

***Das Leben der Anderen* (2006):**

Paratekstens betydning for filmens autenticitetskrav

Denne artikkelen undersøker paratekstens betydning for resepsjonen av den tyske filmen *Das Leben der Anderen* (2006) som autentisk og dermed som en troverdig fremstilling av historiske hendelser. Artikkelen viser at autenticitet ikke nødvendigvis er en objektiv kategori som kan etterprøves, men like mye en subjektiv følelse av at noe er fremstilt i samsvar med egne erfaringer og opplevelser. For å opprettholde tilskuerens illusjon om å se en autentisk film, brukes det – i tillegg til parateksten – en rekke virkemidler som blant annet skaper en følelse av umiddelbarhet hos tilskueren. Når tilskueren lever seg inn i historien og i livet til hovedpersonene, glemmer han/hun filmmediet og opplever det Owen Evans kaller for ”authenticity of affect”.

Keywords: Authenticity, Paratext, Immediacy

1 Innledning

Florian Henckel von Donnersmarcks spillefilmdebut *Das Leben der Anderen* (*De andres liv*) hadde i tyske kinoer premiere i mars 2006. Allerede før premieren hadde filmen vunnet en rekke priser. Den ble kåret til ”beste europeiske film” på *European Movie Awards* i 2006 og vant i februar 2007 *Oscar* for beste fremmedspråklige film. Filmen nådde et stort publikum både i hjemlandet, der over én million så filmen i løpet av de første seks uker på kino,ⁱ og i utlandet. I USA hadde filmen det største publikumet en ikke engelskspråklig film hadde oppnådd på lenge.ⁱⁱ

Selv om filmen er blitt kritisert av forskere og ikke minst av tidligere offer for overvåkingen og forfølgelse fra det hemmelige politiet Staatssicherheit (Stasi) for en urealistisk og altfor positiv fremstilling av overvåkerne (jf. Knabe 2009: 19 eller Schulz 2007), er flertallet av kritikere enig i at *De andres liv* er den første seriøse behandlingen av temaet Stasi i tysk film. *De andres liv* blir i denne sammenheng ofte sammenlignet med filmer som *Sonnenallee* (1999) og *Good bye, Lenin!* (2003) og deres påståtte komiske og ikke minst ostalgiske erindring av livet i DDR:

Nach ”Sonnenallee”, ”Good Bye, Lenin!”, ”NVA” und ”Der rote Kakadu” ist ”Das Leben der Anderen” der erste deutsche Spielfilm, der sich durchgehend ernsthaft, ohne Trabi-Nostalgie, Spreewaldgurken-Romantik und anderen folkloristischen

Klamauk mit dem Kern der 1989 untergegangenen Deutschen Demokratischen Republik auseinandersetzt – der systematischen Einschüchterung, Drangsalierung und Unterdrückung ihrer Bürger im Namen der "Staatssicherheit". (Mohr 2006)ⁱⁱⁱ

Mange av de kritikerne som var positive fremhever filmens autentiske fremstilling og setter med dette likhetstegn mellom hendelsene som blir fremstilt i filmen og det som faktisk skjedde i DDR. "Autentisk" blir av disse kritikere brukt i betydning av "ekte" og "realistisk" og settes ofte i sammenheng med begrep som "virkelighet", "sannhet" og "troverdighet", noe som også gir en moralsk og etisk dimensjon til begrepet.

I denne artikkelen vil jeg argumentere for at det først og fremst er filmens paratekst som etablerer og underbygger en slik tolkning med vekt på filmens autenticitet. Ved hjelp av paratekstuelle elementer – det er min hypotese – fremstår den fortalte historien troverdig, noe som også bidrar til at tilskueren lever seg inn i de andres og Wieslers liv.

2 Paratekster

Gérard Genette viser i sin studie *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (på fransk allerede i 1987 under tittelen *Seuils*) ved hjelp av tallrike eksempler hvilken betydning tittel, undertittel, forord, bokomslag, men også hvor kjent forfatteren er, hans/hennes alder og kjønn, hvilke priser han/hun har vunnet og lignende har for vår lesning og tolkning. Parateksten er ifølge Genette det som først gjør teksten til boka: "[...] the paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public" (Genette 1997: 1).

Genette deler parateksten i peritekst og epitekst: periteksten er tett knyttet til boka som omslag, tittel, sjanger og lignende, mens epiteksten befinner seg utenfor selve boka som intervjuer, brev eller dagboknotater, men også anmeldelser og artikler om boka.

Genette bruker forholdsvis lite plass på epiteksten fordi han mener at dette er noe som litteraturvitenskapen lenge har brukt som sekundærlitteratur. Han bruker mest plass på periteksten siden han mener at den som oftest har blitt oversett og neglisjert som mindre viktig enn selve teksten. Genette viser ved hjelp av en rekke eksempler tydelig til paratekstens betydning for hvordan vi velger å lese en tekst, selv om den av mange forskere – og da kanskje særlige litteraturforskere – blir betraktet som noe underordnet og mindre viktig enn "selve" teksten:

Parateksten har ikke status på linje med litterære tekster, kanon, hovedverker, mester-
verker, som denne vitenskapen [litteraturvitenskapen, R.S.] primært skal forholde seg
til. Man skal kanskje ikke ta parateksten helt på alvor, dvs. man bør ikke ta den helt på
alvor, da kan man selv risikere å bli sett på som mindre seriøs. (Røssaak 2001: 53)

