# Mannen på månen- eller kunsten å reise dit?

# Den teatrale selvrepresentasjonen i drama- og teaterpedagogikk

### Bjørn Rasmussen

### NTNU

Abstrakt:

Drama- og teaterpedagogens danningsfokus er ofte rettet mot aktøren som selv agerer gjennom dramatisk lek , rollespill og scenisk fremføring. I denne sammenheng faller man gjerne ned på sosial-realistisk rollespill eller psykologisk-realistisk skuespilleri, som om det ikke fantes andre fremføringsmodi som også er både dannende og kunstnerisk potente. Filmen *Man on The Moon* om performance-kunstneren Andy Kaufman gir inngang til å kaste lys på en form for teatral selvfremstilling som både angår aktørens danning og gir en egen performancesjanger. En viktig forutsetning for denne ageringsformen er tilsløringen av fiksjon og virkelighet, slik vi ofte finner i barns lek og i avantgarde-tradisjoner. I vår kulturs pedagogikk og teaterkunst blir tilsløringen ikke sjelden uønsket og et tydelig skille mellom fiksjon og ikke-fiksjon innført og forsvart. Men i historien om Andy Kaufmans liv og kunst er tilsløringen satt i system. Denne artikkelen peker blant annet på de etiske implikasjonene ved tilsløringen, som foreslås ulike om vi agerer innen sosiale eller estetiske rammer. Det understrekes at tilsløringen- i estetiske rammer- er viktig både for aktørens sosiale realisering og kunstens politiske potensial.

Vi antar at teater og skuespillkunst kan virke dannende på publikum. Men i drama- og teaterpedagogen er danningsfokuset oppmerksomheten like ofte rettet mot aktøren som selv agerer gjennom dramatisk lek , rollespill og scenisk fremføring. I en slik sammenheng faller man gjerne tilbake på et sosial-realistisk rollespill eller psykologisk-realistisk skuespilleri, som om det ikke fantes andre fremføringsmodi som også er både dannende og kunstnerisk potente. En gammel film med ny aktualitet kan gi en inngang til å kaste lys på en form for teatral selvfremstilling som rekker ut over den autobiografiske fremføringen. Filmen *Man on the Moon* fra 1999 handler om livet og karrieren til den amerikanske komikeren og performance-artisten Andy Kaufman (1949- 1984). Jim Carreys representasjon av Kaufman er i utgangspunktet et tradisjonelt rollearbeid innen «method acting» og psykologisk realisme. Skuespilleren Jim personifiserer en gitt, dokumentarisk karakter, Andy. Det mer interessante eller oppsiktsvekkende «skuespilleriet» eller fremføringsmoduset finner vi i første omgang hos Andy Kaufman selv. Hans opptreden gjorde det nærmest umulig å vite om han alltid spilte en rolle, eller om han aldri spilte en rolle. Hans tilsløring av fiksjon og virkelighet var nemlig ikke begrenset til et estetisk grep på scenen, men også til et grep for deler av hans sosiale atferd på livets scene (Zehme, 2000).

Allerede som barn konstruerte Andy rollen «Dhrupick» som sin doble personlighet, og som var god å ty til for eksempel når han ikke ville utsette Andy for ubehageligheter. Han fikk blant annet en kimono av sin far som han hadde på seg på skolen, men som Dhrupick. Andy var hjemme den dagen. På tross av psykologer som ville venne Andy av med sin doble personlighet i oppveksten, støttet faren Andys fantasier og realiseringer av dem, samt hang til opptreden og påfunn. Det kan være en av grunnene til at Andy fortsatte sin praksis inn i voksenlivet og konstruerte sine figurer på og av scenen som både er og ikke er Andy. Biografien om Kaufman (Zehmne, 2000) viser at Andys identitetsprosjekt i lekens «potensielle rom» i barndom og ungdom (Winnicott, 1991) videreutvikles til en kunstnerisk fremføringssjanger. Det innebærer karakterdanninger og iscenesettelser hvor det bygges inn en bevisst tilsløring på minst to områder: En tilsløring av formaliserte og planlagte forløp på og av scenen og de mer improviserte og uventede påfunn, samt en tilsløring av fiksjon og ikke-fiksjon. Kaufman opptrer i tydelige fiksjonsroller, men vil insistere på at rollen er en virkelig person (som med Tony Clifton-karakteren). Samtidig opptrer han som seg selv i iscenesatte, ikke-hverdagslige handlinger. Brytekamper med kvinner var ett påfunn. Hans atferd rammes inn som komiker-atferd, men også denne rammesettingen vil Kaufman tilsløre. Gjennom hele hans korte karriere skinner en teatral selvfremstilling gjennom, og som ligner selvfremstillingen i tidlig ekspresjonisme og futurisme 60 år tidligere (Berghaus, 2010).

