rammer for måling og undersøkelse, for å ikke bli usammenhengende *synsing*. Prosjektet kan da forstås i lys av etablerte kvalitative forskningstradisjoner, for å tydeliggjøre forskningens perspektiver.

2.2. Et fenomenologisk-hermeneutisk perspektiv

Videre i Widerbergs *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt* (2011), beskrives også hermeneutikkens rolle i de kvalitative forskningstradisjonene. Der beskriver hun hermeneutikken gjennom følgende fire kjennetegn:

- *Mening skapes, framtrer og kan bare forstås i en sammenheng eller kontekst.*
- *I all tolkning og forståelse er deler avhengig av helhet, og vice versa.*
- *All forståelse forutsetter eller bygger på en eller annen form for forforståelse (det vil si de brillene eller den referanserammen, den teorien osv. som vi betrakter et fenomen gjennom).*
- *Enhver tolkning forutgår av visse forventninger eller forutfattede meninger* (Widerberg, 2011, s. 24).

Styrker ved et slikt perspektiv, slik Widerberg her gjør rede for det, ligger i å kunne kontekstualisere en mening, en beskrivelse eller betraktning. Med dette settes *kunnskapen* inn i en større *sammenheng*, og kan med det bidra til økt forståelse av både *kunnskapen* og *sammenhengen*:

Å analysere etter disse tesene inkluderer en klargjøring av de komponentene som nevnes, blant annet hvilken forforståelse og hvilke forventninger man hadde med seg inn i forskningsprosessen. Jo mer arbeid man legger i dette, jo tydeligere blir alle momentene i tolkningsprosessen, noe som gjør kunnskapen både rikere, lettere å vurdere, og dermed mer pålitelig (Widerberg, 2011, s. 25).

Svakheter ved hermeneutikken slik Widerberg beskriver den, kan ligge i hermeneutikkens relativistiske forståelse av tolkning og kunnskap, der alt må forstås i kontekst av alt. For å supplere disse eventuelle svakhetene ved hermeneutikken som vitenskapsteoretisk perspektiv, vil denne oppgavens perspektiv også forstås i en *fenomenologisk* tradisjon.

Begrepet *fenomenologi* ble først beskrevet av filosof Edmund Husserl, og siden videreutviklet som begrep av filosof Martin Heidegger. Husserl var særlig opptatt av menneskets bevissthet som utgangspunkt for forståelsen, og pekte på *beskrivelse* som viktig for å identifisere tingens *essens*. Heidegger anerkjente i noen grad Husserls nevnte perspektiv, men utvidet det ved å poengtere at beskrivelse ikke er mulig uten å forstå tingen i en kulturell kontekst, som språk, tid og rom (Busso, 2018, s. 47). Fenomenologi er altså en forskningstradisjon der *opplevelsen* og det subjektive er utgangspunktet for kunnskapen: «[...] man undersøker spørsmål som hvordan det er å ha en opplevelse, hva som oppleves, og på hvilken måte opplevelser beskrives av forskningsdeltakerne» (Busso, 2018, s.46). Fenomenologien kan derfor ses som nært knyttet sammen med hermeneutikken i de kvalitative forskningstradisjonene, da begge er vitenskapsteoretiske ståsted som anerkjenner det subjektive ved kunnskap. Fenomenologien kan beskrives som læren om ting *slik de fremstår*, mens hermeneutikken er en lære om selve tolkningen.

For denne oppgaven ønsker jeg med dette å kunne tilnærme meg en praktisk produksjonsprosess mot en humorforestilling, ved å benytte meg av en kvalitativ metode med grunnlag i fenomenologisk og hermeneutisk forskningstradisjon. Prosessen beskrives av instruktøren som forsker, og ses i lys av hans eget inntrykk av både egne og de øvrige deltakernes subjektive opplevelser. Tekstens vitenskapsteoretiske tilnærming beskrives derfor som fenomenologisk-hermeneutisk, da den har til hensikt å beskrive en prosess *slik den fremstår* for instruktøren, forstått i *kontekst* av både prosjektets interne forhold, og ekstern teori.

2.3. Aksjonsforskning

Min forskningsmetodiske tilnærming tar utgangspunkt i *aksjonsforskning*, som beskrevet i *Å forske på egen praksis - Aksjonsforskning og andre tilnærminger til profesjonell utvikling i utdanningsfeltet* (Ulvik, Riese & Ronsess, 2016). Her beskrives begrepet aksjonsforskning

som en forskningsmetodisk tilnærming for lærere i skolen som ønsker å forske på egen praksis:

Med utgangspunkt i refleksjon over egen praksis og over hvordan en ønsker at denne skal være, identifiserer lærere en utfordring eller et vekstpunkt. Å sette seg inn i det aktuelle temaet og overveie ulike tiltak kan blant annet innebære å lese faglitteratur og å snakke med andre involverte. Det betyr at praktikerne blir informert både av teori og av praksiserfaringer før det planlegges tiltak som kan bidra til forbedring. Neste steg er å prøve ut et tiltak og å evaluere og reflektere over det basert på systematisk innsamlede data. Dette fører gjerne til en revisjon av den opprinnelige planen og en ny runde med utprøving og evaluering (Ulvik, 2016, s. 18).

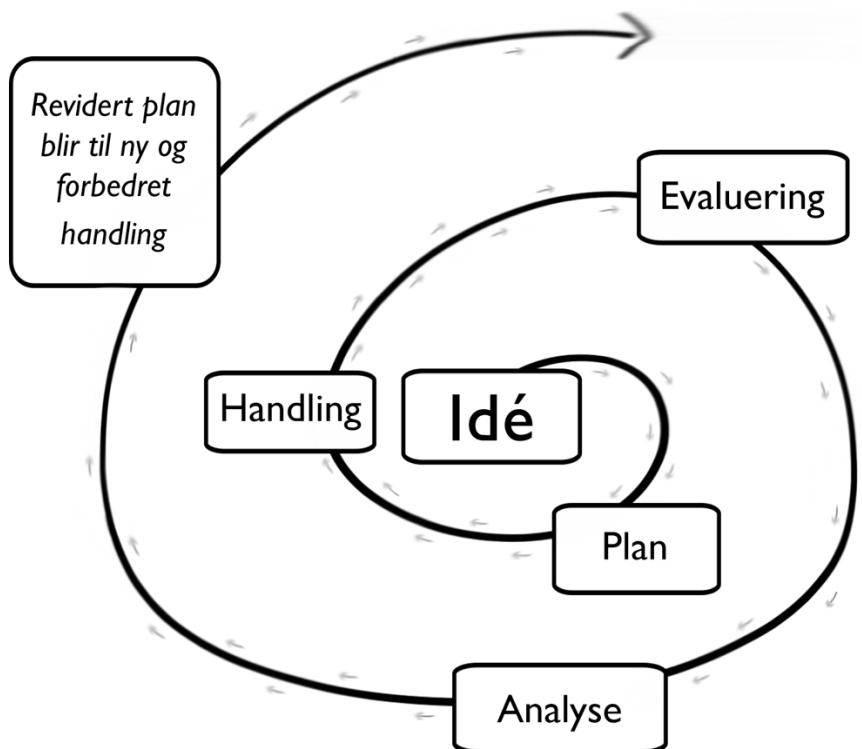
Begrepet *aksjonsforskning* beskrives her som et forskningsmetodisk verktøy for læreren og pedagogen. Denne oppgaven benytter seg av dette forskningsmetodiske perspektivet, på grunn av dens videre operasjonalisering av begrepet *instruktør* i kontekst av en devised humorforestilling, som vil beskrives mer nøyaktig i teorikapittelet. *Instruktøren* har det kunstneriske overblikket, men tar også i bruk øvrige perspektiver fra andre involverte i produksjonen. Dette gjennom å både som kunstner og pedagog lede selv, men også delegerer lederskap. Ulviks beskrivelse av aksjonsforskning for pedagogen, ses derfor også som gjeldende for *instruktøren* i denne oppgaven. Oppgavens hensikt er å gjøre funn gjennom evaluering og revisjon av et praktisk prosjekt, men vil ikke involvere en ny runde med utprøving og evaluering, slik Ulvik beskriver overfor. Aksjonsforskning som metode, legger allikevel til rette for at dette kan gjøres, da den samlet sett utfordrer, og med det potensielt utvikler instruktørens praktiske arbeidsmiljø også i etterkant av det enkelte forskningsprosjektet: «Gjennom aksjonsforskning granskes undervisning og læring fra innsiden. Forskningen beskrives som en *systematisk* undersøkelse av egen praksis og har som intensjon å informere og utfordre tidligere praksiser innenfor lærerens arbeidsmiljø» (Ulvik, 2016, s. 17- 18).

Å forske på egen praksis er et begrep som i seg selv fordrer en dobbeltrolle som både forsker, og som utøver av en gitt, egen praksis. Aksjonsforskning slik det vil benyttes i denne oppgaven, i form av deltakende observasjon, kan beskrives som *autoetnografisk*. *Autoetnografi* som begrep, springer ut av *etnografi*, som er en form for feltarbeid der man beskriver en gruppe eller et folk (Riese, 2016 s. 38). Med forstavelsen auto-, understreker

begrepet at det observerende feltarbeidet blir gjort gjennom deltakelse. Å benytte seg av aksjonsforskning gir altså læreren, eller her instruktøren, en mulighet til å forske på egen praksis, og med det benytte denne til å styrke sin videre praksis både individuelt og i et bredere fagmiljø. Denne formen for autoetnografisk forskning fordrer allikevel en bevissthet rundt en dobbeltrolle forskeren her har som både forsker og utøvende instruktør. Å benytte aksjonsforskning som et forskningsmetodisk utgangspunkt krever derfor en redegjørelse av etiske overveielser knyttet til denne dobbeltrollen.

Ulvik peker på en fallgrube ved denne dobbeltrollen, i det at forskningen vil farges av den deltakende forskerens subjektive følelser og opplevelser. Slik forskning kan som en følge av dette ha en tendens til å dvele ved suksesshistorier, og med det mangle en nødvendig kritisk dimensjon (Ulvik, 2016, s. 32). Bevissthet rundt denne dobbeltrollen er derfor nødvendig. En slik bevissthet kan også peke på dobbeltrollen som noe potensielt positivt, og som en konstruktiv egenart ved autoetnografisk forskning, som kan generere mer kunnskap. Riese forklarer dette ved å anerkjenne behovet for *analytisk refleksivitet* i autoetnografiske forskningsprosjekter. Med dette sikter hun til at behovet for refleksivitet rundt observasjon i et *etnografisk* forskningsprosjekt, blir utvidet til å også innebære refleksivitet rundt forskerens subjektive opplevelser i et *autoetnografisk* forskningsprosjekt. Når forskerens subjektive opplevelser bringes inn i analysen, kan dette potensielt skape en utvidet forståelse av kunnskapen, og med dette generere ny kunnskap (Riese, 2016, s. 44). I denne oppgavens analyse av data, vil instruktørens rolle som deltakende observatør i forskningen derfor tas hensyn til. Dette for å problematisere dobbeltrollens påvirkning på både innsamlede data og tolkningen av disse. Det vil allikevel også bli brukt som et potensielt konstruktivt verktøy, som anerkjenner instruktørens subjektive opplevelser, som supplerende data til de øvrige funnene.

Aksjonsforskning kan beskrives som en stadig prosess av planlegging, handling og evaluering, ofte illustrert som en spiral (Ulvik, 2016, s. 18). Prosessens oppstart består av spiralens kjerne, og spiralen spinner kontinuerlig fremover for å illustrere prosjektets fremdrift. I spiralens ende peker den fremdeles fremover, da aksjonsforskningens hensikt er å generere mer teori til bruk i videre praksis. Spiralen har med dette ingen definert ende, og viser til hvordan aksjonsforskning alltid peker videre, utenfor det gjeldende prosjektets rammer. Ser man prosessen i dette prosjektet beskrevet med en slik spiral, kan det se slik ut:



Prosjektet begynner med en refleksjon, eller *idé*, om noe forskeren ønsker å undersøke. I dette tilfellet består dette av å gjennomføre en undersøkelse av egen praksis som instruktør for en scenisk humorforestilling. For å igangsette dette er neste steg av prosessen å legge en *plan* for det praktiske prosjektet. Denne planen realiseres gjennom *handling*. På veien mellom *handling* og *evaluering* genereres empiri ved hjelp av et gitt sett arbeidsmetoder og verktøy. Empirien i dette prosjektet har blitt hentet inn jevnlig, men sporadisk. Dette da jeg som instruktør i rollen som forsker, anså det som for omfattende for prosjektet å kartlegge hver eneste øvelse, og alle detaljene i prosessen. Ved å kun forholde seg til en analyse av enkelte, jevnlig punkter av prosessen, er intensjonen å kunne analysere sentrale detaljer i prosessen, og samtidig ha muligheten til å se prosessen under ett. Valget for dette ble tatt av hensyn til en masteroppgaves begrensninger i omfang og lengde. I *evalueringen* tolkes denne empirien, beskrives grundigere, og blir med dette til data for forskningen. Disse dataene undersøkes i lys av relevant teori, i *analysen*. Avslutningsvis kan disse funnene legge grunnlaget for en revidert plan, som intensjonelt vil resultere i en ny og forbedret videre praksis. I denne oppgaven vil ikke dette redegjøres for i stor grad. Men prosjektet peker, som spiralen, på at funnene med dette kan generere et utgangspunkt for videre praksis, videre forskning, eller begge deler.

Ulvik oppsummerer aksjonsforskning som et nyttig verktøy læreren, her instruktøren, kan bruke for å skape teori for egen praksis, gjennom forskning. Dette i vel så stor grad som å faktisk bruke allerede etablert og ekstern teori, i møte med egen praksis. Data fra egen praksis kan med dette brukes for å stille spørsmål og søke etter tolkninger i kontekst av pedagogens, og her instruktørens praktiske virke (Ulvik, 2016, s. 30). Bakgrunnen for denne oppgaven bunner i et ønske om å nettopp skrive om egen praksis med scenisk humor, for å gi instruktøren mer konkret teoretisk kunnskap til bruk i et praktisk fagfelt. Aksjonsforskning benyttes som et forskningsmetodisk perspektiv i prosjektet, for å oppnå nettopp dette.

2.4. Arbeidsmetoder og verktøy

Oppgaven inneholder egen innsamling av empiri fra prosessen bak dens praktiske prosjekt. Empirien er hentet gjennom:

- Timeplaner. Disse kartlegger prosessens tidsbruk og praktiske omfang.
- Instruktørens notater. Disse består av notater fra min deltakende observasjon som instruktør i prosessen, kunstneriske observasjon av forestillingen, og samtaler med de øvrige deltakerne i produksjonen.
- Manusutvikling, i form av manus skrevet av både deltakerne og instruktøren i produksjonen, og deres evaluering av dette arbeidet i prosess.
- Fotografering og videoopptak av prosess og ferdig forestilling. Dette har ikke blitt gjort for å generere tolkbar empiri alene, men er brukt som et supplement for å visualisere beskrivelser i notatene, og med dette supplere dem med ytterligere informasjon.
- Skriftlig refleksjon fra deltakerne, rundt spørsmål fra instruktør, i etterkant av det praktiske prosjektet.

Loggføringen av prosessen har blitt gjort i form av notater i deltakende observasjon som instruktør for de øvrige deltakerne i produksjonen. *Deltakerne* er den frie humorgruppa *Åtte liv*, som under gjennomføringen av det praktiske prosjektet, bestod av åtte deltakere i alderen 19-21 år. Den deltakende observasjonen har blitt gjort i rollene som ledende instruktør, og som leder av, og *deltakende observatør* i forskningsprosjektet. I disse rollene har jeg hatt ledende ansvar for etableringen av gruppa, konseptualisering av forestillingen, utvikling av manus, skuespillertrening, samt *instruksjon* og *regi* som definert videre i teorikapittelet.

Rollen som deltakende instruktør utover dette har gått ut på å selv bidra til kreativ utvikling av forestillingen, i form av idé- og manusproduksjon, design av grafisk materiell, og musikkproduksjon og -komposisjon, sammen med deltakerne. Notatene som har blitt gjort består i stor grad av mine skildringer som instruktør, av aktiviteten i det praktiske prosjektet, og av parafraseringer av uttalelser fra den deltakende gruppa. I noen grad består notatene også av mine egne, subjektive refleksjoner som instruktør. Både empiri, data og analyse er gjennom oppgaven skrevet av meg i førsteperson, i rollen som instruktør, forsker, og ofte begge deler. Dette for å understreke aksjonsforskning som perspektiv, og hele veien kunne være tydelig på at oppgaven er en undersøkelse gjort som forsker, av min egen praksis som instruktør.

Deltakernes skriftlige refleksjon har blitt gjennomført gjennom å gi deltakerne to lengre påstander relatert til den ferdige forestillingen, med påfølgende spørsmål knyttet til disse påstandene, som deltakerne har besvart skriftlig per e-post. Svarene er ikke anonymisert, men tilskrevet hver enkelt deltaker, for å potensielt kunne kontekstualiseres mer presist i analysen av instruktørens notater.

3.0 TEORETISKE PERSPEKTIVER

For å avklare det nødvendige teoretiske grunnlaget i denne oppgaven, vil de teoretiske perspektivene redegjøres for i lys av den overordnede problemstillingen: *Hvordan kan humor fungere som identitetsmarkør i utviklingen av en devised humorforestilling?* Gjennom presentasjon av teori som samlet vil operasjonalisere begrepene *devised prosess*, *instruktørrollen i en devised humorforestilling*, *humor* og *humorforestilling og komedie*, er målet å få belyst prosjektet gjennom problemstillingen på en så dekkende måte som mulig. Avslutningsvis vil det også benyttes noe teori for å kunne forstå dette i en kulturell, og med det også sosial kontekst. Med dette kan problemstillingens spørsmål om en humorforestilling som *demokratisk fenomen* og *identitetsmarkør* også forstås i nettopp en *demokratisk sosial* kontekst, og ikke bare som drama- og humoruttrykk. Videre følger en redegjørelse av oppgavens teorigrunnlag, med utgangspunkt i nevnte begreper.

3.1. Devised prosess

Begrepet *devised*, vil i denne teksten benyttes som en betegnelse på en prosess og en dramafaglig arbeidsmetode. Begrepet kan oversettes til norsk som *egenskap*, men *devised* benyttes her for å henvise til litteratur om en bestemt tradisjon for kollaborativt ensemblearbeid. Begrepet beskrives i denne teksten som en prosess der aktørene på og rundt scenen, eller andre involverte, på ulike måter utgjør kildegrunnlaget for utviklingen av forestillingen og dens rammer. For å forklare dette i kontekst av det praktiske prosjektet bak *Et glass til maten*, vil teksten i stor grad ta utgangspunkt i scenekunstner og *devised*-regissør Allison Oddeys definisjon:

Devised theatre can start from anything. It is determined and defined by a group of people who set up an initial framework or structure to explore and experiment with ideas, images, concepts, themes, or specific stimuli that might include music, text, objects, paintings, or movement. A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, written to be interpreted. A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people working in collaboration (Oddey, 1996, s. 1).

Definisjonen viser til devised-begrepet som en kollaborativ prosess i teaterproduksjon, der prosessen består av et samarbeid i kollektivt definerte rammer. Begrepet betegner ikke en teatersjanger, men er kun en måte å beskrive prosessen på, der både manusutvikling, øvrig kreativ utforming, og avvikling av forestillingen blir gjort av og med prosessens deltakere, i en grad definert av deltakerne selv. Dette beskriver også de kollaborative premissene for utviklingen av det praktiske prosjektet bak humorforestillingen *Et glass til maten*. Begrepet operasjonaliseres derfor på grunnlag av dette, i denne oppgaven.

3.2. Instruktørrollen i en devised humorforestilling

Videre i denne teksten undersøkes instruktørrollen i lys av en kollaborativ, *devised* produksjonsprosess. I Bicât & Baldwins *Devised and Collaborative Theatre - A Practical Guide*, beskrives instruktøren i et slikt prosjekt, som en både kunstnerisk og pedagogisk leder, og fasilitator for prosjektet:

It is the director's job to ensure that the group 'finds the nut' of the project, clarifies that central idea that will drive the project forward and enable everyone else to do their job. Rather than being at the top of a hierarchical structure, the director is at the centre of the rehearsal fulcrum, ensuring that everyone is working together and, at the same time, making sure that the project remains conceptually consistent and elegant (Bicât & Baldwin, 2002, s. 13).

Begrepet *director* er videre oversatt til *instruktør*. Det kan også med rette oversettes til *regissør*. I regissørbegrepets etymologi ligger begrepet *regi*, som i den praktiske oppgaven det er å ha både kunstnerisk overblikk og kontroll over en forestilling. Regi er allikevel også en handling som er gjeldende for instruktøren. Men der regissør-begrepet rent etymologisk kun peker tydelig på begrepet *regi*, peker instruktørbegrepet etymologisk på begrepet *instruksjon*, og dytter med dette begrepet nærmere i retning av å innebefatte oppgaver som pedagogisk leder, så vel som en som instruerer noen eller noe med forankring i et definert regikonsept. Begrepet *instruktør* operasjonaliseres derfor på denne måten i dette prosjektet, da det i tillegg til *regi* innebefatter en pedagogisk, fasiliterende og til dels også deltakende rolle som er gjeldende for en kollaborativ, eller *devised* produksjon. Professor i drama ved UCI i USA, Robert Cohen, tar i sin bok om kollaborativt teater, *Working Together in Theatre* -

Collaboration & Leadership, til orde for at instruktørrollen i teateret vil bære preg av disse egenskapene, også i en produksjonsprosess som ikke nødvendigvis defineres som *devised*:

[...] leadership in the theatre does not and cannot exist solely at the top of the hierarchy, but is in fact suffused throughout the organization. For, as we shall see, artistic directors inevitably delegate leadership roles to many persons: directors (play directors, musical directors, technical directors, fight directors), designers (scenic, costume, lighting, sound, projection, properties), and managers (production managers, stage managers, house managers, company managers, business managers). And these persons delegate leadership roles to many others [...] (Cohen, 2011, s. 28).

Ved å stadig henvise til instruktørens pedagogiske hensyn i definisjonen av instruktørbegrepet, vil man også være avhengig av å definere begrepet i lys av en pedagogisk målsetning. Slik instruktøren, som nevnt hos Cohen, delegerer vekk en del lederansvar til øvrige funksjoner i teateret på tross av å være i en ledende rolle, vil ikke instruktøren fullt ut dra pedagogisk utbytte av å være autoritær. Snarere tvert imot, spesielt i en kollaborativ prosess. Teaterpedagog Viola Spolin peker på dette som problematisk, da «Autoritære personer tror, at de kender den eneste løsning» (Spolin, 1999, s. 4). I en prosess som bærer preg av samarbeid, fasilitering og delegering av oppgaver, er det å ha en leder som kjenner den eneste løsningen dermed et paradoks. Det er ikke samarbeid. Instruktør og foregangsmann innen det vel så kollaborative improvisasjonsteateret, Keith Johnstone, er tilsynelatende også enig med Spolin. Han hevder dessuten at dette pedagogiske perspektivet også styrker instruktørens posisjon som leder, på tross av et ønske om ikke være autoritær:

Det første jeg gjør når jeg møder en ny gruppe elever, er (sandsynligvis) at sætte mig på gulvet. Jeg spiller lav status, og forklarer dem, at hvis det mislykkes for dem, så skal de skyldes skylden på mig. Så griner de og slapper af, og så forklarer jeg, at det jo i virkeligheden er indlysende, at de skal skyldes skylden på mig, for der er jo mig der skal forestille at være ekspert; og hvis jeg giver dem noget forkert at arbejde med, så mislykkes det; og hvis jeg giver dem det rigtige, så vil det lykkes for dem. Rent fysisk spiller jeg lav status, men min faktiske status stiger og stiger, for kun en meget erfaren og selvsikker person vil være villig til at påtage sig skylden for fiasko (Johnstone, 1987, s. 30).

Begrepet *instruktøren* blir her forklart med nevnte teori, som en ledende rolle innen teateret, som regisserer en forestilling med et kunstnerisk overblikk, men som gir de nødvendige rollene i produksjonen det rommet som skal til for å skape noe sammen. Instruktøren har det kunstneriske overblikket, men tar i bruk øvrige perspektiver også fra andre i produksjonen for å oppnå dette. Dette gjennom å både som kunstner og pedagog lede selv, men også gjennom å delegerer lederskap. Instruktøren må gi rom, for å ta rom.

Slik Cohen beskriver instruktøren som en delegerende leder i en kollaborativ prosess, beskriver han også begrepet *to direct*, videre oversatt til *å instruere*, som en oppgave preget av aktive valg, og hva disse dreier seg om:

I think one must split the word “direct” down in the middle. Half of directing is, of course, being a director, which means taking charge, making decisions, saying “yes” and saying “no”, having the final say. The other half of directing is maintaining the right direction. Here, the director becomes guide, he’s at the helm, he has to have studied the maps and he has to know whether he’s heading north or south (Cohen, s. 96-97).

Her er det i følge Cohen instruktørens oppgave å fatte beslutninger på både et overordnet nivå, og et detaljnivå. Instruktørens aktive valg skal med dette tjene både enkeltstående detaljer og en overordnet helhet og *retning*, og instruktøren er avhengig av å ha kontroll på disse for å vite hva de involverte i prosessen jobber mot å oppnå.

Spolin beskriver som nevnt instruktøren som en ikke-autoritær og til dels deltakende leder. Hun peker videre på nettopp instruktørens oppgaver i denne rollen, og med det de aktive valgene for å innfri disse oppgavene, satt i kontekst av teaterøvelsen: «Teaterøvelser er instruktørens redskaber. Næsten uden undtagelse er hver øvelse utviklet med det ene formål, at få noget til at ske på scenen» (Spolin, 1999, s. 4). Instruktøren skal altså få noe til å *skje* på scenen. Men hva er det som skal *skje* i en scenisk humorforestilling? Her finnes det ikke noe fasitsvar, men formidling av humor vil i dette prosjektet alltid være det primære, blant flere mål med det som *skjer*. I blant kan det også være eneste formål med instruktørens aktive valg for det som skal *skje* på scenen, da begrepet *humorforestilling* i denne oppgaven til dels vil benyttes som et selvforklarende begrep. En humorforestilling er en forestilling med humor i. Her, som i instruksjon av dramatiske uttrykk generelt, kan det være øvrige hensyn som må

tas. Men det vil alltid være et formål å la produktet av de aktive valgene fordre en *komisk effekt*. Eksempelvis gjennom å få publikum til å erkjenne noe komisk, eller le på et ønsket eller ideelt tidspunkt. Dette er ikke en almen gyldig lov, men i denne oppgavens operasjonaliseringen av begrepet *instruktør* i kontekst av en devised humorforestilling, er humor derfor det primære målet med instruktørens aktive valg. Det er produktet av, slik Spolin beskriver det, det som *skjer*. Det som *skjer*, settes igjen i kontekst av Cohens beskrivelse av instruktøren, som en fasiliterende leder med en oversikt over forestillingen både overordnet nivå, og detaljnivå.

Oppsummert viser ikke dette teorigrunnlaget til en universell definisjon av instruktørbegrepet og instruktørrollen i en devised produksjon. Det operasjonaliserer derimot begrepet for denne oppgaven og dens overordnede problemstilling.

3.3. Humor

Begrepet *humor* er svært sentralt for denne oppgaven, da det kanskje kan beskrives som den primære målsetningen for kommunikasjonen, og for *instruktørrollen i en devised humorforestilling*. Denne oppgaven vil operasjonalisere humorbegrepet som et universelt fenomen. Dette fordi opplevelsen av humor blir til gjennom individuell tolkning av informasjon. For å kunne argumentere for hvorfor noe oppleves humoristisk uavhengig av individuell smak og subjektive perspektiver i møte med humor for en gitt målgruppe, må premissene for denne tolkingen ligge til grunne. Hva som *er* morsomt eller ikke er opp til den enkelte. Men på hvilket *grunnlag* er det opp til den enkelte?

Psykoanalysens foregangsmann Sigmund Freud peker i sin bok *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1905/1994) på vitsens psykologiske funksjoner som verbal historiefortelling, med den humoristiske erkjennelsen som formål. Freud er derfor interessant i denne oppgavens kontekst, da aktive valg i fortellingen av en vits med dette tjener samme definerte formål som de aktive valgene i utviklingen av en humorforestilling. Freud peker på Platon og Sokrates' antikke idé om det latterlige, som Freud her kaller *den humoristiske lystfølelsen*, som et fenomen som oppstår når vi iakttar andre menneskers *svakheter*. Freud hevder at dette i seg selv ikke er latterlig, men at det er underbevisstheten som forsvarer en følelse av ubehag i den menneskelige empatiens og innlevelsens møte med disse *svakhetene*:

Som man kunne merke i ovenstående eksempler, kommer den humoristiske lystfølelsen som skyldes innlevelse, av en spesiell teknikk. Denne kan sammenlignes med forskyvning og fører til at følelsesutladningen som ble holdt i beredskap, blir skuffet og at besettelsen blir ledet over på noe annet, ofte noe uvesentlig (Freud, 1994, s. 202).

Den humoristiske lystfølelsen, eksempelvis at vi ler, oppstår altså som en konsekvens av et indre ubehag. Dette kaller Freud for *den humoristiske forskyvning*, og beskrives som en forsvarsmekanisme. Freud forklarer videre den humoristiske forskyvning som en mekanisme den menneskelige underbevisstheten opererer med for at mennesket skal avverge ubehagelige situasjoner: «En viss innsikt i den humoristiske forskyvning får man om man betraktet den som en avvergeprosess. Avvergeprosesser er de psykiske korrelatene til fluktreflexen og har til oppgave å hindre at det oppstår ubehag fra indre kilder» (Freud, 1994, s. 203).

Som en psykologisk avvergende mekanisme kan man med utgangspunkt i Freud altså forstå humoristiske konsepter som *skadefryd*, klovnen som sklir på et bananskall, eller mer moderne humorsjangere som *farse* og såkalt *cringe comedy*, som benytter seg av sosialt ubehag som fremste virkemiddel for komisk fortelling. Weems, som i sin bok *Ha!: The Science of When We Laugh and Why* (2014), forsøker å forklare humor som et overordnet fenomen, refererer også til Freuds tanker om indre ubehag. Weems ser riktignok disse tankene i lys av sin egen beskrivelse av en moderne humorforestilling, der vitsene ikke fungerer. Dette gjør han også uten å beskrive noen spesifikk dramatisk sjanger vitsen blir presentert i, nettopp for å peke på dette som en universell egenskap ved *vitsen*:

Jokes that fail to make us at least a little uneasy don't succeed. It's the conflict of wanting to laugh, while not being sure we should, that makes jokes satisfying. We laugh at what forces us to integrate incompatible goals or ideas that lead to confusion, doubt, and embarrassment, but the form of what brings on these reactions varies widely (Weems, 2014, s. 16).

Weems nevner videre at en komiker med dette allikevel ikke kan gå opp på en scene og *bare* skape ubehag. Da vil det kun oppleves ubehagelig, og ikke morsomt. Ubehaget er avhengig av å presenteres publikum i en distansert kontekst, og med det gi dem rom for å le (Weems, 2014, s. 17). For å forsvare denne påstanden peker Weems på Andrade og Cohens

forskningsprosjekt *On the Consumption of Negative Feelings* (2007). Prosjektet undersøker ikke spesifikt komedie, men heller latteren som reaksjon på ubehag. Ved å undersøke hvordan et publikum opplever glede ved å frivillig oppsøke en ubehagelig opplevelse, i form av å se en skrekkfilm, hevder Andrade og Cohen at opplevelsen av glede i større grad ble fremtredende i takt med at filmen ble distansert for sitt publikum. Ved å plassere bilder av skuespillerne, rollenavnet deres i filmen, og deres egentlige navn, ved siden av skjermen som viste skrekkfilmen, ble dette en konstant påminner for publikum om distansen mellom virkelighet og fiksjon (Andrade & Cohen, 2007, s. 31). Studien konkluderer kun løst, i funksjon av å være en enkeltstudie, men Andrade og Cohen peker på påminneren om at skrekkfilmen er fiksjon, som en *beskyttende ramme*, som kan trigge både positive følelser og latter i møte med noe som ellers oppleves ubehagelig:

One possibility is that negative affect represents a reliable source of arousal, which can be continuously converted into positive affect as long as people place themselves within a given protective frame. In that case, negative affect would represent a potential contributor to positivity (Andrade & Cohen, 2007, s. 37-38).

Denne studien viser til publikums møte med ubehag i fiksjonelle rammer. Den nevnes derfor som en del av denne oppgavens redegjørelse av humorbegrepet, for å belyse Freuds teorier om *humoristisk forskyvning* i kontekst av nettopp fiksjonelle rammer, slik begrepet også vil benyttes i denne oppgaven. Det forklarer ikke humorbegrepet i seg selv, men kontekstualiserer begrepet som et aspekt ved *komedien* som en sjanger innen fiksjonell fortelling, som en *humorforestilling* nettopp er.

Den menneskelige evnen til fortolkning er også sentral i filosof Henri Bergsons forståelse av humorbegrepet, i hans essay *Latteren* (1900/2017). To av de sentrale aspektene ved Bergsons redegjørelse inkluderes også i operasjonaliseringen av *humor* i denne oppgaven. Det første aspektet dreier seg om at humor må forstås som et menneskelig fenomen:

Der findes intet komisk uden for det der i egentlig forstand er menneskeligt. Et landskap kan være smukt, henrivende, sublimt, ligegyldigt, eller grimt, men det kan aldrig være latterligt. Man kan le ad et dyr, men det er fordi man har lagt mærke til noget menneskeligt i dets bevægelser eller minespil. Man kan le ad en hat, men det man morer sig over er ikke det bestemte stykke filt eller strå, det er den form som

mennesker har givet den, det er det menneskelige påfund hvis form den har antaget
(Bergson, 2017, s. 18).

Med argumentasjon forankret i Freuds teorier kan humor forstås som en gjenkjennelse av et indre ubehag. Men Bergson påpeker her at dette også er en *menneskelig* gjenkjennelse. Det indre ubehaget vi gjenkjenner i opplevelsen av noe komisk, er nødt til å være vårt eget, i funksjon av å være menneskelig. Det andre aspektet ved Bergsons forståelse av humor, bygger i følge Bergson på teoriene til filosofer som Schopenhauer og Kant, som beskriver et misforhold, en *inkongruens* mellom to ideer, som kjernen i den kognitive prosessen som resulterer i opplevelsen av humor. Humor var i følge disse altså en sammensetning av to ideer eller ting som ikke passer sammen, og som når satt sammen, illustrerer et tydelig misforhold. Bergson beskriver dette som «[...] noget mekanisk presset ned over noget levende» (Bergson, 2017, s. 49).

På bunden af komikken ligger der en bestemt form for stivhed som gør at man går lige ud, at man ikke lytter og at man ikke vil høre. Hvor mange komiske scener i Molières stykker kan ikke føres tilbage til denne enkle type: en person der holder fast ved sin idé, som hele tiden vender tilbage til den, selv om han ustandselig bliver afbrudt!
(Bergson, 2017, s. 138).

Bergson peker her på den konsekvente og sta karaktertypen i Molières komedier, som et eksempel på en velfungerende komisk arketype, nettopp i funksjon av å være konstant gjennom å holde fast på en idé. Når denne konstante og statiske idéen møter den relative og *menneskelige* virkeligheten, oppstår det en kollisjon. Denne kollisjonen kan oppfattes komisk. Bergson supplerer også Freuds teorier om det indre ubehaget, ved å omtale det komiske ved det *grimme*, her oversatt til det *stygge*, som nettopp en konsekvens av inkongruitet og misforhold, heller enn ubehag: «Hvis vi altså her vil definere komikken ved at sammenligne den med dens modsætning, måtte vi i endnu højere grad stille den i modsætning til ynde end til skønhed. Komik er snarere stivhed end grimhed» (Bergson, 2017, s. 35). Her viser Bergson til det indre ubehaget som en konsekvens av et misforhold mellom noe konstant og noe relativt i mennesket. Forstår man Freuds beskrivelse av et indre ubehag som komisk, er det i følge Bergson komisk fordi et indre ubehag er et produkt av en kollisjon.

Disse filosofiske humorteoriene støttes ikke bare av Weems, som beskrevet overfor forstår dem i kontekst av vitsen i en moderne humorforestilling. Da nevrobiolog Alastair Clarke i 2009 presenterte sin kognitive humorteori basert på empirisk, kvantitativ forskning, i i *Eight Patterns of Humour*, var det i et forsøk på å finne en universell, biologisk humorteori, uavhengig av individuelle eller kulturelle forskjeller. Ved å forklare humoren som hjernens gjenkjennelse av mønstre i en gitt kontekst, kan Clarkes perspektiv også supplere de filosofiske teoriene om humorens funksjon, som en kognitiv prosess. I Clarke (2009) forklarer han innledningsvis ideen om sin humorteori i korte trekk:

...this system are just eight patterns, the recognition of which has produced all the humour that has ever been imagined or expressed, regardless of civilization, culture or individual taste. As a component of the faculty the pattern forms the smallest possible active unit and while many instances of humour employ multiple patterns, each of the eight regularly appears in isolation. As a consequence each is considered a fundamental element of humour in its own right, whether apprehended individually or in combination (Clarke, 2009, s. 15-16).

Clarke forklarer altså at hans teori baserer seg på humor som et kognitivt fenomen bestående av åtte mønstre som utgjør universelle elementer i hvordan humor er satt sammen og fungerer. Det Clarke hevder er det mest elementære mønstret, er det han kaller *positive repetition*, heretter kalt positiv repetisjon. Dette går i korte trekk ut på at noe gjentas i en ny, men tilsvarende form. En idé med et fastsatt mønster kontekstualiseres i form av en annen idé, men med et lignende mønster. Et eksempel Clarke hevder at den mest banale formen der positiv repetisjon-mønsteret er synlig, er *peek-a-boo*, eller *titt-tei*-leker voksne leker med små barn, der voksne gjemmer hendene sine foran ansiktet, sier «borte», for så å fjerne hendene sine og si «titt-tei!». Ved det denne teksten videre vil kalle en *rekontekstualisering*, der den voksne gjentar gesten, kanskje også på en litt annen måte eller fra en annen vinkel, vil barnet bli overrasket over rekontekstualiseringen, men samtidig kjenne igjen gesten fra tidligere, og dermed reagere med latter (Clarke, 2009, s. 45). Han hevder også at dette mønsteret er det mest vanlige, både i barns lek, men også særlig i bruk i satire og tilsvarende teatral komiske fortellinger (Clarke 2009, s. 46). Clarke supplerer med dette de filosofiske teoriene om menneskelig gjenkjennelse av misforhold, men peker også på hvordan *overraskelsen* er sentral for den komiske effekten av denne gjenkjennelsen. Gjennom å understreke hvordan opplevelsen av humor består av rent subjektive kognitive slutninger hos det enkelte

mennesket, peker Clarkes teorier også tydelig på humoren som en ren subjektiv opplevelse. Som Weems også oppsummerer i sin omtale av humor fra et menneskelig biologisk perspektiv, uavhengig av kultur: «Even with all this variation, humor's effects on the mind are the same for everybody - chemicals flood the brain, resulting in joy, laughter or both” (Weems, 2014, s. 16).

Samlet operasjonaliseres begrepet *humor* for denne oppgaven med forankring i all den overfor nevnte teorien. Oppsummert kan begrepet her defineres som et fenomen som oppstår gjennom gjenkjennelse på avstand, av menneskelige kognitive mønstre knyttet til den enkeltes opplevelse av ubehag, og at dette resulterer i en følelse av glede. Humoren er med denne definisjonen kun å regne som en svært subjektiv erkjennelse, heller enn et universelt velfungerende virkemiddel for eksempelvis historiefortelling eller scenekunst. Så hvordan oversetter vi humor til nettopp historiefortelling og scenekunst? Hvordan kan vi forstå humor på scenen, og med det lage en *humorforestilling* vi kan kalle for *komedie*?

3.4. Humorforestilling og komedie

En *humorforestilling* kan også kalles en *komedie*. Årsaken til at denne oppgavens problemstillinger benytter seg av begrepet devised *humorforestilling* heller enn *komedie*, skyldes komediebegrepets potensielle konnotasjoner til en tradisjonsbundet litterær sjanger. Disse konnotasjonene vil ikke drøftes videre i denne oppgaven. Begrepet *humorforestilling* legger ikke de samme konnotative føringene, men viser heller til en forestilling med humor i, uavhengig av øvrige dramatiske eller litterære dogmer og betingelser. Begrepene *humorforestilling* og *komedie* kan allikevel forstås likt som *en dramatisk iscenesettelse av humor*. De benyttes derfor på samme måte i denne oppgaven, på tross av at kun ett av dem er formulert i problemstillingene.

I Bergsons beskrivelse av humor, forstår han sin redegjørelse av humorbegrepet gjennom nettopp den dramatiske komediesjangeren:

Men den last der gør os komiske er tværtimod den vi får udefra som en fiks og færdig ramme lige til at træde ind i. Den påtvinger os sin stivhed i stedet for at låne vores smidighed. Det er ikke os der gør den indviklet, det er tværtimod den der gør os

enklere. Det er tilsyneladende netop heri den egentlige forskel mellem komedie og drama består [...] (Bergson, 2017, s. 26).

Slik Bergson har forklart humor som noe som oppstår i møte mellom noe stivt, og noe bøyelig eller levende, ser han her disse kvalitetene ved humor, som *komediens* egenart. En komedie, eller *humorforestilling*, har som hensikt å fortelle publikum om det som gjør mennesker enklere, gjennom å vise frem menneskets mangel på elastisitet. Det et *drama* derimot forteller om mennesket, er i følge Bergson de mer komplekse aspektene ved menneskelighet. Allikevel nedvurderer ikke Bergson komedien som teatral sjanger av den grunn: «Hvis det er riktig at teateret er en forstørrelse og forenkling af livet, må komedien også kunne lære os mere end det virkelige liv [...]» (Bergson, 2017, s. 60). Han anerkjenner her komedien, og med det humoren, som et legitimt virkemiddel for fortelling i teateret, utover det å få publikum til å le. At humorbegrepet, slik Bergson også beskriver det, handler om det menneskelige og den menneskelige virkeligheten, legger med dette også føringer for at komedien og humorforestillingen er avhengig av å speile dette for å fungere. At en humorforestillings humor fungerer er derfor å anse som en dramatisk, eller også litterær kvalitet ved forestillingen som fortelling, i tillegg til at publikum også vil oppleve forestillingen som morsom.

Begrepene humorforestilling og komedie benyttes i denne oppgaven for å beskrive en dramatisk iscenesettelse av humor, og humorforestillingen må derfor intensjonelt oppleves av publikum som humoristisk, for å fungere som *humor*, slik begrepet forklares i denne oppgaven. I tillegg til dette legger humorbegrepet her også føringer for forestillingens nødvendige kvaliteter som dramatik. Dette forklarer begrepene *komedie* og *humorforestilling*, operasjonalisert for bruk i både oppgavens underspørsmål og overordnede problemstilling.