Likevel har Genettes konsept fått gjennomslag de senere årene. En større bevissthet
rundt tekstens materialitet og medialitet kan være en grunn til dette. En annen grunn
kan være at Genette, selv om han utvikler begrepene i forhold til bokmediet, avslutter
studien sin med påstanden om at alle kunstarter har sine paratekster:

For if we are willing to extend the term to areas where the work does not consist of a
text, it is obvious that some, if not all, of the other arts have an equivalent of our
paratext: examples are the title in music and in the plastic arts, the signature in
painting, the credits or the trailer in film, and all the opportunities for authorial
commentary presented by catalogues of exhibitions, prefaces of musical scores [...],
record jackets, and other peritextual or epitextual supports. (Genette 1997: 407)

I de siste årene har det derfor også kommet flere arbeider (Kreimeier/Stanitzek 2004;
Böhnke 2007; Gwóźdź 2009 og Gray 2010) som undersøker nærmere paratekster i
forhold til andre medier, særlig film og TV. Mange av disse konsentrerer seg først og
fremst om filmens begynnelse og avslutning eller om film i DVD-mediet. Et viktig
moment i mange av disse drøftelsene er spørsmålet om hvor grensen mellom
parateksten og filmen går. Ved å se på amerikanske TV-serier som *The Simpsons* eller
spesielle DVD-utgaver som f. eks. for *The Lord of the Rings*, tar Jonathan Gray et steg
videre og undersøker også leker, videospill, reklamekampanjer, nettsider med
publikumsdiskusjoner og lignende som paratekster (jf. Gray 2010: 4) og deres
betydning for tolkningen av filmen eller TV-serien. På denne måten fokuserer Gray
mer på elementer som ligger utenfor selve filmen og som Genette kaller for
epiteksten; noe som også er relevant for filmen *De andres liv*.

Ved å se nærmere på materialet som filmanmeldelser eller intervjuer vil det bli tydelig
at epiteksten har flere funksjoner enn å gjøre potensielle tilskuere oppmerksom på
filmene. Slike epitekster vil også legge en mer eller mindre sterk føring på måten
produsentene ønsker at tilskueren skal se filmen på:

[...] in preparing us for the text and offering us our first encounters with it, entryway
paratexts hold considerable power to direct our initial interpretations, telling us what
to expect and establishing genre, gender, style, attitude, and characterization. Working

in medias res, paratexts also attempt to police proper interpretations, insisting on how they would like us to read the text. (Gray 2010: 79)

3 Det andres liv – filmens paratekst

Selv om filmen *De andres liv* ikke kan vise til like mange paratekster som Grays eksempler, vil man fort oppdage den store mengden av materiale som er produsert av forskjellige instanser, og som er tilgjengelig for publikum både før og etter visningen av filmen. Materialet befinner seg utenfor filmen og kan derfor med Genette betegnes som epitekst. I denne sammenhengen er spørsmålet hvorvidt publikum tar hensyn til epiteksten eller ikke, legitimt. Selv om vi vet at kinopublikummet ofte forlater sine plasser allerede mens rulleteksten vises, vil de ofte i den ene eller andre sammenhengen har hørt eller lest om filmen. Før vi i det hele tatt bestemmer oss for å gå på kino, har vi kanskje allerede lest filmanmeldelser og sett filmplakater og trailere. På denne måten vil vi allerede ha en forestilling om hvilken film vi skal se og avgjørelsen om å se en film på kino eller DVD – film på TV kan være litt mer tilfeldig – vil ofte basere seg på hva vi har hørt eller lest om filmen i de forskjellige kanalene. Med Genette kan vi fastslå at disse elementene kan ha betydning, og at det derfor kan være viktig å undersøke disse:

I am not saying that people must know those facts; I am saying only that people who do know them read [...] differently from people who do not and that anyone who denies the difference is pulling our leg. The same is true, of course, for the facts of context [...]. (Genette 1997: 8)

Enda tydeligere blir denne sammenhengen ved DVD-utgivelser, siden materialet fra epiteksten da flyttes tettere inn til filmen og kan betraktes som peritekst. Stadig nye DVD-utgaver blir oftere og oftere produsert og kjøpt nettopp på grunn av at de gjør nytt materialet rundt filmen tilgjengelig og med dette gir større status og autentisitet til filmen:

Many of these bonus materials, such as "restored" scenes, interviews with creative personnel, commentary tracks, production stills, and making-of documentaries, stamp their texts with authenticity, insisting on that text's claim to the status of great art. (Gray 2010: 83)

Ved siden av denne plasseringen (*hvor*), spør Genette også *når* elementene fra parateksten dukker opp eller forsvinner igjen, i hvilken form (eller *hvordan*) de

eksisterer (verbal eller ikke-verbal), *hvem* som kan identifiseres som avsender og mottaker og hvilket formål (*hva*) de skal oppfylle (jf. Genette 1997: 4).

Ser vi nærmere på materialet som er laget i forbindelse med *De andres liv*, vil vi oppdage at filmen ble omtalt i tyske medier lenge før filmens premiere.

