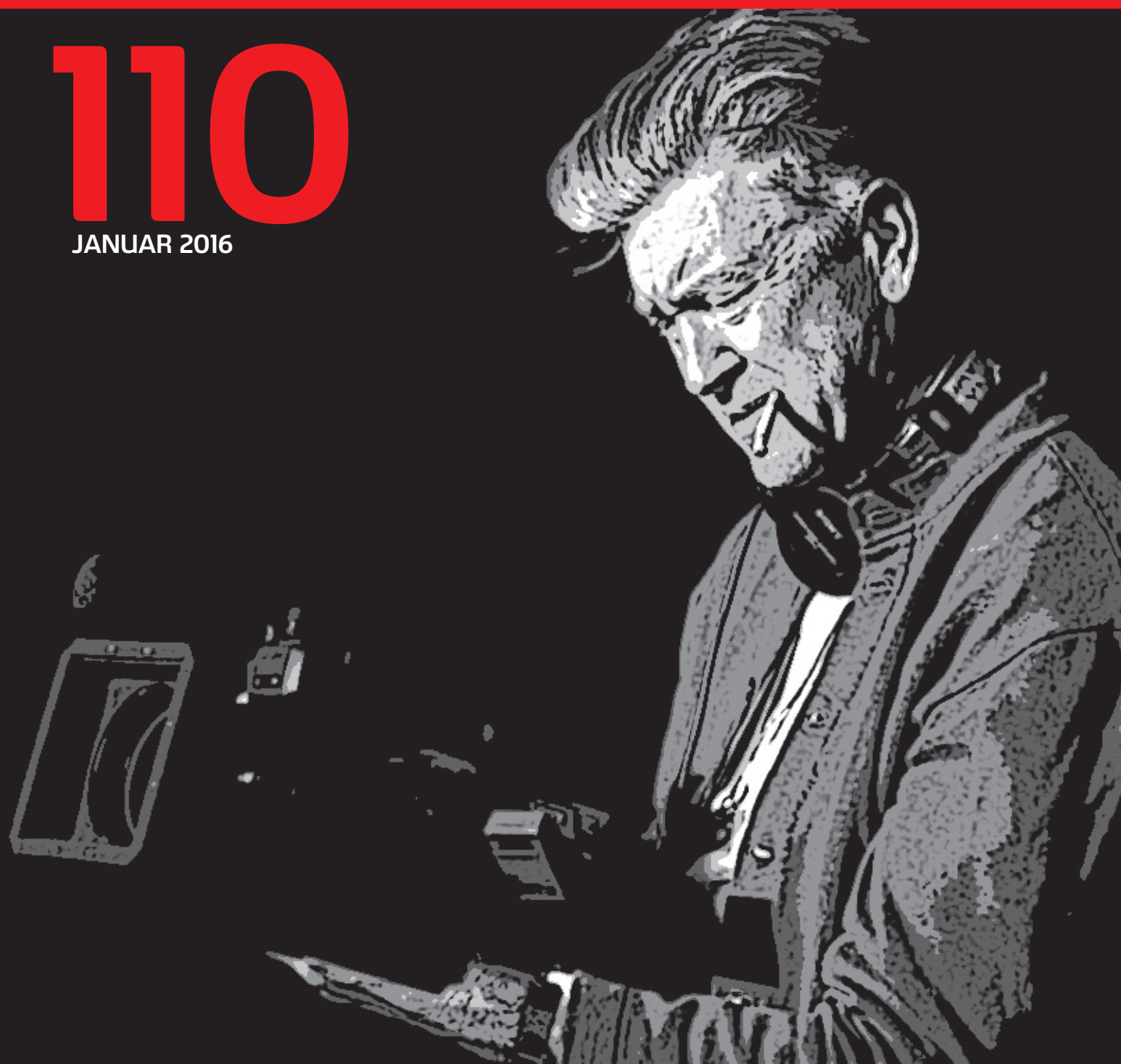


CUT

110

JANUAR 2016



CUT #110

Redaktion

VESTREDAKTION (110)