3.5. Latterkultur

Under utarbeidelsen av det praktiske prosjektet bak forestillingen *Et glass til maten*, oppfattet jeg i rollen som instruktør at forestillingens humor bar preg av brudd med etablerte konvensjoner for humor og scenekunst. Dette i form av bruk av blant annet metafiksjonelle grep, der humoren og scenene gjorde narr av seg selv, sin egen fiksjon, og sine egne fortellergrep. Dette i form av eksempelvis uhemmet bruk av underspill, overdrevent

aggressive faktorer, eller vitser om tiss og bæsj, som kanskje vanligvis anses som vulgære eller infantile i de nevnte konvensjonene. For å belyse oppgavens problemstillinger vedrørende humorens funksjon som demokratisk fenomen og identitetsmarkør, vil oppgaven og dens bruk av teori derfor også forstås i lys av dette. For å se disse tendensene i kontekst av teori, vil den med de øvrige drama- og humorteoretiske perspektivene, også se sine funn gjennom filosof og litteraturforsker Mikhail Bakhtins *Karneval og latterkultur* (1965/2019). Her peker han på *latterens* funksjon i en etablert kultur, forstått gjennom middelalderens karneval, som et eget *språk* med en tydelig dialogisk funksjon:

I middelalderens feudalstatlige klassesamfund kunne det specifikt festlige ved festerne, det vil si deres forbindelse til den menneskelige eksistens' høyere målsætning, til genfødsel og fornyelse, kun komme til utfoldelse i sin reneste og mest fuldstændige form i karnevalet og i de dele af andre fester, der udspillede sig i et offentligt-folkeligt rum. Festmomentet antog her form af livets andet liv og gav for en kort tid alle mulighed for at træde ind i et utopisk rige af fællesskab, frihed, lighed og overflod. Middelalderens officielle fester - både de kirkelige og de feudalstatlige - brød på ingen måde med den eksisterende verdensorden og skabte ikke noget andet liv. De velsignede og sanktionerede tværtimod det eksisterende samfundssystem og befæstede det yderligere (Bakhtin, 2019, s. 29).

Med *dialogisk funksjon*, menes en motstemme til en etablert diskurs, som kan ses i dialogisk sammenheng med det etablerte, og med dette benyttes for en bredere forståelse av kulturen. Karnevalet beskrives her av Bakhtin som et fenomen, som både supplerer forståelsen av en etablert kultur, men også befester den etablerte kulturen i funksjon av dette. Han peker i denne teksten på hvordan et *folkelig*, og med det offentlig *karnevalspråk*, brøt med middelalderens strenge, føydalstatlige klassesamfund. Denne formen for folkelig kultur er i følge Bakhtin helt sentral for å forstå omfanget av nettopp dette samfunnet, og dets posisjon i historiens videre utvikling: «Hvis man ignorerer eller undervurderer det folkelige og latteren i middelalderen, giver det et forvrænget billede, også af den europæiske kulturs efterfølgende udvikling» (Bakhtin, 2019, s. 24).

Med karnevalsspråket og latteren som samtidige kulturer stående utenfor samfunnets øvrige føydalistiske dogmer, omtaler Bakhtin disse som tegn på en *dobbelt-verden* som fungerer simultant med *den offisielle verden*. Middelalderens samfund kan i ettertid forstås gjennom

analyse av eksempelvis den *offisielle* føydalstatlige kulturen og litteraturen, eller den etablerte og til dels borgerlige renessansekunsten. Bakhtin anerkjenner disse som viktige for forståelsen av europeisk kultur i denne perioden, men peker på hvordan det samtidige normbrytende karnevalspråket kan kontekstualisere denne forståelsen. Dette da karnevalspråket kan forstås som friere og uhemmet av den såkalt offisielle verdens rammer, og med det supplere forståelsen av en kultur, gjennom å forstå dens ytterpunkter og begrensninger. Å underkjenne subkulturer, her beskrevet gjennom det *folkelige*, er i følge Bakhtin dermed å underkjenne forståelsen av kulturen som helhet.

Denne oppgaven handler ikke om middelalderkultur, men undersøker prosessen bak en devised humorforestilling, utviklet og fremført i år 2020. Flere av forestillingens særtrekk kan allikevel trolig forstås som representasjoner av Bakhtins *dobbelt-verden*, i form av at de aktivt bryter med egne kulturelle konvensjoner. Lik *Et glass til matens* brudd på sin samtids etablerte normer og forventninger til humor og scenekunst, og dens posisjon i offentlig diskurs, forstår Bakhtin karnevalspråket delvis på samme måte. En forståelse av forestillingens uttrykk tilsvarende et *karnevalspråk* kan benyttes for å forstå deltakernes *intensjoner* bak disse normbruddene.

Oppgavens bruk av begrepet *humorforestilling* beskrives i underkapittelet over som et fenomen med hensikt å *visе frem* menneskets mangel på elasticitet. Humorforestillingen er altså en fiksjonell illustrasjon, heller enn levende presentasjon av publikums faktiske virkelighet. Den stiller seg med dette på utsiden av denne virkeligheten. Bakhtin understreker at det ikke er denne formen for latterkultur han omtaler: «Der er først og fremmest tale om en fest-latter. Det er i konsekvens heraf ikke en individuell reaktion på denne eller hin ”morsomme” episode» (Bakhtin, 2019, s. 33). Han beskriver karnevalspråkets latter som allment folkelig, og som kjennetegn på et *sosialt* fenomen. Karnevalspråkets dialogiske funksjon er med dette utpreget sosial, i form av at latteren rettes mot karnevalets deltakere selv. Humorforestillingens latter kjennetegnes heller ved å anerkjenne publikums subjektive oppfatning av noe konkret morsomt. Dette kaller Bakhtin *den negative latteren*, og trekker frem satiren som litterær og dramatisk sjanger, som et eksempel på hvor denne er gjeldende: «Satirikerer, der kun kender til negativ latter, stiller sig uden for det fænomen, han udstiller, opstiller sig selv som en modsætning til det; dette går på tværs af latterens helhedsaspekt og gør latteren (den negative latter) til et individuelt fænomen» (Bakhtin, 2019, s. 33).

Bakhtins syn på middelalderens dobbelt-verden, omtaler han med dette som en distinkt form for estetisk oppfattelse av kultur. Denne formen for estetisk oppfattelse omtaler han som *grotesk realisme* (Bakhtin, 2019, s. 42). Bakhtins teori om karnevalspråk og grotesk realisme, vil derfor ikke benyttes videre i teksten som en beskrivelse av *humorforestillingen Et glass til maten*. Den vil heller benyttes som en beskrivelse av deltakernes *intensjoner* med forestillingen som sosialt fenomen, heller enn humorens tiltenkte kvaliteter som scenisk eller dramatisk kommunikasjon. Med dette kan undersøkelsen av hvorfor forestillingens intensjonelle humor kan kalles for *humor*, potensielt også benyttes for å forstå denne humoren som *demokratisk fenomen*, og med dette også som *identitetsmarkør*.

4.0 UTVIKLINGEN AV *ET GLASS TIL MATEN*

I dette kapittelet vil teksten presentere den første tolkningen av empirien, og med dette generere data for videre tolkning i kontekst av teori og øvrige perspektiver for tolkning. Empirien beskriver prosjektet fra mitt perspektiv som både instruktør og fasiliterende forsker, i perioden 19.06.2020, til og med filming av forestillingen 09.12.2020, og fremvisning av ferdig forestilling 11.12.2020.

4.1 Oppstart av prosjekt og produksjon

Prosjektet og produksjonen ble påbegynt ved at jeg i rollen som fasilitator for masterprosjektet redegjorde for det praktiske prosjektets omfang. Redegjørelsen fulgte jeg opp gjennom å rekruttere deltakere som kunne delta innenfor disse rammene, og som sammen med meg utarbeidet timeplaner for det praktiske omfanget av prosjektet.

4.1.1. Det praktiske prosjektets særegne rammer

Utgangspunktet og ideen for gjennomføringen av det praktiske prosjektet, tar utgangspunkt i mine ønsker om å skrive om, og forske på egen praksis som profesjonell instruktør av humorforestillinger. Denne praksisen består vanligvis av arbeid med allerede etablerte teatergrupper og organisasjoner. Det praktiske prosjektet for denne masteroppgaven måtte gjennomføres etter et gitt sett med dogmer fra OsloMet, med krav om blant annet en gitt spilledato og en forestillingslengde på maksimalt 40 minutter. Jeg var i kontakt med flere allerede etablerte revy- og teatergrupper for å få realisert det praktiske prosjektet, for å koble det på en allerede planlagt sceneproduksjon. Dogmene om spilledato og forestillingslengde var derimot uforenlige med de etablerte organisasjonenes planlagte prosjekter. Jeg begynte derfor å selv å etablere en egen gruppe, og en egen produksjon, eksklusiv for oppgavens praktiske prosjekt. Som forskning må prosjektet derfor forstås i kontekst av disse rammene.

4.1.2. Rekruttering av deltakere

Etter å ha instruert skolerevyer i Oslo og omegn i flere år, benyttet jeg nettverket mitt derfra, for å rekruttere aktuelle deltakere til prosjektet. Her kontaktet jeg tidligere skuespillere fra

skolerevyene, som jeg fra tidligere prosjekter hadde erfart at hadde interesse for å undersøke humor gjennom et praktisk prosjekt, og samtidig hadde både tid, lyst og nødvendig spillkompetanse til å fremføre en humorforestilling tilpasset OsloMets dogmer for forestillingen. Én av deltakerne var imidlertid ikke kjent for meg fra før, men var en venn av de andre deltakerne. Denne deltakeren kom fra Bergen, og hadde derfor heller ikke skolerevyene i Oslo og omegn som et estetisk utgangspunkt for hva scenisk humor kunne være. Deltakerne takket først uforpliktende ja til å delta. De aktuelle deltakerne ble deretter samlet i en *gruppe* på facebook, 19.06.2020. Gruppen ble brukt som primær kommunikasjonsflate i produksjonen, og her ble deltakerne også først informert om prosjektet i detalj, slik det forelå på dette tidspunktet (se vedlegg 4.1).

4.1.3. Timeplanlegging for produksjonen

Etter flere møter, der deltakerne ble orientert om prosjektets omfang, og rammene for produksjonen ble satt, ble det formulert en formell invitasjon, for å med sikkerhet inkludere deltakerne videre i det praktiske prosjektet. Dette ble gjort i form av en samtykkeerklæring, skrevet etter mal hentet fra Norsk senter for forskningsdata (se vedlegg 1).

Samtykkeerklæringen ble laget for å underskrives av deltakerne innen 02.11.2020, da dette var første planlagte dato for praktisk arbeid med deltakerne på scenen. Empirien som ble samlet etter denne datoen risikerte å bestå av materiale som kan benyttes til å identifisere deltakerne, og samtykkeerklæringen gjaldt derfor fra og med denne datoen.

Etter et møte 17.08.2020 og 06.09.2020, ble det definert en timeplan for prosjektet fra og med 14.09.2020, til og med det praktiske prosjektets slutt, ved eksamensdato 09.12.2020 (vedlegg 3). Den først definerte timeplanen ble etter hvert behandlet som en tentativ plan. Dette grunnet restriksjoner for sosial kontakt og bruk av lokaler, i forbindelse med COVID-19-pandemien som var gjeldende i det praktiske prosjektets tidsrom. Enkelte av møtene og øvelsene ble utsatt eller avlyst, og flere ble flyttet til møter på videochat over internett. De avlyste møtene ble erstattet med oppgaver jeg ga deltakerne, knyttet til tekstutvikling. Dette for å sikre progresjon i utviklingen av forestillingen, på tross av avlyste øvelser og møter. Progresjonen i timeplanen ble derfor tilnærmet lik som definert i planen, på tross av denne omorganiseringen. Timeplanen ble også behandlet tentativt, da målet for forestillingens form ble endret, i begynnelsen av november 2020. Også som en restriksjon i forbindelse med COVID-19-pandemien, bestemte OsloMet at de praktiske eksamensforestillingene i desember

2020 knyttet til de daværende eksamensprosjektene, skulle gjennomføres i form av digitale visninger uten fysisk publikum til stede i salen. Jeg besluttet da at forestillingen skulle filmes som en flerkameraproduksjon, og presenteres som en sammenhengende, digital visning. I forbindelse med ekstra arbeid knyttet til dette, ble visningen også flyttet til 11.12.2020, etter dialog mellom meg som student, og OsloMet.

Mot slutten av prosessen ble det utarbeidet en egen timeplan for prosessens to siste uker (se vedlegg 3). Denne planen fokuserte i stor grad på ulike varianter av fullstendige gjennomganger av forestillingen, for å sikre en jevn innstudering og utvikling av forestillingen, og med det gi deltakerne en grundig forståelse av forestillingens helhet mot slutten av prosessen. Ellers ble det holdt av tid til nødvendig arbeid med detaljer og sekvenser i forestillingen. De siste dagene ble holdt av til å øve inn forestillingen foran kameraer, for å tilpasse forestillingens kommunikasjon etter videoformatets mediale rammer.

I utgangspunktet ønsket jeg som instruktør at planen skulle bestå av daglige øvelser fra og med 29.11.2020, til og med filming av ferdig forestilling 09.12.2020. Men som en følge av at flere av deltakerne var studenter og skoleelever utenfor prosjektet, og hadde eksamener og arbeid i denne perioden, også på kveldstid, ble planen begrenset til syv av de totalt elleve mulige dagene i perioden.

4.2. Oppstart av kunstnerisk utvikling

Prosjektets deltakere ble for første gang samlet fysisk, hjemme hos meg, 17.08.2020. Dette møtet ble brukt til å gjøre deltakerne kjent med hverandre som gruppe, til å gjøre dem kjent med meg som instruktør, og til kartlegging av deltakernes tidligere erfaringer, og ønsker for prosjektet og forestillingen (se vedlegg 4.2). Dette ble drøftet gjennom muntlig diskusjon, og empiri er hentet fra mine notater fra dette møtet. Hver deltaker hadde ulike ønsker for prosjektet og forestillingen, men alle var til slutt enige om at målet for forestillingen var følgende:

- Forestillingen skulle settes sammen av enkeltstående sketsjer.
- Humoren skal ikke kun oppleves som morsom innad i fiksjonen, men fremstå *ekte*, gjennom en tidvis distansert holdning til fiksjonen, for eksempel gjennom direkte kommunikasjon med

publikum i salen, både i og utenfor fiksjonelle roller. På denne måten kan humoren også oppstå i *ekte* situasjoner, utenfor fiksjonen, under forestilling.

- Ensemblet skal i løpet av prosessen, og kanskje også i forestillingen, gjøre noe de er usikre på, for å flytte egne grenser.

- Publikum skal ikke *kun* le, men føle ulike ting.

Funnene fra dette første møtet, ble brukt videre inn i det andre møtet, 06.09.2020, der forestillingens konsept og rammeverk ble etablert, med et sett definerte dogmer for både prosess og forestilling (vedlegg 4.3). Møtet bestod av å lage en tittel på gruppa som skulle fremføre forestillingen, lage en tittel på forestillingen, lande på fire ord som skulle definere forestillingens uttrykk, kanskje peke på en aktuell målgruppe, og ellers etablere et *estetisk grunnprinsipp* for forestillingen. Med *estetisk grunnprinsipp* menes en definisjon av gjennomgående farger, grunnkostyme, musikk og teksturer/pynt/scenografi i rommet. Alle forslag ble utarbeidet gjennom muntlig diskusjon, med funnene fra forrige møte som utgangspunkt. For å komme frem til aktuelle forslag å forankre de estetiske grunnprinsippene i, satte jeg de åtte deltakerne sammen i fire ulike par. De ulike parene kom med flere ulike forslag til både gruppenavn, tittel, ord for å definere forestillingen, og estetiske grunnprinsipp (se vedlegg 4.3). Hvert par fikk velge hvert sitt ord som skulle bli med videre som ett av fire definerende ord for forestillingen. Til sammen utgjorde dette et rammeverk bestående av fire beskrivende ord:

- *Snedig*
- *God flyt*
- *Rått*
- *Fersk*

Med dette fikk forestillingen et uttalt mål om å få dens publikum til å oppleve forestillingen slik at de ville beskrevet den med ett eller flere av disse fire ordene. På denne måten skulle ordene beskrive den ferdige forestillingen også for deltakerne, og med det fungere som en rettesnor mot målet, underveis i prosessen. I denne beskrivelsen lå det ikke et ønske fra deltakerne om å nødvendigvis lage noe veldig originalt, men at forestillingens form, innhold og humor skulle oppleves som tilhørende en sjanger deltakerne selv hadde definisjonsmakt over. Alle valg, inkludert fargebruk, grunnkostymer og musikk skulle med dette også uttrykke ordene *fersk*, *snedig*, *god flyt* og *rått*.

Med dette hadde produksjonen et tydelig estetisk rammeverk, som kunne danne grunnlaget for både navn på gruppen, og på forestillingen. Gruppens navn ble *Åtte liv*, da gruppen bestod av åtte medlemmer, i form av de åtte deltakerne. Flere, men ikke alle av deltakerne ønsket å potensielt kunne benytte seg av gruppen som organisasjon og ensemble for forestillinger også i fremtiden, utenfor dette prosjektet, og de ønsket derfor et navn som ikke nødvendigvis hadde noe med denne forestillingen å gjøre. Etter diskusjoner mellom meg og deltakerne, med utgangspunkt i de estetiske grunnprinsippene, endte deltakerne til slutt opp med å navngi forestillingen: *Et glass til maten*. Dette fordi de syntes det var morsomt at det høstes ut som et litt *harry*, klassisk kabaret-show, som kan ses som tilnærmet motsatt av deltakernes intensjon for forestillingen. Det ligger ingen mening i navnet utover dette, og i den grad det intensjonelt skal kommunisere noe, slik jeg beskrev det sammen med deltakerne, er det snarere *fravær av mening* tittelen ønsker å kommunisere. Videre ble det ikke endelig definert noen målgruppe for forestillingen, men *unge i Oslo og omegn mellom 19 og 21 år* ble drøftet som den mest aktuelle målgruppen for forestillingen. Dette fordi forestillingens humor skulle være forankret i det deltakerne selv syntes var morsomt, og da deltakerne selv tilhørte denne målgruppen fremstod den som mest aktuell. Dette var også målgruppen vi forholdt oss til ved valg knyttet til målgruppetenking i videre utvikling av forestillingen.

Utover tidsbruken for manusutvikling definert i den overordnede timeplanen, er empirien fra denne prosessen kun hentet fra skrevne tekster og utkast til manus. I november begynte deltakerne å øve på forestillingen gjennom å fysisk iscenesette manuset på gulvet, innenfor rammer der de selv fikk utforske iscenesettelsen av tekstene slik de selv ville. Empiri fra forestillingens kunstneriske utvikling på scenen er derfor ikke hentet før den første fulle gjennomgangen av forestillingen, på Sennepen scene i Oslo, 16.11.2020.

4.3. Manusutviklingen

Etter etableringen av det kunstneriske rammeverket, startet jeg utviklingen av manus i samarbeid med deltakerne. Etter hvert som manuset begynte å ta form, opererte jeg i større grad som manusredaktør, for å forme manuset etter prosjektets praktiske og kunstneriske omfang. Mot slutten av prosessen endret også forestillingen form fra å være en planlagt sceneforestilling med publikum, til å bli en eksklusiv eksamensvisning på internett, i form av

en digital video. Siste del av manusutviklingen handlet derfor om å tilpasse forestillingen etter videoens, heller enn scenens mediale rammer for kommunikasjon.

4.3.1. Oppstart av manusutvikling

I september og oktober 2020 ble det arbeidet med tekst og manusutvikling. I rollen som instruktør ønsket jeg i utgangspunktet en manusutvikling preget av typiske teknikker hentet fra en devised tradisjon, der både jeg selv og deltakerne sammen kunne bygge forestillingen gjennom lek, improvisasjon, fysisk spill, og andre verktøy enn skrevet tekst. Dette fordi flere av deltakerne hadde begrenset erfaring med å selv skrive manus. I tillegg skyldtes det at jeg også i rollen som forsker mente at en utforskende, skapende prosess, i større grad kunne generere empiri gjennom notater og fotografier av prosessen, og ikke bare gjennom skrevne tekster til manus. Som en følge av COVID-19-pandemien bar prosessen preg av ofte nedstengte øvingslokaler og begrensede muligheter for øvelser og nærkontakt under de faktiske møtene og øvelsene. Derfor ble forestillingen først utviklet som skrevet tekst. Videre utarbeidelse av manus begrenset seg til individuell skriving blant deltakerne, og muntlig diskusjon av tekstmateriale under utviklingen av disse. Empirien fra denne delen av prosessen er utelukkende hentet fra disse møtene, i kombinasjon med de faktisk skrevne dramatiske tekstene (se vedlegg 4.5). Utviklingen av tekster ble her gjort av deltakerne selv, som forfattere, og ble ikke skrevet gjennom annet samarbeid enn jevnlike, muntlige tilbakemeldinger.

4.3.2. Instruktøren som manusredaktør

I løpet av den videre prosessen, valgte jeg som instruktør ut tekstene og ideene jeg syntes egnet seg best i et ferdig manus, basert på de til da definerte dogmene og estetiske grunnprinsippene for forestillingen. Dette for å føre en redaksjonell kontroll over manuset, og med det få kontroll over forestillingen på et sted i prosessen der den hittil ikke var preget av instruktørens rammer. Her hadde jeg valgt ut tekstene jeg mente alle deltakerne i produksjonen, inkludert seg selv, mente ville fungere best som iscenesatt humor. Jeg begrunnet videre valgene sine slik for deltakerne, i utformingen av forestillingens overordnede dramaturgi:

1. Her satte jeg først opp en rekkefølge etter kvalitet, hvor vi plasserer de to nest beste numrene etter åpningsnummeret. Fra nummer fire og ut plasserte jeg numrene etter rangert kvalitet, slik at forestillingen potensielt vil bli bedre og bedre etter hvert som den går.

2. Deretter tok jeg denne rekkefølgen, og arrangerte etter form på numrene, for å sikre en variert forestilling. Skal det oppleves ferskt og flytende, mener jeg det er helt sentralt at vi konsekvent hopper mellom ulike uttrykk. Jeg har delt numrene inn i Sketsj (situasjonskomedie der kostymer eller rekvisitter er bærende elementer), Dialogsketsj (situasjonskomedie der dialog er bærende element), Monolog (youknow), Fysisk (potensiale for fysisk komedie som bærende element) og Musikalsk (nummer med musikk). Jeg tenker å skrive en rørende sang om overgrep til hesten i «Kyss Meg», så derfor er den musikalsk.

3. Jeg flyttet noen nummer for å bedre balansere mellom de aller rareste og de mer forståelige innslagene (Vedlegg 4.6.).

Videre redigering av manus gjorde jeg i samarbeid med deltakerne, i form av strykninger av hele tekster, tekstutdrag og replikker. Dette ble gjort gjennom samtaler i ukentlige møter mellom meg selv og alle deltakerne, og gjennom individuelle samtaler mellom meg og den enkelte deltakeren (se vedlegg 4.7).

4.3.3. Manusets tilpasning til nye mediale rammer

Det siste arbeidet som ble gjort med manuset, utover endringer som følge av regigrep i manusets iscenesettelse, gjaldt hensyn manuset måtte ta til at sceneforestillingen skulle presenteres som en video. 22.11.2020 arrangerte jeg derfor en idémyldring med deltakerne for å tilpasse manuset videoformatets medialitet. Da det ikke lenger skulle være publikum til stede i lokalet, ble det besluttet å benytte hele lokalet som scene for forestillingen, og at ulike scener skulle spilles i ulike deler av rommet, for å gjøre videoopptaket av forestillingen så variert som mulig. Da den opprinnelige sceneforestillingen skulle være en eksamensforestilling, som egentlig skulle spilles for både sensorer og et større publikum, hadde jeg og deltakerne egentlig planlagt at én av deltakerne skulle ikle seg rollen som sensor, og se hele forestillingen sammen med sensorene i salen. Dette fordi vi mente det kunne bli

morsomt, og uttrykke forestillingens intensjoner. Men da det hverken fikk være sensorer eller øvrig publikum i salen, og forestillingen som eksamen ble vurdert ved at sensorene så et videoopptak, ønsket deltakerne å bevare rollen som sensor, men nå i form av at rammene for forestillingen som videofortelling fortalte en historie om en sensor som ser en forestilling på video, utenfor forestillingens rom.

Både jeg og deltakerne ønsket opprinnelig å ha publikum i salen, for å benytte publikumsrespons som en del av forestillingens dramaturgi. Med dette kunne publikums latter, applaus og reaksjoner bidra til å skape en dynamikk i kommunikasjonen, og la humoren i forestillingen også spille på et møte mellom sal og scene, så vel som direkte kommunikasjon fra scenen. Deltakerne ønsket derfor, ved hjelp av greenscreen, å spille sitt eget publikum som responderte ulikt gjennom forestillingen. Jeg var med på dette, og forsvarte det med at det ville bidra til å markere den tenkte dynamikken mellom sal og scene. I tillegg så jeg også for meg at det ville understreke forestillingens mål om å ikke ta seg selv høytidelig, gjennom å la videopresentasjonen drive gjøn med sine egne mediale rammer.

Avslutningsvis ble det også lagt opp til at forestillingen skulle filmes i ett sammenhengende *take* foran kamera, men at kompliserte scene- og kostymeskiift kunne klippes vekk i den ferdige videopresentasjonen av forestillingen. Dette ga produksjonen større fleksibilitet, og ble med dette et potensielt positivt aspekt ved alle de mediale kompromissene, for de involverte i produksjonen.

4.4. Regi og kunstnerisk arbeid etter manusutviklingen

Etter at manuset var skrevet ferdig, ble det spilt ut på scenen for videre utvikling. Som instruktør tok jeg kunstneriske valg for både manus og regi i møte med manusets iscenesettelse, og forestillingen ble med dette utviklet ytterligere. Rett i forkant av den endelige fremførelsen av forestillingen, ble det også arrangert en prøveforestilling med tilbakemeldinger fra et eksternt publikum, som et siste ledd av den kunstneriske prosessen. Videre i dette underkapitlet følger tolkninger av forestillingens enkelte sekvenser, sammen med deltakernes og instruktørens arbeid med disse, forankret i empirien. Dette fordi jeg i rollen som instruktør i dette prosjektet gjennomgående arbeidet med forestillingen delt opp i de ulike sekvensene som beskrives. For å videre kunne tolke dataene med aksjonsforskning

som metodisk perspektiv, med mål om å kartlegge og beskrive egen praksis, ivaretar presentasjonen av empirien denne sekvenserte formen.

4.4.1. Manusets første møter med scenen

Under første gjennomgang av hele forestillingen ble det tatt særlig hensyn til tekstens møte med fiksjonen, rollene og rommet forestillingen ble spilt i, på Sennepen scene (vedlegg 5.2). Manuset bestod på dette tidspunktet av åtte scener som skulle fremføres som en sammenhengende sceneforestilling. Mellom disse scenene skulle det være flere kortere sekvenser, heretter kalt *snutter*, som skulle bryte opp forestillingen, og samtidig binde den sammen. Snuttene skulle opprinnelig spilles på en mindre scene, ved siden av det større sceneområdet på Sennepen scene, heretter kalt *hovedscenen*. Men da forestillingen endret format fra fysisk sceneforestilling, til en video, valgte jeg å la snuttene spilles inn foran greenscreen og øvrig scenografi isolert fra hovedscenen. Snuttene var med dette tenkt for å supplere forestillingen med tilskudd av andre farger og visuelle uttrykk. På denne måten var det tenkt at den filmede forestillingen ville fungere bedre i sin nye form, ved å ikke kun vise en statisk, fast lyssatt scene. Snuttene ble også øvd på i mindre grad, og under egne øvelser, for i størst mulig grad skille dem fra den sceniske kommunikasjonen på hovedscenen. De åtte sekvensene for hovedscenen ble gått gjennom med følgende vurdering fra instruktøren (vedlegg 5.2):

1. *Åpningsnummer*: her ville deltakerne lage en sær, synkron dans til en innspilt sang, der de danset alle bevegelsene som ble sunget om i sangen. Jeg ønsket at åpningsnummeret skulle fremstå som energisk og godt planlagt, og for å få tid til å utvikle dette videre, ble nummeret gjennomgått raskt på gulvet. Det ble ikke notert ned detaljer eller viet mer tid til utvikling av dette nummeret på denne øvelsen. Det ble satt av egne øvelser til dette nummeret, både i for- og etterkant.
2. *Karate*: en slags improvisert dans, der en av deltakerne som skuespiller skulle være ikledd et dumt, tettsittende ninjakostyme, og løpe rundt på scenen og ødelegge ting. Dette fordi både jeg og deltakerne syntes det så komisk ut, og potensielt opprettholdt en energisk stemning i forestillingen.
3. *Tiss*: en absurd dramatisk scene, der en gutt har med seg kjæresten sin hjem til foreldrene

sine på middag. Når foreldrene spør kjæresten om hva hun vil drikke til maten, ber kjæresten om å få «litt tiss» (vedlegg 8.1), til stor overraskelse for sønnen. Her brukte jeg mye tid på å sette meg ned med deltakerne og markere vitsene, og hvor de var plassert i teksten. Vitsene bestod ofte av at sosial spenning bygget seg opp, og ble avløst på en overraskende måte. Skuespillerne måtte forstå hvor spenning bygget seg opp, hvor den ble forløst, og *hvordan* dette skjedde, og min instruksjon av deltakerne bar særlig preg av dette.

4. *Rom for deling*: en monolog fremført av et bordben. Her skulle humoren ligge i kontrasten mellom verbale vitser, og en umotivert *deadpan*-lignende fremføring. Jeg mente at fremførelsen allerede i begynnelsen av prosessen var god, men at det var et behov for å gjøre vitsene i teksten flere og tydeligere. Skuespilleren hadde skrevet teksten selv, og ble derfor satt til videre arbeid med denne, i kontekst av rollen hun også hadde i iscenesettelsen av teksten.

5. *Joey and the juice*: ei jente kommer inn på kafeen *Joe and the Juice*, ikke for å kjøpe juice, men for å se på de kjekke guttene som jobber der. Denne sketsjen ble til en snutt, da den var veldig kort. Både jeg og skuespillerne var usikre på tekstens intensjon, og replikken «Nei, takk, jeg bare titter». Handlet replikken om at det er rart å vindusshope etter juice, eller om å objektivisere kjekke ansatte på café? Begge deler, kanskje? Tekstforfatterne bak scenens manus understrekte at det handlet om sistnevnte, og scenen ble derfor øvd på med denne intensjonen.

6. *Matrix*: en parodi på en scene fra filmen *The Matrix*, der karakteren Neo skal velge mellom den røde eller blå pillen. I denne scenen velger Neo til slutt den blå pillen, men forstår først etter å ha spist den at han har tatt Viagra. Skuespillerne måtte holde på rollen hele veien, for å gjøre dette tydelig. De øvde på dette, og som instruktør lurte jeg på om de skulle legge på et ekstra metalag i fortellingen, der skuespillerne selv får drive gjøn med at scenen fremstod som en ganske dårlig parodi. Deltakerne begynte med dette, og fikk eksperimenterte med å holde på rollene sine, gi slipp på dem, og snu på scenens intensjoner underveis. Scenens intensjoner ble til slutt også snudd på under filminnspillingen av forestillingen, der sluttpoenget ble fremført foran en greenscreen med animasjoner og bakgrunner som brøt med det etablerte scenebildet (se vedlegg 6). Dette for å forsterke scenens nevnte intensjoner.

7. *Afghanistan*: en sketsj om en krigsveteran med traumer fra Afghanistan, men som viser seg

å egentlig aldri ha vært i Afghanistan. Han har kun mellomlandet der på vei til en sydenferie. Humoren skulle ligge i sluttpoenget, samt i en sjangerparodi på åttitallets amerikanske krigsfilmers portrettering av krigsveteraner, og på lek med musikk som markerer en kollisjon mellom to ulike fiksjoner. Fiksjon én var rommet krigsveteranen befant seg i sammen med vennene sine, fiksjon to var krigsveteranens indre monolog, og humoren skulle kunne oppstå i en kollisjon mellom disse.

8. *Matteoppgaver*: en sketsj som omhandlet unødvendig mange representasjoner av ulike etnisiteter og folkegrupper i matteoppgaver i grunnskolen. Både jeg og deltakerne kjente igjen dette fra mattebøkene vi selv hadde i grunnskolen. Deltakerne var redde for å fremstå stigmatiserende eller rasistiske i sitt uttrykk, og de måtte derfor la tekstens intensjoner være veldig tydelige. Jeg lot dem spille gjennom scenen, og sammen ble de enige om at de dypest sett ville kommunisere at representasjon ikke har noe med grunnleggende matematikk å gjøre. De ville ikke si at representasjon i seg selv er feil. Som instruktør mente jeg også at det var viktig å ikke gi fra seg for mye informasjon til publikum, men at det ville bli morsommere om publikum selv kunne føle seg litt smarte, ved få rom til å resonnerer seg frem til en tolkning av scenen. Fokus på videre arbeid med scenen lå derfor i arbeid med å forsterke sketsjens budskap, og tydeliggjøre hva som skulle være morsomt med den, uten å overforklare.

Denne gjennomgangen av forestillingen skapte et fundament for videre arbeid, og pekte på skuespillertekniske valg og tekstforståelse som de mest nødvendige aspektene å jobbe med videre for å få forestillingen til å fungere intensjonelt.

4.4.2. Videre scenisk arbeid

I perioden 29.11.2020 - 01.12.2020 ble det gjennomført daglige øvelser med alle deltakerne som skuespillere (vedlegg 5.4-5.6). Intensjonen til både de enkelte scenene og den overordnede forestillingen var kartlagt og forstått av deltakerne på tidligere øvelser, og øvelsene i den nevnte perioden ble derfor brukt på detaljarbeid for å forsterke disse intensjonene. Siden gjennomgangen 16.11, ble det øvd på flere sketsjer og sekvenser i forestillingen enn de hittil nevnte. I perioden 29.11 - 01.12 beskriver notatene både gjennomført, og videre arbeid med disse. Disse bestod av følgende sketsjer eller sekvenser:

1. *Bæsj*: En sketsj som handlet om at en av skuespillerne finner en bæsj på scenen, opptrer

veldig overrasket, men etter videre tanker og refleksjon innser at det er skuespillerens egen avføring som ligger på scenen. Humoren skulle i følge meg som instruktør ligge i inkonsekvens i dialogen, og publikums oppfattelse av denne. Dialogen skulle fordre en egen logikk for et eget univers på scenen, og for at dette skulle fungere var publikum avhengige av å forstå og gjenkjenne denne logikken etter hvert som den ble presentert. Publikum måtte med dette forstå at rollens resonnement ikke hang på greip. Under øvelse oppdaget jeg også at det kan ligge mye komisk potensiale i hvordan publikum kan tolke skuespillerens reaksjoner, i takt med at de forstår at resonnementet ikke gir mening, og med at rollen som oppdager bæsjen på scenen selv innser at det er rollens egen bæsje. Her kunne det ligge et rom for at publikum gjenkjenner følelser i karakterens indre liv, i takt med at de forstår inkonsekvensen i karakterens logiske resonnement. Dette ble oppdaget i den fysiske øvelsen, og ble undersøkt nærmere under de videre øvelsene.

2. *Kyss meg*: En absurd sketsj om en kvinne som forelsker seg i en hest. Humoren skulle ligge i å presentere en seriøs scene, for så å la fiksjonen ødelegge seg selv ved å ikke være tro mot egne premisser, og med det fremstå utroverdig. I det opprinnelige manuset ble scenen avsluttet med at kvinnen kysset hesten på mulen. Men da jeg gjennom øvelser så at humoren i scenen primært lå i en inkonsekvent fiksjon, brukte jeg og deltakerne videre øvelser på å leke med hvordan fiksjonen kunne ødelegge enda mer for seg selv, med det fremstå enda mer inkonsekvent, og dermed også potensielt mer morsom. Deltakerne fant ut at hesten mot scenens slutt skulle vise seg å egentlig ikke være en vanlig hest, men en trojansk hest. To trojanere skulle avslutte scenen ved å hoppe ut av hesten, og tilsynelatende fullstendig umotivert drepe kvinnen. Handlingen ble med dette til en slags gjenkjennelig vits i at den refererte til den kjente historien om den trojanske hesten. Og som et nytt og rotete plassert element i scenens historiefortelling, forsterket dette scenens intensjon om å ødelegge egen fiksjonskontrakt.

3. *Glava*: En enkel ordspillsketsj som spilte på bruken av begrepet *isolasjon*, i dagligtalen under COVID-19-pandemien. Isolasjon beskriver som regel karantene og sosial nedstengning under denne perioden, men ble her brukt for å beskrive noen som har oppholdt seg i GLAVA, eller annet materiale for isolering av hus og bebyggelse. Teksten hadde ingen videre mening utover dette ordspillet, og gjennom øvelsene bestemte jeg som instruktør at den skulle fremføres kort og effektivt, som en *snutt*. Deltakerne uttrykte også at de var flau over å fremføre denne teksten, på tross av at de selv hadde skrevet den. Jeg ba derfor deltakerne om

å fremføre den med en viss ironisk distanse. Dette for å la scenen fargelegge forestillingen med en nedsettende kommentar til etablert ordspillhumor, og med det opprettholde deltakernes ønsker om å la forestillingen uttrykke hva slags humor de selv ville formidle. Ved å la denne og lignende sekvenser drive gjøn med seg selv, var intensjonen å forsterke inntrykket av at deltakerne ikke ønsket å la seg plassere i en allerede etablert bås eller humorsjanger.

4. *Komplett*: Dette var opprinnelig en slags regle eller sang, i scenen tilsynelatende skrevet av brudgommen til bruden i et bryllup. Fokuset på *kjærlighet* i talen, skulle gradvis flytte seg fra brudgommens kjærlighet for bruden, til brudgommens kjærlighet for å spise kritt. For både deltakerne og meg, lå humoren i at publikum gradvis i løpet av nummeret ville forstå en annen logikk i brudgommens tale, enn den de først blir presentert for. Skuespillet ble regissert for å best mulig få til dette. Dette ble gjort ved at brudgom-rollen i sine intensjoner viste mye kjærlighet til bruden i begynnelsen av scenen. I det talen nevnte *kritt*, ble dette snudd på hodet, og brudgommen viste gradvis mindre kjærlighet til bruden, i takt med at han gradvis viste mer og mer kjærlighet til det å spise kritt. Jeg og den enkelte skuespilleren øvde særlig på å opprettholde fokuset på disse intensjonene.

5. *Flodhesten i Madagaskar*: En sketsj der brudeparet fra forrige sekvens skulle ha sex etter bryllupet. Bruden skulle være fornærmet på grunn av alt snakket om kritt i forrige scene, men ville bli glad igjen av brudgommens initiativ til sex. Videre både fornærmet og engasjerte rollene hverandre etter tur, gjennom misforståelser og rotete kommunikasjon. Humoren skulle intensjonelt ligge i de absurde seksuelle fetisjene som presenteres, og i at karakterene jevnlig misforstod kommunikasjonen mellom hverandre. Sekvensen ble øvd på, med fokus på å la publikum få rom til å forstå misforståelsene, samtidig som misforståelsene skulle fremstå troverdig innad i scenen.

6. *Dere vet hvem jeg mener*: Denne scenen baserte seg på observasjonskomikk rundt misforståelser i situasjoner der en person skal beskrive et menneske for noen andre. Et menneske som man ikke husker navnet på, og som ikke er der. Humoren skulle ligge i at observasjonen ble blåst opp og overdimensjonert til det absurde. Da scenen viste tre venninner på scenen, ble det i øvelsen lagt på en lek med et maktspill, der situasjonen snur fra at ingen av venninnene vet hvilken person som beskrives, til at én av dem plutselig forstår. Plutselig var det kun én av venninnene som ikke forstod, og ble med det overkjørt av de

andre. Sluttpoenget forsterket dette maktspelet, ved at hun som aldri forstod hvem det var snakk om, fikk vite at det var snakk om hennes egen mor, som til da har blitt beskrevet av de andre på en nedverdiggende måte. Scenen ble derfor øvd på for å understreke en potensielt gjenkjennelig situasjon for publikum, og samtidig presentere en komisk lek med makt og status i relasjonen mellom karakterene. Sistnevnte ble gjort gjennom å forsterke karakterenes ulike intensjoner bak replikkene, i tillegg til å markere makt gjennom fysisk plassering på scenen. Når karakterene ikke forstod hvem det var snakk om, skulle de sitte, men når de derimot forstod, skulle de reise seg opp og bli mer og mer eksplosive i det fysiske uttrykket, i takt med hvor godt de forstod. Avslutningsvis ble det også skrevet lengre, potensielt krenkende linjer som skulle sies synkront, sammen med koreograferte bevegelser, for å forsterke uttrykket til de av karakterene som skulle bli veldig eksplosive i sitt fysiske uttrykk. Dette fungerte ganske godt under øvelsene, slik jeg selv observerte det som instruktør.

7. Avslutningsnummer: Forestillingens avsluttende scene var ikke arbeidet mye med, da jeg og deltakerne etter felles diskusjon, ønsket en forestilling som avsluttet med en følelse av uhøytidelig spontanitet og improvisasjon. På dette tidspunktet bestod denne scenen av tullete, improvisert dans over en instrumentalversjon av den egenkomponerte sangen fra *Åpningsnummer*. *Avslutningsnummer* hadde på dette tidspunktet derfor kun blitt gitt følgende instruks av meg som instruktør: «Her skal vi ødelegge åpningsnummeret» (vedlegg 5.6). Intensjonen med dette var å gi forestillingen en følelse av å være sirkelkomponert, ved å hente forestillingens begynnelse inn igjen mot slutten, og skape en følelse av helhet. Samtidig ønsket deltakerne at publikum skulle forlate forestillingen med en følelse av et lekent, spontant og hensynsløst ensemble, og nummeret ble derfor skapt gjennom improvisasjon på disse premissene. For hver gjennomgang av scenen noterte jeg meg ned aspekter ved improvisasjonen som hadde fungert som mulig innhold i nummeret, og dette ble siden systematisert til følgende tre punkter skuespillerne skulle følge:

- 1. Dere skal være alle karakterene dere ellers er i forestillingen, innen nummeret er over.*
- 2. Vi lager en remix av musikken, som skal gå fortere og fortere i tempo i løpet av nummeret, slik at det blir vanskeligere og vanskeligere for dere å danse.*
- 3. I bridgen skal dere late som om dere er et døve-kor som ikke har øvd, for å ta energien litt ned før det smeller til slutt, med musikken på sitt raskeste og mest*

energiske (vedlegg 5.6).

Nummeret ble ikke planlagt ytterligere, da de tre punktene ga meg en følelse av at nummeret var regissert, men at det allikevel var spontant og *levende*, slik deltakerne selv hadde ønsket. Nummeret fremstod noe antiklimatisk for meg, da jeg opplevde at det kom brått på, og ikke tilførte noe nytt til den helhetlige forestillingen. Jeg lot det allikevel være slik, da nummeret på dette tidspunktet innfridde deltakernes kriterier for hva de ville formidle, og avsluttet forestillingen som en sirkelkomposisjon med et gjentakende element.

4.4.3. Prøveforestilling

08.12.2020 ble det avholdt en prøveforestilling, i forkant av filmingen av forestillingen, 09.12.2020. Forestillingen ble fremført for et prøvepublikum bestående av mine egne bekjente, med relevant fagbakgrunn for å vurdere forestillingen, og gi meg konstruktive tilbakemeldinger på arbeidet. Etter forestillingen forlot deltakerne lokalet, og jeg ble igjen for å selv motta tilbakemeldinger fra prøvepublikumet. Disse tolket jeg til én sammenhengende skriftlig tilbakemelding, og videreformidlet til deltakerne i form av en skriftlig beskjed deltakerne fikk tilsendt digitalt. Her presenterte jeg både prøvepublikumets tilbakemeldinger, og mine egne. Dette for å gjøre dem så konstruktive som mulig, ved å understreke prøvepublikumets positive respons, og samtidig peke på behovet for videre arbeid. Tilbakemeldingen ble oppsummert både generelt og i detalj for deltakerne. De generelle tilbakemeldingene gir et oppsummert bilde av forestillingens kvaliteter og kommunikasjon på dette tidspunktet, og ble oppsummert slik for deltakerne:

Generelt:

- De digger åpnings- og avslutningsnummeret. De ønsket seg mer sånn. Og de digga at tempoet var høyt.

- Men - De hadde også ønsket seg at dere våget å dra pausene deres litt ut, og virkelig tørre å stå litt i stillhet. Dette gjelder flere steder, men jeg skal gruble litt på det, og tar det eventuelt på onsdag.

