

## Om forstyrrelse eller fokusering af beretterniveauet

Af [JENS ARENTZEN](#)

Det bedste man kan sige om en skuespiller, er, at han/hun ikke bare bruger sin energi på at *være* rollen. Desværre er en af moderne Medias bivirkninger, at man netop tror at det hele handler om at være ægte - at græde på lærredet, at flippe ud. Læg mærke til hvor lidt ordet "tolkning" optræder i anmeldelser af film og teater i dag: "Paprika Steen *tolkede* rollen som Ofelia fantastisk" – den sætning bruges ikke. Der står: "Paprika Steen *var* fantastisk" som Ofelia. Man forholder sig ikke til tolkningsniveauet. Dette er uheldigt, da tolkning er kernen i al fortællekunst - teater, film og dokumentarfilm. At tolke er at berette.

Der bliver nødt til at være én beretter, der tolker en historie for at det ikke blot bliver genfortællingen af en åben historie – om for eksempel et bankrøveri. Det er *vinklen* på historien – værdien i det fortalte - der skal bringes til torvs: er det godt med det bankrøveri eller er det forfærdeligt? I stedet for at spille rollen som *man* skal spille Ofelia, handler det om hvordan kunstneren evner at tolke, formidle og dermed *fortælle om* Ofelia. Kunst fordrer modet til subjektivitet - én vinkling, én tolkning, og ikke 'open ends'.

### Beretterniveauet; om at spille et underneden

Der er tre niveauer, som drøner rundt og laver rundhyl. En sammenblanding af formidlerniveauet, karakteren og ens private selvforløsnings. Som skuespiller må man adskille de tre bolde. Der er privatpersonen, som går ind og øver sig - som Skuespiller – for tilsyneladende at blive Karakteren. Hvis man springer skuespillerens tolkning af karakteren over, er der kun Paprika som *bliver* karakteren tilbage. Men derved mistes niveauet, hvor skuespil/ manuskriptskrivning/ instruktion – metierens væsentligste akse - kommer ind. Det berettende niveau, der skal drage/ forføre dem nede i salen. Alle store skuespillere evner at stille sig i en indre kamp mellem to værdier, mellem at elske og at hade, mellem at skjule sin sorg, mens den hele tiden pibler frem og står i vejen. Det er *amatørens* særkende at man udleverer sin karakter ved at spille endimensionalt, kliché - ved at spille ren kontrast og karaktertræk: "den rå", "den sexede", "alkoholikeren".

En skuespiller som har betydet meget for mig, Oswald Helmuth, spiller i visen "Nede ved havnen efter fyraften" en gammel sød morfar, der sidder på bænken og længes efter at tage med skibene: - *UD... og se verden!* - men det er jo ikke alle, som får nået alting, og så må man jo sidde her på bænken og ryge eksotiske cigaretter og mindes alt det, man ikke fik. En strofe i sangen hedder: - *Bitter? Nej, nej, nej, nej, nej...* Men man tror ham ikke. For det er ikke det, Oswald *spiller* – tolker -, og som vi oplever. Han synger nemlig ikke bare om en mand, der har affundet sig med at ikke alle får alt – sådan som teksten siger -, men spiller et Underneden, hvor karakteren har det dårligt med at være blevet på sin bænk. Oswald Helmuth indspillede sangen flere gange, og jo ældre han blev, jo mere selvbedragende fremstod hans Karakter, når han opremsede undskyldninger for at han ikke turde rejse ud: - *så blev man gift, så blev man bud, og så var dét sket.*



Jens Arentzen er uddannet skuespiller, manuskriptforfatter og instruktør.

Det er tydeligt at Oswald er sig bevidst om et beretterniveau, en tolkning af sin karakter, som Karakteren ikke selv er klar over – har erkendt. Oswald bidrager med *sin* tolkning, så også vi ser det uerkendte. Gennem en følelsesbro genkender vi vores eget dobbelte forsøg på at fremstå lækkert omkring vores nye job, kæreste og næste spillefilm, samtidig med at vi måske forsøger at skjule det mindre pæne og mere problematiske, fx at vi slet ikke *har* en kæreste. I stedet for at sidde og tænke: - *Hvor er Oswald dog fantastisk, og tænk at han kan udtale ordene ordentligt*, oplever publikum en karakter, der er spændt ud mellem selvbedrag og erkendelse. Hvordan vil det dog ende? Affinder han sig med løggen, eller vil han bryde sammen?