ANDREAS HALSKOV - Egaa Gymnasium
CHRISTIAN WILDE LANGBALLE - Randers Statsskole
HANS OLUF SCHOU - Viby Gymnasium
HENRIK RYTTER - Aalborg Katedralskole
THOMAS SCHULTZ - Kolding Gymnasium

ØSTREDAKTION

ANNE HØJGAARD CHRISTIANSEN - Nørre Gymnasium
NEEL SCHUCANY - Roskilde Handelsskole
PETER WINTHER HØYMARK - Stenhus Gymnasium
SØREN FALGAARD - Falkonergårdens gymnasium
TINA BØDKER - Roskilde katedralskole

Skribenter i dette nummer

ANDREAS HALSKOV - Egaa Gymnasium
CHRISTIAN LANGBALLE - Randers Statsskole
FLEMING SØGAARD SØRENSEN - Rødovre Gymnasium
HANS OLUF SCHOU - Viby Gymnasium
HENRIK HØJER - Adjunkt ved VIA Film and Transmedia og redaktør på filmtidsskriftet 16:9
JAN BOYSEN BILLUND - Kolding Gymnasium
METTE WOLFHAGEN LINNEBJERG - Sct. Knuds Gymnasium
MIMI OLSEN - Hvidovre Gymnasium
THOMAS SCHULTZ - Kolding Gymnasium
THOR FEJERSKOV JENSEN - Haderslev Katedralskole
TOBIAS BUKKEHAVE - TV2 og forfatter til 50 tv-serier du skal se, (Gyldendal, 2013)
HENRIK RYTTER - Aalborg Katedralskole

Deadline for CUT #111

15 Mart 2016

Produktion

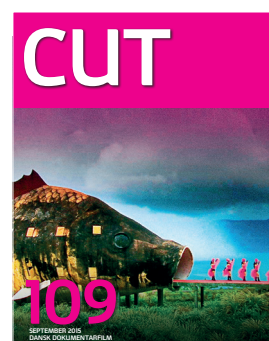
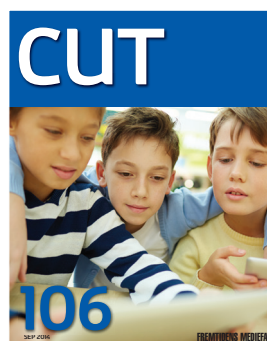
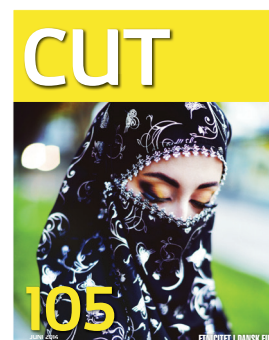
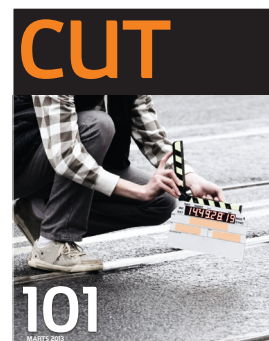
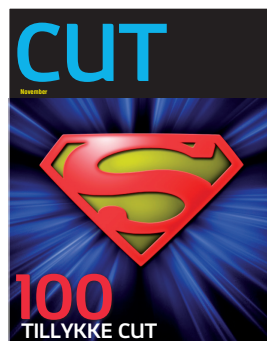
LAYOUT - Lyndsay Jensen

Bestyrelse

METTE WOLFHAGEN LINNEBJERG - Sct. Knuds Gymnasium (Formand, Fagligt Forum)
MICHAEL HØJER - Favrskov Gymnasium (Næstformand, kasserer, medlemsregistrering, Facebook, kurser)
IBEN ENGBERG - Hvidovre Gymnasium (Elevfilmfestivals, Medlem af GL's Pædagogiske Samråd, kurser)
MARGEN ÖTT - Høje Taastrup Gymnasium (Medlem af GL's Pædagogiske Samråd, Medlem af Tænketank, kurser)
LINE ARLIEN-SØBORG - Skanderborg-Odder Center for Uddannelse (Kurser, kontakt til MSP, Medlem af Tænketank)
NATHALIE HALPHEN - Roskilde Handelsgymnasium (Medlem af GL's Pædagogiske Samråd, Medlem af Tænketank)
LOTTE BORRE JAKOBSEN - Egedal Gymnasium & HF (Kontakt til Cut-redaktionerne, Ad hoc opgaver)