 Andy ønsket ikke å være morsom, han ville bare være noe, han ville oppnå berømmelse og status som blant annet de TV-stjernene han så opp til. Da han så selv ble TV-stjerne og drømmen ble oppfylt, ble det ikke mindre komisk når han agerte som en aparte, ofte mislykket karakter som ikke syntes noe var komisk eller et «spill». Det sies at kun hans nærmeste visste når Andy spilte og når han ikke spilte, og ikke engang dem trodde først helt på ham da han fortalte at han hadde fått kreft. Lenge hersket det usikkerhet om hans sykdom og død i 1984, 35 år gammel. Så sent som i 2013 ble den niende årlige “Andy Kaufman Awards» arrangert på New York City's Gotham Comedy Club og hvor myten om den levende Kaufman fortsatt holdes i live av hans slektninger og enkelte artist-venner[[1]](#footnote-1) .

I neste omgang er det også noe oppsiktsvekkende det Jim Carrey gjør utover å spille Kaufman i filmen. Jim Carrey «var» Kaufman både på og av filmsettet, til noens forlystelse og andres ergrelse. I en nyredigert film (2017) om *The Man on the Moon*-produksjonen[[2]](#footnote-2), basert på nåtidens intervju med Carrey og bevarte dokumentaropptak som Carrey gjorde selv under produksjonen, får vi et innblikk i Carreys lek med rollen på, før og etter filmopptakene. Når denne dokumentaren ble lagt på is og frigjøres nå først nærmere 20 år etter innspillingen, handler dette om kommersielle hensyn og hensynet til Carreys omdømme[[3]](#footnote-3). Vi merker også i nåtidens intervju at Carrey spiller ut en teatral versjon av seg selv og slik gjentar Kaufmans tilsløringsgrep 30 år senere. Det sies om Carrey i filmen om filmen:

At first, his recollection of his early career is lucid, but when he starts giving rich, psychoanalytical readings of his 90s comedies, and discussing how an artist has to live “up here” at all times, it’s clear that he’s gone a little off the rails. Unless he just wants us to think that. (<https://www.theguardian.com/film/2017/sep/13/jim-and-andy-the-great-beyond-review-kaufman-carrey-toronto-film-festival-tiff?CMP=twt_gu>)

Hvordan er nå dette relevant for drama- og teaterpedagogen? I utgangspunktet synes rollens tilsløring lite relevant. Tvert om, de dominerende kildene innen den angloamerikanske dramapedagogiske tradisjonen, for eksempel O’ Toole (2015), legger stor vekt på at kunstpedagogen og deltakeren kan og bør skille tydelig når man er i fiksjon og ikke. Det er i vekselvirkningen mellom å være i rolle og ute av rolle at det pedagogiske erkjennelsespotensialet påstås særlig finnes. Dessuten, å arbeide med «fremmede» rollekarakterer i spill kan gi viktige sosiale innsikter samt nye perspektiver til aktørens eget liv. Det angår videre ikke minst et etisk prinsipp om at lekens fiktive rom beskytter oss, gir oss trygghet og tillatelse til å prøve ut det vi nettopp ikke spiller ut i hverdagens sosiale rom. Slik er det vanskelig å ikke respektere fiksjonskontrakten i drama- og teaterpedagogens arbeid. Målet er jo nettopp å oppøve fiksjonskvalitet for skuespilleren eller en personlig kvalitet hos den sosiale aktøren som gjennom prosessen med spill/ikke-spill blir tryggere på hva som er sanne innsikter for han/henne. Slik ivaretas et tydelig skille mellom fiksjon og virkelighet i vår kultur både i mainstream teater og i drama-og teaterpedagogens virke.