Allerede i desember 2004 skriver store tyske dagsaviser som *Tagesspiegel* og *Berliner Zeitung* om filmarbeidet, og bare i uken før filmen har premiere publiseres det 22 til dels svært omfangsrrike artikler om filmen, bl.a. intervjuer med regissøren, men også kjente personers uttalelser om filmen som for eksempel Joachim Gauck (tidligere leder av Stasi-Unterlagen-Behörde) og Wolf Biermann (kjent østtysk dissident). I mange av disse artiklene går budskapet om filmens autenticitet igjen: både regissøren, skuespillere og andre eksperter på livet i DDR og under Stasis overvåkning attesterer filmens troverdighet.

4 Autenticitet: fakta eller følelse eller ...?

Men selv om summen av utsagn fremhever og lovpriser filmens autenticitet, kan vi også se at begrepet brukes med forskjellige nyanser. Autenticitet er ikke nødvendigvis en objektiv kategori som kan etterprøves; autenticitet er like mye en subjektiv følelse av at noe er fremstilt i samsvar med egne erfaringer og opplevelse.

Regissørens egne utsagn stadfester på den ene siden at filmen ikke er basert på fakta, men at den forteller en fiktiv historie på lik linje med andre store og kjente filmer fra historien:

The film is historically true in the way that a film like “Doctor Zhivago” is true about the Russian Revolution, or that “The Deer Hunter” is true about the Vietnam war. It is a truthful account, but not a true story. There was no Captain Wiesler in 1984, and there was no Georg Dreyman who wrote an article about suicide in “Der Spiegel”. (Sony Pictures Classics 2006: 9)

På den andre siden – også her i sammenligning, men kanskje særlig i avgrensning fra andre filmer som har tematisert livet i DDR – fremhever regissøren at han er ut etter mer en bare autentiske rekvisitter, hans mål er å vise DDRs ”indre sannhet”:

Aber mir geht es nicht darum, eine weitere folkloristische Requisitenschlacht zu schlagen. Bei mir steht nicht die Spreewaldgurke im Mittelpunkt. Ich bin

detailversessen, aber ich will nicht die äußere, sondern die innere Wahrheit der DDR zeigen. (Lichterbeck 2004)

En lignende vurdering av filmen har også Joachim Gauck, som snakker om filmens dype sannhet ("eine tiefe Wahrheit"). Samtidig som han beskriver filmen som en reise tilbake til en svunnen tid og en verden med autentiske bilder, personer og hendelser, viser han – som regissøren – til filmens fiksjonalitet:

Aber ein Spielfilm ist keine zeitgeschichtliche Dokumentation, er kann freier mit der Geschichte umgehen. Er darf den Stasi-Protagonisten schönen, solange diese künstlerische Entscheidung nicht die ganze Geschichte schön und damit verfälscht. Aber das genaue Gegenteil geschieht ja mit diesem Film, da wird demaskiert, nicht geschönt. (Gauck 2006)

For Gauck er det nettopp fiksjonaliteten som gir muligheten for å avsløre DDR-systemet og Stasi som diktatur; et diktatur som har etterlatt seg spor som er synlige den dag i dag. Filmen blir tilskrevet en høyere kvalitet fordi den klarer å nå inn til kjernen av det som foregikk i DDR; filmen viser ikke bare en overflatisk autentisitet på kulissenivå, men evner å se bak kulissene og viser de indre sammenhengene av livet i DDR. På denne måten blir *De andres liv* til en særdeles verdifull film om livet i DDR, noe som også det tyske byrået for filmvurdering fastslår ved å gi filmen predikatet „besonders wertvoll“. Juryen begrunner dommen som følgende:

Florian Henckel von Donnersmarck ist mit seinem Spielfilmdebüt ein äußerst bemerkenswertes Zeitbild gelungen, in seiner Originalität und Komplexität durchaus ein Unikat. [...] Das ungewöhnliche Sujet ist atmosphärisch dicht und stimmig, ohne jegliche Plakativität realisiert. Für den konsequenten Stilwillen des Regisseurs, eine fast dokumentarisch präzise Rekonstruktion der Endzeit der DDR zu geben, zeugt auch die starke Verwendung von Originalschauplätzen. [...] Die Authentizität des historischen Vorgangs weitet sich zur ästhetisch subtilen Parabel. Die überzeugende Schauspielerwahl und Darstellerleistung - von Ulrich Mühe, Martina Gedeck, Sebastian Koch bis Ulrich Tukur – schafft ein weiteres Moment der Faszination und Authentizität.^{iv}

Filmen blir her beskrevet som et dokumentarisk presist tidsbilde som rekonstruerer DDRs slutfase på en original og kompleks måte, til tross for at det er en spillefilm i kategoriene "drama" og "thriller". Både de historiske hendelsene og skuespillernes innsats blir vurdert som autentiske, og det overrasker derfor ikke at filmen også blir

viktig i utdannings- og opplysningssammenheng for å kunne fortelle nye generasjoner om livet i DDR.