- Jevnt over var dette publikumet utenfor målgruppen, men roste oss fælt for å ha laget en forestilling som er så tydelig på hva den er og hva den vil være, og fikk følelsen av at dere koste dere med det, og virkelig eier det selv. Så selv om de som så på var eldre enn målgruppen, fikk de ikke følelsen av at det var noe fiendtlig. De opplevde det mer som å få titt inn i en egen verden de selv ikke er eller vil bli en del av, men som de synes er morsom og fin og spennende.

- De kunne kritisert skiftene og kostymene og sånt, men alle trodde at dette blir tydelig på filmen.

- Jevnt over er alle enige om at dere er veldig gode på scenen. Alle ble trukket frem jevnt, og de opplevde at dere får vist dere frem både som individer og som ensemble, og ga fra dere en koselig vibe som fortalte at dere digger hverandre. Ida er forresten forelska i deg, Thea, og skrøt fælt av uttrykkene dine og din komiske timing.

- Litt kritikk kom også: Våg å stå for punchene deres, og markere sluttene definert. Dere fremstod på publikum som litt redde for å levere punchlines og være morsomme med vilje. Dette kan vi jobbe med på onsdag. Det var tidvis også en del fnising her og der, på scenen, som de ikke syntes gjorde seg. Dette ser vi eventuelt på på de treige gjennomgangene på onsdag.

- De syntes gjennomgangen var litt rushet, og det synes jeg også. De mente det var tydelig at dere underveis i sketsjene tenkte på neste steg, og det virket i blant litt forstyrrende. Så tør å stå i hver enkelt scene, og tro på den innenfor de rammene som er satt.

- De var veldig fornøyde med rekkefølgen/oppsettet på forestillingen, og mente at vi i stor grad kan holde på den slik den er nå (vedlegg 5.10).

Tilbakemeldingen ble tatt til etterretning i forkant av de siste øvelsene på dagtid, før forestillingen ble filmet 09.12.2020.

4.5. Muntlig refleksjon fra deltakerne

I forkant av den intensive oppkjøringsperioden mot ferdig forestilling, avholdt jeg en felles muntlig refleksjon med deltakerne, etter øvelsen 01.12.2020 (se vedlegg 5.7). På dette tidspunktet var forestillingens innhold ferdig utviklet, og jeg ønsket derfor denne diskusjonen både for å få rettet et eget og samlet fokus mot en felles og tydelig visjon for forestillingen, men også for å i rollen som forsker kunne generere empiri for analyse av prosessen. Her diskuterte jeg deltakernes forhold til humor, hva de selv ønsket å formidle med forestillingen på daværende tidspunkt, og hvordan hensyn til dette var blitt ivare tatt av meg så langt i prosessen.

Noen av deltakerne uttrykte en observasjon om at forestillingens humor kunne klassifiseres som *alternativ*, og ønsket at den skulle fortsette å bevisst holde på dette aspektet ved humoren. Med alternativ mente de ikke nødvendigvis sær eller nyskapende humor, men humor som kommuniserer på en annen måte enn etablert komedie på scene, film og TV. De fleste av deltakerne uttrykte en irritasjon over *norsk humor*, som de ikke følte at anerkjente deltakerne som publikum og målgruppe. Med *norsk humor* siktet deltakerne spesifikt til kommersiell norskprodusert humor på TV, og showforestillinger på scener som Latter og lignende. Jeg forstod hva de mente med dette, og sa meg enig i deltakernes observasjoner. Med dette ble både jeg og deltakerne enige om at forestillingen skulle fortsette å kommunisere på deltakernes egne premisser, og med det lage en forestilling deltakerne selv følte at tok dem på alvor.

Det deltakerne ønsket seg mer av var *lekenheten* de selv mente de hadde lagt føringer for. Med dette siktet de til å skape utvidet rom i forestillingen for å ha det gøy på scenen både i og utenfor rolle, og muligheter for mer improvisasjon på scenen over allerede skrevne og regisserte sekvenser. Da jeg ønsket å lede en prosess mot en forestilling som skulle være formet av deltakerne selv, lyttet jeg til dette, og erkjente at jeg ville fokusere ytterligere på dette i det videre arbeidet.

Deltakerne avsluttet sin refleksjon med å prøve å definere forestillingens intensjon og målgruppe, sammen med meg. Sammen var alle enige om at forestillingen kommuniserte med deltakerne selv som målgruppe, som innledningsvis definert som *humorinteresserte i Osloområdet, mellom 19 og 21 år*. Denne målgruppen ble her definert i fellesskap som et

oppnådd mål med produksjonen, som forestillingen også skulle holde på videre. Til slutt var alle enige om at forestillingen både så langt, og derfor også videre skulle uttrykke eksplosivitet, selvtilitt og en *fuck you-holdning*. I dette lå det at forestillingen skulle uttrykke at den ikke tok seg selv så høytidelig. Denne holdningen skulle også ligge i forestillingens uttrykk, i form av at deltakerne på dette tidspunktet mente at forestillingens humor også reflekterte deres personlige humor.

4.6. Skriftlig refleksjon fra deltakerne

Omlag en måned etter ferdig innspilt forestillingsvideo, spurte jeg deltakerne om de ønsket å bidra med skriftlige refleksjoner for å supplere empirien jeg som forsker hadde gjort gjennom notater, manusarbeid, og video- og lydopptak. Alle åtte deltakere takket ja til dette. For å strukturere de skriftlige refleksjonene deres, utarbeidet jeg spørsmål til disse skriftlige refleksjonsnotatene. Disse tok utgangspunkt i påstander deltakerne selv hadde kommet med, under den muntlige refleksjonssamtalen 01.12.2020. Disse påstandene tolket jeg samlet, og reduserte til to påstander, etterfulgt av spørsmål til hver påstand. Hensikten med spørsmålene var ikke å få deltakerne til å besvare alle spørsmålene konkret og systematisk, men heller å igangsette individuell refleksjon hos hver enkelt deltaker. Spørsmålene omhandlet deltakernes ønsker for eget uttrykk, hva som er vanlig og annerledes humor, hvordan de ønsket å behandle forestillingens målgruppe, og hvordan de selv vurderte forestillingen etter å selv ha sett videoopptak av den (vedlegg 7.1). Videre vil det tas hensyn til enkelte tendenser i disse refleksjonsnotatene. Disse vil beskrive deltakernes refleksjoner som gruppe, heller enn refleksjoner som er tilsynelatende unike for den enkelte deltakeren. Dette for å undersøke deltakernes refleksjoner som ensemble, og med det skape rom for å gjøre mer overordnede analyser av produksjonen som helhet.

Samlet sett, var deltakerne enige om at forestillingen hadde lyktes med å oppnå et *lekent* uttrykk. Dette hadde vært både min og deltakernes intensjon helt siden vi sammen etablerte forestillingens rammer, dogmer og estetiske grunnprinsipper. De opplevde ellers uttrykket sitt som unikt for både gruppen og forestillingen, uten at det fremstod som grenseoverskridende, merkelig eller veldig originalt. Dette hadde også vært samtliges intensjonen siden oppstarten. En tendens i deltakernes refleksjoner rundt hva som fungerte i det sceniske uttrykket de etablerte med forestillingen, var at den først og fremst formidlet en lekenhet: «Jeg tror at denne formen ser veldig leken ut, og nesten kan presenteres som en lekeplass. Der selve leken

ikke har en motivasjon, men det at man koser seg med det, gjør helheten verdt det» (vedlegg 7.2). Denne lekenheten forsvarte de også som en del av målgruppetenkningen, i det at de anså det som en scenisk form de mente målgruppen hadde særlige forutsetninger for å sette pris på:

Jeg mener at forestillingen egner seg best for målgruppen 19-25 år ca. Dette er fordi den har en sånn humor som krever et «voksent publikum», men som enda ikke helt har gitt slipp på barnet inni seg enda. Den er leken, men strukturert, og inneholder også en god dose «teit». Dette blandet sammen skaper en helt unik forestilling som kanskje blir uforståelig for en 14-åring, og for barnslig og sært for en 35-åring (vedlegg 7.5).

Med dette mente de å ha laget en forestilling som fungerte også for en bredere målgruppe: «Formen vi har laget oss, er at vi spiller med en sær og til tider folkelig humor som man som publikummer, må være på for å få med seg. (Da tenker jeg alle lagene av humoren)» (vedlegg 7.7). Her ble det også poengtert at de mente forestillingen kunne være krevende for publikum, men ikke at den i funksjon av det kun ville fungere for en smalere målgruppe. En annen av deltakerne argumenterer også med manusets intertekstualitet og bruk av referanser som spesielt vellykket målgruppetenkning, og som en annen viktig årsak til at de mente forestillingen ville truffet målgruppen i møte med et eksternt publikum:

Etter å ha sett forestillingen synes jeg fortsatt at den passer for «unge kulturinteresserte folk rundt 20 år i Oslo». Dette fordi mange av sketsjene inneholder fraser eller direkte linker til filmer, teater o.l., som man sikkert kan ha glede av hvis du ikke har sett noe teater eller sett de spesifikke filmene, men det gir mer mening for de som har sett liknende før og skjønner hva vi vil med det (vedlegg 7.9).

Sett i kontekst av humoruttrykkene deltakerne hadde kjennskap til fra før, opplevde de å ha *deviset* frem et uttrykk som reflekterte deltakernes identitet, intensjoner og humor. Samtidig anerkjenner de ikke forestillingens unike uttrykk som veldig nyskapende:

Allikevel er den ikke så super-nyskapende, vi er jo alle påvirket av det humor-tilbudet vi har blitt presentert. Det er nesten umulig å tenke «helt nytt» om hva som kan spilles på en scene og kalles humor. Men hadde vi virkelig gått inn for å omstille oss helt, kunne vi nok laget noe mer kontroversielt. Vi fikk jo i oppgave å lage det vi selv

synes var gøy, da er det lett å tenke på det vi kjenner til fra før og lage en slags miks av det (vedlegg 7.8).

I dette finnes også en tendens i deltakernes refleksjonsnotater, der de mente at de ikke oppnådde målet med å lage en like alternativ og *sær* forestilling som de selv ønsket i utgangspunktet: «Jeg tror derimot at forestillingen hadde et opprinnelig mål om å være litt «særere» enn det det ferdige produktet var. At vi egentlig hadde lyst til å formidle mer humoren som definerer mye av internettkultur, ungdomskultur, og å få det opp på scenen» (vedlegg 7.3). I den grad deltakerne opplevde den ferdige forestillingen som så alternativ og *sær* som de først tenkte at den skulle bli, anså de forekomsten av dette som noe negativt og potensielt ekskluderende:

Jeg vil si meg ganske enig i at humoren vår og sånn forestillingen ble, kunne virke ekskluderende for flere publikumsgrupper. Også at uttrykket ble til en viss grad selvsentrert. Etter å ha sett forestillingen vil jeg nok si at forestillingen eger seg primært for folk på vår alder og som tilhører våre kretser. Det er fordi forestillingen som sagt ble litt selvsentrert, og jeg tenker man kanskje burde være inne på samme type tankegang for å forstå alt (vedlegg 7.7).

En av deltakerne påpekte også at hun opplevde humoren som uforståelig og ekskluderende, men at den ble mer forståelig og inkluderende i takt med at relasjonene til ensemblet ble styrket:

Da sketsjene ble lest opp for første gang, og jeg ikke kjente de andre i gruppa så godt, så sleit jeg med å ha det gøy med det. Sent i prosessen, når jeg ble mer kjent med de i gruppa som mennesker, og ikke som komikere, så synes jeg automatisk at det de gjorde opp på scenen ble morsommere. Fordi jeg ble mer kjent med distansen og ironien de hadde på scenen, som jeg ikke hadde oppfattet før (vedlegg 7.2).

Deltakerne gjorde seg mange refleksjoner om forestillingen, men var samlet sett enige om å ha nådd målet for produksjonen mot ferdig forestilling. Forestillingen ble aldri spilt med et publikum i salen som først planlagt, og forestillingens suksess som humorforestilling ble derfor aldri mulig målt gjennom publikumsrespons og latter fra et publikum utenfra

produksjonen. Deltakerne definerte selv hva de anså som forestillingens kvaliteter, og mente derfor å ha nådd målet om å lage sin egen forestilling, etter interne kvalitetskriterier:

Det følte fjernt å skulle tilrettelegge for en stor målgruppe, når oppgaven nettopp var lag noe dere synes er gøy (slik jeg tolka den). Om vi i større grad skulle «fridd» til sensor, ville det kanskje innebåret mye kill your darlings, noe som virker destruktivt i forsøket på å «gjøre sin egen greie». Da er det vel nettopp darlingsene man vil la leve? (vedlegg 7.8).

4.7. Instruktørens rolle som deltakende observatør

For å videre kunne ta hensyn til min dobbeltrolle i prosjektet, som både instruktør og forsker i kontekst av en masteroppgave, vil dette underkapittelet trekke frem mine refleksjoner rundt dobbeltrollen i egen deltakelse, som beskrevet i notatene.

Jeg startet først opp prosjektet i rollen som forsker, og da deltakerne først var samlet digitalt 19.06.2020, inviterte jeg dem i all hovedsak med meg på et forskningsprosjekt:

Jeg skal skrive en masteroppgave der jeg følger to ulike prosesser for å lage humorforestillinger med ulike folk, for ulike målgrupper. Her skal jeg bruke det jeg finner i prosessene og forestillingene, til å belyse humor som fenomen, og påpeke tendenser i hva ulike målgrupper synes er morsomt. For å finne data til dette skal jeg lede og følge to prosesser mot to forestillinger. Jeg kommer til å jobbe med dere, også kommer jeg til å jobbe med en revygruppe i Brumunddal, som primært består av voksne som lager humor for målgruppen voksne. Dere kommer trolig til å bli invitert med for å se forestillingen deres i februar, men utover det skal dere ikke nødvendigvis ha noe med hverandre å gjøre (vedlegg 4.1).

Her beskriver jeg også hvordan deltakernes forestilling skulle være en del av en komparativ analyse av to forestillinger i møte med ulike målgrupper. Prosjektet endte ikke opp med å utarte seg slik, og flere av de tidlige praktiske valgene for prosjektet, som i funksjon av å være praktiske rammeverk, påvirket også den ferdige forestillingens form og innhold, og ble tatt i kontekst av at prosjektet var en del av en masteroppgave. Slike føringer i rollen som forsker la jeg blant annet under andre møte i produksjonen, 06.09.2020. Som instruktør strukturerte jeg

møtet etter produksjonens behov for rammer, og lot målet med møtet være å definere tittel på gruppen og forestillingen, dogmer og rammer for både praktisk produksjon, kunstnerisk innhold, og en definisjon av forestillingens estetiske grunnprinsipper. I notatene mine skriver jeg: «Vi kunne brukt tid på dette, men det skal være et masterprosjekt, og derfor må vi få det på plass for min del» (vedlegg 4.3). Her indikerer jeg at jeg i rollen som instruktør ikke hadde behov for å definere et praktisk og estetisk rammeverk så tidlig i prosessen, men at jeg i rollen som forsker var avhengig av det for å også gi en praktisk retning til forskningsprosjektet knyttet til produksjonen.

Da det praktiske rammeverket var lagt for produksjonen som en del av et masterprosjekt, var ikke dobbeltrollen like fremtredende i prosessen før mot slutten av manusutviklingen. Frem til da ledet jeg manusutviklingen i rollen som instruktør, med kunstnerisk ansvar for manus. Da manuset derimot var ferdigstilt, fordelte jeg roller for de ulike scenene og sekvensene i forestillingen. Dette ble gjort 05.11.2020, primært med kunstneriske hensyn. For å få fortgang i prosessen og kunne fokusere på forskerspørsmål knyttet til masterprosjektet, valgte jeg å fordele roller slik at deltakerne som kjente hverandre personlig og faglig fra før, i størst mulig grad fikk samarbeide:

Dere er jo åtte liv som i utgangspunktet består av par fra henholdsvis Ski, Bakka, Nissen og Ringerike, og jeg har derfor benyttet meg av disse ferdigparrede parene flere steder, så vi er sikre litt kjemi. Ikke at alle ikke skal ha det, men jeg tror det blir en mer tilgivelig oppgave for å leke i regien (vedlegg 5.1).

I en frittstående produksjon kunne jeg brukt mer tid på å etablere relasjoner i ensemblet, men valgte her å fordele roller etter allerede etablerte relasjoner, for å slippe å bruke tid på akkurat dette. Som instruktør anså jeg dessuten også denne formen for rollefordeling som ganske inngripende og førende valg i en devised prosess, og med dette derfor sterkt preget av forskerrollen. Mine hensyn til dobbeltrollen som forsker lot derfor disse valgene gå på bekostning av en mer åpen prosess med en flatere og mer ensembledrevet struktur, som tilnærmet kun skulle fokusert på kunstneriske valg.

I det videre arbeidet med innstudering og regi av et ferdig manus, ble det stort sett fattet kunstneriske beslutninger av meg som instruktør, heller enn beslutninger knyttet til forskningsprosjektet. Jeg gikk inn i rollen som forsker kun i etterkant av øvelsene, da jeg

fullførte notatene til bruk i prosjektets empiri. Under den felles muntlige refleksjonen 01.12.2020 (vedlegg 5.6) avsluttet jeg allikevel hele refleksjonssamtalen med å presentere mitt perspektiv på prosessen. Jeg presenterte da en analyse av forestillingen fra begge perspektivene mine, både som forsker som analyserte valgene sine utenfra, og som ledende instruktør i prosessen. Dette gjorde jeg mens jeg noterte ned stikkord for samtalen, både for å inkludere deltakerne i regivalg jeg tok som instruktør, men også for å potensielt generere data som forsker, gjennom deltakernes refleksjoner. Jeg supplerte refleksjonene deres ved å forklare forestillingen som om «Det er noe meta med hele greia. Det vi vil si, kanskje, er at vi ikke har noe å si. Jeg tenker at det er postmoderne, et samtidsuttrykk helt i tråd med målgruppa» (vedlegg 5.7). Dette var ikke basert på observasjoner og tolkinger gjort som instruktør, men heller som deltakende observatør som analyserte instruktørens og deltakernes valg utenfra. Jeg pekte på *postmodernismen* for å forsøke å sette deltakernes ønske om å lage noe nytt, inn i en historisk kontekst, slik at den videre diskusjonen kunne undersøke hvor vidt forestillingen egentlig pekte seg ut som historisk annerledes øvrige humoruttrykk. Dette fordi deltakerne hadde et uttrykt ønske om å nettopp være annerledes. Med *postmoderne* siktet jeg til hvordan forestillingens daværende manus flittig tok i bruk referanser fra ulike kulturer, uttrykk og epoker, og løsrev dem fra sin opprinnelige kontekst på en tilsynelatende hensynsløs måte. Forestillingen var også satt sammen av ulike referanser, for å uttalt uttrykke nettopp *fravær av mening*, som også har vært et kjennetegn ved postmodernismen, slik jeg selv ofte har observert at det er tatt i bruk i kunst- og teaterhistorien.

Enkelte av deltakerne var enige, og sa de i tillegg så problemer med dette. I ønsket om å lage en forestilling alternativ til en etablert form for komisk kommunikasjon, uttrykte de under diskusjonen en bekymring rundt det å bruke seg selv som premissleverandør for denne kommunikasjonen. Dette fordi deltakerne anså seg selv som spesielt interesserte i humor- og scenefag, og derfor var redde for at forestillingen ikke skulle kommunisere godt nok med et eksternt publikum. De var med dette redde for at humoren fort også ville handle om å *opptre*, eller bruke metakommunikasjon til å lage humor om forhold knyttet til humor- og scenefag. Sammen var vi enige i at et eksternt publikum må kunne kjenne seg igjen i forestillingens humor for å få noe ut av den, og derfor ble dette også problematisert av deltakerne. Rundt dette reflekterte jeg rundt mitt syn på humoren i forestillingen, og hvorfor jeg til daværende tidspunkt hadde gått god for denne. Jeg opplevde deltakernes aldersgruppe som særlig preget av kommunikasjon og iscenesettelse, uavhengig av om mennesker i aldersgruppen driver med humor og scenekunst eller ikke. I motsetning til deltakerne som problematiserte bruken av

metahumor, mente jeg at metahumor snarere burde være forståelig også for en bredere målgruppe i aldergruppen 19-21 år. Dette fordi jeg gjennom anekdotiske erfaringer hadde opplevd mennesker i aldersgruppen som spesielt opptatt av å nettopp *opptre* i det daglige. Særlig på digitale plattformer, sosiale medier, og i det virkelige sosiale livet de lever som en forlengelse av disse. «Metahumor er nåtiden», konkluderte jeg, vel å merke fra perspektivet som deltakende observatør på egne valg i prosessen (vedlegg 5.7). Deltakerne hadde ikke tenkt slik på det, men mente at det kunne rettferdiggjøre forestillingens kommunikasjon også for en bredere målgruppe. Og på tross av at målgruppen var definert som en nokså begrenset gruppe, anslo både jeg og deltakerne med dette at forestillingen også kunne ha potensiale for å nå en bredere målgruppe enn vi hadde definert sammen frem til dette tidspunktet.

5.0. ANALYSE AV PROSESSEN

I dette kapitlet vil den hittil presenterte empirien analyseres i lys av den øvrige tekstens presenterte teori og begreper. *Hvordan kan systematisk redegjørelse av humor begrunne dens kvaliteter, og hvordan kan en devised humorforestilling forstås som demokratisk fenomen, i de ulike delene av prosessen? Og hvordan besvarer dette den overordnede problemstillingen; Hvordan kan humor fungere som identitetsmarkør i utviklingen av en devised humorforestilling?*

Empirien vil her undersøkes i lys av disse underordnede spørsmålene, og den overordnede problemstillingen. Med dette vil teksten komme nærmere en konklusjon med relevant forankring i disse problemstillingene.

5.1. Oppstart av prosjekt og produksjon

En systematisk redegjørelse av humor var ikke mulig i oppstarten av det praktiske prosjektet, da det kunstneriske arbeidet med forestillingen og dens innhold av humor ikke var påbegynt enda. Utviklingen av timeplaner, med forankring i forestillingens kunstneriske rammeverk og estetiske grunnprinsipper, peker allikevel på at en redegjørelse av den potensielle humorens mulige funksjon i forestillingen, også former rammene for produksjonen og forestillingen. Jeg oppfordret deltakerne i forkant av prosjektet, til å lage «[...] noe dere synes er moro sjæl!» (vedlegg 4.1). Dette skulle legge føringer for prosjektets kunstneriske innhold, og det praktiske omfanget for å få realisert dette innholdet. Etter første fysiske møte mellom deltakerne og meg, 17.08.2020, kom det frem av deltakernes ønsker at de ville lage «en slags revy», bestående av en sammensetning av sketsjer og enkeltsekvenser i et uhøytidelig, men overraskende og ukonvensjonelt uttrykk (se vedlegg 4.2). Denne kunstneriske visjonen la føringer for timeplanen, antall øvelser ensemblet skulle være samlet, og et ønske fra meg om at deltakerne burde arbeide selvstendig med manusutvikling også utover den definerte timeplanen. Selv om timeplanen ikke er fundamentert i humor, er en forståelse av humor allikevel ikke å anse som irrelevant for den praktiske planleggingen av prosjektet.

Ser man til oppgavens forklaring av humorbegrepet som en subjektiv erkjennelse, ser man at humor oppstår som en følge av kommunikasjon. Humoren må være forankret i budskapet og

kommunikasjonen som nettopp gir publikum denne subjektive erkjennelsen. Hva som skal kommuniseres styrer også det praktiske omfanget av kommunikasjonen, som defineres av timeplanen. Arbeid med praktisk planlegging av en devised humorforestilling, krever her dessuten en forståelse av humorens kommunikasjon, og hva den krever av omfang av timeplaner for øvelser og prøver. Vet du hva humor innebærer, vil man da også ha bedre forutsetninger for å imøtekomme kravene til praktisk produksjon av humor.

I sin forskning på devised produksjoner i Storbritannia på 1990-tallet, peker Oddey på hvordan en typisk devised produksjons praktiske rammeverk legger føringer for prosessen som helhet, og da også den kunstneriske utviklingen:

... devising is dependent on people, their life experiences and motivation, why and what they want to devise, and the pathfinder process chosen by them to explore their particular set of circumstances. In the context of the early 1990s, the implication is that time, money and space determine the parameters of the devising experience, suggesting an initial structure within which to work (Oddey, 1996, s. 148).

En devised humorforestilling kan her forstås som en demokratisk prosess allerede i planleggingen av det praktiske prosjektet. Rammeverket bak *Et glass til maten*, ble etablert gjennom et samarbeid mellom meg som både instruktør og forsker, og deltakerne. Her presenterte de sine ønsker for hva produksjonen skulle oppnå, og hva forestillingen skulle si og uttrykke. Men som Oddey beskriver, ble produksjonen preget både praktisk, men også kunstnerisk, av de tilgjengelige ressursene i produksjonen. I beskrivelsen av en devised humorforestilling som et demokratisk fenomen, definerer det praktiske rammeverket med dette produksjonens potensielle demokratiske handlingsrom. Dette i form av økonomi, tid, rom, og muligheter for fysisk oppmøte. Produksjonen ble behandlet som en studentproduksjon uten budsjett, den skulle foregå i perioden august til desember 2020, den skulle spilles på Sennepen Scenes fysiske begrensede spillområdet, og produksjonen ble på toppen av dette stadig preget av avlyste fysiske møter, grunnet restriksjoner for fysisk kontakt mellom mennesker under pandemien i 2020. Produksjonen la til rette for en ferdig forestilling med et bestemt og unikt kunstnerisk uttrykk. Produksjonen kan med dette sies å ha lagt til rette for en forestilling med en selvstendig stemme, i det øvrige scenekunstheltets kunstneriske mangfold, forstått som et demokrati av ulike uttrykk og meninger. Det nevnte potensielle demokratiske handlingsrommet, la allikevel føringer for produksjonens synlighet og relevans

i dette demokratiet. Med de praktiske rammene for presentasjonen av den ferdige forestillingen, preget av å være et masterprosjekt i gitte rammer fra OsloMet, var det begrenset hvordan forestillingen kunne gjøre seg relevant i kontekst av det øvrige scenekunstheltet. Dette da den til slutt kun ble fremført som en lukket, digital visning på i underkant av førti minutter. Med dette fikk den heller aldri møte publikum eller praktisere på annen måte, som en faktisk synlig utøvende del av et demokratisk og mangfoldig scenekunstheltet.

Oppgavens teorikapittel forklarer begrepet *instruktøren* i en devised prosess, som en fasilitator for hele produksjonen, og med dette også dens felles utarbeidede praktiske rammeverk. Som Bicat & Baldwin beskriver det: «It is the director's job to ensure that the group 'finds the nut' of the project [...]» (Bicat & Baldwin, 2002, s. 13). Som fasilitator for utarbeidelsen av praktiske planer, sørget jeg med dette for å legge rammeverket for utvikling av en devised humorforestilling, etter demokratisk forankrede premisser der alle skal få lov til å uttrykke seg og ytre sin mening om, og i, den ferdige forestillingen. Den overordnede problemstillingen besvares ikke med dette rammeverket, da rammeverket i seg selv ikke tydelig opptrer som en identitetsmarkør for hverken deltakerne eller meg selv som instruktør. Den legger allikevel føringer for et praktisk prosjekt som skaper rom for at alle involverte får preget prosjektet med sine egne perspektiver, og med dette kanskje også markere en identitet.

5.2. Oppstart av kunstnerisk utvikling

Forestillingens humor og humoristiske intensjoner, begrunnes delvis i oppstarten av den kunstneriske utviklingen. En mulig systematisk redegjørelse av humorens kvaliteter gjør seg derfor gjeldende i denne delen av prosessen. I forestillingens definerte kunstneriske rammeverk og estetiske grunnprinsipper beskriver målet for forestillingen som at den først og fremst skal være morsom for deltakerne selv, og med deltakerne som målgruppe for kommunikasjonen. De ønsket at forestillingens uttrykk skulle oppsummeres med begrepene *snedig*, *god flyt*, *rått* og *fersk*. Deltakerne tok først i bruk disse begrepene gjennom en intuitiv forståelse av dem, men skal man forstå forestillingen som humor, kan begrepene også forstås i kontekst av humorbegrepet slik det er operasjonalisert for denne oppgaven. Slik kan man redegjøre for humorens kvaliteter i den tiltenkte forestillingen, med forankring i disse begrepene:

Snedig: begrepet *snedig* ble beskrevet av deltakerne som: «Det skal være litt smart, fiffig, nytenkende, lurt og litt rart» (vedlegg 4.3). Forstått gjennom en systematisk redegjørelse av kvalitetene ved humoren i dette begrepet, peker det *snedige* på det som kan oppleves som ukonvensjonelt. Det ukonvensjonelle er gjerne nytt og originalt, og i et forsvar av humorens kvaliteter i begrepet *snedig*, vil disse kvalitetene særlig beskrives som *overraskende*. I denne oppgavens forklaring av humorbegrepet står *overraskelsen* sterkt som begrep, jamfør Clarkes teori om positiv repetisjon, der hjernen på en overraskende måte gjenkjenner logiske mønstre, og den med dette opplever en lystbetont reaksjon. Dette er en humorteoretisk tolkning av hva deltakerne kan ha lagt i begrepet *snedig*, for å beskrive forestillingens humor.

God flyt: begrepet *god flyt* ble først beskrevet av deltakerne som «Flyt: At det er deilig for publikum å se på - Man er ikke ansent, Chill stemning» (vedlegg 4.3). Forstått gjennom en systematisk redegjørelse av kvalitetene ved potensiell humor i dette begrepet, peker deltakernes forklaring av begrepet på viktigheten av å få publikum til å slappe av. Humorens kvaliteter i ønsket om *god flyt* ligger med dette i *gjenkjennelse på avstand*. At publikum føler seg trygge og slapper av, skaper den nødvendige distansen til de delene av humoren som er forankret i ubehag. God flyt som en kvalitet ved humoren i forestillingen kan også fungere slik Andrade & Cohen i sin studie beskriver hvordan negativ affekt kan snus til positiv affekt. Gitt at publikum får årsaken til den negative affekten presentert i en beskyttende distansert ramme, som kan kalles *god flyt*, øker sjansene for at publikum reagerer med positiv affekt. Og i dette tilfellet, at de opplever den tiltenkte humoren som nettopp *humor*. *God flyt* kan også tolkes som *god sammenheng*. Begrepet peker da også på Clarkes positiv repetisjon-teori, i form av at humoren i forestillingen er avhengig av god flyt for at publikum skal henge med på og kjenne igjen humorens logiske mønstre. At publikum opplever formidlingen av humoren i forestilling som *god flyt* vil med dette kunne gjøre humoren bedre, sett i lys av Clarkes teorier.

Rått: begrepet *rått* ble først beskrevet av deltakerne som «tett på publikum» (vedlegg 4.3). Denne beskrivelsen fordrer altså en nærhet til publikum både fysisk, men også gjennom tett og tydelig kommunikasjon. Begrepet kan også vekke andre konnotasjoner, i begreper som *overraskende*, *skremmende*, *vulgært* og litt *uferdig*. Forstått gjennom en systematisk redegjørelse av kvalitetene ved potensiell humor i dette begrepet, er både *overraskelsen*, det *skremmende* og det *vulgære* sentrale begreper i denne oppgavens forklaring av humorbegrepet. Slik Freud beskriver humoren som en underbevisst avvergeprosess som «har

til oppgave å hindre at det oppstår ubehag fra indre kilder» (Freud, 1994, s. 203), der humor oppstår i møte med frykt eller ubehag, kan det teoretisk sett også oppstå i møtet med det som er *rått*. Men som Bergson påpeker: «Komik er snarere stivhed end grimhed» (Bergson, 2017, s. 35). Det er inkongruensen mellom det som er *rått* og konteksten det settes inn i, som skaper potensialet for humor. Målgruppen for forestillingen var definert som *humorinteresserte i Oslo og omegn mellom 19 og 21 år*. I denne målgruppens opplevelse av verden er ikke verden overraskende, skremmende, vulgær, og med dette *rå*. Det som er *rått* avviker fra, og er uoverensstemmende med det konstante. Begrepet kan her forklares med både Freuds og Bergsons teorier, og vil med dette ikke bare være en beskrivelse av forestillingens uttrykk som scenisk dramatik, men også anses som en anvendelig rettesnor i utviklingen av forestillingens humor. Dette fordi *rått* også kan beskrives som en kvalitet ved fenomenet *humor* i seg selv. *Humor er nettopp rått*.

Fersk: begrepet *fersk* ble brukt til å samlet oppsummere begrepene *snedig*, *god flyt* og *rått*, og med det potensielt kunne samle forestillingens intensjonelle uttrykk i ett begrep. Forstått gjennom en systematisk redegjørelse av kvalitetene ved humoren i dette begrepet, peker begrepet *fersk* på noe som oppleves som et produkt av samtiden, som noe nytt, men kanskje også som noe litt uferdig, som et nystekt ferskt brød som fremdeles er litt *rått* inni, og detter litt fra hverandre når man prøver å skjære i det. Begrepet oppsummerer uttrykket med begrepet *rått*, som i beskrivelsen av noe ukonvensjonelt, og med det *snedige*, der overraskelsen står sterkt som begrep. Kombinert med bruk av *god flyt* for å skape riktig distanse og logisk sammenheng, kan begrepene samlet sett ses på som gode idealer som understreker humorens potensielle kvaliteter i en tiltenkt humorforestilling.

Oppstarten av prosessens kunstneriske utvikling kan også forstås som et demokratisk fenomen i lys av disse fire begrepene. Begrepene ble til gjennom forslag fra de enkelte deltakerne, og beslutningen om å ta dem i bruk ble fattet demokratisk gjennom diskusjon og avstemning. Samlet peker de også på et distinkt uttrykk for hva de ønsket at forestillingen skulle være, i kontekst av øvrige uttrykk. Begrepet *rått* beskrives i denne analysen som et begrep preget av uoverensstemmelse med det konstante, og bruken av begrepet for å beskrive forestillingen, viser med dette hvordan deltakerne posisjonerer seg i forhold til det de mener er *det konstante*. Dette kan være samfunnet, øvrig humor og scenekunst, eller noe annet de opplever som konvensjonelt, og ønsker å bryte med. De føyer seg med dette ikke etter det konvensjonelle, men tar tydelig stilling til eget uttrykk, og står for det som en definert

demokratisk ytring. Oppstarten av den kunstneriske utviklingen kan også forstås i de øvrige ønskene deres for hva forestillingen skal kommunisere. Rammene de satt her bestod av at forestillingen skulle settes sammen av enkeltstående sketsjer, humoren skulle oppleves som *ekte*, ensemblet skal flytte grenser, og publikum skal føle ulike ting gjennom forestillingen, i tillegg til å le.

Her gjør også Bakhtins beskrivelse av *karnevalspråk* og *grotesk realisme* seg gjeldende. Deltakernes intensjoner i denne delen av prosessen kan forstås som ekvivalenter til karnevalspråkets normative brudd med en etablert kultur. Eksempelvis i nevnte beskrivelse av begrepet *rått*, som noe avvikende og uoverensstemmende med det konstante. Det som er rått er i flere tilfeller også å anse som normbrudd. At deltakerne grep mulighetene til å aktivt ønske seg en forestilling preget av slike normbrudd, kan også understreke hvordan en devised produksjon legger til rette for en estetisk forståelse tilsvarende Bakhtins *groteske realisme*: «Det karnivalistiske verdensbilledes indflydelse på folks synspunkter og tænkning var derfor uovervindelig: det gjorde det så at sige muligt for dem at frigøre sig fra deres officielle stilling» (Bakhtin, 2019, s. 34). Jmfør Bakhtins teorier ønsket deltakerne med dette å prege forestillingen av et perspektiv tilsvarende et *karnivalistisk verdensbilde*. Sett i lys av deltakernes øvrige definerte begreper for ønsket beskrivelse av forestillingen, viser *snedig* og *fersk* som nevnt til noe nytt, kanskje uferdig, og med det litt overraskende. Begrepene illustrerer med dette også det deltakerne mener er avvik fra etablerte konvensjoner. Det kan peke på hvordan både prosessen og forestillingen kan ses som et mulighetsrom for deltakerne til å fri seg fra deres øvrige sosiale posisjoner, det være seg innenfor scenekunsten eller i samfunnet for øvrig. Slik Bakhtin beskriver *grotesk realisme* gjennom karnevalspråkets dialogiske funksjon, kan deltakernes ønskede normbrudd på samme måte tydeliggjøre prosessens og forestillingens funksjon som demokratisk fenomen. Når deltakerne aktivt ønsket å bryte med en etablert kultur, og med det også uttrykke sin identitet, kan dette ses som en demokratisk handling, som gjennom disse bruddene både kan supplere og kontrastere kulturen de bryter med.

Med dette peker rammene for produksjonen også på forestillingen i forhold til annen scenekunst, og anerkjenner med det dens egenarter i kontekst av *annen scenekunst* som et demokratisk mangfold. Ved å posisjonere seg slik både med disse rammene, og begrepene *snedig*, *god flyt*, *rått* og *fersk*, blir dette samlet sett et rammeverk som også uttrykker deltakernes identitet som gruppe. Ved å se deltakernes fire definerte begreper som potensielle

for humor, og humorens dialogiske funksjon som *grotesk realisme*, er dette også denne analysens første tydelige eksempel på hvordan humor kan fungere som identitetsmarkør i utviklingen av en devised humorforestilling. Slik kan begrepene også forsvares som gode rettesnorer for å skape humor i forestillingen, gjennom en systematisk analyse av begrepene i lys av ulike humorteorier. Valget av de fire begrepene og de øvrige rammene understreker også deltakernes ønske om å fremstå på en bestemt måte, og med det uttrykke identitet.

5.3. Manusutviklingen

Å systematisk redegjøre for humorens kvaliteter i manuset, vil først bli gjort i neste underkapittel, da analysen av manuset der også kan ses i kontekst av dets iscenesettelse.

Humorens funksjon som *humor* kan allikevel beskrives i analysen av øvrige deler av manusutviklingen. Tilpasning av forestillingen til videoens mediale rammer ble først og fremst gjort for å sikre en variert forestilling, i et mer statisk og mindre levende format, som jeg i rollen som instruktør opplevde at preget videoformatet. Dette ville sikre prosessens mål om å lage en forestilling med *god flyt*. For humorens del ville dette også ha samme fordeler som beskrevet i redegjørelsen av begrepet i forrige underkapittel, der det illustreres som tilretteleggende for både en nødvendig distanse, og en scenisk kommunikasjon som gjorde humorens logiske mønstre mest mulig forståelige i de nye, mediale rammene.

Det nye som ble lagt til manuset på dette tidspunktet, var at deltakerne skulle bli filmet i kostymer der de spilte sitt eget publikum til forestillingen. Dette ivaretok også behovet for *god flyt*, i form av å markere hvordan forestillingen ville benytte publikumsrespons som en del av sin dramaturgi. Deltakernes portrettering av publikum ble gjort med enkle, overdrevne kostymer, slik at det ble tydelig at deltakerne selv spilte publikum (se vedlegg 6). Som humor kan det også forstås som en selvironisk kommentar på forestillingens nye mediale rammer. Dette ble gjort gjennom å illustrere videoens svakheter som humorforestilling, ved å spille rollen som sitt eget publikum i lite troverdige fiksjonelle rammer, og med det la fiksjonen latterliggjøre sin egen troverdighet. Denne formen for selvironi kan skape et inntrykk av at både forestillingen og deltakerne reduserer sin egen verdi i den konteksten de presenterer seg i. Dette kan forstås som et virkemiddel for å gi forestillingen *god flyt*. Å redusere deltakernes verdi i de fiksjonelle rammene, kan ses som en måte å skape distanse på, som med det kan gjøre det mindre farlig for publikum å le av forestillingen.

En tilsvarende komisk distansering finnes også i parodien på eksamensforestillingens sensor. Parodien på sensor skulle ligne minimalt på den faktiske sensoren, også for å skape distanse til virkeligheten, og latterliggjøre svakhetene ved en lite troverdig fiksjonell fortelling. Denne distansen kan ses som et uttrykk for forestillingens og deltakernes ønskede identitetsuttrykk, der de posisjonerer seg i forhold til nevnte virkelige sensors etablerte tradisjon og eventuelle kriterier for vurdering. Denne posisjoneringen er også et element som illustrerer sluttproduktet som et demokratisk fenomen. Ved å gjøre narr av hvordan forestillingen skulle evalueres av en sensor, som en eksamensvisning, pekte forestillingen med dette på hvordan den selv mente den ikke passet inn i konvensjonelle rammer for vurdering.

Bakhtin peker også på denne formen for latterliggjøring som et kjennetegn på sin beskrivelse av *grotesk realisme*:

Et centralt kendetegn ved den groteske realisme er degraderingen, det vil si det, at alt, hvad der er højt, åndeligt, idealt og abstrakt, bliver bragt ned på et materielt og kropslig plan, på et jordnært plan, et plan hvor kroppene optræder i en ubrydelig enhed (Bakhtin, 2019, s. 43-44).

Ved å degradere sensors perspektiv, eller ironisere og med det degradere egen formidling, kan man med dette påstå at denne humorens sosiale intensjon, som identitetsmarkør og demokratisk stemme, kan fungere i tråd med Bakhtins *groteske realisme*. Humorens degraderende funksjon kan som dramatisk kommentar ses som en verdivurdering av det den degraderer, enten det er sensor, publikum, deltakerne eller forestillingen selv. Denne humorens sosiale funksjon vil i lys av Bakhtin derimot kunne oppleves frigjørende, ved å plassere det som degraderes ned på samme enhetlige og likestilte nivå som deltakerne selv. Her kan man også argumentere for at denne mulige frigjøringen kan skape et mer likestilt, og med det demokratisk rom for ytring.

Valgene for humoren i manusutviklingen peker også på hvordan den fungerer som identitetsmarkør. Dette ble som overfor nevnt tydeliggjort i hvordan deltakerne posisjonerte forestillingen med både selvironi og parodiering av sensor. Når jeg tok på meg rollen som manusredaktør under samlingen av tekstene, for å få kontroll på forestillingen, var dette også en ledende rolle i den demokratiske prosessen. Den innebar ikke at jeg som instruktør tok autoritære valg som overkjørte deltakernes uttalte ønsker for forestillingens uttrykk, ettersom

valgene ble tatt i samarbeid med deltakerne. Med dette fikk deltakerne det uttrykket de ønsket seg, og som uttrykte det de ønsket, på både forestillingens og deltakernes egne premisser. Slik illustreres også denne delen av manusutviklingen som et demokratisk fenomen. At manusprosessen forøvrig bar preg av individuell utarbeidelse av tekst fra de enkelte deltakerne, men med jevnlig evaluering i ensemblet, opprettholdt dette også prosessens egenskaper som en devised forestilling skapt gjennom samarbeid. I så måte opprettholdt den også prosessens egenart som en demokratisk prosess, og potensiale som identitetsmarkør.

5.4. Regi og kunstnerisk arbeid etter manusutviklingen

I dette underkapitlet følger en analyse av de enkelte scenene forestillingen bestod av. Dette gjøres vanligvis i min praksis som instruktør, gjennom en anekdotisk analyse av de enkelte scenenes kvaliteter, gjerne i form av notater og i muntlig refleksjon i instruksjonen av skuespillerne. For å opprettholde aksjonsforskningens perspektiv på oppgaven som analyse av egen praksis, har jeg derfor valgt å ivareta denne strukturen i analysen.