Likevel er det kanskje nettopp hos drama- og teaterpedagogen at spill/virkelighet-dikotomien, eller det performanceteoretikeren Richard Schechner (1993) kaller vestlig positivistisk forståelse av spill også slår sprekker. Det gjør den når vi omgås med barn og unges lek og improvisasjon, ikke minst når vi behandler selvfremstillingen i sosiale medier (Knudsen, 2017). Det sier seg selv at tilsløringen av hva som er spill og hva som er virkelig i det sosiale livet er et problem for Kaufman og for alle oss andre som vil bli tatt på alvor og fungere i et trygt og forutsigbart fellesskap. Det finnes diagnoser for det vi kaller virkelighetsbrist. Men når man arbeider i det estetiske rommet med for eksempel små barn er det nemlig ikke lett, kanskje hverken mulig eller ønskelig å tvinge frem et tydelig skille mellom fiksjon og virkelighet. Barnet danner sin identitet gjennom den dramatiske leken og tester personlige og sosiale egenskaper og holdninger i det estetiske rommet. Dette finner vi godt beskrevet for eksempel i Faith Guss’ banebrytende forskning (Guss, 2000). Her finner vi også sannsynliggjort at den dramatiske leken bærer en kime av det som kan videreutvikles som ulike former for teaterkunst og agering. Dette poenget tydeliggjøres svært konkret i Andy Kaufmans tilfelle, hvor sosial lekatferd formes til en performance-sjanger hos ham selv. Dette åpner for den innsikt at drama- og teaterpedagogens erfaringer med barn gir tilgang til spillforståelse som nyanserer dominerende og enkle oppfatninger av representerenderollespill. Jeg påstår at alle instruktører og pedagoger som har arbeidet med improvisasjon og rollespill i mindre bundet form vil erfare, om de lytter, at deltakere i alle aldre, nettopp i rammen av leken, blander inn, prøver ut og repeterer egne kroppslige og mentale erfaringer og forestillinger.

Den teatraliteten som utvider jeg-ets rammer kroppslig, emosjonelt og kognitivt må forståes langt fra en romantisk forestilling om positiv vekst og uttrykk for ekte og opprinnelige natur, en slik vekst dramapedagogen historisk har vært beskyldt for å fremme. Om vi fortsatt er inspirert av Vygotskis «proksimal sone» bør vi like gjerne forstå dette som en estetisk, autonom sone hvor lek og teatrale handlinger overgår pedagogiske målsettinger og mål om det gode eller om det onde for den saks skyld. Vi kan ha ulike målsettinger for å teste ut emosjonelle, kroppslige og sosiale handlinger som ikke er hverdagslige for oss, men slike handlinger kan like fullt oppleves som virkelig for aktør og medaktør. I det estetiske rommet, eller «sonen», kan vi prøve ut og finne den rollen, de egenskaper og de ideer vi ikke har tilgang til utenfor sonen. En av Kaufmans alter-egoer, Tony Clifton, gir for Kaufman fiksjonsrammen til å uttrykke den særdeles usympatiske, brautende og mislykkede Elvis-imitatoren og smørsangeren[[4]](#footnote-4). Kaufman beskrives fra barndommen som et svært sjenert barn, og på ett nivå utvider Clifton-rollen Kaufmans personlighet både på og av scenen. Vi kan fortolke dette som at Kaufman representerer en oppdiktet fiktiv rolle, men vi kan også fortolke det som en politisk realisering av Kaufman selv.

Hos Kaufman finner vi en teatral og selvrefererende praksis i rammen av tydelige fiksjonsroller eller også i alternative Kaufman-roller, alt satt i scene i en kunstnerisk ramme som benekter seg selv. Vi kan som publikum definere den fiktive rammen når Kaufman er på scenen, men denne bryter sammen når Kaufman fortsetter å opptre med samme rolle også utenfor settet/scenen. Kaufman kalte seg for øvrig en «song and dance man» hvor det som skjedde nok ofte var avtalt- men skulle virke improvisert, andre ganger tilsynelatende improvisert ut over avtalene (Zehme, 2000).

Det er med andre ord ikke slik at fiksjonen bare gis av stoff utenfor en selv i form av manus, rollesjablonger og rollemodeller. Det er heller ikke slik at «sann virkelighet» kun er å forstå som sosiale hverdagshandlinger i kjente roller. Det finnes en form for teatral selvfremstilling som henter det teatrale fra fantasien, fra selvets utprøving og som kan oppleves som potensielt virkelig for aktør og omgivelser; som potensiell ny selvrepresentasjon. Det er dette Kaufman spiller på og som plasserer ham tett på avantgardens spillpraksis. Det er i første rekke den tidlige ekspresjonismen, futurismen og dadaismen at aktøren kan veksle mellom å opptre i definerte fiktive karakter og å iscenesette seg selv mer eller mindre teatralt som formidler av et personlig, sosialt eller politisk budskap (Berghaus, 2010). Vi vet også at variasjonen i spillestil og åpninger i dramaturgien for «nonmatrixed representasjon» (Auslander, 1997) videreføres i sen-avantgarden; i amerikansk gruppeteater og i performance art, i fluxus-bevegelse og happenings. Kaufman tilhørte nok ikke den politiske avantgarde, men han omtales som representant for den senere amerikanske dadaisme (Nailor, 2015).