I svært mange anmeldelser går denne todelingen igjen: på den ene siden en spillefilm og altså fiksjon – på den andre siden en autentisk fremstilling av livet i DDR som tydeligvis ble oppfattet som troverdig og dermed korrekt også av mange kjente personligheter med ekspertise på livet i DDR på grunn av sine personlige erfaringer som for eksempel Wolf Biermann. Han omtaler filmen som en realistisk sjangerstudiet:

”The basic story in *The Lives of Others* is insane and true and beautiful – by which I mean really very sad. The political tone is authentic, I was moved by the plot. But why? Perhaps I was just won over sentimentally, because of the seductive mass of details which look like they were lifted from my own past between the total ban of my work in 1965 and denaturalisation in 1976. [...] This film was able to convey things to me that I could never have imagined ‘being real’. [...] I can't get over it that such a west-born [sic] directing greenhorn like Donnersmarck and a handful of established actors are able to deliver such an unbelievably realistic genre study of the GDR with what is probably a purely invented story.” (Biermann 2006)

Til tross for filmens fiksjonalitet kjenner Biermann – som så mange andre – sitt eget liv og sin egen historie igjen i det han ser. Biermann omtaler filmens politiske tone som autentisk, noe som også hovedrolleinnehaver Ulrich Mühe gjør, når han snakker om filmens stemning som korrekt. Også Mühe hadde med bakgrunn i egne erfaringer en følelse av autenticitet: ”Aber hier hatte ich zum ersten Mal ein Buch über die DDR in der Hand, dessen Geschichte sich verbürgt anfühlte.” (Mühe 2006: 186)^v

Det påfallende i alle disse utsagnene er at man på den ene siden selvfølgelig er klar over filmens sjanger som spillefilm og at hendelsene ikke har funnet sted i virkeligheten på nøyaktig den måten de blir fremstilt på i filmen. Film gjenspeiler – like lite som en fremstilling av historiske hendelser i andre medier – ikke bare virkeligheten på en enkel måte; den viser ikke hvordan det ”virkelig” var, men hvordan det kunne ha vært:

[...], we must accept that film cannot be seen as a window onto the past. What happens on screen can never be more than an approximation of what was said and done in the past; what happens on screen does not depict, but rather points to, the events of the past. (Rosenstone 2001: 62)

På den andre siden snakker man både om hendelsene og personfremstillingen og om stemningen i filmen, filmens tone som autentiske i den forstand at de gir et riktig inntrykk om hvordan livet i DDR på midten av 1980-tallet har vært. Owen Evans beskriver motsetningen som mange sitter igjen med etter filmen – og da særlig historikere eller andre personer med kunnskaper om Stasi – med begrepet ”authenticity of affect” (Evans 2010: 165). På den ene siden oppdager og påpeker disse personer den feilaktige fremstillingen av Stasi og særlig av Wieslers forandring, men må samtidig innrømme å ha sett en film som er så bra laget at de sitter igjen med følelsen av å ha sett noe autentisk og dermed korrekt.

Mange filmanmeldelser og artikler om filmen referer til og siterer fra disse utsagn om filmens autenticitet. Dersom filmanmeldelser kan sammenlignes med bokanmeldelser, må man være klar over at bare de største overregionale tyske avisene som *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), *Frankfurter Rundschau*, *Süddeutsche Zeitung* eller *Die Welt* har fast tilsatte medarbeidere i kulturredaksjonen, og at kulturdelen i de fleste andre aviser kanskje ikke er så hyppig og nøye studert som vi ofte velger å anta (jf. Machinek 1988: 84).

At nettopp de store overregionale tyske avisene var så unisont positive i sin vurdering av filmen^{vi} kan derfor tillegges ekstra stor betydning for filmens omtale i mindre aviser og i andre medier: Budskapet om filmens autenticitet og med dette troverdighet ”vandrer” fra de store avisene til de mindre og etter hvert gjennom de forskjellige paratekstene.

I takt med den store utbredelsen av denne nesten unisont positive dommen om filmen^{vii} kan man derfor også anta at mange potensielle tilskuere på den ene eller andre måten har hørt om filmens kvaliteter og på dette grunnlaget bestemte seg for å se den. Denne antagelsen blir bare bekreftet ved å se på de mange publikasjonene som samler deler av filmens paratekst mellom to permer. Materialet blir med dette enklere tilgjengelig for mange enn spredte anmeldelser i forskjellige aviser.

I dag kan man kjøpe en bok til filmen som ved siden av filmmanuset inneholder samtaler og artikler, et filmhefte laget av *Bundeszentrale für politische Bildung* til bruk i skolen kan lastes ned på nettet,^{viii} et pressehefte på tysk utgitt av *Buena Vista International* og et på engelsk fra *Sony Pictures Classics*, nettsider og forskjellige DVD-utgivelser. Blant DVD-utgivelsene må en begrenset spesialutgave ”Die

komplette Akte” trekkes frem siden den inneholder en rekke ekstramateriale: filmens lydspor på egen CD, en ekstra DVD med en dokumentasjon om Stasi, regissørens og hovedrolleinnhaver Ulrich Mühes kommentarer som man kan høre på mens man ser filmen, samt ”Making of” og tilleggsscener. Men også DVD-utgivelsen fra 2006 som ligger til grunn for den norske utgivelsen, har en rekke intervjuer, trailer og ”spion gadgets” som ekstramateriale.

Budskapet som går igjen i det meste av dette materialet, er det samme som i de mange avisartikler nevnt tidligere, nemlig at:

- regissøren har brukt mye tid og ressurser på undersøkelser rundt temaet Stasi, han har lest om det, besøkt stedene og snakket med både ofre og overgripere i sin jakt etter DDRs ”indre sannhet”.^{ix}
- regissør og skuespillere har personlige erfaringer og erindringer fra DDR.
- det er brukt autentiske gjenstander, og det er blitt gjort store anstrengelser for å rekonstruere livet i Øst-Berlin i 1984.