Videre i dette underkapitlet vil analysen ses i kontekst av, og med det forsvare humorens kvaliteter som *humor* i lys av presentert teori. Dette forsvaret av humor innebærer ingen subjektiv verdivurdering av humoren som bra eller dårlig. Det har heller til hensikt å understreke humorens funksjon som *humor*, slik at denne forståelsen kan belyse oppgavens problemstillinger så tydelig som mulig. Det vil redegjøres for utviklingen av scenene i både manusarbeidet og i de fysiske iscenesettelsene, og hvordan forståelsen av scenene som humor utartet seg. Dette vil videre ses i kontekst av underspørsmålet om hvordan en devised humorforestilling kan forstås som demokratisk fenomen, for å samlet kunne benyttes i besvarelsen av den overordnede problemstillingen.

5.4.1. Manusets første møter med scenen

1. *Åpningsnummer*: Dette nummeret bestod av en sang med en tekst satt sammen av ord som beskrev bevegelser deltakerne selv syntes var morsomme, og som uttrykte forestillingens intensjoner. Deltakerne skulle gjøre bevegelsene synkront med at de ble sunget om i sangen.

En systematisk redegjørelse av humorens kvaliteter i denne scenen, kan gjøres ved å analysere iscenesettelsen som humor. Humoren ligger her i den stive mekanikken scenen uttrykker ved at deltakerne gjør nøyaktig de samme bevegelsene som sangteksten beskriver at de skal gjøre. Når denne mekanikken møter en intensivt energisk fremførelse, med alt det innebærer av fysiske og menneskelige feil, kan det resultere i å fremstå komisk. Denne inkonsekvensen mellom intensjon og faktisk holdning forklares av Bergson, som beskriver en tilsvarende kollisjon slik: «Det er ikke længere liv, det er automatisme der har taget plads i livet og som imiterer livet. Det er komik» (Bergson, 2017, s 37). Kollisjonen mellom det imiterte livet (den koreograferte dansen) og det faktiske livet (deltakernes faktiske fysiske ferdigheter, og hvordan disse preget dansen) er det som resulterer i humoren. Han poengterer også at denne formen for komikk forsterkes i det at det fremstår som ubevisst fra utøverens side.

Den tiltenkte kollisjonen mellom levende og mekanisk fremmer også deltakernes uttrykte identitet i forestillingen, slik de har forankret den i det kunstneriske rammeverket. Ved at det fremstår som en ubevisst kollisjon mellom mekanisk og levende, vil det også kunne få humoren til å fremstå som *ekte*, i form av at mekanikken scenen legger opp til å presentere kan brytes av at deltakerne blir tydelig slitne av egen fremførelse. En slik scene kan særlig oppleves som et uttrykk for *god flyt* og det som er *rått*, ved å fortelle både sammenhengende og logisk, og med mye eksplosivt intensiv energi.

2. *Karate*: Denne korte scenen ble behandlet som en snutt som skulle binde forestillingen sammen, mellom to lengre scener. Dens intensjon var å opprettholde energien og følelsen av noe *rått*. I likhet med *Åpningsnummer* vil en systematisk redegjørelse av scenens humor også understreke dens kvaliteter som preget av Bergsons teorier om inkonsekvens. Scenen viser en slags ninja-karakter som er satt til den mekaniske og konsekvente handlingen det er å fysisk ødelegge pappesker og brus-kasser. Når deltakeren legger all sin fysiske kraft i dette, og det blir synlig, oppleves potensielt en kollisjon mellom deltakeren som levende, og den sceniske fortellingen som noe mekanisk og konsekvent. Humoren fungerer også som identitetsmarkør på samme måte som i *Åpningsnummer*, ved å her kunne omtales som *ekte*, slik deltakerne ønsket at det komiske uttrykket skulle være.

3. *Tiss*: Denne scenen ble av deltakerne opplevd som kompleks, med mange komiske aspekter å fokusere på i fremførelsen. En systematisk redegjørelse av humorens kvaliteter i nummeret berettiger denne opplevelsen.

For det første deler scenen kvaliteter med hittil nevnte *Åpningsnummer* og *Karate*, i at den formidler det deltakerne har definert som *rått*. Scenen kan beskrives som et situasjonsdrama rundt en konflikt som oppstår i møte med at en av karakterene ønsker å drikke tiss. *Å drikke tiss* er *rått*. Dette i funksjon av at det trolig fremstår som vulgært og stygt for både målgruppen og trolig også et øvrig publikum, og i tillegg presiseres i scenen som sosialt avvikende adferd.

Dette legger også føringer for å ta i bruk Freuds teorier om humor som en psykisk avvergeprosess. Publikum skal føle på ubehag i møte med den avvikende adferden som portretteres. Hensikten med den sceniske fortellingen er allikevel å få karakterene i fortellingen til å kjenne på dette ubehaget, og med det få publikum til å speile seg i karakterene. For å få publikum til å erkjenne dette ubehaget på avstand, må deltakerne ta rollene sine på alvor som skuespillere, og sympatisere med dem, for å få publikum til å gjøre det samme. Ved å få publikum til å føle med karakteren, kan publikum også kjenne på et ubehag, dog presentert gjennom fiksjonen, som sikrer en trygg avstand til ubehaget og med dette skaper rom for å le. Denne scenen understreker med dette også den iscenesatte humorens egenart som fortellerkunst. Humoren er som Bergson beskriver; *levende*, men i kontekst av fiksjonen.

Videre kan kvalitetene ved scenens humor redegjøres for med Clarkes teorier om logiske mønstre. Gjentakelsen av spørsmål om tiss, og forandringen i hvordan spørsmålene kontekstualiseres peker på en logisk sammenheng som må forstås av publikum for å oppleves som morsom. Når denne logiske sammenhengen er etablert blir den også lekt med for å skape overraskelse, ved å kontekstualiseres på nye måter. Dette ser man tydelig illustrert i følgende utdrag fra manus, når den logiske leken introduseres på nytt mot slutten av scenen, men der det logiske mønstret scenen har etablert rundt *tiss* nå blir *rekontekstualisert* til å omhandle *spytt* (vedlegg 8.1):

DANIEL

Altså, kanskje jeg kunne fått litt... Spytt?

MAMMA og PAPPA ser sjokkerte på hverandre, de blir grossa ut.

PAPPA
Litt?..

MAMMA
Spytt?..

Det blir enda en klein stillhet. Det foreldrene egentlig reagerer på er bruken av ordet litt.

DANIEL
Okay, mye spytt da.

MAMMA
Selvfølgelig, det kan vi ordne.

Som identitetsmarkør kan en slik logisk lek også fylle deltakernes ønske om å lage noe *snedig*, ved å fokusere på bruk av overraskelser og logiske mønstre som premisser for humoren. I formidlingen av scenen er det derfor også viktig at skuespillerne forstår dette mønsteret for å kommunisere scenens intensjoner på en optimal måte. Da denne scenen av skuespillerne ble opplevd som kompleks og mye å henge med på, ville utviklingen av scenen potensielt blitt klarere ved å poengtere hvorfor den skal kalles for *humor*. I eventuelt videre arbeid med denne scenen kunne det derfor vært hensiktsmessig å understreke denne tendensen i scenens humor, hvis systematisk redegjørelse av humor skulle blitt brukt som et regiverktøy.

4. Rom for deling: i en systematisk redegjørelse av humorens kvaliteter i denne scenen, ser man at det mest fremtredende komiske aspektet består av misforholdet mellom den tekstlige eller verbale kommunikasjonen, og iscenesettelsen. Teksten er først skrevet som en tilsynelatende oppriktig observasjon gjort av et bordben som skildrer sitt syn på verden. Misforholdet ligger i iscenesettelsen, der et tydelig trangt og dårlig konstruert bordben-kostyme av pappesker, skal forsøke å formidle tekstens troverdighet. Dette er også forenlig med Bergsons teori om noe mekanisk (teksten og det infleksible kostymet) presset ned over noe levende (den fysiske formidlingen). I den videre utarbeidelsen av nummeret ble det også lagt til en komisk lek som snur på denne leken, og med det gir scenen en ekstra, potensielt komisk intensjon. Her ble det lagt til vitser som gikk ut på at publikum skulle tro at det kom et ordspill relatert til bord eller treverk, men som ikke ble forløst, og endte på en annen måte enn det teksten la opp til. Dette illustreres eksempelvis slik, i dette utdraget fra manus (vedlegg 8.2):

BORDBEN

Min far han er en klok mann. Han er pirat.

(Pause)

Han har ikke trebein eller no, han jobber som pirat, er mye ute på sjøen og sånt.

Denne formen for vitser kan tolkes som *metahumor*. Med metahumor mener analysen her humor på humorens bekostning. Dette ved at vitsene her forutsetter at publikum forstår og forventer en gitt type humor, og at denne forventningen snus på. Som identitetsmarkør fungerer også denne metafiksjonen etter forestillingens kunstneriske rammeverk. Ved å drive gjøn med det deltakerne og instruktøren vanligvis forventer av fiksjonen, posisjonerer scenen seg i forhold til øvrige humoruttrykk. Denne forståelsen av humor peker også på Bakhtins beskrivelse av normbruddets forløsende sosiale funksjon, om metahumoren slik den fremstår i denne og øvrige scener, her skal forstås som et demokratisk uttrykk.

5. Joey and the juice: Denne scenen bestod av fire ulike, men lignende sekvenser, fordelt gjennom hele forestillingen. Første scene kan anses som observasjonshumor, der premisset for humoren avhenger av at publikum kjenner til kafékjeden Joe & The Juice, som er kjent for å kun ansette kjekke, unge menn for arbeid i kaféene sine. Ei jente kommer inn i kaféen, den ansatte spør om hva hun vil ha, og hun svarer: «Nei, ellers takk! Jeg bare titter» (vedlegg 8.3). Poenget er at jenta med dette seksuelt objektiviserer gutten. Her er scenen utydelig på om dette er kritikk av utseendefokuset i ansettelsen av kjekke, unge menn hos Joe & the Juice, eller om det kun skal være gjenkjennelig for publikum at man som kunde gjerne objektiviserer ansatte på Joe & the Juice, uten at dette problematiseres ytterligere. Her skulle scenen kommunisert tydeligere for å kunne forstås som noe mer enn observasjon, slik at analysen bedre kunne redegjort for scenens kvaliteter.

De øvrige tre scenene snur allikevel på den komiske leken. I scene nummer to veksles de samme replikkene, men presenteres som et møte mellom to barnehagebarn og en pedofil mann som også «bare titter». Den humoristiske intensjonen ligger ikke her nødvendigvis i at pedofili er noe komisk, men kan heller forsås som en selvironisk kritikk av det første nummerets holdning, eller mangel på holdning til å problematisere seksuell objektivisering.

I den neste scenen flyttes den pedofile karakteren over til et gamlehjem, der han titter på gamle mennesker. Dette er ment å være forvirrende, for å fortsette problematiseringen av det uklare budskapet i den første varianten av scenen. I den avsluttende scenen dukker også instruktøren opp på scenen, der han spiller rollen som ansatt på Joe & the juice, før deltakerne som skuespillere kommer inn i scenen og mobber instruktøren fordi han ikke er kjekk nok til å jobbe på Joe & the juice. Alle disse rekontekstualiseringene av etablerte logiske mønstre, kan redegjøres for som kvaliteter ved humoren, gjennom Clarkes teorier om nettopp dette. Gjentakelsen av enkeltelementer i de fire ulike scenene, fungerer her også slik gjentakelse gjør i følge Clarkes teorier om positiv repetisjon «[...] the identification of similarity in multiple units involves not their repetition but the repetition of the criterion connecting them» (Clarke, 2009, s. 38).

Som identitetsmarkør kan denne humoren også forstås ved at forestillingen først etablerer en noe konvensjonell komisk logisk lek i scene én, for så å problematisere eller ødelegge denne leken i de neste scenene. De øvrige scenene kan med dette tolkes som budskap om at deltakerne og forestillingen tar avstand fra det de anser som konvensjonelt, selv når det også kommer fra dem selv. Dette uttrykker tydelig hvem de vil være, og hva de ønsker at forestillingen skal være, sett i lys av de øvrige kunstneriske rammene som ligger til grunne for utviklingen av forestillingen. Som i forestillingens øvrige bruk av metahumor er dette også eksempler på normbrudd, som kan forstås i lys av Bakhtin, som tidligere beskrevet.

6. Matrix: I en systematisk redegjørelse av humorens kvaliteter i denne scenen, kan denne i likhet med *Rom for deling* også forstås som normbrytende metahumor, om man ser på scenen som en degradering av egne fiksjonslag. Teksten fremstår som en parodi på en kjent scene fra filmen *The Matrix*, men fortelles med rare stemmer og fakter, av skuespillere iført rare kostymer som ikke kommuniserer i samsvar med parodien teksten legger føringer for. Også som i *Rom for deling* ligger humorens kvaliteter her i inkongruensen mellom det mekaniske (teksten) og det levende (den uhøytidelige iscenesettelsen), og kan derfor også redegjøres for gjennom Bergsons teorier om dette. Også på samme måte som i *Rom for deling*, kan metahumoren ses på som en identitetsmarkør. Ved å la humoren gå på bekostning av humor etablert i andre humoruttrykk, gjør scenen en verdivurdering av humor ved å peke på en bestemt form for parodi som noe mindreverdige. Scenen ligner ikke nødvendigvis på *Rom for deling* utover dette, men disse premissene for den komiske kommunikasjonen kan forstås som de samme.

7. Afghanistan: Humorens kvaliteter i denne scenen kan redegjøres for ved å undersøke hvordan scenen fungerer som sjangerparodi. En parodi kan, som flere av forestillingens øvrige scener, også forstås gjennom Clarkes teorier om mønstergjenkjenning. Dette fordi publikum kan oppleve humor ved å kjenne igjen aspekter fra det virkelige som parodieres, i den fiksjonelle parodien. Her ligger mye av humoren i en parodi av en stereotypisk krigsveteran-karakter fra en kommersiell Hollywood-film, kombinert med parodiering av denne typen filmers formspråk. Humorens funksjon som identitetsmarkør opererer allikevel noe annerledes enn den øvrige forestillingen, i det at den ikke nødvendigvis likestiller scenen med konseptet den latterliggjør. Hollywood har mer penger, ressurser og publikum enn det deltakerne og forestillingen har, og scenen retter med dette sin kritikk mot noe med mer makt enn den selv. På denne måten kan dette ses på som en parodi som *sparker oppover*. I forlengelse av sine teorier om humor som en psykisk avvergeprosess, omtaler Freud denne typen parodier som *sparker oppover*, som *demaskering*:

Disse måtene å skape komikk på degraderer enkeltmenneskets verdighet ved å gjøre oppmerksom på dets allmennmenneskelige svakheter, men særlig ved å peke på hvor avhengige dets sjelelige funksjoner er av kroppslige behov. Demaskeringen blir da i realiteten en påminnelse om at den eller den som blir beundret som en halvgud, likevel bare er et menneske som oss andre (Freud, 1994, s. 176)

Freud peker her på hvordan en parodi *sparker oppover* mot et enkeltmenneske. Dette enkeltmennesket må her forstås som det noe bredere konseptet *Hollywood-filmer*, for å forstå scenen i lys av Freuds teorier. *Demaskeringen* Freud beskriver kan også forstås som det demokratiske og potensielt frigjørende fenomenet Bakhtin omtaler som *degradering*. I så måte kan humorens funksjon som humor også forstås som sosial funksjon. Parodien etteraper den stereotypiske rollens stemmebruk og replikkføring, og tuller også med Hollywood-filmers formspråk i bruken av musikk for å markere karakterens indre dialog. Musikken skrur av og på jevnlig i løpet av scenen, for å nettopp *demaskere* Hollywood-filmers formspråk. Slik denne formen for parodi fungerer som identitetsmarkør, anerkjenner den seg selv som en forestilling av lavere hierarkisk status enn Hollywood. Hollywood er over forestillingen i hierarkiet av kunstneriske mangfold, og parodien forstås derfor ikke på denne måten som en demokratisk ytring integrert i dette mangfoldet, lik de andre scenene som forteller tydeligere metafiksjonelt. Den fungerer derimot som identitetsmarkør i likhet med de andre scenene, der

scenen krever tilstedeværelse av *god flyt* (sammenheng og tydelig kommunikasjon), det som er *snedig* (flittig referansebruk til hollywood-film) og det som er *rått* (en vulgær, overdreven rolletolkning) for å fungere. Med dette uttrykker den forestillingens uttalt overordnede intensjoner. Men den avviker fra de tilsynelatende øvrige intensjonene som analysen av de andre scenene peker på.

8. Matteoppgaver: Denne scenens humor kan forstås gjennom en systematisk redegjørelse av humor, ved at den også er en parodi på et eksternt fenomen. I likhet med *Afghanistan* benytter den seg av rekontekstualiserte referanser til et virkelig fenomen, her matteoppgaver i norsk grunnskole. Med dette peker en systematisk redegjørelse av humoren i scenen også på Clarkes mønstergjenkjenning. Scenens iscenesatte formspråk kan også forstås i lys av Bergsons teorier om inkongruens. Deltakerne spilte statisk og unaturlig som skuespillere, for å illustrere misforholdet mellom de sosiale forholdene som beskrives i den norske skolens typiske matteoppgaver, og de sosiale forholdene i deltakernes og målgruppens oppfattelse av det virkelige liv. Som scenisk fortelling kan man her spore et budskap i scenen om at matteoppgaver i skolen ikke er relevante eksempler på virkelige praktiske oppgaver, og anerkjenner man skolen som en stor og mektig institusjon, kan man også argumentere for at denne scenen *sparker oppover*. Brukes en systematisk redegjørelse av humorens funksjon for å forklare scenens funksjon som identitetsmarkør, avviker den fra den øvrige forestillingen, på samme måte som *Afghanistan*. Som identitetsmarkør fungerer denne scenen også som *demaskerende* parodi, heller enn å anerkjenne seg selv som en stemme i et relativt likestilt kunstnerisk meningsmangfold. Scenen peker da på et større eksternt fenomen, fra utsiden, og posisjonerer sin egen identitet som preget av en lavere status i samfunnet enn det institusjonen *skolen* har.

Ser man analysene av disse åtte scenene under ett, ser man en tendens i at numrenes humoristiske intensjoner alltid kan forklares gjennom systematisk, teoretisk redegjørelse av humorens kvaliteter, med forankring i denne tekstens operasjonalisering av humorbegrepet. En annen tendens er at scenene kan forstås som identitetsmarkører for deltakerne eller forestillingen, ved at de alltid lener seg på deltakernes definerte begreper for forestillingens uttrykk; *snedig*, *god flyt*, *rått* og *fersk*. De fleste av scenene benytter også ulike former for metakommunikasjon for å posisjonere seg i forhold til andre scene- og humoruttrykk. Slik kan de også forstås i lys av Bakhtins *karnevalspråk*, som potensielt frigjørende fra etablerte uttrykk og diskurser, som tidligere beskrivelser av de fire begrepene i teksten også peker på.

Disse scenene kan særlig forstås som et demokratisk fenomen, som gjennom å rette kritikk mot annen humor ved bruk av metahumor og en ukonvensjonell spillestil, posisjonerer seg som en unik, selvstendig stemme. Ved å gjøre dette, anerkjenner scenene seg selv som en del av et større mangfold av ulike sceniske, humoristiske og kunstneriske perspektiver, og bruker sine egne fortellergrep som identitetsmarkører for å understreke sin egenart i dette mangfoldet.

Avvik fra disse tendensene fines særlig i de to sistnevnte scenene, *Afghanistan* og *Matteoppgaver*. Disse numrene lener seg også på de fire definerte begrepene, men posisjonerer seg ikke like tydelig i forhold til øvrig humor og scenekunst, som de andre scenene gjør. Der scener som *Rom for deling* og *Matrix* lener seg på bruk av metahumor, og tuller med troper og tendenser i scenisk humor deltakerne ikke vil identifisere seg med, er *Afghanistan* og *Matteoppgaver* mer lik nettopp disse tropene og tendensene i sine fortellergrep. Med dette svekker de forestillingens uttrykk som *noe annerledes* i forhold til andre sceniske humoruttrykk. Med det kan forestillingens funksjon også svekkes noe som identitetsmarkør, ved å bidra med et uttrykk inkonsekvent resten av forestillingen.

5.4.2. Videre scenisk arbeid

Videre i produksjonen ble det jobbet med ytterligere syv scener. I spørsmålene om hvordan disse scenene kan forstås som demokratiske fenomener, og hvordan en systematisk redegjørelse av humor kan begrunne scenenes kvaliteter, finnes stort sett de samme tendensene som i den øvrige analysen. I disse scenene var både Clarkes mønstergjenkjenning, Bergsons teorier om inkongruens og Freuds teorier om humoren som psykologisk avvergeprosess gjeldende for den systematiske analysen av humorens funksjon. Humorens potensiale som sosialt frigjørende funksjon, som selvironisk og degraderende, illustreres også jevnlig i de fleste av disse scenene.

1. Bæsj: her var teoriene om mønstergjenkjenning synlige gjennom det logiske resonnementet til karakteren som angivelig skal ha bæsjet på scenen. Scenen er en dialog, og benytter misforholdet mellom de to karakterene på scenen som komisk virkemiddel som kan forstås gjennom teoriene om inkongruens. At scenen handler om avføring som et vulgært, og med det ubehagelig element, illustrerer hvordan dette aspektet av forestillingen humor kan forstås gjennom teoriene om humor som psykologisk avvergeprosess. Scenens formidling gjennom

skuespill under øvelser og i filmet forestilling, kan også sies å bære preg av jevnlig brudd med fiksjonens *fjerde vegg*. Dette ved å forholde seg til kamera eller publikum utenfor scenen, i tillegg til å kommunisere innad i scenens fiksjonelle univers. Scenen ironiserer på denne måten sine egne fiksjonslag og sin egen kommunikasjon, ikke ulikt flere av de øvrige scenenes holdning til egen fiksjon og fortelling.

2. Kyss meg: scenen ble fremført svært alvorlig og gråtkvalt av skuespilleren som spilte rollen som *Sidsel*, som satt på en brygge og gråt, før hun møtte en hest i form av et dårlig hestekostyme, som kysset henne på munnen. Avslutningsvis hoppet det to trojanere ut av hesten og drepte Sidsel. At hesten kom inn i den gråtkvalte scenen kan forstås i lys av teoriene om inkongruens, da det her oppstod en komisk kollisjon mellom den nokså alvorlige og gråtkvalte scenen, og den keitete hesten, portrettert med et dårlig og usammenhengende hestekostyme. Teorien om psykologisk avverging kan også forstås i lys av dette, ved å benytte brudd i fiksjonen for å skape en tydelig komisk distanse til Sidsels *ubehag*. Mønstergjenkjenningen var her særlig tydelig i sluttpoenget, som henviste til fenomenet *trojansk hest*. Sluttpoenget ble også benyttet for å bryte med det scenen for øvrig hadde fortalt om Sidsel og hesten, og roter med dette til sine egne svakt etablerte fiksjonslag. Dette gjør fiksjonen potensielt enda mindre troverdig, tilsynelatende på en svært selvbevisst måte. I dette ligger det også en metafiksjonell fortelling.

3. Glava: teorien om mønstergjenkjenning ligger i at denne scenen primært er et ordspill. At *isolasjon* både kan forstås som *sosial isolasjon* og et materiale for bygging av hus, og med det kan fremstå som humor, kan også forstås med Bergsons inkongruensteori. Å anerkjenne et ordspill om isolasjon er også å anerkjenne en logisk brist i hvordan begrepet isolasjon har blitt tatt i bruk. Her fungerer humoren i form av at publikum kan le av en anerkjent feil. I anerkjennelsen av en feil ligger det også ubehag, og det er her Freuds teori om humor som psykologiske avvergeprosesser gjør seg gjeldende. Ordspill kan her ses på som avverging av ubehag som oppstår i anerkjennelsen av en feil. Som dramatikk er scenen også plassert i forestillingen for å ironisere over enkel ordspillhumor, og aktivt ta avstand fra denne formen for vitser, med å fremføre scenen på en selvvironisk måte. I dette ligger det, som i de øvrige scenene, en tydelig metafiksjonell fortelling i det at deltakerne og forestillingen posisjonerer seg i forhold til øvrige humoruttrykk.

4. Flodhesten i Madagaskar: denne scenens humor kan ligge i hvordan den fungerer som situasjonskomikk i kollisjonene mellom to rollers ulike handlinger og intensjoner. *Mannen* vil bedrive seksuelt rollespill på én bestemt måte, mens *Kona* vil noe annet. Dette peker på teorien om inkongruens i form av at karakterenes intensjoner kolliderer, og det oppstår misforståelser. Karakterenes seksualitet kan anses som et personlig og sårbart anliggende, og nummeret ble fremført med tydelig sympati for rollen av deltakerne som skuespillere. Karakterenes ubehag ble her portrettert, og er med dette nok et eksempel i forestillingen på teorien om humor som psykologisk avvergeprosess. Sluttpoenget leveres som en logisk vri på informasjon scenen tidligere kommer med, og Clarkes teori om gjenkjenning av rekontekstualiserte mønstre gjør seg derfor gjeldende. Som fortelling er også sluttpoenget presentert som en til dels *magisk*, eller urealistisk løsning gitt fiksjonens til da definerte rammer. Scenen anses derfor også som enda en til dels metafiksjonell scene som lar humoren fungere som kommentar på dens egne fiksjonslag.

5. Dere vet hvem jeg mener: scenen handler om tre karakterer som prøver å komme på navnet og identiteten til en person de har sett i offentligheten. Når to av karakterene sammen har kommet på denne personens identitet, begynner de å fremføre små verbale vers og bevegelser sammen synkront. Disse eskalerer gradvis i intensitet gjennom scenen, og illustrerer med dette godt hvordan scenen rekontekstualiserer egne etablerte mønstre underveis i fortellingen. Det å kjenne til personen de prøver å finne navnet på, markerer også en maktposisjon for karakterene i scenen. Som komisk lek markerer dette inkongruens mellom karakterenes status, og ubehaget som ligger i mangelen på, eller tapet av denne makten markerer også humorens funksjon som psykologisk avvergeprosess. I likhet med de fleste andre scenene forsøker heller ikke denne scenen å overbevise publikum, men er i sitt formspråk åpen om at den er en sketsj, og deltakerne som skuespillere distanserer seg ofte fra rollens etablerte karakteristikk og intensjoner, i det de fremfører de nevnte små versene og synkrone bevegelsene. Den sceniske fortellingen forholder seg med dette relativt løst til egne fiksjonelle rammer. Og selv om metafiksjonen ikke er et bærende element, uttrykker den formmessig samme distanserte holdning til fortellingen som de fleste øvrige scenene i forestillingen.

6. Avslutningsnummer: i denne scenen skulle publikum ideelt kjenne igjen karakterer, fakter og intensjoner presentert tidligere i forestillingen. Dette både for å runde av forestillingen med en oppsummerende sirkelkomposisjon, men også for å kunne drive komisk lek med

gjenkjennelse av tidligere presentert informasjon i forestillingen. Her gjør *mønstergjenkjenning* seg gjeldende som begrep. I likhet med *Åpningsnummer* skulle kollisjonen mellom det imiterte livet (dansen) og det faktiske livet (deltakernes faktiske dans og fysiske ferdigheter) være det som resulterer i humoren. I forklaringen av humorens funksjon peker dette på teorien om inkongruens mellom to forhold. Sangen som ble danset til i scenen gikk også etter hvert fortere og fortere. Dette kan forstås som humor både fordi det forsterker den nevnte inkongruensen, men også ved å fysisk slite ut deltakerne som skuespillere, og med det skape rom for at publikum kan le av deres ubehag. Dette kan forstås som humor jamfør teorien om humor som psykologisk avvergeprosess. Scenen ble dessuten utarbeidet med ødeleggelse av etablert fiksjon som overordnet prosjekt. I rollen som instruktør formulerte jeg dette som at «Her skal vi ødelegge åpningsnummeret» (vedlegg 5.6). Med dette skulle hele scenen intensjonelt være en metakommentar på *Åpningsnummer*, og med det posisjonerte ikke forestillingen seg utelukkende i kontekst av øvrig scenekunst, men også i kontekst av forestillingen selv.

Ved at alle disse scenene også kommuniserer selvbevisst via metafiksjonelle lag som latterliggjør forestillingens humor eller egne fiksjonelle rammer, fungerer disse scenene også på samme måte som de øvrige, som identitetsmarkører. Dette gjennom å være potensielt *frigjørende* demokratiske ytringer der deltakerne kan le av seg selv. Dette peker også samlet på en tendens i forestillingen, der den posisjonerer seg selv i forhold til øvrige sceniske uttrykk og humor generelt, og med det markerer seg som både demokratisk stemme og identitetsmarkør i mangfoldet av øvrig scenekunst. Ved å latterliggjøre aspekter ved humor eller den sceniske fortellingens form, gir den også en *verdivurdering* av generelle kvaliteter ved humor og sceniske fortellinger. Latterliggjøring og distansering av fiksjonslagene i fremførelsen av situasjonskomedie eller ordspill, kan eksempelvis ses som en verdivurdering av den typen uttrykk som noe negativt. Det uttrykker ellers en uhøytidelig holdning, og devaluerer seg selv som scenisk uttrykk ved å distansere seg fra tydelige fiksjonelle rammer. Ett av de syv numrene kan allikevel ses som avvikende fra en slik funksjon:

7. Komplet: i likhet med *Afghanistan* og *Matteoppgaver* fungerer denne scenen som en *demaskerende* kommentar på et fenomen. Scenen latterliggjør bryllupstaler som fenomen, i form av brudgommens skrevne vers, der fokuset på kjærlighet gradvis flytter seg fra brudgommens kjærlighet for bruden, til brudgommens kjærlighet for det å spise kritt. En systematisk redegjørelse av humor begrunner scenens kvaliteter ved å forstå den som en

fortelling med tydelige fiksjonelle rammer. Det scenen distanserer seg fra er fenomenet den latterliggjør, heller enn seg selv eller øvrig humor og scenekunst. Som identitetsmarkør fungerer den derfor ikke i tråd med forestillingens øvrige tendenser til å distansere seg fra egen fortelling. Scenen krever tydelige fiksjonelle rammer, og uttrykker med dette et mer genuint ønske om å underholde heller enn å markere en identitet på samme måte som de øvrige scenene den skiller seg fra. Den passer allikevel inn i forestillingen, om man tar utgangspunkt i humorens funksjon bak de fire begrepene deltakerne fastsatte for å definere forestillingens intensjoner. Scenen var *snedig*, i form av å presentere, for deretter å vri på etablerte logiske mønstre. Den presenterte *god flyt* ved å være tydelig på egne fiksjonelle rammer. Den beskrev noe *rått*, i det at den handlet om den avvikende adferden det er å spise kritt i bryllup. I henhold til argumentasjonen om hvordan begrepet *fersk* oppsummerer de øvrige begrepene, tjener scenen med dette også denne funksjonen, på tross av at den ikke fremstår selvironisk eller metafiksjonell.

5.4.3. Prøveforestilling

Spørsmålet om hvordan systematisk redegjørelse av humor kan begrunne dens kvaliteter, i kontekst av prøveforestillingen 08.12.2020, kan besvares ved å finne tendenser i empirien som enten bekreftes eller avkreftes i tilbakemeldingene fra prøvepublikumet.

Prøvepublikumet var forestillingens eneste eksterne, fysisk tilstedeværende publikum. De bestod av tre personer med fagkunnskap innen humor- og dramafag, og var mellom 25 og 30 år gamle. Til tross for å være litt utenfor målgruppen, kunne de ved å se forestillingen gi en indikasjon på hvordan den kunne blitt opplevd av et publikum i målgruppen.

De stilte seg særlig kritiske til to aspekter ved forestillingens uttrykk, som de ikke opplevde at kommuniserte som humor. De opplevde forestillingens uttrykk som distansert, i forhold til øvrige dramatiske humoruttrykk de kjente fra før. Noe av dette var intensjonelt, som redegjort for i analysen av de enkelte scenene i underkapitlene ovenfor. Prøvepublikumet pekte allikevel på aspekter ved denne distansen som hemmende for kommunikasjonen av forestillingens humor og øvrige sceniske formidling. Ved at forestillingen til en viss grad distanserte seg fra det deltakerne anså som typisk kommunikasjon av humor på scenen, satt prøvepublikumet igjen med et inntrykk av at deltakerne tidvis var redde for å stå for de kommunikative premisene de første etablerte i scenene. Dette gjaldt særlig scener som

Matrix og *Joey and the Juice*, som i formidlingen ironiserte sin egen fiksjon, og sine egne komiske poenger. Under denne visningen ble dette i følge prøvepublikumet gjort i for stor grad, slik at ironiseringen gjorde kommunikasjonen uklar. Ser man en slik tilbakemelding i lys av en systematisk redegjørelse av humorens kvaliteter, ser man at den distanserte metahumorens funksjon som humor også er avhengig av å kommunisere med tydelig gjenkjennbare mønstre, slik Clarke argumenterer for i sine teorier. Clarke forklarer hvordan humor kan forstås gjennom premissene for kommunikasjonen, og for å få kollisjonen mellom ulike fiksjonslag til å bli komisk ved å oppleves som inkongruent, må kommunikasjonen først være tydelig. Prøvepublikumet opplevde også kommunikasjonen av humor som ufokusert og forhastet, og at deltakerne som skuespillere fremstod redde for å være tydelige i sin kommunikasjon. De opplevde at dette fremstod som frykt hos deltakerne for å ikke kommunisere etter forestillingens intensjoner, og med det ikke uttrykke dens tenkte uttrykk og identitet. Dette peker på en fallgrube ved å la humoren som identitetsmarkør poengteres gjennom komplekse fortellinger med ulike metafiksjonelle lag. Humoren kan med dette risikere å oppleves som uklar, slik prøvepublikumet tidvis opplevde den, og med det ikke fungere som humor i det hele tatt.

Prøvepublikumets opplevelse av forestillingen som helhet bekreftet allikevel at forestillingens intensjoner i stor grad ble opplevd slik deltakerne ønsket det, i lys av det definerte kunstneriske rammeverket. I spørsmålet om hvordan en devised humorforestilling kan forstås som demokratisk fenomen, besvares også analysen av denne empirien videre gjennom tendenser i prøvepublikumets tilbakemeldinger. Her opplevde samtlige prøvepublikummere at deltakernes intensjoner om å skape et egenartet uttrykk tro mot egne premisser, var ivaretatt. Jeg oppsummerte det slik for deltakerne i etterkant: «*De opplevde det mer som å få titte inn i en egen verden de selv ikke er eller vil bli en del av, men som de synes er morsom og fin og spennende*» (vedlegg 5.10). Prøvepublikumets opplevelse av forestillingen var her i tråd med intensjonen deltakerne hadde om å posisjonere forestillingen i forhold til øvrige humor- og sceneuttrykk. Dette kan som tidligere nevnt forstås som et demokratisk fenomen, i form av at forestillingen bidrar med en tydelig selvstendig stemme inn i et større meningsmangfold. I tillegg til dette kan normbruddene, som sosial funksjon, potensielt oppleves frigjørende, i henhold til Bakhtins teorier. Bekreftelsen på at prøvepublikumet med dette opplevde forestillingen som egenartet slik deltakerne selv hadde tiltenkt den, illustrerer også hvordan humoren kan fungere som identitetsmarkør i utviklingen av en devised humorforestilling.

5.5. Muntlig refleksjon fra deltakerne

Ser man deltakernes refleksjoner i kontekst av spørsmålet om hvordan systematisk redegjørelse av humor kan begrunne dens kvaliteter, belyser den muntlige refleksjonen fra deltakerne behovet for definert målgruppetenkning. Under denne refleksjonen ble det fastsatt at den avsluttende prosessen mot ferdig forestilling skulle fokusere på å kommunisere med målgruppen *humorinteresserte i Osloområdet, mellom 19 og 21 år*. Denne målgruppen kan også defineres som *deltakerne selv*. Ser man denne tekstens teoretiske beskrivelser av humorbegrepet i sammenheng med målgruppetenkning, kan man finne at målgruppetenkning i humor i stor grad handler om å forstå målgruppens referanser og forståelse av kommunikasjon i fiksjonelle rammer. Humorbegrepet oppsummeres i teorikapittelet som et fenomen som oppstår gjennom gjenkjennelse på avstand, av menneskelige kognitive mønstre knyttet til den enkeltes opplevelse av ubehag, og at dette resulterer i en følelse av glede. Målgruppetenkning i humor må med dette fokusere på den *enkeltes opplevelse*, evnen til å gjenkjenne nevnte mønstre, og at målgruppen har de riktige forutsetningene for å oppleve denne *gjenkjennelsen på avstand*. Jeg ble sammen med deltakerne i denne muntlige refleksjonen enig om at forestillingen skulle kommunisere på deltakernes premisser, og fra deres eget perspektiv. Her ble vi blant annet også enige om å holde på en del etablerte perspektiver, og forsterke andre perspektiver og begreper som ble definert under refleksjonen, som *lekenhet* og en uttalt *fuck you-holdning*. Målgruppetenkning kan i lys av dette bety å legge til rette for at premissene for kommunikasjonen er forståelige for en avgrenset gruppes forventede, subjektive persepsjon. Dette for å få målgruppetenkningen til å fungere som kommunikasjon av humor, og med det forsterke humorens kvaliteter.

I spørsmålet om hvordan en devised humorforestilling kan forstås som et demokratisk fenomen, peker deltakernes refleksjoner på dette, i det at de aktivt tar avstand fra det de *ikke* vil være eller uttrykke. Som en av deltakerne presist uttrykte sin mening: «Jeg hater Dplay-humor» (vedlegg 5.7). Med dette siktet deltakeren til kommersielle humoruttrykk på TV- og strømmetjenesten Dplay. Ved å aktivt uttrykke at man hater denne humoren, og ikke ønsker å kommunisere dette ved forestillingen, poengterer man også at man vet godt hva *Dplay-humor* er. Her sidestiller deltakeren sitt eget uttrykk med Dplay, og posisjonerer seg i forhold til dette. Dette er heller ikke ulikt Bakhtins beskrivelse av karnevalspråket og hvordan det gjerne degraderer etablerte konvensjoner. Dette kan forstås som en demokratisk ytring, ved at

humoren her fyller en funksjon som en demokratisk stemme i mangfoldet av humoruttrykk, som både *Et glass til maten* og *Dplay-humor* i denne sammenligningen er en del av.

Den muntlige refleksjonen hadde til hensikt å belyse for deltakerne hva de ville formidle med forestillingen. Ved å tydelig definere *seg selv* som målgruppe, ønsket de at forestillingen også skulle fortelle om, og speile deres personlige humor. Med dette kunne forestillingens humor også fungere som identitetsmarkør for gruppa, vet å uttrykke hvem de er og hva de synes er morsomt. Som en av deltakerne uttrykte det: «*I fuck you* ligger det at... Når uttrykket er så personlig, spiller det ingen rolle» (vedlegg 5.7). Forestillingen marker med dette deltakernes identitet ved å være tydelige på premissene for kommunikasjonen, referansene som benyttes, og meningene som formidles. I dette tilfellet består dette i stor grad av deltakernes meninger, og smak innen humor, scenekunst og estetikk.

5.6. Skriftlig refleksjon fra deltakerne

Samlet sett, var deltakerne i ettertid enige om at forestillingen hadde lyktes med å oppnå et *lekent* uttrykk. En systematisk redegjørelse av humorens kvaliteter begrunner kvaliteter ved begrepet *lekent* som tilsvarende kvaliteter ved begrepet *humor*. I Clarkes beskrivelse av positiv repetisjon, peker han på hvordan denne funksjonen særlig gjør seg gjeldende i de fleste kjente former for nettopp barnslig og menneskelig *lek*:

Positive repetition is an important and highly active element in the informal humour of quotidian perception, but is also common throughout all other varieties of humour. Beyond observational commentary it is specifically the mainstay of mimicry, catch phrases, separated at birth, destructive punning, amusing rhymes and other phonic similarity, various infantile games such as peek-a-boo (in combination with locational recontextualization), caricature (in combination with patterns of scale), parody (in combination with minification and executive recontextualization), slapstick (often with orientational and executive recontextualization), required response (such as made you look and various associated forms of bullying), come-uppance (sometimes with patterns of scale), and it's behind you pantomime humour (with interpretative recontextualization) (Clarke, 2009, s. 45-46).

En *leken* forestilling kan med dette også ha mye til felles med en *morsom* forestilling, om man skal forstå en forestillings humor i lys av Clarkes teorier om positiv repetisjon.

Deltakerne opplevde allikevel ikke alle aspektene ved forestillingen som velfungerende. En av deltakerne pekte på behovet for relasjon til resten av ensemblet før humoren fungerte intensjonelt: «Da sketsjene ble lest opp for første gang, og jeg ikke kjente de andre i gruppa så godt, så sleit jeg med å ha det gøy med det» (vedlegg 7.2). Forstått som humor, kan dette eksempelvis handle om distanse, slik Weems viser til gjennom studiene til Andrade & Cohen. Humoren er avhengig av å oppleves gjennom en trygg relasjon til avsenderen. Jamfør Bergsons teorier om at humor er avhengig av å forstås som *menneskelig* før det kan oppfattes som humor, kan den menneskelige relasjonen også stå sentralt, da denne legger premissene for kommunikasjonen mellom mennesker, og forståelsen av hverandres menneskelige egenskaper i en humoristisk kontekst. Som demokratisk fenomen beskrevet gjennom Bakhtins *karnevalspråk*, illustrerer denne deltakerens observasjon også hvordan en norm må være tydelig etablert for å kunne brytes med. Karnevalets former blir av Bakhtin beskrevet som former som «[...] ikke anerkendte nogen form for distance mellem mennesker og var befriet for etikettens og anstændighedens almindelige (ikke-karnivalistiske) normer» (Bakhtin, 2019, s. 31). Når én av deltakerne ikke kjente de andre så godt, kjente den heller ikke til de etablerte, eller som Bakhtin beskriver; *ikke-karnivalistiske*, normene. Når disse videre ble tydeligere for samtlige deltakere gjennom styrkede relasjoner, fungerte ikke bare humoren tydeligere i seg selv. Humorens sosiale funksjon kan med dette også sies å ha fungert tydeligere som demokratisk ytringsrom.

På tross av at deltakerne var fornøyd med det lekne uttrykket i ferdig forestilling, og jevnt over opplevde sluttproduktet som mer *folkelig* enn tiltenkt (i sine egne definisjoner av begrepet), problematiserte flere av deltakerne det at forestillingen hadde deltakerne selv som målgruppe: «Jeg vil si meg ganske enig i at humoren vår og sånn forestillingen ble, kunne virke ekskluderende for flere publikumsgrupper. Også at uttrykket ble til en viss grad selvsentrert» (vedlegg 7.7). Et *selvsentrert* uttrykk kan allikevel forstås som et *demokratisk* uttrykk, i det at det ytrer et sett med subjektive påstander og verdier. Å tilgjengeliggjøre deltakernes stemme gjennom å la dem få reflektere enkeltvis, og inkludere deres enkelte perspektiver i både empirien og analysen, kan i seg selv beskrives som en inkluderende, og derfor demokratisk handling. Deltakerne forstod selv humoren godt, og reflekterte her over sitt eget uttrykk. I evalueringen anså de at forestillingen hadde potensiale til å treffe et større publikum enn de selv først antok. Refleksjon over egen prosess illustrerer her hvordan

deltakernes møte med prosessen og forestillingen i etterkant, kan benyttes til å tydeligere forstå sin egen stemme og sin egen plass i en demokratisk diskurs.

Oppsummert fungerer humor her som en identitetsmarkør ved at deltakerne tydelig har vært konsekvente i det de ønsker å uttrykke, da de anerkjenner dette også i etterkant av forestillingen. Som en av deltakerne oppsummerer i sin evaluering av forestillingen: «Om vi i større grad skulle «fridd» til sensor, ville det kanskje innebåret mye kill your darlings, noe som virker destruktivt i forsøket på å «gjøre sin egen greie» (vedlegg 7.8).