En film, en dokumentarfilm, et teaterstykke, handler ikke om det der sker på lærredet, men om det der sker nede i maven hos publikum. Fortællekunst og ikke mindst billedmediet er det emotionelles kunst og har intet med replikker at gøre. Det er i sammenstødet mellem det sagte og følelserne *bagved* at vi sættes i spænding - så nakkehårene rejser sig og det løber os koldt ned ad ryggen.

### **Spændingsdefinition; de tre konfliktakser**

Der er tre konflikt-akser – kampe - i skuespil og dramaturgi i mere bred forstand, man kan lægge vægten på. Fortællingen om en Hovedkarakter, som er oppe imod *De Andre*: tobaksindustrien, skattevæsenet, skæbnen. Eller fortællingen om en Hovedkarakter, som for eksempel er udsat for overgreb fra *Den Anden*. Og så er der den sidste akse, hvor Hovedkarakteren er oppe imod *Sig Selv*. Hovedkarakter mod Hovedkarakter. Det er den konfliktakse, som de bedste film altid benytter: Er hun forelsket i mig, eller er det bare indbildning? Er jeg den rette til jobbet, eller vil det gå galt? Kunne jeg have gjort mere, eller er der en grænse for hvor meget man skal hjælpe? Illusion kontra erkendelse - *Hvad fanden, det er da hyggeligt at sidde her nede ved havnen efter fyraften, og mindes*. Ja, eller det største selvbedrag! Et redskab til at få en sådan indre kamp defineret, så publikum sættes i spænding mellem håb og frygt for hvilken side vinder, er, at lave det, jeg kalder en Spændingsdefinition.

En spændingsdefinition kan defineres på alle tre konfliktakser. Uden konflikt på alle tre niveauer, ingen film. Men den indre konflikt er den betydeligste, da det er *her* vi kommer ind under huden – bagom masken – på karaktererne, via vores perception af billedernes stemninger. I sangen *Lili Marlene* handler ordene om en ung soldat, der synger om at når han kommer hjem fra krigen, vil han gifte sig med luderer Lili Marlene, købe parcelhus og få en masse børn, for krigen vil holde op. Hvis man synger teksten - *"foran kasernen, tralalalala"* - og bare går efter historien, efter ordene, efter at synge pænt, så kommer publikums opmærksomhed til at gå på - *nå, han håber og håber og synger da meget godt, ham Arentzen* – men man får ingen berettelse, spænding, kamp ud af det, da håbet er uden dets modsætning. Uden konflikt. Fx at det muligvis er grusomt illusorisk, hvad karakteren forsøger at overbevise sig selv om med sin sang. Som beretter er du nødt til at definere den positive værdi, fortællingen kunne få som slutresultat, og hvad den negative værdi kunne være. Hvis man som beretter stiller sig dér, midt i tolkningsniveauet, *mellem* de to uafgjorte værdier, så vil publikums oplevelse blive en helt anden – anspændt, afventende slutresultat. En spændingsdefinition på sangen *Lili Marlene* kunne være: *vil det lykkes soldaten - mens bomber og kugler fløjter ham om ørene - at erkende, at det er en illusion nogensinde at blive gift med Lili Marlene og komme hjem fra krigen i live. Eller vil illusionen køre soldaten så langt ud, at han går uerkendt ind i døden?* Altså: illusion kontra erkendelse. Med dén dimension i fortolkningen kommer sangen til at lyde meget anderledes. Der kommunikeres en følelseskamp til publikum. Den rammer.