Alle disse elementene befinner seg utenfor selve filmen og er produsert i etterkant av filmen og av andre enn for eksempel regissøren eller produksjonsselskapet. Og selv om disse elementene – kanskje med unntak av spesielle DVD-utgivelser – ikke i like stor grad som eventuelle spinn-off-produkter skal sikre inntekter, kan de ha stor innflytelse på måten tilskueren velger å se filmen på. Elementenes økonomiske innflytelse blir mer indirekte: flere vil velge å se filmen fordi den forteller hvordan livet i DDR egentlig var.

Mye av dette materialet ble nettopp til på grunn av filmens suksess, men bidro samtidig også til å forsterke filmens suksess ytterligere. Interessant er i denne sammenheng at filmen, til tross for dens lave budsjett, oppnådde mye presseomtale i tyske aviser både før og etter premieren, og – kanskje mindre overraskende – etter at den vant Oscar-prisen i 2007.^x

5 Filmens virkemidler

Men selv om tilskuere – både potensielle og de som allerede har sett filmen – gjentatte ganger har blitt fortalt eller har lest og hørt om filmens autenticitet, må også

filmen selv fremstå som troverdig. Filmens strategier for å fremstå som en realistisk fortelling av livet i Øst-Berlin i året 1984 vektlegger bruken av

- “autentiske” kulisser som møbler, biler, klær, uniformer og lignende,
- musikk fra kjente DDR-grupper som Karat, Silly eller Pankow og
- ekte bøker, aviser og tidsskrift.

Om vi aksepterer det vi ser som realistisk eller ekte gjengivelse av hvordan livet i Øst-Berlin har vært eller kunne ha vært i midten av 1980-tallet, vil være avhengig av våre personlige erfaringer. En tysk – og særlig østtysk – seer vil selvfølgelig se filmen med andre øyne enn f.eks. en norsk tilskuer, men selv om en tysker vil kunne ha personlige erindringer, ligger hendelsene mer enn 20 år tilbake i tid. Erindringen vil ikke være hundre prosent til å stole på, siden vi vil ha glemt eller fortrenget deler av den. På denne måten reproduserer filmen ikke bare livet i Øst-Berlin i 1984, den produserer også sin egen realitet som kan bekrefte bilder vi allerede hadde eller gi oss nye bilder. Som Evans påpeker, prøver filmen å representere DDR på den måten vi husker den i dag og ikke hvordan den virkelig så ut på et bestemt tidspunkt (Evans 2010: 171).

Når så mange prominente enkeltpersoner og instanser med til dels stor autoritet både aksepterer filmens autenticitet og troverdighet og formidler dette budskapet videre til publikum, får filmen en spesiell status i det allment aksepterte bildet om DDR og med dette i den kollektive hukommelsen (jf. Seegers 2008).

Dette har også konsekvenser for den sosiale kontrakten som inngås mellom seeren og filmen. Det som Philippe Lejeune i forhold til selvbiografier beskriver som selvbiografisk kontrakt (Lejeune 1994), har like mye gyldighet for andre sjangrer, siden et hvert fiksjonalt utsagn verken er riktig eller galt, men et mulig utsagn som kan være både riktig og galt på samme tid:

[d]ie fiktionale Aussage ist, wie so viele Philosophen nach Frege wiederholt haben, weder wahr noch falsch (sondern nur, wie Aristoteles gesagt hätte, “möglich”), oder wahr und falsch zugleich: sie ist jenseits oder auch diesseits von Wahr und Falsch, und die mit dem Rezipienten getroffene paradoxe Vereinbarung einer gegenseitigen Nichtverantwortlichkeit ist ein vollendetes Emblem des berühmten interesselosen Wohlgefallens. (Genette 1992: 20)

Gjennom tittel og eventuell undertittel og sjangerbestemmelser får vi informasjon om hvilken type film vi har i vente. Men selv om filmen ikke påstår å være noe mer eller annet enn en spillefilm, vil regissørens, hovedrolleinnhavernes og andres ytringer om

filmens autensitet påvirke tilskueren på den ene eller andre måten. Tilskueren vil enten oppsøke kinoen med forventninger om en autentisk film, og vil være innstilt på å tro på dens troverdighet, eller så vil tilskueren være skeptisk og prøve å finne eventuelle feil i filmens påståtte autensitet og troverdighet. Hvorvidt tilskueren bestemmer seg for det ene eller andre, vil ha sammenheng med hans bakgrunn, men også med hans erfaringer med filmmediet og i dette tilfellet kanskje spesielt erfaringer med tidligere filmer som tematiserer livet i DDR:

Like the book, the historical film cannot exist in a state of historical innocence, cannot indulge in capricious invention, cannot ignore the findings and assertions and arguments of what we already know from other sources. Like any work of history, a film must be judged in terms of the knowledge of the past that we already possess. (Rosenstone 2001: 62)

Men også parateksten vil gjøre sitt beste for å styre publikums oppmerksomhet og med dette forventninger til filmen i en bestemt retning: ”a great deal of movie-going in particular is about expectation” (Gray 2010: 71).

For å opprettholde tilskuerens illusjon om å se en autentisk film eller kanskje for å overbevise tvileren,^{xi} tar filmen – i tillegg til den tidligere beskrevne bruken av originale kulisser – nesten dokumentariske virkemidler i bruk for å fortelle oss om filmhandlingens tid og sted. Helt i begynnelsen av filmen får vi nøyaktige opplysninger om tid og sted ved hjelp av teksting. Følgende tre undertitler setter rammen for den påfølgende handlingen:

- “November 1984”
- “Berlin-Hohenschönhausen” og
- “Untersuchungsgefängnis des Ministeriums für Staatssicherheit”.