5.7. Instruktørens rolle som deltakende observatør

I analysen av empirien knyttet til min dobbeltrolle som både instruktør og forskende, deltakende observatør, kan man argumentere for hvordan dobbeltrollen sjeldent er problematisk, da den består av roller som ligner på hverandre. Jeg kan, også kun i rollen som instruktør, jevnlig begrunne mine valg ved å se forestillingen utenfra gjennom systematiske redegjørelser av hvorfor forestillingen fungerer og ikke. Dette i analyser av forestillingens funksjon både som humor og scenisk kommunikasjon forøvrig. En humorforestilling skal bestå av humor. Derfor innebærer instruktørrollen i seg selv det å være nettopp *deltakende observatør*, og at man også i den rollen vil redegjøre for humorens funksjon i forestillingen.

Denne teksten illustrerer også hvordan jeg, gjennom å reflektere over prosjektet i kontekst av aksjonsforskning, også kan bruke dobbeltrollen til å systematisk redegjøre for humorens kvaliteter. I videre arbeid med forestillingen ville en utvidet forståelse av både humorens funksjon, og forestillingen som både demokratisk fenomen og identitetsmarkør, vært gunstig for å få bedre oversikt over disse aspektene ved forestillingen. *Instruktøren* ville handlet på bakgrunn av denne oversikten, men det vil da være funn fra den *deltakende observatøren* som ligger til grunne for handlingene. I den muntlige refleksjonssamtalen med deltakerne fremmer jeg eksempelvis en analyse av forestillingen som typisk *postmoderne* i sin kommunikasjon, uten å redegjøre for dette i detalj (vedlegg 5.7). Dette gjorde jeg for å få deltakerne til å reflektere over sin egen forestilling, og handle videre i prosessen på bakgrunn av grundigere redegjørelser og refleksjoner. Hadde jeg vært tydeligere på den nevnte dobbeltrollen, kunne jeg oftere vekslet mellom rollene, og med dette brukt mine ulike perspektiver som et verktøy i prosessen, i utstrakt grad. Oppgaven redegjør systematisk for humorens kvaliteter, og vil i så måte vært et potensielt verktøy til bruk i videre arbeid med forestillingen.

Oppgaven peker eksempelvis på tendenser i de enkelte scenenes kvaliteter som både humor og demokratiske identitetsuttrykk, og avvik i disse tendensene. Som nevnt i underkapittel 4.1.2. *Rekruttering av deltakere*, bestod deltakerne av syv personer med bakgrunn fra skolerevyene i Oslo og omegn, mens én av deltakerne kom fra Bergen, og hadde med dette ikke disse skolerevyene som estetisk utgangspunkt for hva scenisk humor kan være. Scenene som særlig avviker fra forestillingens øvrige tendenser, er *Afghanistan*, *Matteoppgaver* og *Komplett*. De bryter i mindre grad enn resten av forestillingen med konvensjoner for den sceniske humor- og revysjangeren slik de fleste deltakerne tilsynelatende opplevde den. De avvikende scenene benytter heller virkemidlene sine til å demaskere eksterne fenomener, heller enn å demaskere seg selv med metafiksjonelle fortellergrep, slik den øvrige forestillingen ofte gjorde. Det samtlige av de tre avvikende scenene også har til felles, er at de opprinnelig ble forfattet av deltakeren som ikke hadde bakgrunn fra skolerevyene i Oslo og omegn. Disse tendensene peker på forskerens behov for å forstå deltakernes bakgrunn i en forskningsprosess, særlig for forskning på deltakernes intensjoner, for å forstå humoren som identitetsmarkør og demokratisk fenomen. Slik Bakhtin forklarer karnevalspråket som et brudd på *ikke-karnevalistiske normer* (Bakhtin, 2019, s. 31), må disse normene også være etablert for deltakerne, for å forstå prosessen og forestillingen som identitetsmarkør og demokratisk fenomen. Særlig om de skal forstås i lys av Bakhtins nevnte teorier. Om deltakernes ulike estetiske bakgrunn finnes det ingen empiri fra prosjektet utover mine egne memorerte observasjoner, som tydelig kan knyttes opp til bakgrunnen for de avvikende scenene. Dette fordi de avvikende tendensene ble funnet i utarbeidelsen av denne oppgaven, i etterkant av det praktiske prosjektet. Dette kan illustrere hvordan man i dobbeltrollen som instruktør og forsker kan benytte aksjonsforskning som verktøy for å generere funn, som potensielt kan styrke enkelte perspektiver ved egen praksis.

I rollen som instruktør med fokus på det kollektive rammeverket i en *devised* prosess, kan man argumentere for at man også legger til rette for en *demokratisk* prosess. Ved å i begge rollene være en deltakende observatør, som legger til rette for en utforskende prosess, er instruktøren med på å skape rom for ulike stemmer, ved å la samtlige deltakere ta eierskap til forestillingens prosess og rammeverk. For at en *devised* humorforestilling skal fungere som demokratisk fenomen må instruktøren med dette også legge til rette for det. I denne prosessen finner man også at dette ikke alltid ble gjort. Jeg fikk ikke undersøkt en *devised* humorforestilling innenfor typiske rammer for denne typen prosess, slik jeg selv kjenner

arbeid med disse fra min øvrige praksis. Dette på grunn av det praktiske prosjektets omfang, med en definert spilledato på et gitt klokkeslett, en maksimumsgrense på 40 minutters lengde på forestillingen, og restriksjonene som følge av COVID-19-pandemien, som endte i at forestillingen kun ble fremført som en digital visning på ferdig innspilt video. For å i større grad forstå en devised humorforestilling i et faktisk demokratisk meningsmangfold, kunne det gjort forskningen og de potensielle funnene mer nyanserte eller relevante i en større kontekst, ved å undersøke en devised humorforestilling slik de vanligvis utarter seg i instruktørens typiske praksis.

Ved å i rollen som både instruktør og forsker legge til rette for en demokratisk prosess som fremmer ulike stemmer, kan man også skape rom for at den enkelte stemmen får posisjonert seg med sitt eget personlige perspektiv, og sin egen identitet. Instruktøren skaper med dette også en stemme for seg selv, enten han velger å ta plass, eller gi plass. Som Cohen beskriver i oppgavens redegjørelse av instruktørbegrepet i en devised prosess: «[...] leadership in the theatre does not and cannot exist solely at the top of the hierarchy, but is in fact suffused throughout the organization. For, as we shall see, artistic directors inevitably delegate leadership roles to many persons» (Cohen, 2011, s. 28). Å delegere arbeid er med andre ord en stor del av den stemmen man selv benytter og definerer som instruktør for en typisk devised prosess. Forestillingen kan da også anses som en identitetsmarkør for instruktøren. I denne produksjonen har jeg som instruktør valgt å fremme aspekter ved forestillingen jeg selv ikke nødvendigvis setter pris på som humor, fordi jeg har fokusert på å fasilitere en forestilling på deltakernes premisser, heller enn å definere forestillingen etter min personlige humor og smak. Her valgte jeg å gi deltakerne en stemme, og anerkjenne dem som en del av et demokrati der de får lov til å ytre seg gjennom en forestilling på sine egne premisser. Jeg har fasilitert denne forestillingen på disse premissene, og premissene kan med dette fungere som en identitetsmarkør for meg, i form av at forestillingen ble det jeg mener at en devised humorforestilling burde være.

I rollen som deltakende observatør og forsker i et eksplorativt forskningsfelt, markerer ikke dette nødvendigvis identitet, men kan allikevel oppleves som gunstig for prosjektet. Konkrete føringer fra én enkelt stemme, her meg selv som instruktør, kan anses som autoritære og med det *udemokratiske* handlinger. Måten deltakerne har valgt å lage forestillingen på, fasilitert av meg som instruktør, har også formet utarbeidelsen av det praktiske prosjektet. Hadde deltakerne eksempelvis laget en mer tradisjonell humorforestilling for en bredere målgruppe,

ville jeg som forsker ikke like åpenbart lurt på hvordan et mer alternativt uttrykk kan forstås som demokratisk fenomen eller identitetsmarkør. Deltakernes stemme i et eksplorativt forskningsprosjekt definerer hva som skal skje, og som i dette eksemplet, også hva som vil bli interessant å undersøke videre i prosjektet.

6.0 KONKLUSJON

Den overordnede problemstillingen i denne oppgaven er «*Hvordan kan humor fungere som identitetsmarkør i utviklingen av en devised humorforestilling?*»

Oppgaven har redegjort for prosjektet som et kvalitativt forskningsprosjekt, og plassert det i en fenomenologisk-hermeneutisk forskningstradisjon, med aksjonsforskning som en forskningsmetodisk tilnærming. Empirien er hentet fra utviklingen av humorforestillingen *Et glass til maten*, som en devised humorforestilling ledet og fasilitert av instruktøren i samarbeid med deltakerne i *Åtte liv*, som også var skuespillere i forestillingen. Dataene har forklart hvordan prosessen utartet seg i arbeidet med forestillingen, fra prosjektets oppstart til og med ferdig forestilling, etterfulgt av deltakernes refleksjoner i etterkant av prosessen. Avhandlingen har gjennom to underspørsmål drøftet hvordan en systematisk redegjørelse av humor kan begrunne dens kvaliteter, og hvordan en devised humorforestilling kan forstås som demokratisk fenomen i lys av humorens funksjoner, og intensjonene bak prosessen. Videre i konklusjonen vil jeg trekke frem funn i denne drøftingen, og peke på hvordan funnene kan besvare den overordnede problemstillingen.

6.1. Funn knyttet til underspørsmålene

Da jeg gikk inn i forskningsprosjektet var min intensjon å akademisk undersøke min egen praksis i arbeid med *devised* humorforestillinger, redegjøre for humorens funksjon i en slik produksjonsprosess, og argumentere for kvalitetene ved det kollaborative som særtrekk i en devised humorforestilling. Dette ønsket jeg å gjøre for å forstå humor bedre i en akademisk dramafaglig kontekst, og med det fylle potensielle hull i den akademiske behandlingen av devised scenisk humor, særlig i det norske scenekunstheltet. Dette fordi jeg anså et misforhold mellom utbredelsen av denne teatrale kunstformen, og den akademiske omtalen av den i dette feltet.

6.1.1. Hvordan kan systematisk redegjørelse av humor begrunne dens kvaliteter?

Oppgavens første underspørsmål for å nærme seg den overordnede problemstillingen ble formulert: «*Hvordan kan systematisk redegjørelse av humor begrunne dens kvaliteter?*». For

å tilnærme meg et teoretisk grunnlag for en slik systematisk redegjørelse tok jeg utgangspunkt i flere teorier for å operasjonalisere humorbegrepet i denne oppgaven. Jeg tok først utgangspunkt i de filosofiske humorteoriene til Freud fra *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1905/1994) og Bergsons *Latteren* (1900/2017). Disse ble sett i kontekst av Clarkes teorier om humor som nevrobiologisk kognitivt fenomen i *Eight Patterns of Humour* (2009), og Weems' supplerende *Ha! The Science of When We Laugh and Why* (2014), som oppsummerer og kontekstualiserer disse og øvrige teorier i lys av dagsaktuelle komiske og dramatiske uttrykk.

Funnene av hvordan en systematisk redegjørelse av humor kan begrunne dens kvaliteter, vil jeg her oppsummere med fem sentrale, oppsummerende begreper jeg mener jeg gjør seg gjeldende i analysen. Det første begrepet handler om at humoren fungerer når den sceniske fortellingen presenterer en *uoverensstemmende kollisjon* mellom noe levende eller organisk, og noe mekanisk eller konstant. Forestillingens humor fungerte tydelig som humor når den benyttet seg av slike kolliderende elementer. Det andre begrepet handler om å kunne presentere en logisk sammenheng mellom *gjenkjennbare mønstre*. Humor og vitser består ofte av logiske henvisninger til referanser og annen etablert informasjon, og forestillingens humor fungerte ofte godt som humor når den sceniske fortellingen ivaretok en logisk sammenheng mellom gjenkjennbare mønstre. Det tredje begrepet handler om *overraskelse*. Ved å presentere den sceniske fortellingen på en *overraskende* måte, gjerne i kombinasjon med en *uoverensstemmende kollisjon* og *gjenkjennbare mønstre*, fungerte humoren godt som humor i den sceniske fortellingen. Det fjerde sentrale begrepet er *distanse*. Ved å overraskende iscenesette uoverensstemmende kollisjoner og gjenkjennbare mønstre i en *distansert* kontekst fungerte humoren oftest som humor i forestillingen og prosessen. Denne distansen ble ofte opprettholdt av seg selv, i form av at fiksjonen i den sceniske fortellingen utgjorde denne distansen. Det siste sentrale begrepet er *ubehag*. Ubehaget gjorde seg gjeldende i den sceniske fortellingen, i det at humoren fungerte best i forestillingen når humoren refererte til noe målgruppen anså som viktig, og som kunne oppleves ubehagelig i form av at det stod noe på spill. Det la også føringer for deltakernes spillestil som skuespillere, da de måtte portrettere et ubehag i rolletolkningene sine for å få humoren til å tilsynelatende fungere som humor. Dette pekte også på den sceniske kommunikasjonens egenart i møte med humor, som et format for fortelling der publikum opplever *ubehag* gjennom en fiksjonell distanse. Ved å invitere publikum til å speile seg i fiksjonelle

karakterers ubehag, illustrerer dette også hvordan scenisk humor kan få publikum til å le av sitt eget ubehag, og med det egentlig seg selv.

Definisjonen av humorbegrepet som grunnlag for en systematisk redegjørelse av humorens kvaliteter i forestillingen, pekte også på hvordan en humorforestillings målgruppetenkning må redegjøres for, for å la humoren fungere som *humor*. Det er ikke slik at målgruppen 19-21 år nødvendigvis har en annen *humor* enn målgruppen 60-65. *Humor* er i analysen forstått som et menneskelig fenomen som kommuniserer og fungerer på samme premisser uavhengig av målgruppe, i følge begrepets operasjonalisering i oppgaven. Funnene i analysen av prosessen bak *Et glass til maten* peker her på hvordan målgruppens opplevelse av humor avgjøres av *premissene for kommunikasjonen*. Dette kan bestå av målgruppens referanser, kognisjon, mediale forståelse eller øvrige kommunikative rammeverk som preger måten humoren kommuniserer på. Her har jeg funnet at dette er et sentralt aspekt ved det som skiller målgrupper fra hverandre i kommunikasjon av humor.

6.1.2. Hvordan kan en devised humorforestilling forstås som demokratisk fenomen?

Oppgavens andre underspørsmål for å nærme seg den overordnede problemstillingen ble formulert: «*Hvordan kan en devised humorforestilling forstås som demokratisk fenomen?*»

Her har jeg funnet at en devised humorforestilling kan forstås som demokratisk fenomen i form av å være *devised*. Dette forklares gjennom oppgavens bruk av begrepet *devised*, som gjennom Oddeys definisjon av begrepet, beskrives som en kollaborativ produksjonsprosess der deltakerne sammen definerer rammeverket for produksjonen og den ferdige forestillingen. I en forståelse av *samarbeid* som et sentralt begrep i forklaringen av demokratibegrepet, kan *devised* prosesser som samarbeidsprosjekter her forstås som et demokratisk fenomen.

Metafiksjon som humoristisk virkemiddel kjennetegnet i stor grad den undersøkte forestillingen, i form av å være et virkemiddel *Et glass til maten* ofte tok i bruk. Metafiksjon er ikke nødvendigvis humor i seg selv, men kan forstås som potensiell humor ved å ses som en kollisjon mellom to uoverensstemmende fiksjonslag. Måten de kontrasterer hverandre på kan oppleves som komisk, og ble derfor ofte brukt som humoristisk virkemiddel i forestillingen. Bruken av metafiksjon som fortellende grep i forestillingen peker også videre på det andre underspørsmålet oppgaven har definert for å tilnærme seg den overordnede problemstillingen. Som demokratisk fenomen kan de normbrytende tendensene i

forestillingens fortelling forstås i lys av Bakhtins beskrivelse av *karnevalspråk*. Dette gjennom at forestillingens bruk av både metafiksjonelle grep og andre normative overskridelser (i form av virkemidler som i konvensjonelle rammer vil omtales som vulgære), kan forstås som det Bakhtin beskriver som brudd på *ikke-karnevalistiske* normer.

I analysen har jeg funnet en gjennomgående tendens i at forestillingens bruk av metafiksjonelle fortellergrep illustrerer hvordan en devised humorforestilling kan forstås som demokratisk fenomen. Dette ved at forestillingen i stor grad kommuniserer metafiksjonelt, ved å kommentere, og med det ta stilling til sin egen posisjon som scenisk humoruttrykk. Ved å ta stilling til sine egne funksjoner som scenisk humoruttrykk posisjonerte forestillingens uttrykk seg selv i forhold til et mangfold av øvrige sceniske humoruttrykk. På tross av at forestillingens uttrykk var egenartet og til dels *alternativt* i forhold til disse, sidestiller det seg med disse øvrige uttrykkene ved å la forestillingens fiksjon kommentere elementer fra de øvrige uttrykkenes fiksjon. På denne måten bruker forestillingen metafiksjon som virkemiddel for både humoren og forestillingens øvrige fortelling. Slik kan *Et glass til maten* som devised humorforestilling også forstås som demokratisk fenomen.

6.2. Overordnet problemstilling

Oppgavens overordnede problemstilling var definert slik: «*Hvordan kan humor fungere som identitetsmarkør i utviklingen av en devised humorforestilling?*» Ser man summen av de oppsummerte funnene knyttet til underspørsmålene kan disse samlet besvare den overordnede problemstillingen.

Ved å forstå humor som et menneskelig fenomen som kommuniserer og fungerer på samme premisser uavhengig av målgruppe, peker dette på at målgruppens opplevelse av humor avgjøres ved *premissene for kommunikasjonen*. I prosessen bak *Et glass til maten*, ble målgruppen til dels beskrevet som *deltakerne selv*. Med dette forteller premissene for kommunikasjonen i en devised humorforestilling noe om deltakernes persepsjon og personlige verdensanskuelse. Disse premissene avgjøres eksempelvis av målgruppens personlige referanser og perspektiver, i tillegg til de fem oppsummerte begrepene for beskrivelsen av humorens premisser. Slik kan humor beskrives som noe personlig, og en devised humorforestillingens målrettede humor blir med dette en *identitetsmarkør* for deltakerne, i en prosess mot en forestilling der de selv utgjør målgruppen. Humoren sier med

dette noe om hvem målgruppen og deltakerne er, hva de mener og hvilke verdier de har. Slik kan dette fungere som et uttrykk og en markør for identitet.

I funnene som peker på forståelsen av en devised humorforestilling som demokratisk fenomen, kan man også argumentere for forestillingens funksjoner som identitetsmarkør. Identitetsuttrykket kan forstås som et sosialt, og med det også et demokratisk fenomen, i lys av Bakhtins omtalte *karnevalspråk*. Dette ved at deltakernes nevnte personlige identitetsuttrykk ofte posisjonerte seg som brudd på etablerte konvensjoner, eller som Bakhtin kaller det; *ikke-karnevalistiske normer*. Ved at forestillingens sceniske fortelling formidler et uttrykk som tydelig posisjonerer seg i forhold til et mangfold av øvrige sceniske og humoristiske uttrykk, tar denne posisjoneringen gjerne utgangspunkt i personlig forankrede påstander. Ved å la humoren kommentere, og gjerne gå på bekostning av humor etablert i andre humoruttrykk i denne posisjoneringen, gjør forestillingen en verdivurdering i sin latterliggjøring av en bestemt type humor. Her peker den gjerne på humoren den latterliggjør, som noe mindreverdig. Ved å ellers aktivt kommunisere humor på sine egne premisser, gjør forestillingen en verdivurdering av sitt eget humoruttrykk, som kan tolkes som noe uttalt *bedre* enn øvrige uttrykk. Denne verdivurderingen peker på hva deltakerne, enten samlet eller enkeltvis, mener er *bra* eller *dårlig*. Kombinert med at forestillingen ellers også er satt sammen av deltakernes aktive valg for et foretrukket uttrykk, peker dette på valgene som personlig forankrede valg, som også kan få den overordnede *devised* humorforestillingen til å fremstå som en identitetsmarkør i seg selv.

Summen av de oppsummerte funnene sett under ett, kan på denne måten besvare oppgavens overordnede problemstilling, ved å forklare hvordan humor kan fungere som identitetsmarkør både i utviklingen og fremførelsen av en devised humorforestilling.

6.3. Veien videre

Funnene i denne oppgaven peker på både instruktørens videre praksis i tilsvarende arbeid, og på behovet for mer forskning. Det praktiske prosjektets særegne rammer som masterprosjekt begrenser oppgavens mulige funn til å dreie seg om en forestilling utarbeidet etter et dogmatisk rammeverk for tid og omfang definert av OsloMets rammer for et masterprosjekt. Under ordinære omstendigheter som ikke er preget av sosiale nedstengninger som en følge av COVID-19-pandemien, ville en slik forestilling også blitt spilt for et fysisk tilstedeværende

publikum. Slik jeg som utøver kjenner devised humor, utarter typiske forestillinger seg som regel i form av revyer eller show som spilles foran et levende publikum over en eller to akter, med en samlet varighet på mellom 70 og 100 minutter. Skal forskning på humoren i en devised humorforestilling derfor forstås i en potensielt mer anvendelig samfunnskontekst, mener jeg den med dette bør forstås i kontekst av slik den vanligvis fremstår i det øvrige scenekunstheltet utenfor utdanningsinstitusjonene og pandemisituasjonen.

Sett i kontekst av aksjonsforskning som et forskningsmetodisk verktøy som alltid peker fremover mot videre praksis, kan dette prosjektet også ses som et forprosjekt for min videre praksis som instruktør og utøver av humor. Her kunne funnene fra denne oppgaven utgjort grunnlaget for videre arbeid med samme eller en tilsvarende gruppe. I funnene om scenene med avvikende tendenser fra resten av forestillingen, korrelerer avvikene med scenenes opprinnelige manusforfattere. De avvikende scenene var opprinnelig skrevet av den ene deltakeren som ikke hadde bakgrunn fra skolerevyene i Oslo og omegn. Fra anekdotiske erfaringer som instruktør for disse revyene, er de ofte særlig preget av å i større grad enn øvrig devised amatørforestillinger, som eksempelvis bygderevyene andre steder i Norge, bære preg av prestisje og prestasjonspress. Skolerevyene i Oslo og omegn anmeldes med terningkast fra Aftenposten, og i jakten på et godt terningkast på Aftenpostens kriterier, og i kriterier for konkurranse med de andre skolene om å lage den beste revyen, opplever jeg av tidligere erfaringer disse produksjonene som en svært prestasjons- og konkurransepreget gren av amatørteaterfeltet. Der syv av åtte deltakere hadde bakgrunn fra disse skolerevyene, peker dette på et behov for å understreke nasjonale kulturelle forskjeller i humor- og scenekunstheltet. Dette for å i tydeligere grad kunne peke på deltakernes bakgrunn i begrunnelsen av deres valg i en devised humorforestilling. Dette kan ikke forsås som forskning uten videre kartlegging av forskjeller i de normative tendensene i disse uttrykkene. Dette kunne eksempelvis undersøkt hvordan nasjonale forskjeller mellom tilsvarende uttrykk påvirker normative brudd som virkemiddel i humor, amatørteater, eller scenekunst forøvrig.

I oppgavens redegjørelse av humor som identitetsmarkør og demokratisk fenomen, med forankring i Bakhtins *Karneval og latterkultur*, peker dette prosjektet også videre på forskningens behov for tverrfaglige perspektiver. Bakhtins tekst omtaler kun ett sett med perspektiver på humorens og latterens demokratiske funksjoner, og oppgaven min omtaler igjen kun en liten del av Bakhtins tekst. For å ytterligere kunne forstå devised humorforestillinger i sosial og kulturell kontekst, kunne det vært relevant å supplere det

dramafaglige forskningsprosjektet med flere tverrfaglige perspektiver. Eksempelvis ved å forstå deltakernes intensjoner fra et bredere litteraturvitenskaplig, medievitenskaplig, pedagogisk, psykologisk, eller sosiologisk perspektiv. Prosjektet peker allikevel også på behov for videre dramafaglig forskning. Det finnes mange måter å instruere eller fasilitere en forestillingsprosess på. Skal man derfor fullt ut besvare den overordnede problemstillingen gjennom aksjonsforskning fra instruktørens perspektiv, må det derfor forskes kontinuerlig. Dette da prosessen bak en humorforestilling, og særlig en *devised* prosess, kan sies å være levende og i kontinuerlig forandring. En forskningsmetodisk tilnærming med aksjonsforskningens fokus på kontinuerlig progresjon, der praksis genererer videre funn til bruk i ny praksis, som igjen genererer nye funn, kan derfor være hensiktsmessig for å nærme seg problemstillingen. Humor *kan* fungere som identitetsmarkør slik den er beskrevet i denne oppgaven. Den *kan* imidlertid også fungere på andre måter. Slik problemstillingen er formulert i denne oppgaven, lar den seg ikke besvare med en absolutt konklusjon. Dette da det forskningsmetodiske perspektivet også har til hensikt å peke på videre praksis, i et *levende* forskningsfelt.

Dette prosjektet har allikevel gitt meg mersmak på tekstlige redegjørelser av sceniske humoruttrykk, da jeg opplever at det har gitt meg en bredere forståelse av både dette generelt, og *devised* humor spesielt. Jeg ser derfor frem til å ta med meg funnene inn i min videre praksis som både instruktør og utøver av *devised* humor, og øvrige humoruttrykk.

Litteraturliste:

Andrade, E.B. & Cohen, J.B. (2007) On the Consumption of Negative Feelings. *Journal of Consumer Research*, 34, 83-300. Hentet 12.04.2021 fra:

https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=892028

Bakhtin, M. (1965/2019) *Karneval og latterkultur*. 2. Utg. København: Hans Reitzels Forlag

Barbera, J. & Hanna, W. (1966) *The Man Called Flintstone* [Film]. Hanna-Barbera Productions

Bergson, H. (1900/2017) *Latteren* 2. Utg. København: Forlaget politisk revy

Bicât, T., & Baldwin, C. (2002). *Devised and collaborative theatre*. Marlborough: Crowood.

Busso, D. L (2018). Fenomenologi og narrativer i kvalitativ forskning. I G. Brottveit (red), *Vitenskapsteori og kvalitative forskningsmetoder: om å arbeide forskningsrelatert* (s.46-56). Oslo: Gyldendal Akademisk.

Clarke, A. (2009) *The Eight Patterns Of Humour* 1. Utg. Cumbria: Pyrrhic House

Cohen, R. (2011) *Working Together In Theatre - Collaboration & Leadership* 1. Utg. London: Palgrave Macmillan

Freud, S. (1905/1994) *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* Oslo: Pax Forlag

Høffding, H. (1916) *Den store Humor: en psykologisk Studie* Kristiania: Gyldendal

Isachsen, G. & Kvistad, Y. (1993) *Den store revyboka - Håndbok for revy og teaterfolk*. Gimse: Marcus forlag

Johnstone, K. (1987) *Improvisation og teater* 1. Utg. København: Hans Reitzels Forlag

Kippersund, S. (2014) *INSTITUSJONSTEATRE i Norge*. [Nettside] Hentet 28.03.2021, fra: <http://teaternett.no/teatre/norge/instteat.htm>

Nordbø, D. (2020) *Humor - Lær av de beste komikerne og tekstforfatterne*. Oslo: Solum bokvennen

Norsk Revyfaglig Senter. (2020) *Revygrupper*. [Nettside] Hentet 28.03.2021 fra:
<https://revy.no/revygrupper/>

Oddey, A. (1996) *Devising Theatre – A practical and theoretical handbook 2*. Utg. London:
Routledge

Spolin, V. (1999) *Praktisk teaterarbejde - Metoder, øvelser og ideer* Gråsten: Forlaget
DRAMA

Ulvik, M., Riese, H., Roness, D. (Red.) (2016) *Å forske på egen praksis - Aksjonsforskning og andre tilnærminger til profesjonell utvikling i utdanningsfeltet 1*. Utg. Bergen: Fagbokforlaget

Utdanningsdirektoratet. (2020). *Læreplanverket*. [Nettside] Hentet 01.05.2020 fra:
<https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/>

Weems, S. (2014) *Ha! - The Science of When We Laugh and Why* New York: Basic Books

Wesenlund, R. (2000) *Dett var dett!* Oslo: Gyldendal

Widerberg, K. (2011) *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt - En alternativ lærebok*.
1. Utg. Oslo: Universitetsforlaget

Vedlegg:

VEDLEGG 1: INFORMASJONSSKRIV/SAMTYKKESKJEMA TIL DELTAKERNE

VEDLEGG 2: ETABLERTE RAMMER FOR FORESTILLINGEN

VEDLEGG 3: TIMEPLANER

VEDLEGG 4: NOTATER FRA MANUSPRODUKSJON

- 4.1. Før første møte - 19. Juni 2020 (Facebookpost)*
- 4.2. Første møte 17. August - Kartlegging av hva vi vil*
- 4.3. Andre møte 06. September*
- 4.4. Manusmøte 14. September*
- 4.5. Manusmøte 21. September*
- 4.6. Åpent notat til ensemble - tekstvalg 23. Oktober (Facebookpost)*
- 4.7. Hva ensemblet kan stryke og hvorfor, 26.10.2020*

VEDLEGG 5: NOTATER FRA SCENEPRODUKSJON

- 5.1. Rollefordeling, skriftlig fra instruktør til ensemble, 05.11.2020*
- 5.2. Instruktørens notater 16.11.2020*
- 5.3. Brainstorming til lek med medialiteten til videoformatet, 22.11.2020*
- 5.4. Instruktørens notater gjennomgang 29. November*
- 5.5. Instruktørens notater øvelse 30. November*
- 5.6. Instruktørens notater gjennomgang 01.12.2020*
- 5.7. Notater fra refleksjonssamtale 01.12.2020*
- 5.8. Instruktørens notater gjennomgang 06.12.2020*
- 5.9. Instruktørens notater Italiener 07.12.2020*
- 5.10. Notater fra prøvepublikum og instruktør - 08.12.2020*

VEDLEGG 6: BILDER

VEDLEGG 7: SKRIFTLIGE REFLEKSJONSNOTATER FRA DELTAKERNE

- 7.1. Spørsmål til skriftlig refleksjonsnotat fra hvert medlem i Åtte liv*
- 7.2. Skriftlig refleksjonsnotat Johanne*
- 7.3. Skriftlig refleksjonsnotat Ulrik*

- 7.4. *Skriftlig refleksjonsnotat Hauk*
- 7.5. *Skriftlig refleksjonsnotat Ada*
- 7.6. *Skriftlig refleksjonsnotat Eline*
- 7.7. *Skriftlig refleksjonsnotat Thomas*
- 7.8. *Skriftlig refleksjonsnotat Synneva*
- 7.9. *Skriftlig refleksjonsnotat Thea*

VEDLEGG 8: MANUSUTDRAG

- 8.1. *Tiss*
- 8.2. *Rom for deling*
- 8.3. *Joey and the juice 1*

**VEDLEGG 1:
INFORMASJONSSKRIV/SAMTYKKESKJEMA TIL DELTAKERNE**

Vil du delta i forskningsprosjektet

”Et glass til maten – Regissørens valg i iscenesettelse av humor”?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å kartlegge regissørens aktive regivalg i arbeidet med en scenisk humorforestilling. I dette skrevet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Hvorfor er noe morsomt på scenen, og hvorfor ikke? Og hvilke faktorer ved en humorforestilling bør en regissør vektlegge for at forestillingen skal kommunisere optimalt med sitt publikum? Dette er to sentrale spørsmål i arbeidet med humorforestillingen *Et glass til maten*, som vil være det praktiske prosjektet knyttet til Andreas Gregersens masteroppgave i Estetiske fag – Drama og teaterkommunikasjon ved OsloMet 2020/2021. Forestillingen *Et glass til maten* vil vises på Sennepen scene 9. Desember 2020, kl. 19.00. Prosessen mot ferdig forestilling, og etterarbeid etter endt produksjon 9. Desember, vil utgjøre det empiriske kildegrunnlaget som skal benyttes til å argumentere for de nevnte spørsmålene, i et eksplorativt forskningsprosjekt, der det vil være rom for at nye spørsmål vil gjøre seg gjeldende i takt med det praktiske prosjektets utvikling, og produksjonen og forestillingens møte med både deltakerne og utenforstående publikum.

Det praktiske arbeidet med forestillingen strekker seg fra 2. November til og med 9. Desember 2020. Deltakerne må også medbergne noe deltakelse tilegnet prosjektet i perioden januar til og med april 2020, for intervjuer og ytterligere praktisk arbeid med relevante funn og spørsmål som dukker opp i prosessen. Dette da relevante spørsmål vil dukke opp underveis i takt med kreativ utvikling av prosjektet, og regissørens refleksjoner rundt publikumsrespons under forestilling.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

OsloMet – storbyuniversitetet / Institutt for estetiske fag er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Studenten har selv rekruttert åtte frivillige aktører til å organisere et ensemble til en humorgruppe. Du får spørsmål om å delta fordi du er en av de åtte frivillige aktørene som gjennom praktisk arbeid vil bidra til forskningsprosjektets empiri.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det at du deltar på alle avtalte møter og øvelser i perioden 2. November til og med 9. Desember 2020. Det innebærer videre at regissøren bruker observasjonsnotater om handlinger og uttalelser gjort av deg i det praktiske arbeidet du deltar i knyttet til prosjektet. Det innebærer også at det gjøres videoopptak og fotografering av deg i praktisk arbeid med prosjektet, og av alle forestillinger og visninger du deltar på.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

Student Andreas Gregersen og veiledere Niels Peter Underland og Sara Birgitte Øfsti Nesje vil ha tilgang til personopplysningene dine, i form av fullt navn, notater, bilder og videoopptak av deg, som gjøres tilknyttet forskningsprosjektet.

Opplysningene vil lagres på to private, passordbeskyttede harddisker utelukkende tilegnet forskningsprosjektet. Disse harddiskene vil kun være tilgjengelig for student Andreas Gregersen, og oppbevares av ham privat.

Deltakerne vil kunne gjenkjennes i publikasjon av den skrevne masteroppgaven, og i presentasjoner av prosjektet på OsloMets utstilling og interne blogg for masterstudentenes prosjektet.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Opplysningene anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er 17. Juni 2021. Innsamlede data og personopplysninger i form av notater, noterte samtaler og intervjuer og foto og videoopptak utover det som publiseres i den skriftlige masteroppgaven, vil slettes etter prosjektets slutt. De to private, passordbeskyttede harddiskene student Andreas Gregersen er i besittelse av for lagring av dokumentasjonen, vil destrueres etter prosjektets slutt.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra OsloMet – storbyuniversitetet / Institutt for estetiske fag har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

OsloMet – storbyuniversitetet / Institutt for estetiske fag ved:

- Student Andreas Gregersen
- Veileder Niels Peter Underland
- Veileder Sara Birgitte Øfsti Nesje.
- Vårt personvernombud: personvernombud@oslomet.no

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Sara Birgitte Øfsti Nesje,
Prosjektansvarlig, veileder

Andreas Gregersen,
Student OsloMet 20/21

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Et glass til maten – regissørens valg i iscenesettelse av humor*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i fotografering av prosessen i perioden 2. November 2020 t.o.m. prosjektslutt 17. juni 2021
- å delta i praktisk arbeid som blir loggført av student Andreas Gregersen gjennom deltakende observasjon i perioden 2. November 2020 t.o.m. prosjektslutt 17. juni 2021.
- at opplysninger om meg publiseres i Andreas Gregersens skriftlige masteroppgave, i praktisk presentasjon av prosjektet ved OsloMet, og på OsloMets interne blogg for presentasjon av masterprosjekter.
- at mine personopplysninger lagres hos student Andreas Gregersen til og med prosjektslutt 17. juni 2021.

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

**VEDLEGG 2:
ETABLERTE RAMMER FOR FORESTILLINGEN**

Forestillingen skal være, i prioritert rekkefølge:

1. Fersk
2. Snedig
3. God flyt
4. Rått

Farger:

Tydelig grønn
Kjegleoransje
Lilla

Grunnkostyme:

Stillongs – Lilla og oransje stillongs

Musikk:

Arkademusikk/Yellow Magic Orchestra

Teksturer/pynt i rom:

Todimensjonale tegnede ting i papp

Gruppenavn:

Åtte liv

Forestillingsnavn:

Et glass til maten



VEDLEGG 3: TIMEPLANER

Dato/tid	Sted	Aktivitet	Notater	Oppmøte
Mandag 14. September Kl. 18.00 – 21.00	Hos Andreas	Tekstarbeid og idéutvikling		Alle
Mandag 21. September Kl. 18.00 – 21.00	Chateau Neuf	Tekstarbeid og idéutvikling		Alle
Mandag 5. Oktober Kl. 18.00 – 21.00	Chateau Neuf	Tekstarbeid og idéutvikling		Alle
Mandag 12. Oktober Kl. 18.00 – 21.00	Chateau Neuf	Tekstarbeid og idéutvikling		Alle
Fredag 16. Oktober Kl. 18.00 – ???	Chateau Neuf	Tekstarbeid		Alle
Mandag 19. Oktober Kl. 18.00 – 21.00	Chateau Neuf	Tekstarbeid og idéutvikling	Tekster må sendes til Andreas innen fredag 23. Oktober	A
Mandag 26. Oktober Kl. 18.00 – 22.00	Hos Andreas	Manusgjennomlesning	Manus vil settes denne dagen, bestående av 15 tekster, med rom for strykinger	Alle
Mandag 2. November Kl. 18.00 – 22.00	Sennepen scene	Felles øving etter manus Nummer 1-3 + åpning		Alle
Søndag 8. November Kl. 14.00 – 18.00	Sennepen scene	Én til én-øvelse		Oppmøte avtales nærmere med de enkelte
Mandag 9. November Kl. 18.00 – 22.00	Sennepen scene	Felles øving etter manus Nummer 4-6 + åpning		Alle
Søndag 15. November Kl. 14.00 – 18.00	Sennepen scene	Én til én-øvelse		Oppmøte avtales nærmere med de enkelte
Mandag 16. November Kl. 18.00 – 22.00	Sennepen scene	Felles øving etter manus Nummer 7-9 + åpning		Alle
Mandag 23. November Kl. 18.00 – 22.00	Sennepen scene	Hele forestillingen		Alle
Søndag 29. November Kl. 12.00 – 21.00	Sennepen scene	Setting av forestillingen + 3 Ulike gjennomganger		Alle
Mandag 30. November Kl. 12.00 – 21.00	Sennepen scene	Gjennomganger + Prøvevisning kl. 19.00	Prøvevisning for inviterte fagfolk, kl. 19.00	Alle
Søndag 6. Desember Kl. 12.00 – 21.00	Sennepen scene	Pirk på tilbakemeldinger		Alle
Mandag 7. Desember Kl. 12.00 – 21.00	Sennepen scene	4 Ulike gjennomganger med tilbakemelding. Lukket prøvevisning kl. 19.00, med tilbakemelding.	LUKKET PRØVE-FORESTILLING	Alle
Tirsdag 8. Desember	TBA	Eventuelt pirkarbeid		Alle
Onsdag 9. Desember 12.00-21.00	Sennepen scene	Full gjennomkjøring med tekniker + PREMIERE kl. 19.00	PREMIERE	

Øvingsplan siste to uker

Åtte liv – *Et glass til maten*

Søndag 29. November kl. 18.00 – 22.00: Alle unntatt Ada og Thomas

- Kl. 18.00 – 18.30: Innsjekk og oppvarming med åpningsnummer
- Kl. 18.30 – 20.00: Manusgjennomgang
- Kl. 20.00 – 20.30: Inn/ut-prøve
- Kl. 20.30 – 21.00: Full gjennomgang uten avbrudd
- Kl. 21.00 – 21.30: Full gjennomgang uten avbrudd
- Kl. 21.30 – 22.00: Tilbakemeldinger og utsjekk

Mandag 30. November kl. 18.00 – 23.00: Alle deltar

- Kl. 18.00 – 18.30: Innsjekk og oppvarming
- Kl. 18.30 – 21.00: Sakte, full gjennomgang med alt og alle + pause
- Kl. 21.00 – 21.30: Italiener
- Kl. 21.30 – 21.45: Pause
- Kl. 21.45 – 22.30: Full gjennomgang uten stopp
- Kl. 22.30 – 23.00: Tilbakemeldinger og utsjekk

Tirsdag 1. Desember kl. 18.00 – 22.00: Alle deltar

- Kl. 18.00 – 18.30: Innsjekk og oppvarming
- Kl. 18.30 – 21.00: Aktuelle nummer/pirk
- Kl. 21.00 – 21.30: Italiener
- Kl. 21.30 – 21.45: Pause
- Kl. 21.45 – 22.30: Full gjennomgang uten avbrudd
- Kl. 22.30 – 23.00: Tilbakemeldinger og utsjekk

Fredag 4. Desember kl. 18.00 – 22.00: Alle unntatt Ada, Thomas og Johanne:

- Kl. 18.00 – 18.30: Innsjekk og oppvarming
- Kl. 18.30 – 19.00: Åpningsnummer
- Kl. 19.00 – 19.30: Rom for deling
- Kl. 19.30 – 20.00: Matrix + Ha det hei
- Kl. 20.00 – 20.30: Afghanistan
- Kl. 20.30 – 21.00: Komplet
- Kl. 21.00 – 21.30: Flodhesten i Madagaskar
- Kl. 21.30 – 22.00: Tilbakemeldinger og utsjekk

Søndag 6. Desember kl. 14.00 – 18.00: Alle unntatt Ada og Thomas

- Kl. 18.00 – 18.30: Innsjekk og oppvarming
- Kl. 18.30 – 19.00: Åpningsnummer
- Kl. 19.00 – 19.30: Glava + Bæsj
- Kl. 19.30 – 20.00: Johanne/Tom Sterri
- Kl. 20.00 – 20.30: Matteoppgaver
- Kl. 20.30 – 21.00: Full gjennomgang med spontane stand ins for Ada og Thomas
- Kl. 21.00 – 21.30: Full gjennomgang med spontane stand ins for Ada og Thomas
- Kl. 21.30 – 22.00: Tilbakemeldinger og utsjekk

Mandag 7. Desember kl. 18.00 – 22.00: Alle unntatt Ada og Thomas

- Kl. 18.00 – 18.30: Innsjekk og oppvarming
- Kl. 18.30 – 19.00: Åpningsnummer
- Kl. 19.00 – 19.30: Filming av Johanne/Tom Sterri
- Kl. 19.30 – 20.00: Filming av Johanne/Tom Sterri
- Kl. 20.00 – 20.30: Filming av Johanne/Tom Sterri
- Kl. 20.30 – 21.00: Full gjennomgang uten avbrudd
- Kl. 21.00 – 21.30: Full gjennomgang uten avbrudd
- Kl. 21.30 – 22.00: Tilbakemeldinger og utsjekk

Onsdag 9. Desember kl. 09.00 – 22.00: Alle deltar

- Kl. 09.00 – 09.30: Innsjekk og oppvarming
- Kl. 09.30 – 10.15: Full gjennomgang uten avbrudd
- Kl. 10.15 – 11.45: Tilbakemeldinger og pirk
- Kl. 11.45 – 12.30: Lunsj
- Kl. 12.30 – 13.00: Oppvarming og forberedelser
- Kl. 13.00 – 16.00: Treg gjennomgang med masse avbrudd
- Kl. 16.00 – 16.30: Pause
- Kl. 16.30 – 17.00: Forberedelser og oppvarming
- Kl. 17.00 – 17.45: Full gjennomgang
- Kl. 17.45 – 18.00: Pause og tilbakemeldinger
- Kl. 18.00 – 18.30: Italiener
- Kl. 18.30 – 18.45: Pause og tilbakemeldinger
- Kl. 18.45 – 19.30: Full gjennomgang
- Kl. 19.30 – 19.45: Pause og tilbakemeldinger
- Kl. 19.45 – 20.45: Filming av korsekvens og snutter + Pause
- Kl. 20.45 – 21.30: Forestilling og filming
- Kl. 21.30 – 22.00: Avslutning og utsjekk

VEDLEGG 4: NOTATER FRA MANUSPRODUKSJON

4.1. Før første møte - 19. Juni 2020 (Facebookpost):

Hei, dere!