Annoncering i CUT

PRISER 1 SIDE - 1000,- kr. ½ side - 550,- kr.
KONTAKT - Medlemsregistrering og CUT : neel@schucany.dk eller jakobsensoeren@mail.tele.dk



POV: TILBAGE TIL KONGERÆKKEN? AUTEUREN I EN MODERNE KONTEKST

I litteraturens verden er biografismen kommet tilbage. Det er blevet hipt at lave autofiktion, at indforskrive sit private forfatterjag i sine tekster, hvor grænsen imellem fiktion og fakta – fantasien og det levede liv – bliver stadig mindre tydelig. Tænk blot på forfattere som Karl Ove Knausgård, Knud Romer og Erling Jepsen.

I denne forbindelse er humanistiske studier også begyndt at vende blikket tilbage imod de biografiske metoder og tilgange, som ellers var blevet så umoderne.

Den filmiske pendant til dette er auteurorien, og heller ikke denne er nogen ny opfindelse. Tanken om, at nogle filmskabere er kunstnere, der kan sætte deres egen personlige stil igennem og som derfor bør indskrives i en form for kongerække, går i mindste fald tilbage til 1940'erne, hvor Alexandre Astruc skrev om "kameraet som pen".

I mediefag udgør auteurorien og auteuranalysen én af de indgangsvinkler og metoder, som vi lærer vores elever om, og på nogle gymnasier kan auteurforløb om Stanley Kubrick eller Quentin Tarantino være en fængende introduktion til C-niveau-eleverne, mens andre venter med de store auteurforløb til B-niveauet, hvor eleverne alligevel skal introduceres til de faglige metoder.

I dette nummer af CLUT har vi derfor sat fokus på auteuren, og vi har tilstræbt at behandle emnet på mange forskellige måder og fra mange forskellige vinkler. Nummeret åbner med en teoretisk artikel, som introducerer auteurorien og de forskellige spørgsmål, der knytter sig til denne. Derefter følger en række tematiske artikler om udvalgte auteurs, der alle har udgivet værker for nyligt og/eller har nye produktioner på bedding. Nogle af artiklerne er henvendt til læreren, andre til eleverne. Nogle er konkrete, andre er causerende og lettere akademiske.

Henrik Højer skriver om en af tidens mest hippe instruktører, Wes Anderson, og prøver at nuancere vores forståelse af instruktøren og hans stilbevidste udtryk. Derpå følger en artikel af Jan Boysen Billund og Thomas Schultz fra Kolding Gymnasium, om et teoretisk-praktisk introforløb, som de ofte har kørt på C-niveau om Quentin Tarantino og hans film. Anderson og Tar-

antino er fremtrædende instruktører i tiden, der er populære hos eleverne, og det forekommer oplagt at kalde dem auteurs. Anderledes forholder det sig, når man taler om dokumentarisme, for kan man overhovedet tale om auteurisme og dokumentarisme i samme åndedrag? Dette spørgsmål stiller Christian Langballe i sin artikel "Når fluen sætter spor" om Michael Moore og hans film, og derefter følger en dobbeltartikel om David Lynch som auteur, skrevet af Andreas Halskov med udgangspunkt i to bøger om mesteren.

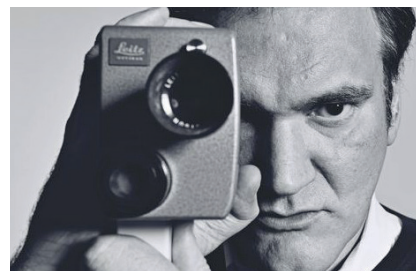
Efter disse artikler om Anderson, Tarantino, Moore og Lynch kommer en lille fællesartikel – en slags mellemlægger, hvor redaktionen kort og kulørt introducerer "25 store filminstruktører" – efterfulgt af Hans Oluf Schous interview med en af dansk films største nulvende auteurs: Nils Malmros.