På denne måten etablerer filmen sitt eget univers som også støtter opp under publikums ønske etter umiddelbarhet og med dette også et ønske om originalitet, autensitet og sannhet. Bildene vi ser, kan være sanne til tross for at de er fiksjonale; sanne i den betydningen at de “symbolize, condense, or summarize larger amounts of data; true in that they impart an overall meaning of the past that can be verified, documented, or reasonably argued” (Rosenstone 2001: 62).

6 Immediacy = en følelse av autenticitet?

Som Owen Evans påpeker er *De andres liv* ikke en film som kun er laget med tanke på et tysk publikum, selv om tematikken kanskje kunne antyde dette. For å nå et stort og internasjonalt publikum bruker regissøren ifølge Evans forskjellige teknikker – først og fremst filmens oppbygning som melodrama og bruken av filmmusikken – på en svært effektiv måte. Dette fører til at mange som kritiserer filmens faktiske autenticitet (“factual authenticity”), likevel må innrømme at de har sett en god film (Evans 2010: 170).

Den tidligere nevnte sosiale kontrakten, som inngås mellom seeren og filmen, må sees i sammenheng med vårt ønske om å bli underholdt når vi først oppsøker kinoen for å se spillefilm. Vi ønsker en god historie som beveger oss og som er så godt fortalt at vi kan tro på den. Eller som Bolter og Grusin formulerer det: Vi ønsker å bli “drawn into the film and to identify with the main character” (Bolter/Grusin 1999: 150). Når dette skjer, opplever vi det Bolter og Grusin kaller for “immediacy”. Denne umiddelbarheten fører til at bildene vi ser, er autentiske for oss i øyeblikket (jf. Evans 2010: 165). Først når vi begynner å rasjonalisere og analysere, kan vi erkjenne hvordan filmens klassiske oppbygning som drama og den bevisste bruken av filmmusikken bidrar til at eventuelle faktiske feil eller mindre troverdige deler av handlingen blir usynlige og ubetydelige: “It is the careful orchestration of these melodramatic elements in *The Lives of Others* that creates what we might call an authenticity of affect” (Evans 2010: 173).

Bolter og Grusin bruker begrepet “immediacy” eller “transparent immediacy”, en strategi som ifølge Bolter og Grusin fører til at tilskueren glemmer at han/hun er på kino og som gjør at filmmediet blir gjennomiktig og med dette nærmest forsvinner.

Immediacy is our name for a family of beliefs and practices that express themselves differently at various times among various groups [...]. The common feature of all these forms is the belief in some necessary contact point between the medium and what it represents. (Bolter/Grusin 1999: 30)

“Immediacy” blir beskrevet som det motsatte av “hypermediacy”: mens den første strategien prøver å viske ut mediet og gjør det usynlig for oss, er hypermediacy nettopp opptatt av å vise oss mediet og å gjøre oss oppmerksom på det. Begge strategier – ifølge Bolter og Grusin – må sees i sammenheng med hverandre siden de er avhengig av hverandre for å kunne eksistere: “In every manifestation,

hypermediacy makes us aware of the medium or media and (in sometimes subtle and sometimes obvious ways) reminds us of our desire for immediacy.” (Bolter/Grusin 1999: 34)

Denne umiddelbarheten undersøkes av Bolter og Grusin i forhold til dagens remedieringsprosesser som ofte står i sammenheng med digitale teknologier. Typisk for dagens remedieringsprosesser er nemlig et ønske om å oppnå immediacy; et ønske som går flere hundre år tilbake i historien av Vestens visuelle representasjoner:

A painting by the seventeenth-century artist Pieter Saenredam, a photograph by Edward Weston, and a computer system for virtual reality are different in many important ways, but they are all attempts to achieve immediacy by ignoring or denying the presence of the medium and the act of mediation. (Bolter/Grusin 1999: 11)

Som eksempler for medier som prøver å oppnå denne umiddelbarheten nevner Bolter og Grusin perspektivtegningen slik vi kjenner den siden renessansen og de fleste fotografier og filmer med hva de kaller ”the transparent immediacy of the Hollywood style” (150). Men til og med tegnefilmer eller filmer som blander elementer fra tegnefilm sammen med spillefilm, kan oppfattes av publikum som umiddelbare og gjennomsiktede og fører med dette til innlevelse og engasjement fra tilskueren som lar han/henne glemme filmmediet. Dette fenomenet kalles av Bolter og Grusin ”authentic emotional respons” (149) – selv om vi egentlig er klar over at vi ser en film og at det er skuespillere og ikke ”virkelige” mennesker som kanskje lider og dør på lerretet, så lever vi oss likevel inn i historien og i deres skjebner og aksepterer med dette det vi ser som virkelig.

Selv om film av Bolter og Grusin regnes til de eldre mediene, er *De andres liv* et eksempel på film som ønsker å oppnå immediacy og med dette også en følelse av autenticitet hos tilskueren. Immediacy er heller ingen kategori som er forbeholdt enten kunstnerisk høyverdig film eller populær- eller massekunsten – begge kan være preget av det samme ønske om å oppnå umiddelbarhet og gjennomsiktighet.