Denne gruppa er for deg som har sagt ja til å hjelpe meg med deler av den praktiske biten av masteroppgaven min i drama ved OsloMet, der jeg skal forvalte en gruppe med unge og talentfulle humorister. De som foreløpig er med er Hauk, Ada, Thomas, Johanne, Ulrik, Synneva og Eline. Det er plass til noen til, men dere som er med nå er allerede mer enn nok til at vi kan få til noe kult. Selv kobler jeg meg av planlegging, og tar ferie fra sånn omtrent nå til ut juli, så vi starter altså ikke opp før etter sommeren. Men dere er sikkert nysgjerrige, og det skjønner jeg i så fall godt. Så her kommer litt info om alt jeg foreløpig vet:

Hva skal jeg gjøre?:

Jeg skal skrive en masteroppgave der jeg følger to ulike prosesser for å lage humorforestillinger med ulike folk, for ulike målgrupper. Her skal jeg bruke det jeg finner i prosessene og forestillingene, til å belyse humor som fenomen, og påpeke tendenser i hva ulike målgrupper synes er morsomt. For å finne data til dette skal jeg lede og følge to prosesser mot to forestillinger. Jeg kommer til å jobbe med dere, også kommer jeg til å jobbe med en revygruppe i Brumunddal, som primært består av voksne som lager humor for målgruppen voksne. Dere kommer trolig til å bli invitert med for å se forestillingen deres i februar, men utover det skal dere ikke nødvendigvis ha noe med hverandre å gjøre.

Hva skal vi gjøre?:

Vi i denne gruppa SKAL jobbe mot å lage en humorforestilling dere synes er morsom selv, for målgruppen 18-22 år, bestående av originalt materiale, og som skal spilles minst én gang, trolig i desember 2020 eller i april/mai 2021. Utover dette har vi så mange eller få muligheter vi vil. Forklaring følger etter hvert. Lag noe dere synes er moro sjæl!

Hva prosessen og produksjonen blir er nemlig opp til oss, både hver enkelt og i gruppe. Vil vi lage noe sammen som en gruppe, eller kun bruke hverandre stykkevis som et kollektiv, er dette opp til oss. Jeg fasiliterer prosessen, kommer til å observere og sette ting i gang, ellers er min rolle oppi dette lite definert akkurat nå. Jeg kan brukes som både regissør, skuespiller, musiker, manusforfatter og sparringspartner til det dere vil lage. Alt ettersom det passer prosjektet vårt og etter hvert også deres.

Hvor skal vi være?:

Universitetet skulle egentlig stille med lokaler, men åpner ikke opp for dette før i oktober/november inntil videre, grunnet smittevernstiltak. Ved ytterligere smittetopper med følgende restriksjoner, kan det fort være at OsloMet begrenser tilgangen på lokaler ytterligere. Hvis ikke vil vi etter hvert kunne holde på i dramasalene ved OsloMet. I første omgang ønsker jeg å få til et møte hjemme hos meg i Oslo, i

august/september en gang. Jeg har også en hytte mellom Drøbak og Fagerstrand/Nesodden, der vi gjerne kan få tatt oss en tur for å bli kjent, skrive, finne på ting og definere hva prosjektet vårt skal være. Jeg kommer til å legge ut en poll her snart, med aktuelle datoer, også legger vi et møte til den dagen som passer best for alle.

Jeg har også alliert meg meg bookingansvarlige på Colonel Mustard på Kiellands plass, som kan tilby lokale til forestillingen vår i april 2021, om forestillingen passer inn på den scenen. Dette er scenen humornieu pleide å bruke fast inntil nylig. De har scene med mulighet for billettsalg, i tillegg til å være restaurant og bar. Colonel er også interessert i å arrangere flere forestillinger med oss, eksempelvis månedlige prøveshow på høsten og våren, der vi kan fremføre og teste materialet vårt på publikum, om dette er noe prosjektet vårt kler. Og om vi ønsker å gjøre det. Vi fyller Colonel ganske greit om hver og en av oss får til å dra med seg ti-isj publikummere hver. Her vil vi i så fall også kunne hanke inn litt prosenter av billettinntektene, om det blir såpass med publikum.

Hva krever det av dere som er med?:

Det kreves i utgangspunktet kun at du møter opp på de nødvendige øvelsene og samlingene som blir satt utover høsten og våren. Jeg ser for meg at vi begynner med møter hver syvende eller fjortende dag, også tar vi det derfra, basert på hva vi tenker å jobbe mot.

Det er rom for å være med mye, og det er rom for å være med lite. Jeg håper jo at dere er med mye, for da kan vi nok få til mye kult, men det skal ikke være noe press. Jeg kommer også til å legge til rette for at møtene og øvelsene vil foregå etter skole-/studie-/arbeidstid, slik at alle finner tid til å bli med.

Jeg tar utgangspunkt i at samtlige deltakere kan være selvdrevne, og har et personlig engasjement for å lage scenehumor selv, så vel som å være gira på å bidra til det jeg og resten av gruppa måtte finne på. Dette er altså ingen organisert fritidsaktivitet eller teaterproduksjon, i alle fall ikke i utgangspunktet. Kanskje det blir det, om det er noe alle vil. Og jeg er ikke i utgangspunktet instruktøren eller læreren deres. Jeg skal bare fasilitere prosjektet, og finne min plass alt ettersom hva vi ender opp med å gjøre. Jeg er en garva instruktør og tekstforfatter, og kan gi dere så mye rammer dere trenger, om det må til. Men jeg håper dere selv bruker anledningen til å realisere egne visjoner, eller at vi går sammen om noe. Vil vi lage en komedieklubb i kjelleren på Colonel, der dere selv bidrar med ferskt materiale en gang i måneden, så gjør vi det. Og jeg kommer først og fremst til å organisere disse kveldene, og sørge for at forestillingen i april blir en oppsummering av alt vi har gjort. Blir vi sammen enige om å lage en humormusikal, revy, et talkshow, en standup-klubb, et absurd kunstshow eller jeg vet ikke hva, gjør vi dette. Dette vil vi finne ut av underveis. Det eneste kravet per i dag er at dere skal lage humor, i større eller mindre grad lage det selv, og at det skal ende i en forestilling i april. Alt annet er fleksibelt akkurat nå. Derfor gleder jeg meg til å finne ut av mer, og til vi kommer ordentlig i gang!

Hva har vi i budsjett?:

I utgangspunktet null kroner. Jeg vil bla opp av egen lomme for å dekke nødvendige utgifter som dukker opp, men vi belager oss på å bruke scenene og rommene på OsloMet og etter hvert også Colonel Mustard, og lene oss på mannskapet og teknikken som følger med dette. Det er også mulig at OsloMet bidrar økonomisk med noen tusenlapper til gjennomføringen av forestillingen i april, men det vet jeg ikke for sikkert nå. Utover å generere data til oppgaven min er dette prosjektet altså veldig nonprofit. Forskningsetisk er det også grenser for hvor økonomisk motivert valgene våre kan være. Dette er problemstillinger vi i så fall vil diskutere videre om de oppstår. Vil vi tjene penger på billettinntekter, blir vi enige muntlig i fellesskap om hvordan disse inntektene forvaltes, for så at vi vil gjøre ryddige, skriftlige avtaler om dette, mellom dere, meg og eventuell annen arrangør. Grunnregelen her er uansett at ingen kan forvente å tjene penger på dette. Det skal heller ikke være pålagt at det koster penger å delta. Direkte blir du hverken rik eller fattig på penger av å være med på dette.

Hva skjer nå?:

Vi avtaler et møte i august/september en gang. Poll og plan for aktuelle møtedatoer kommer etterhvert, og bare spør her eller send en melding om det er noe du lur på. Jeg gleder meg! God sommer så lenge!

Hilsen Andreas

4.2. Første møte 17. August - Kartlegging av hva vi vil:

Synneva - Vil bli kjent - Vil jobbe med et blandet uttrykk - Noe man spiller flere ganger

Hauk - Studerer AD - Ulike sketsjer - Jobbe i et sketsjeforamt - Kardemommeby på steroider, lage et univers kunne vært gøy

Eline - enig med Hauk - noe å følge med på som er lenger - eksperimentere med film og video - Det morsomste er å se folk som har det lættis på scenen. Uhyttidelig.

Synneva - skyter inn, det hadde vært gøy med klubb - Et offentlig ensemble

Thea - liker sketsjeforamtet - er åpen for store historier - Men bra med sketsjer

Johanne: Vil prøve stand up-delen, impro hadde vært gøy å prøve - sette opp noe som provoserer folk så mye at de går.

De andre støtter opp om impro - Forskjellige former

Ada: Gøy når man kan møte en karakter eller situasjon igjen i forestillingen - åpen for veldig mye - da begynner de å le

Thomas: Vært med på revy - En lang historie. At folk går liker han.
y Ulrik: stand up-kveld, impro.

Kjenner dere noen som har noe ledig rom?

Stand up - workshop

Vil ha et eget vi - Hvor vi bryter ut for å gjøre nisjete ting

En prøvespilling

At alt hører sammen, men kan være veldig forskjellig

High Maintenance

Dårlig kveld i løpet av vinteren

Impro

En slags revy

Parodierte revysjangeren

Gjort noe i karakter - En fjern karakter

Det er gøy når det er dårlig - når det er ekte Spill noe ekte - En eller annen ekte dag

Skjult kamera

Skal vi ha en kveld med ekte ting, performance,

Forestilling som flash mob på gata

Spille revyen i hele byen - skjult kamera, skjult teater

At publikum ikke liker det

Anti format

Samle inn penger midt i sketsjen for at det skal fortsette

Provosere folk -

Innom alle følelsene

Metode: Vi skriver alle punchlinene først

Vi fyller rommet med vann

Vi fremstiller oss selv som helter

Få publikum til å føle forskjellige ting.

Levende dyr - Skilt over hesten - Dyr som scenografi

Voksne som spiller dyr

Cats

—

Ulike visninger:

Desember - April Forestilling i mai

Vi skal lage noe greier hver uka

Sketsjeforlaget

Noe ekte - humoren skal også være ekte

Noe vi er usikre på

Få publikum til å føle ulike ting

En prøveforestilling til visningen i mai

Vi bør få oss et navn

Dager: Søndag - ettermiddag - Fra 6. September

4.3. Andre møte 06. September:

I dag skal vi finne estetiske grunnprinsipper for forestillingen, lage navn på forestillingen og navn på gruppa. Vi kunne brukt tid på dette, men det skal være et masterprosjekt, og derfor må vi få det på plass for min del.

- Gruppetittel
- Forestillingstittel - Hva vi vil oppnå
- 45 min- 5 min per nummer inkludert skift
- Det er 9 nummer. I beste fall 10. Ett av dem skal være åpning.

Det kan være vi får OsloMet men da må vi flytte til mandager, okei? Jeg må også rydde helgene

Møte 6. September: Vi setter dogme for forestillingen, tittel på gruppa og forestillingen.

Først tittel på forestillingen

Så dogmer for forestillingen - rammer, estetiske grunnprinsipper:

2 akter

Hva vil vi - og hva

Det skal være morsomt

Hakket over YouTube-humor

Deilig flyt

Smooth

Publikum ikke synes synd på oss

At det aldri er stille At publikum er med hele tiden Flyt

Gjennomtenkt

Eget

Unikt

At gruppa selv også synes det er gøy Personlighetene kommer frem

Man blir kjent med de som spiller

At man er trygg på det man gjør, uavhengig av kvalitet

Ville det samme

Alle er med på det dere gjør

Begrunner valg med forskning

Små ting som er veldig gøy - på micro og macro-nivå

Målgruppe: 19-21-åringer i Oslo

Vi koker det ned til 3 x 4 begreper om disse ordene i møte med scenen:

Gruppe 1:

Snedig - Det skal være litt smart, fiffig, nytenkende, lurt og litt rart

Varmt - Personlig og veldig tett på publikum, som dette rommet er, rommet avhenger av nærhet

Konsistent - Gjennomgående bra, ikke så punchdrevet, flyt

Gruppe 2:

Flyt: At det er deilig for publikum å se på - Man er ikke anspent, Chill stemning

Selvsikkerhet: Går også under god flyt

Forfriskende: Friskt, den nye vinen, ferskt

Gruppe 3:

Originalt: Man går ut av det og tenker ikke at vi var som alle andre, ikke

Imponerende: Noe ikke alle kan gjøre, hvordan fikk de det til?

Rått: Tett på publikum

Gruppe 4:

Eierskap: At publikum skjønner at dette er noe vi står for - Dette synes vi er kult å gjøre, man ser at de på scenen står for det de gjør

Flyt: At publikum skal slappe av, og ikke kjede seg noe tidspunkt Originalitet: At folk skjønner at vi ikke følger en plan som alle følger, overraskende, følger ikke en plan.

Sjekke om det er noen ledige datoer i forkant -

Forestillingen skal være:

Snedig

Rått

Flyt

Men først og fremst:

Ferskt

Nå skal vi bruke ettermiddagen på å sette rammeverket.

Estetiske grunnprinsipper:

Farger: Tydelig grønn, Kjegleoransje

Lilla

Mønster

Grunnkostyme (til åpningsnummer):

Stoffer: Latex

Turtlenecks og shorts

Casual - Alle har hver sin hatt

Alle er skinna - skallahette

Jobbintervju - Pent kledd men fortsatt litt koselig pent kledd

Smart

Fotballsokker

Stilongs

Leggvarmere

Leggbeskyttere

Gamasjer

Trang, liten lue

Life Aquatic-lue

Fotballsokker og lue

Beskyttelsesutstyr

Aladdinbukser Bukser med hull med stoff under hullet

Latex

Leggbeskyttere

Gaffateip i ansiktet

Sovepose

Slalomsko

Kjglekostymer

Forskjellige farger,

Latexdrakt

Overdel:

Underdel:

Tillegg:

Stillongs - 1

Knæsje bukser i fargene

Jobbintervjustil med (Beskyttelse for armer og knær) -

Herreskjorter og knæsje sokker over buksa -

Lue med stilk og blomst

Leggbeskyttere

Herreskjorter og knæsje sokker over buksa

Jobbintervjustil - Med småting som er litt rart - Rare belter
Lang Blond Parykk på alle

Hårstrikker med falskt hår

Et element å pynte rommet med:

Musikk:

Bohemian Rhapsody

Funk ala Todd Terje

Elton John

Style Council Syremusikk

Skrillex

Hardcore Dubstep

Lyden av havet

Michael Jackson

Peke på-sanger

Bjørn Eidsvåg

Synth-aktig

Martin Garrix

EDM

Musikk man beveger hodet til

Yellow Magic Orchestra - Arkademusikk

Orkestermusikk/classy Bongotrommer

Bongotrommer og strykekvartett

Aretha Franklin

Harry Potter - magisk orkester

Talking Heads

Cosmo Sheldrake-musikk

Al Jerau

60's psychedelika

Kenny G - saxmusikk
Flamenco/spansk gitar-musikk
Mariachimusikk
Remixer av heismusikk

Fire beste forslag:
Arkademusikk

Pynt:
Oransje Kjegler
Hawaii-ting
Puter og saccosekken
Veiskilt
Neon Party
Dekk
Søppel
Disco
Roseblader og romantisk stemning
Ting av tre
Bål
Hytter
Troll
Planter
Todimensjonale tegnede ting i papp

Gruppenavn:
Gårdagens Middag
Den varme gjengen
Stillongs.
Åtte liv
Not Like Other Girls
Cumikerne
Fersk Prell

Forestillingsnavn:
Fersk Prell
Work Smart Not Hard
Vær deg selv
Det er greit
Se nå
Se på meg
Mamma, se nå
Steelongoti
Chilling in the steels

Er det bare oss, eller er det varmt her?

Er det bare oss? Koz

Kozi

Neida

I disse tider

Unik humor

Lekerommet på Color Line

Klætt

Runde 2:

Forslag til gruppenavn:

Åtte flotte

Fasanene

Sandkorna

Åtte liv

Loppene

RH - Rå humor

FH - Fersk

Venner i stilongs

Kozegruppa

Helst ikke

Er det bare meg, eller?..

Smertestilerne

Sennepsgutta Rawr XD

Opprørerne

Imperiet

De ubestikkelige

Fersk Prell

Den varme gjengen

Not Like Other Girls

This Is Shit

Oceans 8

The 8-team

8 Liv Ullmann

(H)8 Liv

Opprørerne

Åtte liv

Hauk og duene

Forslag til forestillingsnavn:

Kahoot

Ikke ta det personlig

The Office
Eggsalat er kyllingsalat
Neida
Komallikevel
Se på oss
Se nå Fersk Prell
Et glass til maten
Shit
Loppeslottet
Ullmann

Arkaden

Et glass til maten
Ullmann
Neida
Eggsalat er kyllingsalat

Et glass til maten - klassisk cabaretshow men det er det ikke

Hauk - ideer:

Leger som dreper hverandre og redder hverandre for å ruse seg
Narkisprofesjoner - Sykkelnarkis, narkeolog, vekter
Vekter som stiller tricky lurespørsmål for å få alle til å virke fulle
En gutt som blir konfrontert av foreldrene for å ta heroin før fylte 18
Lufttrikser med kort
Groupier som deler ut kort i poker - men at man beatboxer samtidig
Michael Jackson som holder seg selv litt for mye på tissen
Gameshow - Åtte folk på scenen - gjett hvem som er homo
Manman - Bitt av en radioaktiv mann
Den slemme befolkningen i Norge er underrepresentert i media - De tar med slemme folk også i NRK
Sketsj med Cliffhanger
Flashmob med akkurat litt for få som dukker opp
Folk som har en seriøs samtale som går over til bjeffing
Lukte på henda - fy fader det lukter sprit jeg må aldri møte
How I Met Your Mother - Bare folk som møtes på bar og snakker om hvordan de møtte mødrene
Crispersalat
Hvorfor må folk røre hverandre når de hilser i koronatiden. Vi trodde vi skulle slippe kleine hilsner
Slosskamp uten røring med kroppen

To nordmenn som snakker engelsk med hverandre - skjønner ikke at den andre er norsk selv om det er åpenbart

JEG er så rar - noen som er stolt over at de er rar. «Jeg bare gikk på skolen i joggebukse» - Også er det generelle ting.

Ta en titt - tulleband

Kjoleprøving - man får bare se kjolen til slutt

Sjukt kostyme som aldri får betydning - Stort dragekostyme

Mennesker som spiller dyr

Rare samtaler - Det er ikke min feil at skoen lå opp ned - men det er ikke min lampe heller

Mørkegjemsel på scenen - kanskje med lys. En som prøver å komme på navnet på en kjent person - blir sint fordi ingen kommer på det - Dere vet den filmen.

Spot på publikumer - Se om det skjer noe. «Det var veldig bra i stad, kom igjen» .

Bra dans

Det andre teateret-parodi En som dømmer publikum for at de kommer og ser på

Leke boksen går og prøve å få publikum til å ta boksen

Sexy Sax

«Film»

Toastmaster I begravelse - Begravelsesimpro

Penis med annen personlighet - penis lever «Legebesøk - jeg vil ikke, nei»

Psykolog: Splittet personlighet - psykologen blir forelsket i den ene personligheten.

Ikke sex før dåp

Andre verdensrommet

Den store bollefesten (Bolle på dansk)

Rampelys - Rampete lys

Ringes som bytter farge på følelsene dine

4.4. Manusmøte 14. September:

Agenda:

1. Innsjekk
2. Gjennomgang av prodplan. Få til Sennepen 23. November? Da skal vi øve gjennom hele forestillingen
3. Åpningsnummer - Hva slags dans er morsom? Kan vi bli enige om det?

Hoftevrikk

Robot-disco

John Travolta i Saturday Night Fever - John Travolta generelt

Myke bevegelser - flytende

Moderne dans

Mr. Bean-dans

Riverdance

Løft

Jumpstyle

Popping

Head drop

Twerking

Alle kommer ut av hver sin puppe

Åpningsnummeret handler om at vi gjør farlige ting - Løper med saks og kjærlighet i munnen
«Vil du ha glass til maten, nei jeg vil ha vold» Saks til maten.

Mat kan ha en funksjon

4. Tekster eller ideer dere har å komme med - Opplesning, droling, feedback.

To og to hjelper hverandre å tenke.

Thea: Ingenting

Johanne: Hauk sin dørvakt-sketsj, han har lurespørsmål for å få de til å virke fulle

Hauk: En person som havner i koma - gutta skal Backe ham fordi han ikke får noe ligg, gutta styrer ham (Weekend at Bernies),

Forskningsprosjekt der man bruker matte og forskning for å øke inntektene til gatemusikanter.

Optimalisering. Hjelper det om sigøyneren smiler?

Beatboxing: Man banker driten ut av masse bokser.

En terrorist som er influenser og er about to blow up

En mann som har masse plastelina i lomma

Ada: Etter at vi har gjort noe morsomt, så synger vi en liten sang om at vi har gjort noe morsomt.

Ulrik: En person som aldri slutter å snakke om sin tid i Afghanistan, men han kjørte bare gjennom

Hvem er du i Erik og Kriss - man blir alltid Chiraq

Morsomme navn på utesteder - Uvisst
Sparkesykkelvakt - promillekontroll
Roast Battle bare med bøker i stedet for rapping
Talentshow - når noen sager en dame i to, bare at han faktisk gjør det.
Gymsal-Bengt. En fyr som kan alt om gymsaler.

Thomas: En svær dame med en bitteliten sekk
Vi har vært i isolasjon. Vi har vært inne i Glava.

Synneva: En usikker person som sier noe morsomt - og har et bekräftelsesblikk
Synge og smile mellom hver strofe
Noen av oss spiller en sketsj - også sier noen «Gjemmer du deg bak humor»? Så kommer det en fin monolog
Fjeset når noen skryter av deg og man rister på hodet nedover og sier pppfffft.
Film hvor alle får en melding - Alle på skolen har fått nudes - så er det egentlig en bleierompe
Hver gang stemningen blir god, må man minne alle på de fæle tingene i verden. Hahahah.
Moria.
Eventuelt en som må nevne andre gode ting når det er god stemning.
Ettordssamtale. Hei. Hei. Ja. Du? Ja. Hvem? ++
Unnskyld at jeg spyr når jeg ser på deg, men jeg har fobi
Vise BLM-tegnet på feil tidspunkt. Misforstå heil og BLM.
Sketsj om en annen gruppe som har Show på Sennepen. Alter ego.
Vi er rare ass, ha på stillongs
En som har en ond plan hele livet om at han later som om han er snill. Ev. En slem person.
«Jeg bare tulla, jeg er snill», står på gravsteinen.
«Vi må huske på at dette var en annen tid» - dette fungerer
En som er sint på kapitalisme men ikke vet helt hvorfor.
Jeg hater verden på erfaringsbasert grunnlag. Jeg spiste en pølse - den var ikke god.
En person er mett av dage.
En som overhører en samtale og vil være med litt.
Du er så tøff - jeg ville aldri turt å gå Ut av huset om jeg så sånn ut
En som kun kommuniserer med niking og risting på hodet.
En som er vedlig fornøyd med ordspillene sine.
en som ikke tror på Dinosaurer - den tror det er drager
Radiostemme - Prestestemme
En gutt som vil ha tiss av svigerforeldrene sine
En quiz-situasjon der svaret er pass.
Vi spør publikum, og alt de sier er riktig svar

Johanne:
En som jobber som fugleskremsel
Tatoveringer - Skriver ting på kroppen for å huske på ting.
Jeg bare drepte ham for å gjøre narr av terrorister -
Organdonorkort som sier at du er drittsekk. IKKE gi blodet mitt.

TED-talks hvor de har musikkteori - «Hva skjer hvis man gjør sånn her?» De spør som om de ikke vet. Hva om de faktisk ikke vet.

På treningssenter hvor nesten alle hører på sin egen musikk - «Er det greit om jeg tar den». De vifter deg vekk og rister på hodet.

Dårlig parodier på fem på gata/Karl Johan - Rar parykk i bakgrunnen

Parodi der man sier ting om seg selv.

Strammede rumpe på kues.

Myggen på ryggen.

Reise - man går aldri

Lykkelige menn

Thomas knurrer. «Beklager, altså, du bare minner om en fiende vi har»

Våre fiender: Jacob Hansen Staten John Travolta

Til neste gang: Alle skriver en sketsj på en av ideene, og begynner å lage en liste der de skriver ned ting som er morsomt. Som for eksempel svær dame med bitteliten sekk.

5. Workshop - Jeg ønsker meg et parafraenummer. Sanger alle har hørt. Filmer alle har sett. Vi lander på tre av hver.

Felles brainstorming:

Sanger alle har hørt:

MGP-sanger (La Det Swinge, Toji)

Nasjonalsangen

Lillebrors vise

Wouldn't It Be Nice

Yesterday

Kaptein Sabeltann

We Are The World

Bohemian Rhapsody

We Will Rock You

Bicycle

We Are The Champions

Mamma Mia

Grease-sangene

Michael Jackson-sanger

Pepperkakebakesangen (Thorbjørn Egner)

Dyrene I Afrika

To dråper vann

All I Want For Christmas Is You

Baby av Justin Bieber

Hit Me Baby

Stopp Ikke Mobb

That's What Makes You Beautiful

Orojaskabena

Filmer alle har sett:

Titanic

Star Wars

Harry Potter

Tre Nøtter Til Askepott

Donald

Snøhvit og de jentene der

Olsenbanden

Love Actually

Astrid Lindgren

Kaptein Sabeltann

James Bond

Side Om Side

Beat For Beat

Senkveld

Dagsrevyen

Hotel Cæsar

Lottotrekningen

Paradise

Ex on the Beach

Love Island

Tegnspåknytt

Samiske Nyheter

Supermann

Marvel

Børning 2

Mamma Mia

Nemo

Max Manus

Newton

Skavlan

Lindmo

Top Gear

Pantelånerne I Las Vegas

Elling

Mummitrollet

Mr. Bean

Hannah Montana

Forrest Gump

Ellen Show

Carpool Karaoke

SKAM

Normal people

Der ingen skulle tru at nokon kunne bu.

Jungelboken

Konsepter:

Liv Ullmann

TikTok

Facebook

Instagram

Dag Otto Lauritsen

Didrik Solli Tangen

Ronny Brede Aase

Aksel Hennie

Alex Rosén

Dette vil vi helst jobbe videre med:

Sanger:

Michael Jackson - Thriller

ABBA - Chicitita

Dyrene i Afrika

Earth Song

Stopp Ikke Mobb

En godt stekt pizza

Filmer:

Forrest Gump

Børning 2

Nemo

Jungelboken

Mr. Bean

Emil I Lønneberget

Egenskapene til sangen:

Handling - Hva rimer på ord i tittelen

Egenskapene til filmen:

Handling - Hva rimer på ord i tittelen

To og to: End på en eller to heispitcher, eventuelt begynn å skriv førsteutkast.

6. Hva ønsker dere å gjøre:

Løping er gøy

Lære instrumenter

Baking

Stramme rumpa.

Voi innendørs

Ha på beskyttelsesutstyr og løpe inn i masse stoler og bord - med kappe

Stå på hodet-konkurranse
Spise-lyse-sand
Bruke borrelås-drakt til ting -
Hoppe på hverandre, hoppe på veggen
Gå gjennom en papirvegg (Dagens gjest)
Folk ha på VR-briller og sjonglere i VR. -
Koordinerte bevegelser med ting som ikke er der
Stagediving
Knuse ting med albuen
Knuse tallerkner og glass og pottedplanter
Slå gjennom treplanker
Slå til noen
Slå hodene mot hverandre
Slå i bordet og peke
Falskt blod gjennom hele sketsjen
Harlem Shake - Bring it back
Mannequin Challenge
Spille Blackbird på en scene
Lese Slampoesi
Plante noe
Spille i band
Være rockestjerne
Danse ballett
Klippe noen
Bæsj på scenen
Ha et akvarium på scenen
Skli på vannsklie på gresset
Slå ting hardt med en pinne
Tagge
Hoppe Høyt
Kysse
Spille fairytale på fiolin
Beatboxe
Raile med skateboard
Klippe bollesveis på noen
late som man river ut hjertet til noen og spiser det
Matkrig
Sketsj med bare svømmeringer og badering
Drikke alkohol
Hoppstokk
Stylter
Tygge
Khatt
☺☺☺
7. Utsjekk - Evaluering av øvelsen, og hva du tenker å jobbe med videre

4.5. Manusmøte 21. September:

Skal vi ha band med hverandre?

Kyss meg:

Gøy bilde

Fortelleren er med på det

Gøy at det er et bilde Sketsj i seg selv å lese den opp

Det mangler en punch

Trenger fortellerstemme

«Er du ensom - prøv hest»

Det er en trojansk hest. De dreper Sidsel.

Om vi kan plante før i forestillingen at Sidsel har behov for hest. Vi bør plante henne før

Vi må lage en Troja-sketsj sidsel er en greker. Trojanerne dreper grekerne.

Rottebikkje:

Gøy

Hesten er gøyere

Rotten er samme person i neste sketsj

Er det meningen med Snitzel-Sidsel, Ada?

De kan henge sammen ,med kyss meg

Matmor og Trojanerne finner tonen.

De har egentlig en felles fiende, for de skal ta Fritzl, men så tar de Sidsel og Snitzel.

Glidende overgang

Litt dårlig skrevet sketsj:

Han må være snøvlete og rart formulert

Du må tenke etter alt han sier.

Lager tegn i lufta

Han prøver å lure dem til å virke fulle ved å snakke kronglete. Tror ikke du at du ikke kanskje er litt for full.

Realistisk dørvakt.

Måten å snakke på.

Man snakker litt for høyt,

Du liker folk bedre og verre.

Hvor mye veier du? Hvor høy er du?

Snakke med. Double Negatives.

Si noe helt rart - neineinei, det hørtes rart ut. Sier noe annet rart.

Punchen: MAgnus Carlsen kommer inn -

Det er en 12 år gammel gutt - det hele er bare historien om Magnus Carlsen. Neida jeg er Jan Fredrik Karlsen. Og DU er lurt av Karlsen.

Eventuell punch: Personen som kommer er dritfull - må fokusere så mye at hun blir full

Tiss:

Jeg kjeda meg litt mellom side to og tre. Etter mer tiss kan det snurpes.

Gøy at han spør om mer tiss.

Vi må glemme snakket om tiss - Daniel kan snakke om breakupet - Hvordan det er å gå på skole i koronatid.

Gjøre Sofie mer sur i starten. Hun er glad i foreldrene sine i utgangspunktet.

Daniel ler litt av tiss selv. Når Sofie skjønner at det er tiss blir hun forvirret, og SÅ blir hun sur. Tiss-biter

Sofie tar på den - hvorfor er det varmt.

De sitter sammen og drikker tiss og har en vanlig samtale.

De snakker om tiss hele tiden, men egentlig har Det var godt i dag morges også. Det Sofie spiser bæsje for å bli med i familien igjen. Men de liker det ikke.

De har spist bæsje hele tiden - Moren tar er du ferdig med bæsjen?
Gjenbruk av tiss

Mowgli:

Gøy med retarda folk som synger shubidu

Klein Syning:

Gøy dialog. B - visste egentlig

Det har egentlig ikke noe å si at bestefar er død.

En tror ikke på at bestefar er død.

Ingen vil gi bestefar kjærlighetens kyss - fordi det er ekkelt. Ingen elsker ham.
Bestefar har spilt julenissen.

Afghanistan:

Er det gøy å vite at han var gjennom Afghanistan i en halvtime først, eller som punch?
Kanskje først?

7 personer: Ronny er en god gjennomgangskarakter

En i gruppa tror ikke han er hypokonder, en som FAKTISK er syk og overbeviser seg selv om at dette går helt fint.

Ond person: God, men snu på det rundt Satan Satan.

Bruk mer tid på leken - sett deg inn i det.
Man må si de tingene man faktisk tenker

Dere vet hvem jeg mener:

Kutt en eller annen setning, men det var bra.

Om blackene var samfunnskritikk

Kjøre en voi inn i salen. De tingene der er farlige, ass.

Øvrige ideer:

Bruh-sketsj - Bli et Bruh-vesen. Bruh. Fyr med spiss hatt, plastbriller med streker.

4.6. Åpent notat til ensemble - tekstvalg 23. Oktober (Facebookpost):

Hei, alle sammen! Jeg jobber med manuset denne helgen, og tenkte å holde dere litt oppdatert. Basert på mine og deres ønsker, valgte jeg ut de 20 numrene og 12 snuttene, som vi har respondert best på, og som jeg også går god for. Disse har jeg kokt ned til 14 lengre nummer og 6 snuttnummer til manuset. Jeg har vurdert dem etter et poengsystem, der hver tekst kunne score ti poeng hver, på fem kriterier. Kriteriene var:

1. Publikumsfrieri (Hvor mye jeg tror publikum kan komme til å le, og/eller hvor gode forutsetninger publikum har for å forstå nummeret.)
2. Hvor ferskt det virker
3. Hvor snedig det virker
4. Potensiale for god flyt
5. Hvor rått det kan oppleves

Totalt kunne hver tekst score 50 poeng. Alle tekstene jeg har valgt med har scora 30 poeng eller mer, noen rett over 30, men de fleste kom oppunder 40, og har da i mine øyne potensiale til å være godt over middels +, og det er et fint utgangspunkt. Jeg har også lagt en enkel plan for avslutningsnummeret, der jeg ønsker at alle er med på «Karate», og at vi får sluttet med noe fysisk med musikk som virkelig smeller litt, som avslutning, og samtidig rammer inn forestillingen ved å referere til noe som kom tidlig i forestillingen (har satt opp denne som første snutt). Samlet har vi 22 nummer av ulik lengde. Vi jobber med alle, fjerner de som ikke funker underveis, og er vi fremdeles over 40 minutter når det er gjort, vil jeg kutte det som av ulike grunner passer dårligst inn.

Jeg har satt opp en tenkt rekkefølge jeg redigerer manus etter. Slik gjorde jeg det, om dere er nysgjerrige:

1. Her satte jeg først opp en rekkefølge etter kvalitet, hvor vi plasserer de to nest beste numrene etter åpningsnummeret. Fra nummer fire og ut plasserte jeg numrene etter rangert kvalitet, slik at forestillingen potensielt vil bli bedre og bedre etter hvert som den går.

2. Deretter tok jeg denne rekkefølgen, og arrangerte etter form på numrene, for å sikre en variert forestilling. Skal det oppleves ferskt og flytende, mener jeg det er helt sentralt at vi konsekvent hopper mellom ulike uttrykk. Jeg har delt numrene inn i *Sketsj* (situasjonskomedie der kostymer eller rekvisitter er bærende elementer), *Dialogsketsj* (situasjonskomedie der dialog er bærende element), *Monolog* (youknow), *Fysisk* (potensiale for fysisk komedie som bærende element) og *Musikalsk* (nummer med musikk). Jeg tenker å skrive en rørende sang om overgrep til hesten i «Kyss Meg», så derfor er den musikalsk.

3. Jeg flyttet noen nummer for å bedre balansere mellom de aller rareste og de mer forståelige innslagene.

Rekkefølgen jeg jobber etter nå, ser slik ut (lange nummer markert i bold):

1. **Åpningsnummer (Musikalsk)**
2. **Tiss (Sketsj)**
3. SNUTT: Karate (Fysisk)
4. **Rom for deling (Monolog)**
5. **Matrix (Dialogsketsj)**
6. **Gutten vår (Musikalsk)**
7. SNUTT: Ha det hei (Monolog)
8. **Afghanistan (Dialogsketsj)**
9. **Bruh (Sketsj)**
10. **Komplett (Monolog)**
11. SNUTT: Flodhesten i Madagaskar (Dialogsketsj)
12. **Kyss meg (Musikalsk)**
13. **Glava (Sketsj)**
14. SNUTT: Joey and the juice (Sketsj)
15. **Sølv (Sketsj)**
16. **Bæsj (Dialogsketsj)**
17. SNUTT: Boksen går med publikum (Fjerde vegg-brudd)
18. **Spare (Musikalsk)**
19. SNUTT: Verdens lykkeligste mann (Monolog)
20. **Dere vet hvem jeg mener (Dialogsketsj)**
21. **Matteoppgaver (Sketsj)**
22. AVSLUTNINGSSNUTT: Reprise på karate. Alle er med. (Fysisk/musikalsk)

Vi kommer til å endre på rekkefølgen underveis, egentlig helt frem til 9. Desember. Det vil også bli fjernet tekster, i tillegg til at de stokkes om på, og vi jobber derfor digitalt med et redigerbart manus hele veien. Vi kan få noen nummer til å henge sammen og flyte over i hverandre, men dette vil vi antakeligvis sette i desember. Å etablere gjentakende elementer som «kritt» og «tiss og bæsj», kan vi allikevel begynne på nå, så forestillingen er garantert en helhetsfølelse samme hvor fragmentert den blir.

På mandag møtes vi hos meg, for gjennomlesing av manuset slik det er på mandag. Her vil jeg ha redigert noe, og formatert tekstene i det klassiske Andreas Gregersen-formatet, fordi det gir manus jeg liker å jobbe med. (Formatet er røflig: Helvetica/Arial, skriftstørrelse 14 bold på overskrifter, skriftstørrelse 12 ellers, rollenavn i caps og bolda rollenavn i replikker, sangtekst i kursiv og sceneanvisninger sentrert i kursiv og grått.) Jeg vil også ha en haug med spørsmål til dere om hvor vi skal ta manuset videre. Det vil bli brainstorming på dette rundt hver tekst. I tillegg skal vi føre opp en liste over alt vi trenger av forberedelser, kostymer og rekvisitter til hvert nummer, slik at vi umiddelbart kan begynne å skaffe dette. Etter øvelsen vil jeg også gi dere et skjema der dere kan skrive inn hvilke roller dere ønsker å spille, så får jeg på plass en fordeling så raskt som mulig. Denne rollefordelingen vil vi ta utgangspunkt i videre, men det er helt åpent for rollebytter hele veien. Vi ses!

-

4.7. Hva ensemblet kan stryke og hvorfor, 26.10.2020:

Ulrik kan stryke:

Matrix
Kjære ankel
Rom for deling
Trenger redigering: Bruh og Afghanistan
Rette på komplett

Synneva kan stryke:

Bruh
Matteoppgaver
Kjære ankel
Bæsj kan gjøres kortere
Kyss meg er kanskje ikke så morsom som den er når man leser den

Eline:

Matrix
Bruh
Kyss meg
Glava
Kjære ankel

Hauk:

Glava
Bruh?
Afghanistan?

Thea kan stryke:

Bruh
Komplett
Afghanistan
Kyss meg

Johanne:

Glava
Tiss
Bruh
Rom for deling

Thomas og Ada:
Komplett

VEDLEGG 5: NOTATER FRA SCENEPRODUKSJON

5.1. Rollefordeling, skriftlig fra instruktør til ensemble, 05.11.2020:

Hei! Rollefordeling!

Jeg har tatt hensyn til ønskene deres, og har i størst mulig grad også prioritert ønskene etter hvem som har skrevet sketsjene, etter skift (for å unngå stresskift, og representere skuespillerne så godt som mulig), og etter hvem jeg tror kan få dem til å funke på scenen. Dere er jo åtte liv som i utgangspunktet består av par fra henholdsvis Ski, Bakka, Nissen og Ringerike, og jeg har derfor benyttet meg av disse ferdigparrede parene flere steder, så vi er sikre litt kjemi. Ikke at alle ikke skal ha det, men jeg tror det blir en mer tilgivelig oppgave for å leke i regien. Stort sett har jeg prioritert ønsker. Her er rollefordelingen:

1. **Velkommen:**
SNÅL FYR: Johanne

2. **Åpningsnummer**
ALLE

Korstemmer
Stemme 1: Synneva, Hauk
Stemme 2: Ada
Stemme 3: Thomas, Ulrik
Stemme 4: Eline, Thea
Stemme 5: Johanne

(Hør på dette, øv hjemme, og møt hverandre gjerne uten meg for å øve korstemmer og utvikle resten av dansen.)

3. **Tiss**
MAMMA: Ada
PAPPA: Ulrik
DANIEL: Synneva (Vi snur på kjønnnet.)
SOFIE: Thomas (Vi snur på kjønnnet. Sa brura?)

4. **Karate**
KARATEMANN: Hauk

5. **Rom for deling**
BORDBEN: Eline

6. **Kjære ankel**
SNÅL FYR: Johanne

7. **Joey and the juice 1**
KUNDE: Thea
JOE AND THE JUICE-ANSATT: Thomas

SNÅL FYR: Johanne

8. **Matrix**

NEO: Synneva
DEO: Thea

9. **Ha det hei**

ALV: Johanne

10. **Afghanistan**

RONNY: Ulrik
RAGNAR: Synneva
MARKUS: Eline

11. **Joey and the juice 2**

PEDO: Hauk
LITEN GUTT: Thomas
LITEN JENTE: Ada
RAR KARAKTER: Johanne

12. **Bruh**

BRUH-GNOMEN: Hauk
AUD: Thea
BELINDA: Thomas
CARL: Synneva
DORTHE: Johanne
KIM: Ada
KAM: Eline

13. **Komplett**

MANN: Ulrik

14. **Flodhesten i Madagaskar**

MANN: Ulrik
KONE: Thea

15. **Kyss meg**

SIDSEL: Ada
HEST: Hauk og Thomas

16. **GLAVA**

KIM: Thea
JIM: Eline

17. **Joey and the juice 3**

GAMMEL MANN: Thomas
GAMMEL DAME: Synneva
PEDO: Hauk
RAR KARAKTER: Johanne

18. **Bæsj**
AGNAR: Hauk
BJARNE: Thea
19. **Gjemsel med publikum**
ALLE
20. **Verdens lykkeligste mann**
MANN: Thomas
21. **Dere vet hvem jeg mener**
A: Synneva
B: Eline
C: Ada
22. **Joey and the juice 4**
ULRIK: Ulrik
JOHANNE: Johanne
JOE AND THE JUICE-ANSATT: Andreas
23. **Matteoppgaver**
PER: Thomas
KARI: Ada
FATIMA: Eline
MUHAMMED: Hauk
OPPGAVE 1: Ulrik
OPPGAVE 2: Synneva
OPPGAVE 3: Thea
OPPGAVE 4: Johanne
24. **Avslutningsnummer**
KARATEFOLK: ALLE

Si ifra om jeg har oversett noe, eller om dere har noen voldsomme protester. Rollefordelingen er ikke absolutt. Det kan være vi stokker om på den etter hvert som vi holder på. Manuset ser per i dag ganske bomba ut, men vil være under redigering digitalt hele veien. Bare før notater til deres respektive roller inn i manuset, om dere ønsker det. Sett det inn som notater i marginen, om dere kommer på ting, så glemmer vi det ikke til øvelsene, og holder samtidig dokumentet så ryddig som mulig.

5.2. Instruktørens notater 16.11.2020:

1. Introduksjon

Den øver vi mer på

2. Åpning

Denne må vi øve mer på på en dedikert øving. Må være energisk og godt planlagt. Neste søndag og videre øvelser.

3. karate

Her bruker vi pappeske og ting vi har tilgjengelig for ødeleggelse. Vi må ikke slå oss eller ødelegge lokalet, men bra Hauk!

4. Tiss

Vitsene må markeres. Vi må kommunisere uten mygg. Understreke poenger og avløsning av spenning. Det må skuespillerne forstå.

Vi kan stryke at mamma roper på pappa om hjelp. Fint å forholde oss slik til manus.

5. Rom for deling

Bake inn vitsene. Opptreden er deadpan, vi trenger vitser som kontrasterer det. Eline ser på det selv.