Men auteuren er ikke længere per definition en filminstruktør, og man taler ofte om tv-auteurisme, hvor hovedforfatteren på en tv-serie ophøjes til en auteurlignende status. Dette fænomen undersøger Tobias Bukkehave kort i en anmeldelse af den aktuelle miniserie Show Me a Hero (HBO, 2015), som er skabt af David Simon. Manden bad The Wire (HBO, 2002-2008) og Treme (HBO, 2010-2013). Temaet om auteurisme afrundes med to praktiske artikler, hhv. Thor Niels Fejerskov Jensens artikel om copy-cats i undervisningen og en redaktionel liste med "10 forslag til praktiske auteur-øvelser".

I dette nummer har vi dog også fundet plads til nogle andre bidrag, som ligger udenfor temaet, og disse inkluderer "Fagkonsulentens hjørne" og "Bestyrelsens bord", der begge bl.a. handler om en kommende mediefagskonference, og en boganmeldelse af Palle Schantz Lauridsens grundige Sherlock Holmes i Danmark. Endelig har vi en reportage fra Medielærereforeningens årskursus og – passende nok – en afskedssalut til en af fagets største auteurs, Henning Bøtner Hansen, der efter 10 år som formand for bestyrelsen har givet faklen videre.

God vind til Henning og god læselyst til jer alle!

Redaktionen



INDHOLD *

- 2 Kameraet som pen:**
Auteurteori og -analyse
- 8 Wes Anderson:**
Stilig signatur eller kynisk branding
- 14 Quentin Tarantino:**
Blodet og det bankende hjerte
- 18 Michael Moore:**
Når fluen sætter spor
- 24 David Lynch:**
Det højeste hår i Hollywood
- 32 25 store filminstruktører**
- 40 Interview: Nils Malmros**
En auteur fra Aarhus
- 46 En sand tragedie**
Tv-anmeldelse af Show Me a Hero
- 50 Norderier af fineste skuffe**
Boganmeldelse af Sherlock Holmes i Danmark
- 52 10 forslag til auteur-øvelser**
- 54 Kopieringens kunst:**
Copy-cat-øvelser
- 56 Reportage fra årskurset**
- 58 Foreningens mand: Henning**
- 60 Bestyrelsens bord**
- 62 Fagkonsulentens hjørne**



KAMERAET SOM PEN — FRA AUTEURTEORI TIL AUTEURANALYSE

AF ANDREAS HALSKOV, EGAA GYMNASIUM

”Skøn kunst er kun mulig som geniets produkt.”
– Immanuel Kant, Kritik af Dømmekraften, 1790



For mere end 200 år siden skrev Immanuel Kant dét, der sidenhen skulle blive et af romantikkens mest velkendte credoer: At sand kunst per definition måtte være produktet af et skabende geni. I disse linjer lå kimen til den romantiske kunstopfattelse, og det var denne opfattelse, som mange år senere skulle danne grundlag for den såkaldte auteurteori. Det var den franske filmskaber og -kritiker Alexandre Astruc, som i sit nu berømte essay fra 1948, "La Camera-Stylet", satte auteuren på dagsordenen, idet han beskrev filminstruktøren som grundlaget for en mulig ny avantgarde. Den sande filmskaber, mente Astruc, skulle bruge kameraet som forfatteren brugte sin pen, og maleren sin pensel. Ja, ifølge Astruc var der såmænd tale om et skifte i filmkunsten, hvor filmen langsomt – og langt om længe – var "i færd med at blive et udtryksmiddel, ganske som alle de andre kunstarter før den" (Astruc 1948: 13).

SKAL VI SPØRGE ORAKLET?

Idéen bag auteurteorien var altså ikke ny, da Astruc fremsatte sit nu berømte essay, men går i mindste fald tilbage til 1790 og den romantiske kunstopfattelse. Tanken går i al sin enkelhed ud på, at værket er interessant i kraft af dets skaber, og at skaberen bag værket således er nøglen til at forstå og læse værket. I forfatterens livsværk og oeuvre gemmer sig den væsentligste forståelsesnøgle, og det er ifølge den romantiske kunstopfattelse således væsentligt at finde frem til og afdække skaberens intention. Idéen om intentionalisme har ofte været genstand for diskussion i litteratur- og filmteorien, og den kritiseres bl.a. af filosofen og litteraturkritikeren Monroe C. Beardsley, som mener, at vi skal finde værkets mening i selve værket, og som således har gjort sig til talsmand for den såkaldte autonomiæstetik.