I *De andres liv* får tilskueren både innsikt i livet til de observerte, men også i livet til den som overvåker, nemlig Wiesler. Vi får innsikt i deres konflikter og i valgene de blir stilt overfor, noe som bidrar til at vi får forståelse og sympati for avgjørelser og handlinger. Fordi Wiesler ikke bare blir fremstilt som den iskalde systemforsvarende

offiseren på post, men også som et ensomt menneske som har idealer og kanskje drømmer og håp, blir det enklere for oss å leve oss inn i de forskjellige personer og liv.

Whether the style is somehow natural or whether we are culturally determined to read it as natural is not the question. In either case, the style is transparent for Western viewers. Furthermore, [...], the shifting point of view encourages us [...] to be drawn into the film and to identify with the main character [...] (Bolter/Grusin 1999:150)

Det som filmen produserer er altså en illusjon som lar oss glemme at det vi ser bare er en film med skuespillere som spiller sine roller. Denne illusjonen – dersom vi velger å gi oss hen til denne og ikke holder en analytisk distanse – gjør at vi lever oss inn og at vi lar oss bevege av det vi ser. Denne innlevelsen fører også til at vi kan være villige til å overse ting i filmen som vi ellers kanskje ville ha lagt merke til, og som ville kunne oppleves som forstyrrende for å opprettholde illusjonen.

Når vi lever oss inn i de andres og i Wieslers liv, blir vi emosjonelt berørt av deres skjebne. Vi kan gråte når Christa-Maria dør i armene til Dreyman, og vi kan føle sympati for Wieslers gråe og triste liv som virker uforandret tomt og kjærlighetsløst også etter murens fall. De originale kulissene og location bidrar til at tilskueren føler seg satt tilbake i tid og sted, mange vil kjenne igjen detaljer fra egne erfaringer og opplevelser. Ikke minst vil de mange paratekstuelle elementer som vektlegger nettopp kulissenes og locations autenticitet fortelle oss at det vi ser er Øst-Berlin i midten av 1980-tallet og vil bidra til den fra Bolter og Grusin beskrevne autentiske emosjonelle responsen. Parateksten fungerer som et verktøy for styring og kontroll av filmens resepsjon, selv om produsentene ikke kan ha full kontroll over dens virkning:

When creators try to exert control, the paratexts of interviews, podcasts, DVD bonus materials, and making-of specials are their preferred means of speaking – their textual body and corporeal form – as they will try to use paratexts to assert authority and to maintain the role of author. (Gray 2010: 110)

Filmens autenticitet er derfor på ingen måte en objektiv kategori som en film kan inneha eller ikke, den blir heller konstruert ved hjelp av filmens strategier. Men også filmens paratekst som omgir filmen med en aura av originalitet og autenticitet bidrar til dette. Fremført i mange forskjellige kanaler og av mange forskjellige stemmer får

denne vurderingen av filmen stor troverdighet og autoritet. Det er nesten unødvendig å nevne at selvfølgelig både regissør og produksjonsselskapet ønsker å promotere filmen på en bestemt måte, som igjen fører til at bestemte aspekter blir fremhevet, mens andre blir tonet ned eller ikke nevnt i det hele tatt: "viewers do not get the unvarnished truth about the production; they are instead presented with the "promotable" facts"(Gray 2010: 93). Parateksten er på denne måten ikke bare med på å skape en bestemt måte å se filmen på, den gir også ekstra verdi til filmen i form av moralsk og etisk verdi.

De andres liv vil derfor kunne oppleves av mange som autentisk, så lenge denne autenticiteten ikke i nevneverdig grad blir motsagt av noen som har større autoritet og med dette også troverdighet enn de som påstår og bekrefter filmens autenticitet. Så lenge publikum aksepterer påstandene om filmens autenticitet, vil denne sosiale konstruksjonen kunne bestå og oppleves som uproblematisk av de fleste.