### **Dokumentarfilm; om at drive sin Hovedkarakter**

Det er ikke tilfældigt at Lars Triers dokumentariske tv-koncepter havde 10 drivere overfor et offer, der enten måtte bryde sammen eller desperat måtte holde sig oprejst i smadret form i *"Læreværelset"*, eller sigtede mod at interviewofferets forsvarsværker skulle falde efter 24 timer, 4 kameraer, vin og sjov tobak i *"Maraton"*. Gennem en film skal hovedkarakteren drives til at erkende – til at måtte indse livsløggen,

udsige forelskelsen, sorgen, smerten, ulykken – ofte for første gang. Det giver de store momenter. Men kun hvis instruktøren tillader os at komme derind.

Hvis man tager Tómas Gíslasons *Fra hånden til hjertet*, så er hovedkarakterens positive værdi lig det som driveren, instruktøren Tómas, driver Jørgen Leth til at erkende i filmen (bl.a. dér hvor han griner) - sin livsuduelighed. Nu er beretteren ikke skuespiller/sanger, men instruktøren, der skal få et "offer" til at stå i konflikt, spænding og drive det derud, hvor man ikke kan forlange at menigmand selv skal kunne komme: til at benævne sine mørke sider og hengive sig til måske svære følelser. Tómas Gíslasons "*Den højeste straf*" er fantastisk smuk, men mangler den indre konfliktakse i hovedkarakteren. Ole Sohn kommer ikke i krise, ambivalens. Han bliver ikke drevet, sådan som Jørgen Leth af Tómas drives til at stå i konflikt og til måske at forstå hvor meget erkendelse han er flygtet fra i sit liv. *Den højeste straf* bliver ved med at fortælle hvor grimt og frygteligt det varovre i Sovjet, og der var grimt og frygteligt. Den er kraftedeme flot lavet, men den mister den sidste dimension. Den indre.

### **Når instruktørens medvirken støjer**

Det er min opfattelse at instruktører ofte forurener, når de medvirker i deres egne film, enten som interviewere eller når de spiller hovedkarakter, fordi de derved mister grebet om beretterniveauet: enten at drive den emotionelle konflikt frem i offerhovedkarakteren, eller at kunne tolke den indre konflikt – med distance - i de historier, hvori de selv spiller hovedrollen. Jeg siger ikke at sådan er det altid, men jeg synes let at man kommer til at sætte sig mellem to stole. Beretter jeg, eller er jeg "på"? Hvis beretelse er dette? Jeg synes det er dejligt, at instruktører laver film om sig selv og har mod til at berette om deres egne ting og sager. Men det private skal tolkes og sættes i konflikt for os nede i salen. Ellers forbliver det privat.

I Rainer Werner Fassbinder's *Deutschland im Herbst*, en del af en antologifilm fra dengang der var terrorisme i Tyskland, er der rod i fortællingen. Flere fortællinger blandes sammen. Den ene historie, Fassbinder prøver at fortælle handler om ham selv og om hvor påvirket han i sin privatsfære er af terrorisme. Men det eneste han viser os, er, at han tager mange stoffer, at han bliver nødt til at ringe, at han står op om natten. Der er ikke nogen fortælling andet end det, der sker. Man ser ham gå nøgen rundt. Man ser kæresten gå nøgen rundt. Bliver det fortællingen om, hvad fanden der sker i Fassbinder i 70'erne? Nej, det bliver fortællingen om Fassbinder: Ih, hvor er han bøsse og ih, hvor tager han meget coke, og ih, hvor har han det dårligt. Vi får ikke nogen fortælling, fordi vi ikke får nogen modsætning – hvad hans indre kamp? Vi reduceres til tilskuere og står enormt meget af. Det bliver for selvsmagende. Der er ikke noget beretterniveau, fordi niveauerne - privatpersonen Fassbinder, instruktøren Fassbinder og hovedkarakteren Fassbinder - smelter sammen. Men der er en historie i filmen, og den væves efterhånden mere og mere ind: fortællingen om Fassbinders mor. Her er vi pludselig ovre i et dokumentarfilmsinterview. Fra at være en dokumentarfilm, hvor instruktøren har hovedrollen (og ødelægger sin egen fortælling) bliver de til en interviewhistorie med moderen i hovedrollen. Og denne er langt mere interessant, fordi hun har ambivalens og smerte i sig.