På tross av drama- og teaterpedagogens fleksible erfaringer med spill og agering kan likevel Carreys og Kaufmans tilsløringer virke oppsiktsvekkende og uvant. Skyldes det kanskje at teaterindustrien ikke har stimulert særlig annet enn tradisjonelt rollespill på scenen? Når vi for eksempel forfølger ekspresjonismen inn på de norske teaterscener mellom 1930-50 er det det skrevne drama som inspirerer, samt scenografiske og scenetekniske element fra avantgarden. Spillestilen er gjerne fortsatt den psykologisk-realistiske i god Ibsen-tradisjon. Eller, har vi i kunstpedagogikken lenet oss for mye og lenge på gammel samfunnsvitenskapelig lekteori som også fremmer enkel imitasjonsforståelse? Om dette er tilfelle skal vi minne om at drama- og teaterpedagogisk forskning lenge har pekt på at kunstpedagogisk praksis står i gjeld til eller er beslektet med performance-tradisjonen og avantgarde. Forbindelsen mellom dramapedagogikken og performance-tradisjonen ble tidlig sett, for eksempel gjennom Krøgholts arbeider (1999).

Når avantgardistiske former for agering har overlevd i kunstpedagogisk praksis synes det å skje en forflating som svekker det estetiske og politiske potensialet. Det kommer tydelig til uttrykk gjennom i Jacob Morenos overføring av ekspresjonismens improviserte spillformer til det pedagogiske rollespillet i USA i perioden 1925-1970. I samfunnsvitenskapens rammer skjer det fort en endring når rollespill blir behaviouristiske øvelser i sosial-realistisk representasjon og måling av årsak-virkning (Rasmussen and Kristoffersen, 2011). Filmene, både de dokumentariske og fiktive[[5]](#footnote-5), om det såkalte Stanford Prison-eksperimentet i 1971 beskriver på mange måter sluttpunktet for en selvfremstillende spilltradisjon som blant annet Moreno innførte til USA. Disse filmene dokumenterer for all verden hva som skjer når man tror at improvisert spill skal representere gitte holdninger, som i et sosialt laboratorium for å teste og måle sosial atferd. Det som i Stanford-eksperimentet skjedde med «innsatte» og «fangevoktere» i fri utfoldelse var jo nettopp at aktørene eksponerte seg selv og sine ikke-hverdagslige holdninger i retning sadisme, underkastelse og aggressivitet, langt ut over gitte instruksjoner, og hvor denne teatrale fremstillingen oppleves virkelig av aktører og medaktører.

Når slike forsøk er og var dypt uetiske er det ikke fordi man ikke trygger fiksjonen med en avtalt imitasjon av manus, men nettopp fordi man i uvitenhet tror at improvisert spill er enkle imitative representasjoner og fordi man manglet kunstnerisk-estetisk kompetanse til å forme og eventuelt begrense teatral selvrepresentasjon. Hos Kaufman og Carrey kan fremstillingen ufarliggjøres ved å plassere opplevelsen av en provoserende og ubehagelig atferd som komedie. Bunnlinjen i den avantgardistiske konteksten er likevel at mennesket gjennom ikke-hverdagslig agering har politisk potensial til å endre seg selv og sine omgivelser dersom uttrykket ikke bare er fiksjon, men likevel estetisk innrammet for å tillate og trygge transformasjonen. Andy Kaufman demonstrerte at teatrale handlinger som insisterer på å være virkelighet åpner et potensial for å endre sin egen og omgivelsenes oppfatning av sannhet. Det finnes noen etiske forholdsregler i dette som Stanford-eksperimentet og kanskje Kaufman tidvis overtrådte. Men når fiksjonen tilsløres får fremtreden et sterkere sosialt og politisk potensial. Det er dette også filosofen Rancière (2004) berører når han mener at kunsten må risikere seg selv for å bli politisk, nærmere bestemt for å komme unna illusjonsstemplet, eller ikke-virkelighet, som konstituerer kunsten som kunst. Dikotomien fiksjon/virkelighet er et politisk grep for å isolere kunsten fra dens politiske potensial- samtidig som den estetiske autonomi (og proksimale sone) er forutsetningen for samme potensial. Det er rollespillets konstruktive, transformerende og politiske potensial som Stanford-eksperimentet og den pedagogisk-psykologisk rollespillpraksis aldri fattet. Vi finner i så måte avantgardens aksjonsfilosofiske tankegods sterkere ivaretatt i aksjonsforskningen (Lewin, 1946) , men her lukes også teatrale fremstillinger fort ut.