Bibliografi

- Biermann, Wolf (2006): "The ghosts are leaving the shadows". Hentet fra <http://www.signandsight.com/service/682.html>. 7.1.2011.
- Böhnke, Alexander (2007): *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Bolter, Jay David og Richard Grusin (1999): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass. & London: MIT Press.
- Eriksen, Ulrik (2006): "Livet er et annet sted" i *Film & Kino* 7. S. 14-17.
- Evans, Owen (2010): "Redeeming the demon? The legacy of the Stasi in Das Leben der Anderen" i *Memory Studies* 3. S. 164-177.
- Finger, Evelyn (2007): "Die Bekehrung" i *Die Zeit*, 26. februar 2007. Hentet fra www.zeit.de/2006/13/Leben_der_anderen 10.1.2011.
- Furlong, Ray (2006): "Stasi film breaks with nostalgia" i *BBC News*, 18. april 2006. Hentet fra <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4919692.stm> 7.1.2011.
- Gauck, Joachim (2006): "Ja, so war es!" i *stern.de*, 25. mars 2006. Hentet fra www.stern.de/kultur/film/das-leben-der-anderen-ja-so-war-es-558074.html 7.1.2011.
- Genette, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München: Fink (Bild und Text).
- Genette, Gérard (1997): *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Gray, Jonathan (2010): *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York og London: New York University Press.
- Gwózdź, Andrzej (red.) (2009): *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*. Marburg: Schüren Verlag.
- Knabe, Hubertus (2007): "Einführung" i: Hubertus Knabe (red.): *Gefangen in Hohenschönhausen. Stasi-Häftlinge berichten*. Berlin: List Taschenbuch. S. 7-19.
- Kreimeier, Klaus og Georg Stanitzek (red.) (2004): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Lichterbeck, Philipp (2004): "Die innere Wahrheit der DDR" i *Der Tagesspiegel*, 5. desember 2004. Hentet fra www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1954282 7.1.2011.
- Lismoen, Kjetil (2006): "Diktaturets estetikk" i *Rushprint* årg. 41, nr. 5. S. 40-41.
- Machinek, Angelika (1988): "Wozu Literaturkritik? Empirische und innerbetriebliche Bedeutung von Rezensionen" i Heinz Ludwig Arnold (red.): *Über Literaturkritik*. München: edition text + kritik. S. 82-88.
- Mohr, Reinhard (2006): "Stasi ohne Spreewaldgurke" i *Der Spiegel*, 15. mars 2006. Hentet fra www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,406092,00.html 7.1.2011.
- Mühe, Ulrich (2006): "'Es hat ja schon viele Versuche gegeben, die DDR-Realität einzufangen.' Ein Gespräch mit Ulrich Mühe". i *Das Leben der anderen. Filmbuch von Florian Henckel von Donnersmarck*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 182-200.
- Rosenstone, Robert A. (2001): "The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age" i Marcia Landy (red.): *The Historical Film: History and Memory in Media*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. S. 50-66.
- Røssaak, Eivind (2001): *Sic. Fra litteraturens randsoner*. Oslo: Spartacus.
- Schulz, Werner (2007): "'Das Leben der anderen' hat keinen Preis verdient" i *Die Welt*, 25. februar 2007. Hentet fra www.welt.de/politik/article734960/Das_Leben_der_anderen_hat_keinen_Preis_verdi_ent.html 7.1.2011.
- Seegers, Lu (2008): "Das Leben der Anderen oder die 'richtige' Erinnerung an die DDR" i Astrid Erll og Stephanie Wodianka (red.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin: de Gruyter. S. 21-52.
- Sony Pictures Classics (2006), *The Lives of Others*, Press Booklet, www.sonyclassics.com/thelivesofothers/externalLoads/TheLivesofOthers.pdf

This article discusses the importance of paratext for the reception of the German film *Das Leben der Anderen* (*The Lives of Others*, 2006) as authentic and as a credible representation of historical events. This article aims to show that authenticity is not necessarily just an objective category which can be verified, but is also a subjective feeling that arises when something is made in a way that matches our own experience.

ⁱ Jf. tallene fra Filmförderungsanstalt <http://www.ffa.de/>. I april 2009 var det blitt 2.369.375 personer som hadde sett filmen på tyske kinoer.

ⁱⁱ For internasjonale salgstall jf. www.imdb.com/title/tt0405094/business. På norske kinoer hadde filmen premiere i oktober 2006, men ble bare sett av 41.785 personer. Til sammenligning hadde den tyske filmen *Der Untergang* (2005) 266.550 seere (tall fra *Film & kino*). På norsk TV ble *De andres liv* vist hele tre ganger i 2009 og 2010: 04.11.2009 kl. 21.05 (NRK2), 02.03.2010 kl. 23.15 (NRK1) og 07.05.2010 kl. 21.25 (NRK2).

ⁱⁱⁱ Jf. også Furlong 2006 og for den norske resepsjonen Eriksen 2006:16 og Lismoen 2006: 41.

^{iv} http://www.fbw-filmbewertung.com/film/das_leben_der_anderen

^v Jf. også Furlong 2006 som siterer Mühe: "The final result is absolutely correct. It has the atmosphere. This is what the dictatorship looked like."

^{vi} Von Donnersmarck snakker selv i et intervju som er gjengitt i det engelske pressehefte om alle seriøse publikasjoner som har behandlet han og filmen veldig bra. Jf. Sony Pictures Classics 2006: 12.

^{vii} I den store tyske ukeavisen *Die Zeit* blir filmen omtalt som den beste filmen om DDR etter murens fall. Jf. Finger 2007: "bisher beste[n] Nachwende-Film über die DDR".

^{viii} Jf. <http://www.bpb.de/publikationen/SNA3WX,0,0,Filmhefte.html>: "Die Filmhefte sind filmpädagogisches, themenorientiertes Begleitmaterial zu ausgewählten nationalen und internationalen Kinofilmen. Auf 16 bis 24 Seiten werden Inhalt, Figuren, Thema und Ästhetik des Films analysiert. Darüber hinaus gibt es ein detailliertes Sequenzprotokoll, Fragen, Materialien und Literaturhinweise."

^{ix} Dette budskapet baserer seg først og fremst på regissørens markedsføring av filmen og betyr selvfølgelig ikke at alle aspekter ved filmens fremstilling er fullstendig korrekte. En rekke historiker har da også påpekt mangler ved den historiske fremstillingen. Jf. Evans 2010: 167.

^x En samling av disse kan lastes ned under www.zeitgeschichte-online.de/.../presse_leben_der_anderen.pdf og www.zeitgeschichte-online.de/Portals/.../pdf/presse_oscar.pdf

^{xi} Jf. også Evans 2010: 166 hvor han bl.a. kommer in på lyssetningen og fargebruken i filmen.