I en filmhistorisk sammenhæng blev auteurteorien, der snarere er en analysemetode, en "politik" (jf. Truffauts formulering la politique des au-

« Den unge filmskaber og -kritiker François Truffaut satte i 1954 auteuren på dagsordenen. Det var ikke vigtigt at skelne imellem kunstnere og kritikere, men det var, ifølge Truffaut, væsentligt at sondre imellem håndværkere og auteurs. På billedet ses Truffauts faste skuespiller, Jean-Pierre L aud i rollen som Antoine Doinel, instruktørens tilbagevendende alias. Film: 400 coups (1959, Ung flugt).



« En sand auteur kan sætte sin personlige signaturstil igennem, selv indenfor et fordristisk, producerstyret produktionssystem som Hollywood. Nybølgefolkene fremhævede bl.a. denne herre, Alfred Hitchcock, som her ses i en typisk cameo fra filmen Marnie (1964).

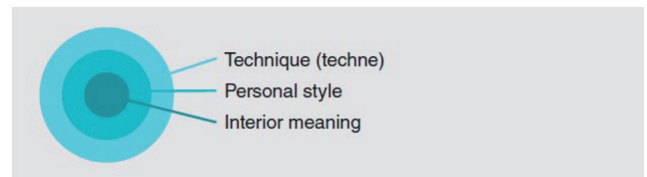
teurs) eller et kanoniseringsprincip, dog populær i forbindelse med den franske nybølge, som havde sit udspring i Paris i slutningen af 1950'erne. Instruktøren Truffaut, der var del af den såkaldte Cahiers-kreds, udsendte et polemisk essay i 1954, hvori han begræd en "vis tendens i fransk film" og hvori han skelnede imellem håndværkere (metteurs en scène) og egentlige filmkunstnere (auteurs). En sand auteur, mente Truffaut, var i stand til at hæve sig over systemet – selv et strengt industrialiseret, fordristisk og kommercielt system som Hollywood – og kunne sætte sin signaturstil igennem, uanset hvilke vilkår den respektive film måtte være produceret under. Med udgangspunkt i denne filosofi eller "politik" fremhævede Truffaut og Jean-Luc Godard en serie af kendte Hollywoodinstruktører – fx Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Howard Hawks, William Wyler og Billy Wilder – mens andre blev vejret og fundet for lette.

FRA VÆRKETS LIV TIL LIVETS VÆRK

Da den amerikanske filmkritiker Andrew Sarris således i 1962 importerede auteuretanken i USA, fremsatte han en mere konkret analysemodel, foruden at opstille en egentlig liste af amerikanske auteurs. Et panteon af kompetente og kunstneriske instruktører.

En sand auteur, mente Sarris, skulle have teknisk kompetence og finesse (techné), foruden at have en egentlig signaturstil (personal style) og en gennemgående grundfilosofi (interior meaning), som

dannede klangbund i de enkelte værker (jf. Sarris 1962: 452ff):



« Sarris' model

Centralt hos Sarris står sondringen imellem work og body of work, og han påpeger, at man ofte skal gennem mange "majskorn" for at finde en hel "kolbe". Man kan med andre ord ikke tale om en reel auteur, med mindre vedkommende har lavet en anseelig mængde af værker, og man skal i reglen studere mange – eller alle – af instruktørens værker for at kunne definere værkernes samlende tanke (interior meaning).