Det er mulig å forstå Kaufmans liv og arbeid innenfor Rancières «estetiske regime» (2004), og drama- og teaterpedagogen kan følgelig forstå den teatrale selvfremstillingen ikke bare som et pedagogisk-psykologisk- eksistensielt fenomen for spesielt dramaterapeutisk interesserte, men som en kunstpedagogisk spillform innen definerte estetiske rammer. Filmen *Man on the Moon* kan ikke være en modell for et avantgardistisk fremføringsmodus som her er kalt teatral selvfremstilling. Til det er Carreys filmrolle for tradisjonelt representerende. Den siste dokumentaren om filmen er i så måte kanskje mer interessant. Til sammen er dette materialet høyst anbefalelsesverdig for drama- og teaterpedagogen som arbeider med dagens mange unge «song and dance men og women» som nettopp i dag utnytter den teatrale selvfremstillingen- ikke minst i sosiale medier. I kunstpedagogisk forstand bør dette gripes tak i. I rammen av det estetisk autonome og det etisk trygge kan deltakeren lære om sin egen performativitet, som livspraksis og som bearbeidet scenisk form, og gjennom tilrettelagt praksis utvikle seg som kunstner og som medmenneske-samtidig.

## Litteratur

Auslander, P. 1997. *From acting to performance : essays in modernism and postmodernism,* London, Routledge.

Berghaus, G. 2010. *Theatre, performance, and the historical avant-garde,* New York, Palgrave Macmillan.

Guss, F. G. 2000. *Drama performance in children's play-culture: the possibilities and significance of form,* [Trondheim], Institute for Arts and Media Studies, Division of Drama and Theatre, Norwegian University of Science and Technology.

Knudsen, K. N. 2017. #iLive. Konturer af en performativ dramapedagogik i digital samtid. Ph.D., NTNU.

Krøgholt, I. 1999. Dramapædagogik og Performanceteater - fortælleformer med autobiografisk effekt. *DRAMA : Nordisk dramapedagogisk tidsskrift***,** 28-34

Lewin, K. 1946. Action Research and Minority Problems. *Journal of Social Issues,* 2**,** 34-46.

Nailor, H. 2015. Anti-Body: The Body and the Evolution of Dadaism as Performance Art *GROUNDINGS,* 8**,** 102-116.

O' Toole, J. 2015. Teaching by terror: Ordeal, Ego and Education. *In:* DUFFY, P. (ed.) *A Reflective Practitioner’s Guide to (mis) Adventures in Drama Education–or–What Was I Thinking. A reflective practitioner's guide to (mis)adventures in drama education or what was I thinking?* Bristol: Intellect.

Rancière, J. 2004. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible,* London, Continuum.

Rasmussen, B. & Kristoffersen, B. 2011. *Handling og Forestilling. Forestilling om handling. Jacob Levy Morenos teaterekspresjonisme og sosiatri,* Trondheim, Tapir Forlag.

Schechner, R. 1993. *The future of ritual: writings on culture and performance,* London, Routledge.

Zehme, B. 2000. *Lost in the Funhouse. The life and Mind of Andy Kaufman,* London, Fourth Estate.

Winnicott, D. W. 1991. *Playing and reality*, London, Routledge.

1. <http://www.eonline.com/news/481128/andy-kaufman-is-alive-young-woman-claiming-to-be-his-daughter-says-comic-faked-his-death> [↑](#footnote-ref-1)
2. Jim and Andy: The Great Beyond review – a delirious peek behind the Carrey-Kaufman curtain (2017) <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/10/jim-carrey-andy-kaufman-documentary-trailer> [↑](#footnote-ref-2)
3. With millions of dollars tied up in the success of Man on the Moon, they decided to lock his footage away in their equivalent of the Disney vault “so people don’t think you’re an asshole,” as Carrey recounts their decision. <http://www.slashfilm.com/man-on-the-moon-documentary-jim-and-andy-the-great-beyond-review-tiff-2017/> [↑](#footnote-ref-3)
4. Det var viktig for Kaufman å etablere Clifton som «sann», gjennom blant annet at Clifton og Kaufman opptrådte samtidig i samme rom (hvor så en annen spilte og maskerte seg som Clifton). Tony Clifton har for øvrig hatt show helt frem til 2009- lenge etter Kaufmans «angivelige» død. [↑](#footnote-ref-4)
5. Quiet Rage : The Stanford Prison Experiment. Philip Zimbardo (1992)

Das Experiment (2001) [Oliver Hirschbiegel](https://en.wikipedia.org/wiki/Oliver_Hirschbiegel)

The Stanford Prison Experiment (2015) Ezra Miller Thriller Movie [↑](#footnote-ref-5)