6. Joey 1

Me too? Er «Jeg bare titter» en metoo-vits, eller er det en tilfeldig og rar replikk. Tekstforfatteren sier det handler om objektivisering av ansatte på joe and the juice. Skjønn vitsen. På slutten.

7. Matrix

Humoren ligger i parodien. Hold rollen hele veien. Dere snur på stemningen. Vi gir oss etter hvert, ble litt kjedelig, tar opp tråden senere.

8. Ha det hei

Man må høre fitte

9. Afghanistan

Vi må leke med musikken. Men først når resten sitter.

10. joey 2

Matteoppgaver: Vi må la gamet tydelig handle om representasjon

5.3. Brainstorming til lek med medialiteten til videoformatet, 22.11.2020:

Greenscreen der vi viser ting i åpningsnummeret

Alle er publikum

Innklippsbilder av at folk står i baren

Snuttscenen er en greenscreen

Baren til Joe and The Juice

Dekorere rommet mer

Tekste åpningsnummeret

Bruke båsene

Være under scenen

Bra kostymer

Filme at folk i publikum sloss

Noen i publikum gjør tekstene

Andreas har latterknapp

Johannes rolle: Er Tom Sterri i et rom som kan stoppe filmen.

Spørre om datoer i mai-juni

Andreas legger på lydeffekter etterpå

Åpning:

Jukse med koret?

Bytte på hvem som er koreografert og ikke

5.4. Instruktørens notater gjennomgang 29. November:

Gøy utgang fra åpnings sangen. Gøy at det var så stille.

Rom for deling, ta deg tid inn i overgangene, Eline. Vi gjør klippingen veldig stivt, kontrast mellom stiv fremføring og mange vinkler.

Hvor mange indianere får plass i et tre, ikke en stamme

Afghanistan: skal dere bakspille, Eline og Synneva? Eller skal dere bare se på kampen, det bobler inn Ulrik mer at dere ikke ser på ham

Vi må jobbe med Ronny, Ulrik. Du skal føle mest mulig.

Komplett: Gøy at du fikk vondt i hånda, Ulrik
Vi må ha brudekjole på Thea

Fint bakspill, Thea

Familien til brudgommen, nikk og vær enig i det fine han sier om kritt

Dere var bra i Flodhesten

De er så dumme, de grekerne, det var gøy

Bæsj - blir ganske stillestående - kan vi gjøre noe der?

Du er god i Bæsj, Hauk

Dere vet hvem jeg mener - hvor er dere? Kan vi fargelegge det mer?
etter rehheheheeeaaal hurts, der må det være spenning

Joey 4: gøy å rope stygg stygg stygg

Vi må kna matteoppgaver på alle måter, både tekst og fysisk, kanskje vi legger sidsel eller vet hvem jeg mener som siste

Avslutningsnummeret blir kanskje.. 2/3 av åpningen i lengde.

Vi trenger å etablere snuttscenene mer, tempo skal være høyt, men man skal også bli bombardert med inntrykk

Ellers savner jeg at dere er så trygge på dette at dere kan tulle og leke med gamene i sketsjene. Det tok 38 minutter

5.5. Instruktørens notater øvelse 30. November:

Litt off

Når de går ut med tiss på kjøkkenet, kan vi høre noe rare lyder. Nå trodde jeg de gikk og pulte

Du rusha veldig Synneva, du var veldig bekvem, nesten litt sånn aggressiv

Mye spytt da

Første tiss er veldig vanskelig for Synneva å si

Kan vi få inn den Johanne sa, jeg vet du liker tiss, men tiss-tiss. Når foreldrene er ute.

Se mer på foreldrene, Thomas. Når du blir sjokkert.

Skal du tisse, du kan tisse her. Det er rop dere ikke fikk ropt

Si unnskyld for posegreie fra Freia

Jeg vil kle ut foreldrene i stereotypiske kjønnsroller

Mye spytt må gå fort.

Bordbein-kostyme, har vi det?

Vi må tenke at du skal si Trebein

Formatet er en informasjonsvideo

Om videoen ikke funker, er det et stryknummer? Eventuelt at vi plasserer den et annet sted

Du må være tydeligere, Ulrik. Fest blikket ditt på scener, Ulrik. Og stirr dypere inn i dem. Vær plaga. Du er for avslappa.

Jeg liker ikke å snakke om det. Det er et poeng. Lek med spenning.

Har jeg gjort noe dere he sagt var umoralsk. Begynn å svare. Neee... Ja, sier Ulrik før dere får sagt noe.

Tør å spille, Ulrik.

Se på tv, men gløtt litt bort på ham når han sier oppsiktsvekkende ting.

Bruk sigaretten tydelig.

Husk på gamet, Ulrik

Diksjon er viktig, Ulrik, så du ikke blir ånsete

Spørsmålet om umoralsk, skyt gjennom med RIKTIG?

Legg trykk på Adullah

Når du blir interessert i mannen igjen, snu deg og vis det

5.6. Instruktørens notater gjennomgang 01.12.2020:

Åpningsnummer: anerkjenn rommet

Tiss: denne er jeg litt blind på - men dere er litt inni en boble. Trodde du sa Tissegreie i steder for posegreie. Slutten bør bare være at dere spytter, men er det smittevern? Er å slå med belte for drøyt? Bedre å bagatelisere vold i ord enn å drite i smittevern i handling.

Karate: gøy hette, Hauk

Bordben: dette blir en video. Kan vi greenscreene det og klippe deg inn ulike steder? Inn i stock photos og sånt?

Joe: fint

Matrix: det er er element av buskis i uttrykket, jeg ønsker meg mer av det i forestillingen. Det er liksom et statement. Det kler teksten og spillestilen deres. Jeg savner litt fuck You, kanskje fordi det er det jeg vil levere

Afghanistan:

Ronny må være enten helt inni det, eller at du gjør det ironisk og tydelig. Kanskje det er lettest å gjøre det inderlig. Innimellom ser det ut som om du kjeder det litt, som er et gøyalt lag når du ellers er så definert. Skal du være inderlig må kostymet ditt være troverdig. Skal du gjøre det ironisk kan du klistre på. Kan utgangen være litt sånn family guy-lang? At du snurrer rundt stoppa og sånt. Bruke det at vi ikke har publikum. Også ha skikkelig god høflig applaus etterpå, som om publikum har sett noe skikkelig rørende.

Joey 2:

Bra. Gøy at dere har det gøy med det.

Komplett:

Nå legger du frem info om kona på en litt sånn leksikal måte. Hva tenker du Ulrik? Fine reaksjoner fra familien, gjør ikke noe at det lever.

Flodhesten:

Vær mer flørtete på flodhest-replikken, Thea.

Om du drar med deg Dyna, Thomas, kan Thea ha en hairy Bush.

Kyss meg:

Du er så intelligent, Ada. Det er for så vidt dere i hesten også. Man blir veldig glad i dere som skuespiller.

Har dere trojanerkostyme?

Glava:

Fint at dere skrur på lyset så sent som nå.

Bæsj:

Anerkjenn Hauks påstander, Thea. Hauk er gøy. Det er Thea ellers også

Joey 3:

Bra. Hold punchen så kommenterer Johanne oppå

Dere vet hvem jeg mener:

Ikke bann med mindre dere må. Faen og sånt.

Ellers generelt om fokus.

Joey4:

Kom skal vi gå og spille bowling

Matteoppgaver:

Bør vi sette per, Kari og fatima på greenscreen? Få de i et eget bilde, med en sånn off bakgrunn. Eller at backdropet kan si noe om representasjon?

Skal matteboken bli sint, Ulrik? Faen, det var ikke fatima? Kan det være gøyere om matteboken er en mer konstant karakter.

Avslutningsnummer:

Her skal vi ødelegge åpningsnummeret. Sirkelkomposisjon?

Kan dere være døve?

Det var fint å se karakterer igjen. Vi går for følgende dogmer:

1. Dere skal være alle karakterene dere ellers er i forestillingen, innen nummeret er over.
2. Vi lager en remix av musikken, som skal gå fortere og fortere i tempo i løpet av nummeret, slik at det blir vanskeligere og vanskeligere for dere å danse.
3. I bridgen skal dere late som om dere er et døve-kor som ikke har øvd, for å ta energien litt ned før det smeller til slutt, med musikken på sitt raskeste og mest energiske

Italiener-gjennomgang:

Dette er et bevis på at dere bare må tørre å overdrive - tør å komme med tilbud

Ronny var jo sånn han skal være, bare at det kan gå litt saktere - gi alt, der har du den. Gøy at du er så mye når de andre blir så lite

Jeg elsker Pedo-karakteren din i Italiener, Hauk

Thea er generelt god når du overdriver, du har et sånt tydelig instrument, du kan få mye fjes, men bruk det det ligger for deg

Glava funker definitivt overdrevet

Det at dere løper hastig ut og inn av skiftene, er det en gøy gjennomgående greie?

Dere vet hvem jeg mener. Gøy med intensjon i ordene - loser ass BITCH.

At hun er amerikaner gir på en måte for mye mening. Blir ikke overraskende.

Vi må blåse opp representasjoner, skal vi også gjøre det ved å lime på bilder? Er det mer greit? Kan abdullah være et bilde av en liten gutt
Døvegreibe er gøy er det ikke?

5.7. Notater fra refleksjonssamtale 01.12.2020:

Hva vil de formidle med slik de spiller nå?:

Hauk er irritert på norsk humor, vil lage noe som ikke føles som norsk. «Jeg hater Dplay-humor», sier han. Vi har ikke så mye typehumor, er lei av det. Liker å stå i det. At det er eksplosiv humor. Ulrik mellomstadiet mellom Dplay og humornieu. Enig med hauk. Være en del av en bølge. Ikke passe inn i formen som er satt, firkanten som er satt. Prøve å passe inn i en form som ikke finnes enda. Thomas mye av det samme med Hauk og Ulrik. Vil være annerledes, men treffe de fleste. Den ironiske distansen er ikke nyskapende, men vi står unna det samtidig som vi eier det. Dere synes det er morsomt selv om de tar avstand fra det.

Ada føler og har tenkt at den beste humoren er når man har det veldig gøy. Det beste man kan vise er å gjøre noe der man synes det er morsomt selv. Enighet om at der er lov til å fokusere på det de synes er gøy, og lage det sammen. Ensemblet er viktig i uttrykket. Johanne er veldig glad i det Hauk hater. Norsk humor. Det er gøy at det er ironisk, mens de har det gøy. Støtter den generelle holdningen. Synneva vil vise noe som er ung energi. Gi energi. Inspirasjon, gøy om noen ser på og tenker «Hmm, sånn kan man også gjøre det», et ensemble med enkeltpersoner, ironisk distanse kan man iblant se og tenke at «så teit at de ikke gidder å stå helt for det», Det kan være teit å ikke ta eierskap til noe man gjør.

Eline tenker at de ikke prøver å være noe de ikke er. Humoren er ikke kjempeoriginalt, men det er mye forskjellig, man får alle sin humor frem, som er kult. Det er noe meta med hele greia. Det vi vil si, kanskje, er at vi ikke har noe å si. Andreas tenker at det er postmoderne, et samtidsuttrykk helt i tråd med målgruppa. Mye hensynsløs, postmoderne referansebruk. Mye identitet i visjonen. De vil passe inn. Tenker også at dette handler om opptreden, da dere er i en aldersgruppe som opptrer hele tiden i sosiale medier, og i det faktiske sosiale livet som en forlengelse av opptrednene deres digitalt. «Metahumor er nåtiden,» sa Andreas litt pompøst.

Gjøre noe annet men bare gjøre det skikkelig bra.

Eksplisivitet, selvtillit, Fuck You

Være naiv men bevisst på det (vi er nitten år og vi vet det godt)

Avslappende, Identitet, det er gøy for oss, så: «I fuck you ligger det at... Når uttrykket er så personlig, spiller det ingen rolle», Eline

Digg å ikke kunne noe annet enn å ha levd et liv

De fleste som er interessert i humor

Et alternativ til mainstream

For folk som er opptatt av humor

Målgruppen er oss selv

Humorinteresserte i Oslo-miljøet, 19-21 år

politisk venstreside?

5.8. Instruktørens notater gjennomgang 06.12.2020:

Generelt, prøv å få hverandre til å le. Er det ikke litt det som egentlig er målet her?

Vi har godt av italiener før visning i morgen

De typete karakterene dere spiller kan prøve å få hverandre til å le. Det sier også noe om forholdet deres til fiksjon. At dere liker fiksjonen men har den utpå.

Åpning: Litt slapt

Tiss: vi endrer det til fem digre mugger
Vi ser på punchen. Kan den karikeres opp?

Bordben: kan vi bare manipulere deg på et bordben, eller trenger vi kostyme? Bra trebein-vits. Kan ikke bli overtydelig nok. Blir litt stille, tenker å kjøre heismusikk. Sparkesykkelen legger vi på på film, som en reklame for singelen. Jeg vil egentlig gjerne høre sangen, jeg.

Joey 1: Vi må huske at Johanne skal si noe på slutten, begynn å øve med det selv om vi gjør det live.

Matrix: Du KAN kanskje være tydeligere og større Synneva? Ha det gøy med å prøve å få Thea til å le.

Afghanistan: Bare tør å være STOR, Ulrik.

Bra at du rigga i mellomtida, Thea. Jeg legger på musikk og lyseffekter i klippen. Alle bildene i hodet ditt ser du dypere og dypere inn i kamera.

Hva skjer med rullestolen? Skal vi i så fall bare lage en leke-rullestol med papphjul.

Joey 2: husk på Johanne.

Vi trenger et rituale

Kritt:
Du må få på deg ordentlig kostyme, Ulrik. Hauk også.

Her kjøper jeg barter til dere.

Flodhesten:

Dyne kommer i morgen

KÅT på må være tydelig

Kyss meg:

Vi må øve på hesten.

Ulrik markerer live. Det samme som på matteoppgaver.

Gøy at du så sånn stolt på meg Hauk, når du kom ut av hesten.

GLAVA:

Bare tør å blåse det opp.

Bæsj:

Vi trenger en bæsj

Joey 3:

Husk på Johanne

Dere vet hvem jeg mener:

Litt mer leik så sitter. La pen være siste replikk

Joey 4:

Bra. Gøy med Bowling. At den er så utapå.

Matteoppgaver:

Vi spiller inn per og fatima-greiene på egen skjerm

Den blir ganske gøy nå

Avslutningsnummer:

Det er noe antiklimatisk med plasseringen. Er der gøy.

5.9. Instruktørens notater Italiener 07.12.2020:

Åpningsnummer:

Denne er egentlig slik den skal være, mtp. Intensjonene deres. Litt mer synkron, kanskje, men bra intensjoner.

Gøy pedo-karakter, Hauk

Det er noe gøy med Italiener, at dere ødelegger forestillingen.

Gøy hvesestemme på Ulrik på Flodhesten

Du er så gøy når du bryter egne grenser, Ada

Etter publikumsrespons live:

Skjønner man de der sjokoladepudding-greiene?

Viagra er så antiklimatisk

5.10. Notater fra prøvepublikum og instruktør - 08.12.2020:

Flinke folk

Oskar:

Åpning og avslutning er kult, kjemepeoriginalt

Generelt ser man at de koser seg, pass på konsen når de skal spille.

Punchline mangler tydelighet av og til. Er sketsjen egentlig ferdig?

Ida:

Liker åpning og avslutning.

Noen av scenene kunne gått sakte.

Gøy energi; god komisk timing, liker ikke tiss og bæsje men de klarte å gjøre det gøy

Erland:

Gøy med tiss

Åpning:

Er det start?

Tiss:

Enda mer søl med tiss. Det var gøy med tiss, selv om set ikke er Oskars humor

Bra lytting i tiss. Sketsjen med best lytting.

De tenkte så mye på hvor de skulle videre. Ikke ta det med inn i sketsjen.

Karate:

Det var en overgang.

Bordben:

En av de beste skuespillerprestasjonene. Alt hun sa var ikke så gøy, men dét var gøy. Gøy at den var satt der den var satt.

Generelt bra oppsett.

Joe and The juice:

Gode poeng, funker alle. De kan la den henge litt. Tør å etablere seg litt.

Minna om Unkkt Hønnt

Gøy med de to siste - vær enda mer stiv. Ikke el av det selv.

Matrix:

Hata punchlinene, men gøy spilt av Synneva.

Morsomt setup.

De hater punchlinen, det merkes. Stop og vær stolt av punchen?

Afghanistan:

Tydighet i punchlinen. De hørte ikke helt hva de sa.

Vær stolt av punchlinen deres. den er veldig viktig.

Andreas synes, er det litt langt?

Hvis hun ene vet at han har mellomanda i Afghanistan. Er det noen konflikt der?

Hun som er i konflikt når musikken kommer - ah, fakk.

Man blir mett på karakteren.

Kritt:

det var gøy, syntes Oskar og Erland

Høydepunkt, sa de.

Bruk ark, ikke mobil.

Flodhesten:

Den var morsommere enn kritt, sa Ida.

Ida likte timingen til Thea. Skryter veldig av Thea.

Gøy med innlevelsen.

Bør vi kutte med hei, og håndhilsing? Fra sønnen.

Kyss meg:

Revvypunch. Kort og fin, skulle ønske hestnen var alt for lenge. Kan være dobbelt så lang hestelyd.

Glava:

Revvy, funker bra, hjelper med kostyme.

Bæsj:

Blir levert med stålkontroll. Hauk er veldig god der.

Dere vet hvem jeg mener:

Den beste sketsjen, sier de. Veldig gjenkjennelig og godt levert.

Gjør mamma tydelig.

Gjør reaksjonen mer troverdig.

Gøy med å gjøre ting synkront. Oskar kunne sett mer av det. Gøy at det er sært.

Matteoppgaver:

Erland likte den.

Oskar syntes det var fin callback.

Vær helt død hele tiden, mattekarakterer.

Avslutningsnummer:

Like syrete som starten. Øv noen runder på å være synkront.

Man skjønte at set var slutten.

Tilbakemeldinger fra de som så på: Her har jeg oppsummert alt, og legger ikke noe imellom. Kort oppsummert, digger de samtlige på scenen, og mener jeg har gjort en god jobb med å lage en forestilling for målgruppen. De opplevde at forestillingen var veldig rettet mot en spesifikk målgruppe, og dere selv, men på en positiv måte. Det de ikke lo av, skjønte de selv at de ikke lo av fordi det ikke var deres humor, og ikke fordi det var dårlig. Og det er jo det vi har prøvd på.

Generelt:

- De digger åpnings- og avslutningsnummeret. De ønsket seg mer sånn. Og de digga at tempoet var høyt.

- Men - De hadde også ønsket seg at dere våget å dra pausene deres litt ut, og virkelig tørre å stå litt i stillhet. Dette gjelder flere steder, men jeg skal gruble litt på det, og tar det eventuelt på onsdag.
- Jevnt over var dette publikumet utenfor målgruppen, men roste oss fælt for å ha lage en forestilling som er så tydelig på hva den er og hva den vil være, og fikk følelsen av at dere koste dere med det, og virkelig eier det selv. Så selv om de som så på var eldre enn målgruppen, fikk de ikke følelsen av at det var noe fiendtlig. De opplevde det mer som å få titte inn i en egen verden de selv ikke er eller vil bli en del av, men som de synes er morsom og fin og spennende.
- De kunne kritisert skiftene og kostymene og sånt, men alle trodde at dette blir tydelig på filmen.
- Jevnt over er alle enige om at dere er veldig gode på scenen. Alle ble trukket frem jevnt, og de opplevde at dere får vist dere frem både som individer og som ensemble, og ga fra dere en koselig vibe som fortalte at dere digger hverandre. Ida er forresten forelska i deg, Thea, og skrøt fælt av uttrykkene dine og din komiske timing.
- Litt kritikk kom også: Våg å stå for punchene deres, og markere sluttene definert. Dere fremstod på publikum som litt redde for å levere punchlines og være morsomme med vilje. Dette kan vi jobbe med på onsdag. Det var tidvis også en del fnising her og der, på scenen, som de ikke syntes gjorde seg. Dette ser vi eventuelt på på de treige gjennomgangene på onsdag.
- De syntes gjennomgangen var litt rushet, og det synes jeg også. De mente det var tydelig at dere underveis i sketsjene tenkte på neste steg, og det virket i blant litt forstyrrende. Så tør å stå i hver enkelt scene, og tro på den innenfor de rammene som er satt.
- De var veldig fornøyde med rekkefølgen/oppsettet på forestillingen, og mente at vi i stor grad kan holde på den slik den er nå.

Spesifikt:

- Åpningsnummer: De digga det, men for at avslutningsnummeret skal funke som en slags ødelagt remix av åpningen må åpningen være supersynkron. Det var den ikke i dag. Ellers syntes de det var gøy.
- Tiss: Dette var Erlands humor. Ida og Oskar liker ikke tiss, sa de. MEN de koste seg allikevel, og trakk frem godt spill, og at dette var denne sketsjen med definitivt best lytting. Nå er det den vi har jobbet mest med lytting på også, så det kan jo være et tips til de andre numrene. De LIKTE at det ble sølt tiss på scenen. Og når det først handler om tiss, syntes de at det kunne gjøres hakket mer sølete. Tenk litt på det, det skal i alle fall jeg til onsdag.
- Karate: Gøy! overgang. De har veldig trua på at det blir ekstra gøy når Hauk sparker ned greier og pappesker.
- Rom for deling: Alle var enige om at dette er forestillingens beste skuespillerprestasjon. Det var et nummer de ikke fikk en dritt ut av, men som alle hadde kost seg med.
- Joe and the juice-sketsjene: Disse likte de godt, men ønsket seg at dere brukte mer tid på å etablere scenene, og kanskje tørre å stå i dem litt etter at punchlinen var levert.

Ellers bra, og de likte plasseringen av de ulike Joey-sketsjene, slik de var gjennom forestillingen.

- Matrix: Erland elsket Synneva her, hilsen ham. De likte alt frem til punchlinen. Ikke fordi de på et tekstlig nivå har et problem med punchen, men for dem som publikum som ikke har sett det før, hadde det ikke gjort noe om dere stod inne for punchlinen og leverte den som et intensjonelt morsomt poeng. Jeg har noen ideer om dette på film, og hvordan dere kan gjøre det ellers. Lær dere å elske punchlinen, var tipset de kom med, og det er kanskje ikke så dumt.
- Afghanistan: Her må vi også time punchen godt. Setupet som er ganske drøyt er veldig avhengig av det. Ronny-karakteren digga de, men sa det var en karakter man fort blir ganske mett på. Det er kanskje ikke dumt å hoppe over et avsnitt i monologen til Ulrik. De trakk også frem at vi kan etablere en mer kompleks relasjon, i det at Eline vet at Ronny bare har vært i Afghanistan på mellomlanding, mens Synneva kan tro litt mer på det. Der ligger det mye å spille på, og det er et råd jeg nok velger å lytte til. Dette jobber vi med på onsdag.
- Komplet: Denne gikk veldig hjem. En av de aller beste sketsjene, sa de. Ulrik må lese fra ark og ikke mobilen. Ellers et av høydepunktene i forestillingen.
- Flodhesten: Denne likte alle. Ida likte den spesielt godt, og her syntes hun Thea var helt fantastisk. Det har hun rett i, hehe. De mente vi burde kutte punchen ganske kort tid etter at Thomas titter frem, og det har de nok rett i. Så det setter vi på onsdag.
- Kyss meg: Denne likte de også. De ønsket seg at hestelydene varte enda lenger. Det kan vi prøve.
- Glava: Dette er revvy, det vil funke fint, mente de.
- Bæsj: Her skal jeg hilse og si at denne ble levert med stålkontroll, og at alle er enige om at Hauk er veldig god, spesielt her. De forstod ikke om han er en karakter, eller om han faktisk er sånn. På en bra måte. Dette er også den sketsjen jeg ikke har noe som helst å si på.
- Dere vet hvem jeg mener. Alle var enige om at dette er forestillingens beste sketsj. Veldig gjenkjennelig setup, og stort sett godt levert av alle. De synes det er moro når ting er synkront, og kunne nesten hatt mer av det. I tillegg til at det aldri kan bli synkront nok. Punchen ble levert rotete, og det var bare Ida som så filmen fra i går, som fikk den med seg. De ønsker også mer oppriktige reaksjoner fra Eline og Ada når det kommer frem at de har snakket om moren til Synneva. Det kan gjerne gjøre litt vondt.
- Matteoppgaver: Denne likte de også godt. At punchen er et callback til Ronny syntes de også var veldig fint, og særlig såpass sent i forestillingen. Mattekarakterene må passe på å være helt døde hele tiden, det var ikke moro når dere sprakk.
- Avslutningsnummeret: Når dere skal være synkrone her, kan det aldri bli synkront nok. På tross av at jeg føler at den kommer litt brått på, syntes de den var godt plassert, og forstod tidlig at dette var slutten på forestillingen. Syrete og rart og gøy, og sikrer at publikum går ut av forestillingen slik de først møter den, samme hvordan de har opplevd alt innholdet i mellom. Bra.

VEDLEGG 6: BILDER



Øvelse 02.11.2020



Øvelse på Åpningsnummer, 09.11.2020



Lydinnspilling, søndag 29.11.2020



Fra prøvefilming 06.12.2020



Fra filmet forestilling 09.12.2020, deltakerne spilte sitt eget publikum.



Fra filmet forestilling 09.12.2020, sluttpoenget i «Matrix» ble endret for å tilpasses videoens mediale rammer.

VEDLEGG 7: SKRIFTLIGE REFLEKSJONSNOTATER FRA DELTAKERNE

7.1. Spørsmål til skriftlig refleksjonsnotat fra hvert medlem i Åtte liv

Basert på samtaler 1. Desember 2020, om humoren deres og om forestillingen «Et glass til maten», har jeg formulert noen spørsmål som jeg ønsker skriftlig svar på (se notatene fra 1. Desember 2020 på side to i dette dokumentet, for innsyn i grunnlaget for spørsmålene). Svar skriftlig på spørsmålene så langt eller kort du ønsker, og send til Andreas:

Påstand 1:

Flere av medlemmene i Åtte liv har uttrykt at de vil overraske, og ikke ønsker å passe inn i en form som eksisterer i dagens komedieuttrykk på skjerm og scene. Hauk er irritert på humoren på Dplay. Ulrik «vil passe inn i en form som ikke finnes enda», Thomas sier han er opptatt av publikum, men har et uttalt ønske om at uttrykket skal være «annerledes», og Synneva ønsker at de som ser på skal kunne tenke «Hmm, sånn kan man også gjøre det».

Påstand 1 - Spørsmål 1:

Tenkt scenario: Året er 2040. Dere har jobbet sammen som gruppe i 20 år, og er godt etablert med deres unike uttrykk. Uttrykket var nytt i 2020, men dere har nå laget deres helt egen form i tråd med det dere prøvde på i 2020, og dette er nå en etablert form for publikum i 2040.

Hvordan ser denne formen ut? Hvordan presenteres historiene og fiksjonen? Hvordan vil publikum beskrive uttrykket deres? Hva sier publikummet som liker humoren deres i 2040? Hva sier publikummet som ikke liker humoren deres i 2040? Hva slags form har dere laget dere på disse 20 årene? Altså: Beskriv så godt du kan hvordan formen dere alltid har ønsket dere, er, og ser ut etter 20 år med arbeid.

Påstand 1 – Spørsmål 2:

I følge bokmålsordboka er begrepet «annerledes» noe «som skiller seg ut; på en annen måte; forskjellig». Om dere vil inn i «en form som ikke finnes enda»:

Hvilke former er det som finnes nå? Hva tar opp plassen dere mener dere skulle hatt i komedie-sfæren? Hva har dere ønsket å være annerledes enn og skille dere ut fra, med forestillingen deres? Beskriv det etablerte dere ønsker å skille dere ut fra. Om dere er annerledes – hva vil du da si er vanlig?

Påstand 2:

Forestillingen ble laget med Åtte liv selv, samt «unge kulturinteresserte folk rundt 20 år i Oslo», som uttalte målgrupper. Flere av medlemmene i Åtte liv har uttrykt at de ønsker å vise hvem de selv er gjennom humoren deres, enten i form av skrivning og formidling av tekst og ideer, eller gjennom å skape et uttrykk der dere viser at dere har det moro på scenen selv. Det er altså dere som utøvere og formidlere som står i fokus, enten like mye som, eller mer enn publikum. Uttrykket er derfor til en viss grad ganske selvsentret. Instruktør Andreas har også opplevd mye av uttrykket i forestillingen som preget av ekskludering av visse publikumsgrupper, eller at forestillingen i alle fall ikke legger til rette for at absolutt alle skal forstå den umiddelbart.

Påstand 2 – Spørsmål 1:

Etter å ha spilt forestillingen og sett den i opptak selv – Hvilken målgruppe mener du nå at forestillingen egner seg for? Og hvorfor det?

Påstand 2 – Spørsmål 2:

Ta for deg hvert nummer i forestillingen. I hvilke nummer, og i hvilke deler av numrene har du fokusert på publikum, og hvor har du fokusert på ensemblet? Når prioriterte du publikums latter fremfor din egen eller ensembles? Og hvorfor det?

Påstand 2 - Spørsmål 3:

Forestillingens målgruppe er en gitt type folk rundt 20 år. Sensor er en litt annen type, og er i tillegg 60 år. Både ensemble og instruktør har på ulikt grunnlag vært klare på at forestillingen i blant ikke skal legge til rette for at de utenfor målgruppen skal ha sjans, eller få ekstra hjelp til forstå uttrykket og humoren. Da forestillingen bar preg av det både i manus og formidling er det tydelig at dette er noe samtlige har forholdt seg til aktivt. Hvordan har DU selv forholdt deg til dette? Hvorfor har dette vært mer eller mindre viktig eller uviktig for deg og ditt arbeid med forestillingens uttrykk som tekstforfatter og skuespiller/komiker? Hvorfor er det viktig for humoren i denne forestillingen, og for deres ønskede uttrykk, at dere ikke legger til rette for, og med det aktivt ekskluderer, et så bredt publikum som mulig?

7.2. Skriftlig refleksjonsnotat Johanne:

- Jeg tror at denne formen ser veldig leken ut, og nesten kan presenteres som en lekeklass. Der selve leken ikke har en motivasjon, men det at man koser seg med det, gjør helheten verdt det. Det er sånn både jeg oppfatter det og tror publikum kanskje oppfatter det. Publikummet som liker humoren vår i 2040, sier nok at det er avslappende å følge med på oss, fordi sketsjene våres ikke handler om å kritisere noe, men mer det at man skal ha det gøy på scenen. At de synes det er deilig at alt ikke trenger og ha et budskap eller en punch, for og ha en underholdningsverdi.

Publikummet som ikke liker humoren, kan være folk som meg selv, som heller mer mot den tradisjonelle måten å sette opp en revy på. Der alt er nøye tenkt gjennom, og hardt jobbet med. Jeg synes at de beste sketsjene kritiserer dagsaktuelle temaer på en nyskapende måte. Noe jeg ikke føler at vi gjorde så mye av. Selv om jeg fortsatt koste meg litt med å se på de, fordi de hadde det gøy på scenen.

Den formen jeg tror vi hadde lagd på disse 20 årene, hadde nok vært en form som hadde utfordret skolerevyer litt, i og med at vi prioriterer oss selv overfor publikum, i den forstand at vi lager sketsjer for at vi innad i gruppa skal le, også er det bare et pluss om publikum også gjør det. Så i løpet av de 20 årene tror jeg vi har fått frem hvor viktig det er at man selv koser seg på scenen, og at for å få andre til å le, så må du først og fremst le av det selv.

- Slik jeg oppfattet ensemblet vårt, så var vi litt lei av den typiske “Dplay” humoren, der man spiller mye på misforståelser og type karakterer. Jeg synes også at vi har utfordret dramaturgien litt, selvom jeg fikk litt motstand da jeg mente dette. Jeg synes ikke sketsjene våres bygges opp så mye, uten at det nødvendigvis trenger å være noe negativt. På den måten så synes jeg at vi skiller oss ut, men jeg ville nok ikke beskrevet oss som “unike” - jeg faller mer mot “noen som utfordrer sjangeren litt”.

Jeg har jo ikke helt den samme motivasjonen for å skille meg ut, som resten av gruppa, så hva som har gjort at de vil skille seg ut så mye vet jeg helt ærlig ikke. hehe:)

- Jeg opplever målgruppen vår svært minimal, i den forstand at jeg føler at man både må være jevnaldrende og også være godt kjent med oss som enkeltpersoner for å være med helt på dette humortoget. Da sketsjene ble lest opp for første gang, og jeg ikke kjente de andre i gruppa så godt, så sleit jeg med å ha det gøy med det. Sent i prosessen, når jeg ble mer kjent med de i gruppa som mennesker, og ikke som komikere, så synes jeg automatisk at det de gjorde opp på scenen ble morsommere. Fordi jeg ble mer kjent med distansen og ironien de hadde på scenen, som jeg ikke hadde oppfattet før.

Et eksempel på det er “Matrix”, der jeg hverken hadde forhold til Matrix eller Synneva og Thea, så jeg trodde helt genuint at de bare hadde dårlig humor. Jeg skjønnte ikke at de var teite med vilje.

Noe som gjør at jeg tror at vi har en ganske minimal målgruppe, som igjen er ganske synd, hvis motivasjonen også er å presentere en litt alternativ bølge, så burde man jobbe litt med å få flere til å føle seg inkluderte i det.

- Som du vet, så følte jeg meg aldri en del av dette uttrykket, noe som gjorde skriveprosessen min vanskelig (da vi holdte på med manus). Jeg husker at etter første møtet, så var jeg en av de som brant for å provosere publikum og kanskje prøve noe nytt. Jeg visste ikke hvordan jeg ønsket dette, men hadde i bakhodet at blant annet Odd- Magnus Williamson hadde gjort det. Hvordan uttrykket vårt endte opp som, følte jeg aldri at jeg hadde noe eierskap til. Som nevnt tidligere så er jeg en av de i gruppa som ikke har noe imot klassisk revyhumor , som flere i gruppa muligens var lei av. Jeg har kanskje også for mye respekt for det tradisjonelle, som gjør at jeg finner det vanskelig å kritisere det. Så lenge jeg har jobbet med humor, så har jeg vært opptatt av at alle skal føle seg litt inkludert i det landskapet jeg befinner meg i. Det er jo så klart vanskelig å inkludere alle, og det er nok en dårlig motivasjon også, men har jo et ønske om at alle får noe ut av det. Vet i hvert fall med meg selv at jeg får utrolig mye ut av gode sketsjer, som er hardt jobbet med og har et ordentlig budskap. Jeg tenker jo fortsatt på de to sketsjene til Tarjei på Skirevynen (voldta Sylvi Listhaug og kommunen lom?).

7.3. Skriftlig refleksjonsnotat Ulrik:

Påstand 1 - spørsmål 1:

Akkurat nå så vil jeg ikke påstå at det vi har produsert er utpreget unikt. Sant må sies at jeg personlig ikke er veldig kjent med det norske revymiljøet fra før. Men fra det jeg vet om det, skiller vi oss nok ut ifra det klassiske revymiljøet i og med at vi hadde en slags ironisk tilnærming til det påtatte «show-gliset», og alt det symboliserer gjennom hele forestillingen. Altså, at vi også nok til tider hadde en ironisk tilnærming til punch-lines og publikum. Men jeg har også fått inntrykk at det finnes flere selvrefererende «meta-revyer» der ute fra før, og jeg synes ikke at hele forestillingen var kynisk og/eller ironisk

Men jeg tror mye av det ironiske oppstod i spillingen og regien av revyen, og ikke i produksjonen av manus. Jeg tror ikke det var så mye mer retning i skriveprosessen enn å prøve å skrive noe som de andre spillerne og Andreas synes var morsomt. Og det som fikk mest latter, var det som ble valgt. Punch-lines som ble formidlet ironisk i forestilling tror jeg ikke var ment som ironiske punclines når det ble skrevet.

Jeg tror derimot at forestillingen hadde et opprinnelig mål om å være litt «særere» enn det ferdige produktet var. At vi egentlig hadde lyst til å formidle mer humoren som definerer mye av internettkultur, ungdomskultur, og å få det opp på scenen. Når vi nå er i prosessen av å produsere en ny forestilling, virker det som at dette nå er noe vi skal prøve å gå med mer bevissthet inn i skriveprosessen med. Et eksempel på dette er at vi har tenkt til å ta noen av Hauks videoer, som han har laget for nettet, og å utføre det på scenen. Jeg vil derfor anta at vår neste forestilling vil være mer ekskluderende for folk som er vant til klassisk revy. At vi kanskje henvender oss mer til et publikum med kortere oppmerksomhetsspenn og sans for det råe, spontane og sardoniske. At vi ikke skal se ut som at vi er over-regissert, men at vi heller bare står på scenen og åpenbart gjør noe vi synes er morsomt. Og at det er der mye i humoren ligger for publikum også, at de klarer å se at vi bare fremfører ting som er morsomme, og at det virker som at vi kanskje ikke har tenkt så mye over hvordan det oppfattes av andre. At hvis man spiller på det vi selv synes er morsomt, og ikke produserer for et annet tenkt publikum eller målgruppe, så vil det skinne gjennom noe mer inderlig og ekte. Og noe som er morsomt.

Jeg vil også påstå at utøverne i denne gruppen er blant de morsomste personene jeg kjenner, og ut ifra dette vil jeg anta at det vi synes er morsomt, synes også andre morsomme folk er morsomt. Derfor vil vårt publikum i 2040, håper jeg, være folk som føler at de lett hadde passet inn i vår «vennegjeng», for de er folk som har samme oppfatning om hva som er gøy. At vi har et publikum som er humorinteresserte, og som skjønner at vi også er det, og at vi er på en bølgelengde som gjør at de skjønner hva vi prøver på. At hvis vi spiller en sketsj som ikke går bra, at vi har opparbeidet oss en tillitt blant publikum som gjør at

de skjønnte hva vi prøvde å gjøre, og at de synes at det er morsomt, både idéen, og vår eventuelle mislykkede utføring av det. At vi viser at vi kan dumme oss ut og drite i det. Og at det er derfor folk liker oss.

Om vi som en gruppe har noe mer spesifikke mål i henhold til vårt uttrykk og form vet jeg ikke. Det har i så fall ikke blitt diskutert. Vi prøver å være morsomme. Så får heller ting styres ut ifra det.

Påstand 1 – Spørsmål 2:

Ting som tar opp plass er ting som er forutsigbare. Ting som følger formler. Ting som likner på andre ting, og som er utspilt. Ting som blir laget for et tenkt publikum, med en tenkt målgruppe. Ting som er behagelig å se på, fordi de ikke utfordrer noen gitte konvensjoner. Personlig har jeg fått nok av kjendiser og TV-tryner som intervjuer hverandre og inviterer hverandre med på utfordringer, og enkeltpersoner som har seks-syv gøye karakterer som sier den samme vitsen om og om og om igjen (typ Kongsvik, Flesvig, Stoltenberg, Vågenes). Og grunnen til at de sier det samme om og om igjen er jo fordi folk vil ha det, fordi de synes det er morsomt, og fordi de vet hva de får og kan forstå det. Så hvem er jeg til å si at det tar opp unødvendig mye plass? Jeg vil jo at folk skal ha det morsomt. Men jeg tror de treffer så bredt, at de treffer grunt. Det er ikke nok nisje-humor på norsk TV.

Sære folk finner ikke seg selv i norsk mainstream underholdning. I norsk mainstream underholdning blir de ofte gjort narr av. Man går gjerne til internett for å finne humor som passer sin egen. Humoren til f.eks. Tim and Eric, Eric Andre og Nathan Fielder er ting som fortsatt ikke har kommet helt til rette i norsk mainstream. Martin Beyer-Olsen og Lars Berrums «Berrum og Beyer» hadde en Eric André rip-off show, men som prøvde henvende seg til et bredt publikum, det var familievennlig nok til at det kunne bli sendt på NRK. Det funket ikke. Problemet med det norske markedet er kanskje at vi er såpass få, og for å få en bærekraftig publikumsstørrelse, så kan man ikke henvende seg til en subkultur og samtidig få en god mengde seertall, slik man kan i USA eller Storbritannia.

Men jeg har egentlig ikke så veldig mye imot det meste som er etablert humor i Norge. Det er veldig mye morsomt. Men det hadde vært gøy å kunne skape noe originalt, og å skille seg ut på den måten. Hva spesifikt det skal være vet jeg ikke ennå. Men ting må forandre seg før det blir for uinspirerende. Som jeg vil si mye av norsk underholdning er nå. Å være del av en ny generasjon som kunne vært med på en ny omveltning, hadde vært stas

Hvis vi lager noe som reflekterer mest mulig det vi synes er morsomt og ikke nødvendigvis har en tenkt målgruppe, tror jeg kan komme oss litt frem.

Påstand 2 – Spørsmål 1: Etter å ha spilt forestillingen og sett den i opptak selv – Hvilken målgruppe mener du nå at forestillingen egner seg for? Og hvorfor det?

Jeg mener at den egner seg for alle som ikke er trent innenfor norsk revy og gamle kjerringer. For å være helt ærlig så ser jeg ikke at det er noe åpenbart aldersavgrensende med forestillingen. Så jeg mener den kan egne seg for de fleste. Bortsett fra Niels-Peter. Hvis man ikke likte forestillingen så tror jeg ikke man kan skylde på at det er en generasjonsgreie, da er det bare fordi man ikke synes det er morsomt, og kvaliteten på forestillingen var for dårlig. Synes det er vanskelig å skulle pin-pointe en spesifikk demografi.

Påstand 2 – Spørsmål 2:

1. Åpningsnummer

Personlig ikke fan av åpningsnummer som et konsept. Ser ikke helt at det skal være nødvendig. Er vel for å få publikum varm i trøyen, et slags glidemiddel eller foreplay for latter, men synes det blir litt vel uoverenstemmelig med humor som sjanger. Ihvertfall den type humor jeg har lyst til å være assosiert med. Det hadde nok hvert annerledes hvis det hadde vært en musikalsk tråd gjennom forestillingen.

Så her har jeg vel kanskje prioritert publikum, ihvertfall ovenfor meg selv. Jeg føler at hvis vi hadde hatt et mål om å bli en alternativ revygruppe, så må ihvertfall åpningsnummeret bli enda mer eksperimentelt. Men i forhold til andre åpningsnumre jeg har tatt del i, og sett tidligere, så synes jeg denne var ganske kul. Vi hadde et stort glis, men, jeg følte at det var ironisk ment. Vi hadde rare dansetrinn. Så åpenbart et slags «fuck you» til det konvensjonelle åpningsnumret. Men føler ikke at vi prioriterte oss selv foran publikum av den grunn. Tror publikummet som faktisk hadde kjøpt billetter, hadde likt det.

Men jeg mener at et enda bedre «fuck you» til åpningsnumre som konsept er å droppe dem helt.

2. Tiss

Synes personlig at dette er en ganske standard og konvensjonelt oppbygget sketsj. Jeg prøvde å spille den sånn. Vet ikke i hvor stor grad jeg klarer å formidle noe særlig gjennomtenkt intensjon i et manus.

Synes det er en morsom sketsj, og ville jo at publikum skulle synes det også. Kanskje et konvensjonelt revypublikum synes bæsje og tiss er ekkelt. Det gjør forsovet jeg også. Men føler ikke at denne var noe ekskluderende utover det. Den gjør kanskje litt narr av et fastsatt sketsjpremiss hvorhen noen tar med

kjæresten sin hjem til svigers, men føler ikke at den er ondsinnet mot revysjangeren på noen fremtredende måte.

2. Afghanistan

Føler denne er veldig konvensjonell. Parodi på en viss type menneske. Vil si at jeg prioriterte publikums latter her. Prøvde å få til en god oppbygging og god punchline.