### **Om at være smertejæger**

Det er dobbeltheden, der er spændende. Hvis ikke der er nogen dobbelthed, så bliver det "man merkt die Absicht und wird verstimmt" (man aner hvad instruktøren gerne vil have os til at føle og mister al spænding for udfaldet). Fortællingen om Rainer Werner Fassbinder spiller kun på ét niveau: ih, hvor har han det dårligt. Men i fortællingen om hans mor sker der noget. Der er denne her kvinde som er Fassbinders mor, og som er skide sød. Hun har prøvet at gøre det godt og er i vildrede, fordi sønnen driver hende – hvad mener hun at man skal gøre ved terrorismen? Moderen slutter i desperation med at sige: - *Jamen, med hele det her terrorisme, hvor de pludselig går ind og forstyrrer vores hverdag og der kan ske alt muligt, burde man lave nogle ekstra love? Man burde faktisk sådan sige, at man kunne gøre alt muligt ved dem, måske endda skyde dem. Faktisk ville det være bedst i*

sådanne perioder, at man standser demokratiet og får en stærk mand ind. Ja, en god stærk mand. Samtidig med at hun godt selv kan høre hvad det er hun sidder og siger. Hun som har oplevet Det tredje Rige. Den søde dejlige mor sidder og siger: jeg vil gerne have at der kom en stærk Führer igen, som kunne klare ærterne, så man ikke havde alt det der ukendte, usikre. Fassbinder prøver at sige: - *Hvad er forskellen på en morder og en terrorist? Der er mordere og mord hver dag i Tyskland, men da ophæver vi ikke lovene og laver undtagelsestilstande.* Her bliver det rigtig interessant, fordi moderen har det så svært. Hun kan godt se det forfærdelige i hvad hun siger, men er samtidig bange for udviklingen. Hun står i smerte.

Dén der har den emotionelle smerte er en fortællings hovedkarakter. Hvad er vores – beretternes - opgave? At få den frem. At være "smertejægere"! Ligesom Osvold finder ind til sin karakters smerte må dokumentarfilminstruktøren finde ind til den i *sin* hovedkarakter! Så fortællingen om mor bliver: vil det lykkes mor at indse at hendes angst for opløsning koster genindførelsen af fascisme? Eller vil hendes medieskabte angst få hende til at ønske Hitler tilbage? Det er fandens til spændingsdefinition! Og den lykkes i filmen. Det er rystende at se på. Men der er bare den irriterende ting ved det, at vi aldrig får lov til at komme helt ind i vores hovedkarakter. Det gør vi ikke, fordi en filminstruktør ved navn Rainer Werner Fassbinder hele tiden fylder, mens han driver moderen til erkendelse. Vi vil bare have lov til at være sammen med mor i hendes erkendelser og kampe, men er hele tiden i "two-shot" med Rainer og mor, og Rainer støjer i en sådan grad, at vi aldrig kommer til at lære moderen rigtigt at kende. Vi kommer ikke tæt nok på hende til at se smerten i hendes ansigt, når hun opdager hvad det er hun selv sidder og siger. Det er som at se et talkshow, hvor man også kan blive i tvivl om hvem der er hovedkarakteren. Er det gæsten der kommer ind og fortæller sin historie og står i smerte, eller er det studieværten?

### Øjnene er sjælens spejl

Det undrer mig, at navnlig dokumentarfilmfolk aldrig har forstået, hvad jeg synes burde være fuldstændig grundlæggende, når man skal drive et menneske frem til en smerte: at hovedkarakteren får lov til at være i sit erkendelsesrum, uden at være i interviewerens øjenspejl. Det er altid - i dokumentarfilm og i fiktion - det at karakteren får lov at være alene med sig selv, til at stå i indre konflikt, som laver de gode momenter/scener. At vi får lov til at se – og det er det, filmen, kameraet, kan indfange – tvivlen og det endnu uafklarede i den interviewedes ansigt. Én af de få der igen og igen har formået at gøre det, er Poul Martinsen - men han er også uddannet psykolog.

Der er tre rum, en karakter kan være i med sin opmærksomhed. Fordi det er en del af opdragelsen at "rette ryggen og se folk i øjnene", er de fleste danskere overforbrugere af at se i øjnene og være i deres *kommunikationsrum* (Jægerkorpset kalder det "øjentjenerrummet"), hvor man hele tiden er i den andens øjne, når man taler sammen. Men du kan jo ikke pr. natur hvis jeg spørger dig om noget - *Hvad lavede du sidste juleaften?* - blive i mine øjne. Du må ryge ind i erindringen og op med øjnene for at huske hvor du var. Det rum har Bergman kaldt for *forestillings- og erindringsrummet*, hvor vi ser det for os som vi husker. Det tredje rum er *erkendelsesrummet*. Her er du, når du mærker efter hvordan du har det. Da rejser øjet automatisk nedad, indad.

Jeg vil vove den påstand, at 80 procent af alle interviews i dokumentarfilm og ikke mindst på tv har en interviewer, som sidder i "øjenakse" i forhold til den, der skal interviewes og som *burde* være hovedkarakter. Men fordi instruktøren sidder overfor og fastholder offeret låst i øjnene - og dermed i mere end én forstand er "med i billedet" - får hovedkarakteren aldrig lov til at være alene i sin indre kamp. Det er tydeligt at interviewofferene forholder sig til interviewsituationen. Deres opmærksomhed rettes mod instruktøren - de forholder sig konstant til hans spørgsmål, til at de betragtes og til hvordan deres udsagn bedømmes – *gør jeg mig nu godt?* Dermed driver instruktøren sit offer til at være i sin "persona", i hvordan han/hun gerne vil opleves. Offeret/hovedkarakteren er i selvbedømmelsens og ikke i hengivelsens rum. Dét kommer der kun få selvforglemmende

momenter ud af. Og da det er kampen mellem de forskellige rum og modsatrettede følelser, der skurrer mod hinanden, som laver spændingen for publikum, er det åndssvagt, at beretteren/instruktøren ikke tillader offeret at være i sin kamp!

Hvis man har et par øjne på sig, går man aldrig over i erindrings- og erkendelsesrummet, fordi det virker uhøfligt. Den gode opdragelse - reglen om at se den i øjnene som vi taler til - spærrer for at hovedkarakteren mærker efter, erkender, når der sidder en pæn instruktør og stiller spørgsmål. Opmærksomheden kan ikke både kan være ude og inde.

Det er ikke få instruktører, der har siddet ved klippebordet og ærgret sig over, at deres offer ikke fortaber sig og glemmer selve optage-scenen og hengiver sig til sin smerte.

Man kan naturligvis ikke generalisere om, hvorvidt det bare er dumt og dårligt, når instruktøren medvirker i sin egen film. Til gengæld kan man spørge: forstyrrer det berettelsesniveauet? Lægger instruktørens medvirken forhindringer i vejen for at vi kommer ind i offerets erkendelsesrum, ind til de indre kampe i hovedkarakteren? Hjælper instruktørens medvirken publikum til at komme ind og holde af, føle med og se billeder, eller tager det fra oplevelsen, så man sidder og forholder sig intellektuelt til replikker? Dette må være afmålingen i forhold til, om instruktøren skal være med i sin egen film eller ej. I alle tilfælde vil længere tid i forestillingsrummet give frihed, både for interviewofferet og for intervieweren. Det kan faktisk være rart for interviewofferet, hvis han/hun ikke behøver at forholde sig til intervieweren, men får lov til at gå ind og mærke efter i sig selv. Og der bliver bedre film ud af det, fordi det fører os publikummer ind til dér hvor sjælen bor. Så vi mærker følelserne, og får billeder på...

#### Faktaboks

Jens Arentzen er skuespiller, instruktør og manuskriptforfatter.

Han har produceret undervisningsmaterialet: *Skuespillerens Værktøjer* (Bog/video) - se mere på [www.stories.dk](http://www.stories.dk).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

16:9, november 2003, 1. årgang, nummer 4

5