3. Komplet

Denne beveger seg vel kanskje litt inn i meta-humor. Er noen morsomme linjer her og der, og det er noen gøy bilder. Men morsom også fordi den er så anal og langtekkelig. Men føler at dette er noe jeg kunne sett på SNL på 90-tallet. Ikke noe nyskapende eller unikt. Vil jo igjen at publikum skal le her, så vil si at de prioriteres. Hvis de ikke synes det er gøy, så er det jo i en viss forstand også gøy, at jeg bare fortsetter og fortsetter. Så jeg synes denne er gøy uavhengig av hva publikum synes. Så kanskje jeg prioriterer min egen latter her.

4. Matteoppgaver

Synes denne var vanskelig å få til bra på scenen.

5. Avslutningsnummer

Se notater til åpningsnummer

- Fordi hvis man spiller for et bredt publikum så treffer man alle grunt. Men jeg har ikke gått inn for å ekskludere noen. Men man kan vel ikke gå inn for å inkludere alle. Har prøvd å lage noe som er morsomt, og så for folk som er enige være enige i det.

7.4. Skriftlig refleksjonsnotat Hauk:

Påstand 1 - Spørsmål 1:

Vet ikke om jeg kan svare for alle her, men jeg har alltid elsket å leke med ulike plattformer og kanaler. Føler at hvis røttene står i en mer konsept og idéé bassert humor så er vel drømmen å ha utforsket alt og et publikum som gleder seg til å se hva vi klarer å finne på neste gang.

Jeg lengter etter et publikum som sier at det jeg gjør er originalt, morsomt og først og fremst smart.

Syntes dette var vanskelig å svare på.

Påstand 1 – Spørsmål 2:

Show som Allerud vgs, der største andelen av humoren er at folk er karrikerte versjoner av personer du har sett før. Det meste jeg har sett av norsk humor ser ut til å hovedsakelig le av en gruppe individer eller ett enkelt individ. Noen show som f.eks spiller mer på situasjonsbasert humor er «helt perfekt», men jeg savner komedie som heller leker med originale ideér og nye tanker. Monthy Pyton er særlig gode på dette, da de blant annet lagde en kort «sekvens?» i life of brian, rundt rettighetene til å kunne bytte kjønn fra mann til dame og få lov til å føde, selv om man ikke kan kunne føde. «kanskje ikke den beste beskrivelsen, ta kontakt på messenger ellerno, hvis det er litt for utydelig»

Dette er ikke nødvendigvis å latterliggjøre en bestemt person i samfunnet eller en enkelt person, men mer å leke med tanker og ideér. Jeg vil ikke bare lage humor som basserer seg på overflaten til mennesker, jeg har lyst til å treffe de indre nervene som vi alle kan relatere til og føle på. Dette føler jeg særlig Norsk humor mangler.

Oppsumert:

Norsk humor, sånn det ser ut for meg. Handler mye om å latterliggjøre individer og grupper med mennesker. Noen ganger er det situasjonsbasert, men det føles litt tamt ut nå etter min mening.

For meg var det jeg ville være annerledes på, det at jeg ikke fulgte dette med det jeg skrev og fremførte. Som i bæsje for eksempel. De færreste vet om noen som har bæsjet bak ett sceneteppes håper jeg? Men vi kan alle kjenne oss igjen i det å ha gjort noe galt, som vi ikke burde fortelle til andre, samtidig som vi er litt stolte og vil ha æren for det.

Påstand 2 – Spørsmål 1:

Det er ikke lett å si gitt. Det ble en slags kabaret med noe veldig spaca og en del ting som føltes veldig revy aktig ut. Tror at hvis du er en person som liker å tenke litt over hva du ser på så passer denne forestillingen ganske bra. Men om du er en person som liker å koble av hjernen helt når du ser på ting, så blir det kanskje litt for mye tull og litt for lite rett fram. Om det gir mening?

Vanskelig å si med alder også, tenkte først at det var unge mennesker, men mange av sketsjene går kanskje litt treigt sammenliknet med sosiale medier, der fleste parten av ungdom ser humor. Så er nok ikke helt det heller.

Tror forestillingen treffer mer en slags type menneske. Helst de som allerede har sett litt humor fra før av. Høy kulturell kapital om man kan kalle det det. For det er mye her som kan

virke litt sært om en ikke har lært seg å like humor som tilsynelatende ikke har noen tydelige poenger, altså, tydelige punsjer osv.

Påstand 2 – Spørsmål 2:

Dette var også litt vanskelig å svare på. Tenker du under skriveprosessen eller i fremføringen?

I alle nummer jeg har skrevet eller vært med på å lage, har formålet først og fremst vært å få meg selv til å le, men jeg syntes alltid at det er viktig å forhøre meg med utenforstående som blant annet faren min når jeg lager ting. Det er ofte at jeg snakker om ideér eller konsepter som jeg selv synes er morsomme med familie og venner. Hvis de sier at det ikke er morsomt, så hører jeg ofte på dem, eller så prøver jeg på nye innfallsvinkler som de kan le med meg på. Jeg syntes at det er vanskelig å presentere noe som kun skal være morsomt for ett publikum, hvis jeg ikke skjønner hva som er morsomt med det selv.

Det høres kanskje litt teit ut, men jeg fokuserer vel egentlig alltid mest på publikum når det kommer til selve fremføringen. Jeg får veldig mye glede av å høre latter. Særlig når jeg fremfører ting jeg selv syntes er morsomt er det spesielt viktig å høre hva folk kikker på. Jeg dropper gjerne deler jeg selv syntes var morsomme i en sketsj om dette betyr at publikum ler mer og høyere. Dette skjer gjerne på sparket om jeg fremfører en monolog, der jeg selv styrer og det ikke påvirker andre skuespillere. Jeg tar skuespiller jobben kanskje litt for seriøst til tider og det siste jeg ønsker å gjøre, er å trække noen av de andre i ensemblet på tærne.

Påstand 2 - Spørsmål 3:

Forestillingens målgruppe er en gitt type folk rundt 20 år. Sensor er en litt annen type, og er i tillegg 60 år. Både ensemble og instruktør har på ulikt grunnlag vært klare på at forestillingen i blant ikke skal legge til rette for at de utenfor målgruppen skal ha sjans, eller få ekstra hjelp til forstå uttrykket og humoren. Da forestillingen bar preg av det både i manus og formidling er det tydelig at dette er noe samtlige har forholdt seg til aktivt. Hvordan har DU selv forholdt deg til dette? Hvorfor har dette vært mer eller mindre viktig eller uviktig for deg og ditt arbeid med forestillingens uttrykk som tekstforfatter og skuespiller/komiker? Hvorfor er det viktig for humoren i denne forestillingen, og for deres ønskede uttrykk, at dere ikke legger til rette for, og med det aktivt ekskluderer, et så bredt publikum som mulig?

Jeg vet ikke om jeg aktivt prøver å ekskludere noen. Som nevnt tidligere så liker jeg å prøve å treffe nervesystemet til publikum. Jeg er ikke særlig glad i å skrive sketsjer som krever at du har en bestemt referanse heller. Jeg liker å tenke at man kun trenger å ha levd litt for å like det jeg lager.

Jeg skrev jo bruh sketsjen, som helt klart har en sammenheng med bruh, «memen», men referansen er jo ikke hovedpoenget i sketsjen heller. Dette er bare ett lite bonus til de som vet. Det som først og fremst skulle være morsomt der, var jo at det var en tragisk gnomelignende karakter.

Jeg vet ikke helt hvor jeg vil med dette, men svaret mitt er at:

jeg prøver sjeldent å treffe en spesifikk målgruppe. Er iallefall litt mindre bevisst på det, en det jeg kanskje burde ha vært. Man kan jo egentlig ikke treffe alle.

Jeg hater heller ikke norsk humor, det var en litt drøy påstand som jeg trekker tilbake. Jeg er bare lei av den generelle veien det ofte går i. Likte Ylvis veldig godt når jeg var mindre.

Irritert passer egentlig ganske bra. Øver meg på å like det. Tror det er ett skill å like det. Har ikke blitt så mye eksponert for det i oppveksten.

7.5. Skriftlig refleksjonsnotat Ada:

Spørsmål 1:

Jeg mener at forestillingen egner seg best for målgruppen 19-25 år ca. Dette er fordi den har en sånn humor som krever et «voksent publikum», men som enda ikke helt har gitt slipp på barnet inni seg enda. Den er leken, men strukturert, og inneholder også en god dose «teit». Dette blandet sammen skaper en helt unik forestilling som kanskje blir uforståelig for en 14-åring, og for barnslig og sært for en 35-åring.

Spørsmål 2:

Tiss: Her fokuserte jeg mest på ensemblet. Denne sketsjen var kanskje den jeg syntes var mest utfordrende, fordi den er så sær, men jeg fant ut at den var utfordrende fordi jeg fokuserte så mye på å på en eller annen måte «forsvare» den for publikum. Det ble mye lettere og morsommere å spille i den da jeg heller begynte å fokusere på de andre skuespillerne og å få hverandre til å ha det gøy, og jeg tror også at dette gjorde sketsjen bedre.

Joe & the juice: Her fokuserte jeg også på ensemblet, dvs. Thomas og Hauk. Det var sjukt gøy å spille i denne hvor jeg og Thomas bare gira hverandre opp ved å være barn. Jeg pleier å like å se folk på scenen som tydelig har det lættis sammen, så det var litt det som var greia, men vi gjorde det mest fordi vi hadde det gøy med det.

Kyss meg: Her fokuserte jeg på publikum, spesielt i starten da jeg satt i trappen og grein. Det er gøy med folk som tar det de gjør veldig på alvor, så jeg prøvde å se skikkelig trist ut for å eventuelt få publikum til å le.

Dere vet hvem jeg mener: Her var det også fokus på publikum for det meste, spesielt i den «bevegelse-sekvensen» mellom meg og Eline. Det er gøy å se synkrone ting på scenen.

Matteoppgaver: Her hadde jeg absolutt mest fokus på ensemblet fordi sketsjen er så rar allikevel. Alle har et forhold til slike matteoppgaver, så jeg følte det ikke var noe poeng i å «forklare» greia for publikum. Det er heller morsommere at vi i ensemblet går inn i det med fullt alvor samtidig som at vi holder på å knekke innvendig.

7.6. Skriftlig refleksjonsnotat Eline:

Påstand 1, spørsmål 1:

I 2020 fokuserte vi mye på å gjøre ting på nye måter og fremstå originale, noe som ikke nødvendigvis ga så veldig mye utslag i forestillingen, men det var et sterkt ønske vi hadde. Vi som er såpass unge har kanskje et behov for å ligge litt foran og heve oss over humoren som finnes nå. Derfor tror jeg formen vår i 2040 ville vært enda mer snever og sær, i form av mye absurd humor hvor mening bak humoren ikke er så viktig. Jeg tror premissene for sketsjene vil være det som er det rare og absurde, mens karakterene er dem som publikum kan kjenne seg igjen i (Bæsj feks). Jeg tror også vi hadde fokusert på små detaljer som vi selv synes er veldig morsomme, ting som kanskje ikke er typisk «komisk», men bare rart, og som heller ikke publikum trenger å skjønne seg på for å like humoren. Nesten som at den delen av publikum som har lyst til å synes at det er gøy, synes det er gøy. Jeg tror mange unge i vårt miljø, som først og fremst er målgruppen, liker følelsen av å være del av, og skjønne noe som er litt rart og annerledes. Derfor vil jeg tro enkelte publikummere som faller litt utenfor denne gruppen vil oppleve formen som noe intern og utestengende. Samtidig føler jeg denne typen «anti-humor» kommer til å ta over mer og mer, og at fler vil sette pris på den i 2040.

Påstand 1, spørsmål 2:

Jeg tenker de formene som finnes nå baserer seg mye på generasjonene. Vi har jo den typiske «revvy»-humoren (med to v-er), som tilhører den litt eldre generasjonen med karrakterer og typer som blir dratt ut, som også henger sammen med mye fysisk humor. Det er kanskje den humoren som treffer flest på en gang, men som også undervurderer publikum til en viss grad. Og på den andre enden er det den nyere og unge humoren som fremstår mer «intellektuell» og overlegen, og som dras mer mot det absurde (nieu-humor). Jeg vil si vi er et sted midt i mellom disse, og at det kanskje ikke finnes en tydelig plattform for den blandingen. Jeg har et ønske om at vi kan skille oss ut fra den typiske revysjangeren som ofte blir brukt når man skal spille på en scene, og kanskje prøve å få til en form for humor som kan minne mer om den venner har seg imellom når man tuller sammen og ikke har noe spesielt formål. Personlig synes jeg den humoren man finner i ekte liv er morsommere enn det man ser på en scene, og det hadde vært kult å få til å overføre det til scenen. Altså mer «tull» enn «humor».

Påstand 2, spørsmål 1:

Først og fremst tenker jeg at siden forestillingen har en blanding av mange former for humor, vil de aller fleste kunne le av eller like i hvert fall noe av den. Men jeg tror nok forestillingen overordnet sett egner seg for jevnaldrende som er opptatt av humor, og spesielt de som kjenner oss godt fra før.

Påstand 2, spørsmål 2:

Åpningsnummeret: Fokus på publikum, mest for å få opp stemningen og gi dem et kjapt inntrykk av hvem vi er.

Tiss: (Denne har vi jo riktignok ikke skrevet selv), men her tenker jeg premisset med tiss er noe vi selv synes er gøy, og en litt mer «publikum får bare deale med at vi synes dette er gøy»-tanke. Mens mor og far karakterene er mest for å gi dem noen gøyale typer.

Karate: Denne tenker jeg er kun er kjapp og forfriskende, gøy for alle.?

Rom for deling: Vitsene om indianere og trebein fokuserer på publikums latter, mens selve premisset med et bordben som snakker om livet sitt, gir muligens mest glede til meg. Og prosessen med å lage kostyme og prøve ut ideer rundt, var en fin ting for ensemblet i seg selv.

Joey and the juice 1,2,3: Veldig «vits», kanskje mest for å gi publikum noe «vanlig» eller revy-typisk. Og publikum kan sette pris på at det er en «running gag» å følge.

Matrix: Her tenker jeg at da Synneva fikk frie tøyler og rom til å tulle så mye hun ville, ble det morsommere å spille sketsjen og morsommere for oss i gruppa som så på. Mindre fokus på publikums latter, mer tull for oss.

Afghanistan: Den har et tydelig premiss og tydelig dramaturgi som publikum kan sette pris på. Mens for eksempel starten med paraplyen og «hater når det skjer», var fristende å ironisere og overspille fordi det var morsommere for oss selv.

Komplett: Her tenker jeg bakspillet la fokus på ensembles latter, mens teksten la fokus på publikums.

Flodhest: Denne tenker jeg prioriterer publikum. En kan kjenne seg igjen, på et mystisk vis.

Kyss meg: Dette er den sketsjen som jeg tror færrest i publikum synes er spesielt gøy, men som vi synes er aller morsomst. Tror det handler mye om at vi kjenner til prosessen og idémyldringen bak. For eksempel idéen om at de er troyanere tror jeg gir oss mer enn det gir publikum.

Glava: Det at vi ironiserte det såpass mye tror jeg gjorde at vi både prioriterte publikums latter og vår egen. Premisset prioriterer ingen. Hehe

Bæsj: Detaljene i denne synes i hvert fall jeg er det morsomste, og var det morsomste å skrive. For eksempel at det er fokus på at han har ikke vært der på to uker, og hadde sjekket igjen. Og jeg tenker at selv om det er bæsj-humor synes mange det er gøy. De fleste synes jo bæsj er gøy.

Dere vet hvem jeg mener: Både ensembles latter prioriteres fordi det kjennes virkelighetsnært, og vi på scenen kan også kjenne oss igjen. Detaljen med at jeg og Ada klemmer for eksempel tenker jeg også både publikum og oss selv synes er gøy.

Matteoppgaver: Usikker på denne. Vil si fokuset ligger mest på publikums latter.

Jeg merker at det som går igjen er at de stedene hvor prosessen til en viss grad kommer frem setter vi pris på. Det som de færreste ser synes vi er morsomst. Så kanskje de ekstra oppmerksomme publikummerne synes forestillingen er ekstra gøy.

Og jeg merker det ikke samsvarer helt med hva vi synes er gøy og hva vi forventer at publikum synes gøy, da vi har tenkt at målgruppen på en måte er oss selv/folk som oss. Det er kanskje det vi ønsker til slutt? Selv om det blir mer ekskluderende.

Påstand 2, spørsmål 3:

For meg er ikke målet med å lage en humorforestilling å få flest mulig i salen til å le. Det er jo selvfølgelig en veldig deilig følelse, men jeg tror noe inni meg samtidig tenker at det da er for enkelt. Og jeg mener ikke at det er enkel sak å få mange til å le, men det er ofte de litt enklere premissene og vitsene som slår best an. Derfor vil jeg heller at noen skal hate det og noen elske det, enn at alle synes det er ganske bra. Jeg tenker at siden det er snevert, vil vårt mål være å treffe akkurat dem innenfor målgruppen skikkelig godt. Jeg vil lage humor jeg kan stå for å synes er ekte gøy, hvis ikke gir ikke den latteren meg en følelse av noe personlig eller eget. Og selv om det er noe selvsentrert og egoistisk ved det, er det likevel en enighet mellom sal og scene som kanskje er en *bedre* enighet enn den som oppstår med en bredere målgruppe.

7.7. Skriftlig refleksjonsnotat Thomas:

Påstand 1 - Spørsmål 1:

- Jeg tenker at formen ser ganske lik ut som den vi allerede har begynt å etablere. Med litt odde og rare karakterer, i et rart univers.
- Publikum vil beskrive uttrykket vårt som morsomt, med et eget særpreg og at vi samtidig treffer de fleste.
- Publikummet som liker det, vil si at det er en humor som passer for alle, og med et ekstra lag for de det treffer.
- Formen vi har laget oss, er at vi spiller med en sær og til tider folkelig humor som man som publikummer, må være på for å få med seg. (Da tenker jeg alle lagene av humoren). Jeg tenker at etter 20 år, er det noe publikum har lært seg og skjønne men at det var en prosess både for oss og for publikum før vi kom i mål med det.

Påstand 1 – Spørsmål 2:

- Jeg synes vi har tatt opp dette temaet godt flere ganger, og flere følte vel det at vi lå et sted mellom humornieuhumor og Dplayhumor.
- Samtidig har det vært en ganske kollektiv tanke med at vi vil bort fra Dplayhumoren og den situasjonskomedien det er mye av der. Likevel vet jeg at Dplayhumoren også blir verdsatt av medlemmer i gruppa, så jeg tenker det er viktig og møtes på en slags midt der.
- Det «vanlige» vil jeg si er det kommersielle, som «hvem som helst» ser på tv. Jeg liker tanken på og møte den kommersielle humoren og vri og vende litt på det, så det blir såkalt annerledes.

Påstand 2 – Spørsmål 1:

Jeg vil si meg ganske enig i at humoren vår og sånn forestillingen ble, kunne virke ekskluderende for flere publikumsgrupper. Også at uttrykket ble til en viss grad selvsentrert.

- Etter å ha sett forestillingen vil jeg nok si at forestillingen egner seg primært for folk på vår alder og som tilhører våre kretser. Det er fordi forestillingen som sagt ble litt selvsentrert, og jeg tenker man kanskje burde være inne på samme type tankegang for å forstå alt. (Må nok ha litt av samme humoren, for å henge med).

Påstand 2 – Spørsmål 2:

- For det første tenker jeg at fokuserte både på ensembles og publikums latter. Det gjelder også hvor jeg har fokusert.
- I skapelsesprosessen, var jo fokuset viktigst på ensemblet og meg selv, for å ha det morsomt da vi jobbet. Når vi så skulle begynne med publikum, og skulle spille inn, ble fokuset også delvis rettet dit.
- I «Tiss», var jo fokuset mye rettet mot oss i ensemblet, da tenker jeg kanskje aller mest på hvordan vi spilte. Publikum ble nok sittende mer å se på enn å være med. Likevel var det ganger hvor vi tok i publikum, blant annet når jeg var sjokkert over at kjæresten drakk tiss.
- Egentlig i alle Joey and the juice-sketsjene, var fokuset mye rettet mot publikum. Vi endte jo alle sketsjene med å se i kamera, og le litt over det vi nettopp gjorde.
- I «Kyss meg», var jo det veldig gøy for oss som spilte, men jeg tror også det var gøy for publikum. Ada tok rollen sin på alvor, og hesten var så teit, at det ble morsomt.

- I matteoppgaver, var fokuset og latteren etter min mening mye rettet mot publikum. Vi sto og stirret inn i kamera og var alvorlige. Så vi viste kanskje ikke hvor gøy vi synes det selv var utad, men og se det i etterkant som publikummer, var morsomt.
- Både avslutningsnummeret og åpningsnummeret, var et fokus på oss selv, som vi dro over til publikum. Da tenker jeg på hvordan vi flere ganger rettet blikket inn i kamera og tok publikum med.

Påstand 2 - Spørsmål 3:

- Jeg har forholdt meg til dette, med at man nesten bare må slenge seg på og prøve å skjønne hva vi driver med.
- Jeg har nok ikke tenkt aktivt at vi skal ekskludere et så bredt publikum som mulig, men at det var noe som skjedde i prosessen. At her lager vi noe ikke alle skjønner.
- At man ikke hjelper publikum til å forstå og heller ikke prøver på det, gjør kanskje forestillingen noe spesiell men også noe eksklusiv. De som skjønner får mye ut av det, mens de som ikke skjønner kanskje ikke får noe ut av det i det hele tatt. «- Det var gøy, men det var ikke noe for meg», fikk vi jo høre av prøvepublikum, og det tenker jeg forklarer dette godt. At humoren vi lager må være «være noe for deg», og passe den humoren publikum har fra før.

7.8. Skriftlig refleksjonsnotat Synneva:

Påstand 1. spm. 1. Jeg ser for meg at formen vi har utforma er en blanding av det man kan kalle «smart» og «enkel» humor. Den er «enkel» på den måten at det er iscenesatt «tull mellom venner». Det er sånt jeg ler mest av, når man bygger videre på noe noen sier eller gjør også blir det mer og mer ekstremt, på en måte. Jeg vil at humoren skal være i dialog med publikum, at de føler seg som en del av en vennegjeng som har sin egen helt særegne humor. Humoren i seg selv trenger egentlig ikke være ekstraordinært original, men heller formen. På den måten er humoren «smart»: man skjønner ikke helt hva som er gøy – eller man skjønner *akkurat* hva som er gøy – det er ikke så viktig. Man synes det er gøy på en finurlig måte, og man føler seg som en del av humoren på et eller annet plan.

Påstand 1. spm. 2.

Jeg veit ikke om vi skiller oss så mye fra de etablerte humor-sfæren som vi tror (og kanskje håper). Men hvis jeg skal konstatere hva som eksisterer:

- Karakterhumor. Herman Flesvig, Robert Stoltenberg, Lene Kongsvik, Espen Eckbo. Spiller gjerne på stereotyper og er greit for de aller fleste å forstå og synes er morsomt. Det er ofte også veldig imponerende å se på «noen som behersker så mange forskjellige roller og dialekter» (noe mamma ville sagt). Det legges ikke noe skjul på fiksjonen ved det, litt av humoren ligger kanskje i premisset i seg selv (én skuespiller i mange kostymer).
- Stand-up. Også mye som ligner i radio og podcast. Humor fra enkeltpersoners (delvis) virkelige liv. Det er jo en veldig vid sjanger, på den ene siden er Ørjan Burøe stand-up, på den annen er James Acaster også det. (To heeeelt forskjellige typer).
- Situasjonsskomedie. Dplay. Hvite Gutter, Helt Perfekt, Basic Bitch, Neste sommer. Spiller på kleine situasjoner og karakterer som ikke behersker alle de sosiale kodene, eller som bare er veldig uheldige.
- Antihumor. Humornieu. Yngre målgruppe enn de tidligere nevnte, kanskje. Mindre konvensjonelt, mer rart og quirky. Spiller mot mening og plot.

Det meste av norsk humor kan plasseres innen en av disse sjangrene, føler jeg. *Et glass til maten* kan ikke det helt. Allikevel er den ikke så super-nyskapende, vi er jo alle påvirket av det humor-tilbudet vi har blitt presentert. Det er nesten umulig å tenke «helt nytt» om hva som kan spilles på en scene og kalles humor. Men hadde vi virkelig gått inn for å omstille oss helt, kunne vi nok laget noe mer kontroversielt. Vi fikk jo i oppgave å lage det vi selv synes var gøy, da er det lett å tenke på det vi kjenner til fra før og lage en slags miks av det.

Påstand 2. spm. 1.

Jeg føler at humoren har en ganske snever målgruppe. Unge, urbane folk (16-30). Vi hadde ikke med mange referanser som bare denne typen folk tar, men det går kanskje mer på åpenhet og innstilling til humoren. De fleste av oss er fra skolerevy-miljøet i Oslo og omegn og har gjennom det mulig blitt eksponert for humor i flere former, enn hva en 60-åring fra Koppang har.

Påstand 2. spm. 2.

- Åpningsnummer: fokus på publikum. Men på en måte som fikk dem til å forstå at vi hadde fått hverandre til å le når vi lagde den.
- Tiss: fokus på publikum. Ville at de skulle skjønne *hva* som var morsomt i den. Få fram at poenget i sketsjen ikke nødvendigvis var at tiss er vulgært og at det er gøy, men at måten vi forholdt oss til det som høflige og immøtekommende rundt det, var det.
- Karate: fokus på publikum. En måte å dumme oss ut på, vise vår «unge energi».
- Rom for deling: Fokus på publikum. En måte å vise at vi også er gode på å være rolig-morsomme.

- Matrix: fokus på ensemble. Ville få Thea og de andre til å le på nye måter. Likte at det var en slags joker-sketsj der jeg kunne kodd litt forskjellig hver gang og håpet at de andre liksom gleda seg litt til den for å se hva som skjedde denne gangen.
- Komplet: fokus på ensemble. Jeg, eline og thomas hadde det i hvert fall veldig gøy med å spille statister her.
- Flodhesten i Madagaskar: fokus på publikum. God måte å få inn «vitse-humor» som er lett å skjønne og le av.
- Kyss meg: fokus på ensemble. Den er rar, men så gøy at det på en måte var verdt det om de ikke synes den var gøy.
- GLAVA: fokus på ensemble. Vi synes den i utgangspunktet var så teit at det var en slags challenge å faktisk gjøre den.
- Dere vet hvem jeg mener: fokus på publikum. God sketsj.

- Avslutningsnummer: fokus på publikum. Faste rammer, de forventer en avslutning. Nå er en sang og vi er ferdig.

Påstand 2. spm. 3.

I løpet av prosessen reflekterte jeg ikke særlig mye rundt akkurat det, at vi aktivt ekskluderte en stor gruppe. Det er vel fordi innad i vår lille gruppe var alle med på det og relativt enige i hva som er gøy. (Kanskje med litt unntak av Johanne). Det føltes fjernt å skulle tilrettelegge for en stor målgruppe, når oppgaven nettopp var *lag noe dere synes er gøy* (slik jeg tolka den). Om vi i større grad skulle «fridd» til sensor, ville det kanskje innebåret mye kill your darlings, noe som virker destruktivt i forsøket på å «gjøre sin egen greie». Da er det vel nettopp darlingsene man vil la leve?

Allikevel kjente jeg en del på det: er dette for rart? Kommer noen til å le? Er det *like* gøy om vi åtte (ni) er de eneste som ler? For meg ligger en stor del av gleden med å drive med teater og humor i responsen fra publikum i forestillingsøyeblikket. (i dette tilfellet ble ikke det særlig relevant uansett, da). Man prøver jo selvfølgelig å treffe noe hos noen, men da er det enda bedre å treffe *skikkelig* og det tror jeg blir vanskeligere jo større målgruppa er.

7.9. Skriftlig refleksjonsnotat Thea:

Påstand 1 - Spørsmål 1:

Formen vi spiller etter er en åpen og eksperimentell form, hvor det å bli krenket på andres vegne, for eksempel, har blitt snudd, slik at vi nå kan gjøre narr av de som blir krenket på andres vegne. Formen er friere, og det skal ganske mye til før det blir sett på som «drøyt». Publikum tror jeg vil beskrive formen som gammelt nytt, fordi jeg tror mange vil tenke på den gangen det var «greit» å være drøye i teaterverden. Men likevel presenterer vi alt vi har på en slik måte at det ikke bare blir «for gammelt» eller «kjedelig».

Publikumet som liker humoren vår tror jeg er på samme bølgelengde som oss, at vi er litt lei av den tiden vi har hatt hvor man nesten ikke kan gjøre narr av noe, etterlikne noe eller spille ut situasjoner som har skjedd, uten at noen blir det minste krenket.

Publikumet som ikke liker humoren vår tror jeg ikke helt forstår det, på lik linje med at mange ikke forstår det vi gjør i dag heller. Ofte er det det man ikke skjønner som man ikke liker.

Påstand 1 – Spørsmål 2:

Jeg vil tro at vi bare kommer til å bli mer og mer «touchy» og jeg tror nok at mange fortsatt vil bli utrolig krenket på andres vegne blant annet. Formen vår, eksperimentell og åpen, skal være noe folk kan se på for å kunne se noe annet enn til vanlig. Jeg vil tro at det på en måte går bakover, at komedie og teater blir mer og mer tradisjonell. Mye blir rett frem og jeg vil tro at det vanlige er det som rett og slett er slik det er skrevet. Det betyr, det betyr det (hvis det gir mening). Så jeg vil si at vi heller kommer til å gå den andre veien, ved at vi kan mene å si noe helt enkelt ved å tulle det til eller snu og twist på det så det kommer på typ nivå med *Faust*.

Påstand 2 – Spørsmål 1:

Etter å ha sett forestillingen synes jeg fortsatt at den passer for «unge kulturinteresserte folk rundt 20 år i Oslo». Dette fordi mange av sketsjene inneholder fraser eller direkte linker til filmer, teater o.l, som man sikkert kan ha glede av hvis du ikke har sett noe teater eller sett de spesifikke filmene, men det gir mer mening for de som har sett liknende før og skjønner hva vi vil med det. Samtidig vet jeg at mine foreldre hadde likt store deler av forestillingen, fordi de har ganske lik humor som meg, men noen sketsjer hadde de nok ikke skjønt seg på, fordi de handler om noe som de fleste i 20-årene eller yngre kan relatere mer til.

Påstand 2 – Spørsmål 2:

I både åpnings- og avslutningsnummeret fokuserte jeg mest på publikum, for å få frem glede, eventuelt latter og jeg ville vise frem noe jeg synes er så moro å gjøre selv.

Joey and the juice: alle joey sketsjene er fokuset mot publikum. Punsjene leveres mot publikum, på en måte hvor vi prøver å få med publikum på spøken. De er cheesy, og litt rare, til og med litt stygge, men alle er basert på at publikum skal le når punsjen kommer. Her er fokuset på publikums latter, ikke vår egen. Selv om vi synes de er veldig morsomme, men kan være av andre grunner enn det publikum synes.

Matrix: her baserte jeg meg veldig på publikum, fordi jeg rett og slett skulle være publikummets person på scenen, den de kan relatere til.

Komplett: her var fokuset mer på ensemblet, siden vi skulle reagere på hverandre og spille videre på det.

Flodhesten i Madagaskar: samme som i komplett, fokuset var på ensemblet.

GLAVA: veldig publikumsvendt. Sketsjen baserte seg på noe publikum, mest sannsynlig, kunne relatere til og le av. Fokus på publikums latter og ikke vår egen.

Bæsj: igjen var fokuset mot publikum. Sketsjen, som skal ta med publikum på scenen, spiller på hvordan publikum reagerer. Synes de at en del var hysterisk morsom, var fokuset på dette og om de lo spilte vi videre på det.

Påstand 2 - Spørsmål 3:

Jeg har forholdt meg til det, så godt jeg kan, ved å spille det ut sånn som jeg selv mener å tro at de på min alder synes er gøy eller spennende. Hvis jeg visste at en type bevegelse er sykt gøy fordi de på vår alder kan relatere, men som kanskje eldre ikke kunne, gjorde jeg det likevel. For min del var det ikke nødvendigvis så viktig, men jeg synes at tekstene og sketsjene når de ble spilt ut, tok seg bedre ut ved å fokusere på dette. For forestillingen var det viktig for å få et ordentlig uttrykk og at forestillingen, for de i målgruppen, «gir mening». Mange ganger ga det mening ved å ikke gi mening, noe forestillingen og enkelte sketsjer hadde veldig godt av og det er også noe de på vår alder synes er morsomt. I hvert fall som jeg vet☺

VEDLEGG 8: MANUSUTDRAG

8.1. Tiss

Tiss

MAMMA og PAPPA sitter spent ved middagsbordet, i det datteren deres DANIEL tar med seg sin nye kjæreste SOFIE hjem på middagsbesøk for første gang. MAMMA og PAPPA reiser seg opp for å hilse i det de kommer inn døra.

MAMMA

Nei, men hei, Sofie! Veslejenta vår! Dere er akkurat i tide til desserten. Også... Næææ! (Ser på DANIEL) For en kjekk ung mann! Hva heter du, da? (Strekker ut en hånd.)

DANIEL

(Håndhilser på MAMMA.) Ehm... heh, Daniel! Hyggelig.

PAPPA

(Håndhilser på DANIEL) Hyggelig å hilse på deg, Daniel. (Snur seg mot SOFIE) Bra støkke mannfolk du har ordna deg her, da, Sofie?

SOFIE

Hehe, ja, ikkesant?

MAMMA

Uansett, maten er klar! Det er bare å sette seg!

Alle går og setter seg rundt bordet.

MAMMA

Ja, dere kom akkurat i tide til desserten. Hva vil dere ha å drikke til? Det er bare å spørre om akkurat det dere vil, vi byr! Hva enn deres hjerter begjærer! Hahaha!

SOFIE

Ja, jeg tar bare litt kaffe, jeg. Hva med deg, Daniel?

Det blir litt stille, DANIEL tenker seg litt sjenert om, alle ser på ham.

DANIEL

Eehh... Kanskje jeg kunne fått litt... Tiss?

MAMMA

Unnskyld, hva sa du, jeg hørte ikke?

DANIEL

Nei, altså å drikke, kanskje om jeg kunne få litt... Ehm... Litt tiss? Drikke tiss.

Det blir en liten, klein stillhet.

PAPPA

Ja, men det er klart du skal få tiss! Her byr vi på hva enn ditt hjerte begjærer!
Elskede, gå ut og hent litt tiss til guttungen!

MAMMA

(Reiser seg opp for å gå og hente tiss.) Klart det, kjære. Jeg er straks tilbake!

SOFIE

Hæ?

DANIEL

Altså, Sofie, jeg liker jo tiss og jeg kunne jo spørre om hva enn mitt hjerte begjærer.
Og mitt hjerte begjærer tiss. Så enkelt som dét.

SOFIE

Okei?..

PAPPA

Jammen, Sofie. Hvis det er tiss guttungen vil ha, så er det jo klart at'n skal få tiss!

SOFIE

Ja, men jeg vil jo ikke...

MAMMA

Ærlig talt, Sofie. Hva slags forhold er det du og Daniel har egentlig? Tenkt det, også
nekte sin kjære å drikke det man vil til maten. Nei, nå går jeg ut av stua for å hente
litt tiss.

MAMMA går ut av stua, for å hente tiss.

SOFIE

Ja, men tiss? Har vi det i kjøleskapet, liksom?

PAPPA

Slutt å tulle, Sofie. Jeg og Moren din hadde aldri nektet hverandre litt tiss på første
date. Bare fordi DU ikke liker tiss, har du ingen rett til å nekte andre det. Og spesielt
ikke kjæresten din. Jeg elsker moren din, og ville gitt henne tiss når som helst.

*MAMMA kommer inn på scenen med et melkeglass fullt av tiss. SOFIE ser
forskrekket ut.*

MAMMA

Her kommer jeg med et melkeglass fullt av tiss! Det tok litt tid, bare. Jeg var jo på do
rett før dere kom ikke sant, og... (Setter glasset på bordet foran DANIEL.)

SOFIE

Mamma, har du?...

DANIEL

Takk... (Litt skuffet)

PAPPA

Ja, TISS is it, heheh. Eller... Er det noe i veien? Du får det du ønsker deg, vet du, alt for vår lille Sofies kjæreste! Hva enn ditt hjerte begjærer!

DANIEL

Ja, altså det er bare det at... Jeg tenkte kanskje at jeg kunne fått litt mer.

MAMMA

Mer tiss? (Tenker seg om.) Ja, jo... Klart det! Da må jeg bare ut på kjøkkenet igjen. (Roper ut fra kjøkkenet.) Pappaaaa? Kunne du kommet ut hit og hjulpet meg litt?

PAPPA

Klart det, kjære!

PAPPA går også ut på kjøkkenet, og DANIEL og SOFIE blir sittende igjen alene.

SOFIE

Det er jo ingen som drikker tiss?

DANIEL

Jeg gjør det?..

MAMMA og PAPPA kommer balanserende ut av kjøkkenet, bærende på åtte digre mugger fulle av tiss. SOFIE begynner å få nok av dette.

PAPPA

Her kommer vi! Med åtte digre mugger!

MAMMA

Fulle av tiss. Mmmm.

SOFIE

Altså, jeg trenger å gå litt for meg selv her, dette er veldig forvirrende.

SOFIE går litt oppgitt ut av rommet, og forlater scenen. DANIEL er tydelig såret.

MAMMA

Det der var skikkelig lompent gjort av Sofie. Går det bra, Daniel? Er det noe mer du trenger å spise og drikke og sånt, eller?

DANIEL

Neida, det går bra. Dette her var jo godt og... Hva er det vi spiser egentlig?

MAMMA og PAPPA ser spent på hverandre, spent på DANIEL, tar en slurk tiss, før stemningen snur, og de sier nøytralt:

MAMMA

Det er sjokolademousse.

PAPPA

Bare sånn posegreie fra Freia.

DANIEL

Det var veldig godt, men tisset ble litt stramt. Kunne jeg fått noe å blande det med?

PAPPA

Selvfølgelig! Hva enn ditt hjerte begjærer. Hva vil du blande med?

DANIEL

Altså.. Det... Jeg trenger jo ikke, altså...

MAMMA

Jo, klart du trenger altså, Daniel! Fyr løs, hva enn ditt hjerte begjærer.

DANIEL

Altså, kanskje jeg kunne fått litt... Spytt?

MAMMA og PAPPA ser sjokkerte på hverandre, de blir grossa ut.

PAPPA

Litt?..

MAMMA

Spytt?..

Det blir enda en klein stillhet. Det foreldrene egentlig reagerer på er bruken av ordet litt.

DANIEL

Okay, mye spytt da.

MAMMA

Selvfølgelig, det kan vi ordne.

MAMMA og PAPPA spytter mye spytt i glasset til DANIEL. Black.

8.2. Rom for deling

Rom for deling

BORDBEN kommer ut på scenen dekket i papp, formet som et søyle-lignende kostyme. Personen har åpenbart noe på hjerte, men er veldig ydmyk.

BORDBEN

Hei.

Da var det min tur. Ehm..Nå som jeg har en plattform hvor jeg kan nå ut til mange, så jeg har lyst til å ta opp en sak jeg har tenkt på en god stund.

Ja.. Som dere ser er jeg et bordben. Av tre. Og det er veldig fint, det, masse fordeler, men det er også noen ulemper. For det er ikke det at jeg ønsker at dere mennesker skal slå tåa i meg, det er absolutt ikke min intensjon, jeg ville aldri skadet en tå..med vilje. Men det skjer, og det beklager jeg, først og fremst.

Problemet mitt er bare at jeg synes kanskje den.. voldsomme aggresjonen som kommer etterpå ofte blir litt feilaktig rettet mot meg, da. Jeg forstår at det gjør utrolig vondt, jeg gjør det, men det finnes grenser. Jeg lurar på om det å banne og skrike meg, eller noen av de tre andre, hardt og lenge i fjeset.. om det er en nødvendighet, da?

Og dere tenker sikkert nå: "Hæ dette henger ikke på greip. Et bordben laget av tre kan da ikke snakke??".. Og det er helt riktig. Det hadde vært veldig rart om treverk kunne snakke.

Min far han er en klok mann. Han er pirat.

(Pause)

Han har ikke trebein eller no, han jobber som pirat, er mye ute på sjøen og sånt.

Og han har alltid sagt til meg at "Hør her lille..Knerten: Alle gode ting er.. nei.. alle.. at det er lurt å gjøre ting flere ganger.

Derfor er det viktig for meg å bruke den stemmen jeg har, eller stammen om du vil, til å stå opp for meg selv.

For jeg blir jo stående igjen med en skyldfølelse overfor tåa. Og jeg lurar på: Hva kunne jeg gjort annerledes..? Er det noe galt med meg? osv. Når det jo strengt tatt er dere som faktisk har valgt å plassere meg der, midt på kjøkkenet med for trang forbi-passasje.

Jeg prøver for all del ikke å legge noen form for skyld over på noen her, og jeg kan snakke på vegne av hele bordben-miljøet når jeg sier at vi ikke ønsker at dere skal se på oss som noen fiende. Men jeg håper bare at vi kanskje kan inngå et slags kompromiss. Jeg snakket med en kommode av meg som foreslo at dere kanskje kan

vurdere å gå med sko inne? også kan jo jeg være litt tydeligere på at jeg står der stille.

Så hvis vi nå bare legger alle kort på bordet, og spiller en runde idiot. Neida.. det var bare en vits som jeg la inn for å være litt på lag med. Men poenget mitt er uansett at vi kan bli enige om dette sammen. Det hadde ihvertfall jeg, og barna, satt utrolig stor pris på. Det var det jeg ville ta opp i dag. Takk.

Legge til:

Faren min er pirat. Han har ikke trebein eller no, han jobber som pirat, er mye ute på sjøen og sånt. Og han har alltid sagt til meg at "Hør her lille..Pinocchio: Alle gode ting er.. nei.. alle.. at det er lurt å gjøre ting flere ganger.

Jeg tenker det er på tide at vi bare legger alle kort på bordet. Nå kan jeg bare idiot, men hvis dere vil spille amerikaner eller boms og president, så kan vi godt det og, da må jeg bare lære meg det. Jeg har sikkert lært det før, men det er så fort å glemme sånt. Er det om å gjøre å bli kvitt kortene først? Eller er det vri-åtter?

how the tables have turned

Jeg er så mye mer enn bare et bordben. Jeg er både bord og ben. Det er det ikke alle som får til.

Jeg gjør aldri noe galt. Jeg drikker ikke, jeg røyker ikke, jeg har ikke har munn, så det lar seg på en måte ikke gjøre.

Dere tenker sikkert: Hæ dette gir ikke mening, bordben kan jo ikke snakke. Og det er helt riktig, vi er laget av tre. Det hadde vært veldig rart om treverk kunne snakke. Noen er laget av andre materialer da, metall for eksempel. De kan snakke, naturligvis.

Jeg snakket med en kommode av meg, som

Når jeg trer inn i de voksnes rekker

Jeg er ikke så stor av meg, men jeg har en drøm om å en dag gjøre som nesen til pinocchio: Bare.. spre glede og.. ja, kanskje gjøre verden til et litt bedre sted, da.

PROGRAMLEDER

Tusen takk, bordben. Det var utrolig fint at du delte.

BORDBEN går av scenen, PROGRAMLEDER henvender seg til publikum.

PROGRAMLEDER

Nestemann ut er en sparkesykkel med sin helt nye, selvskrevne sang «Kjære ankel, ikke vær sint, det var ikke jeg som svingte». God fornøyelse!

PROGRAMLEDER slår tåa i et bordben. Musikk settes på.

8.3. Joey and the juice

Joey and the juice 1

KUNDE kommer inn på joey and the juice.

KJEKK FYR SOM JOBBER DER

Heisann! Hva kan det friste med i dag da? En smoothie? Shake?

KUNDE

Nei, ellers takk! Jeg bare titter.

Black.