FRA KUNSTNERISK SKABER TIL SKABET POLYFONI

"Et kunstværk er kun et kunstværk for så vidt som det er skabt af og udtryk for en skabende bevidsthed," skrev filmkritikeren Robin Wood, og "hvis filmen overhovedet er en kunstart, da er den en instruktørens kunstart" (citeret i Jørholt 1995: 11). Denne auteuristiske forestilling har været genstand for stor debat siden 1970'erne og fremvæksten af nye litteratur- og filmteorier. I kølvandet på folk som Roland Barthes og

Michel Foucault begyndte diverse teoretikere at stille spørgsmålstejn ved skaberens rolle ift. det enkelte værk. Monroe C. Beardsley havde sagt, at man aldrig skulle spørge "oraklet" til råds, når man skulle finde frem til meningen i en given tekst, men nu var der teoretikere og teoriretninger, som ligefrem erklærede forfatteren død. Man kunne ikke længere tale om, at afsenderen havde lagt meningen ned i teksten, og måske kunne man ikke engang tale om, at teksten havde én mening, som modtageren skulle finde eller afdekke. Pludselig hed det sig, at alle tekster bestod af mange – indbyrdes modstridende – betydninger og stemmer, og forskellige modtagere havde forskellige forudsætninger og forforståelser, som automatisk ville præge deres forskellige læsninger. Reader-response-kritikeren Stanley Fish gik så langt som til at sige, at der slet ikke fandtes "en tekst" i klasserummet. Nej, der fandtes ikke én tekst, ikke én film, men ligeså mange tekster og film, som der var læsere og tilskuere. Samtidig med disse skift indenfor film- og litteraturteorien har man set en strømning af såkaldte postmoderne film, der ofte er blevet beskrevet som eklektiske og hule remixfænomener, hvor værket blot stykkes sammen som et patchwork af eksisterende tekster. Men hvis de postmoderne film kun er samlinger af gamle tekster og forskellige stilarter – hvis kunstneren er blevet en DJ bag en mixerpult – kan man da overhovedet tale om store kunstnere og auteurs længere? Dette spørgsmål kan ikke entydigt besvares, og naturligvis kan man (som Lars Von Trier og de øvrige Dogmebrødre) erklære auteurismen for død. Men omvendt kan man også, om ikke andet som et analytisk værktøj, se på nogle af tidens film med afsæt i deres respektive skabere. Og her er det da tydeligt, at også flere af tidens (såkaldte) postmoderne filminstruktører har en genkendelig signaturstil. Tænk blot på Tim Burton og Quentin Tarantino, David Lynch eller Wes Anderson. For ikke at nævne Lars Von Trier.

FRA ONE VISION TIL SHARED VISION

Det er relevant at stille spørgsmålstejn ved den sammenligning af instruktøren, forfatteren og billedkunstneren, som vi ser hos Alexandre Astruc og François Truffaut, for film og tv er per definition kollektive kunstformer, hvor der ofte i realiteten er tale om en shared vision, snarere end one vision. Fra instruktøren til de optagelser, som vi faktisk ser i biografen, er der eksempelvis ét eller i nogle tilfælde to led: Fra instruktøren til filmfotografen (som instruerer kameravinklerne og beskæringerne, foruden at definere lysforhold og farvetoning) og fra filmfotografen til kameraoperatøren (som faktisk afvikler optagelserne, med mindre filmfotografen selv gør det). At vi således – ofte entydigt – giver instruktøren æren for den visuelle æstetik, kunne synes urimeligt. På den anden side kan instruktøren måske netop



« Kunne man forestille sig at brede auteurbegrebet ud til også at dække producenter, manuskriptforfattere og sågar skuespillere? På billedet ses Jack Nicholson i *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), og netop Nicholson er en skuespiller, der synes at sætte sit tydelige præg på de film, han medvirker i.

i sit valgte hold skabe en konsistent og genkendelig signaturstil på tværs af de forskellige værker, for så vidt som instruktøren selv sammensætter sit hold. Lars Von Trier kan bruge Anthony Dod Mantle, Wes Anderson kan bruge Robert Yeoman, David Lynch kan bruge Peter Deming og Alfonso Cuarón kan bruge Emmanuel Lubezki.

Man skal ikke hylde auteurisme som en ideologi eller en romantisk forestilling, men man kan uproblematisk bruge auteuranalysen som en metode eller tilgang, når man ønsker at arbejde med en given film eller tv-serie. Og her bør man måske, som filmkritikeren Peter Wollen har foreslået det, udbrede sin forståelse af auteurbegrebet til også – principielt – at dække over andre funktioner end blot instruktøren. Kunne en manuskriptforfatter da ikke siges at have en gennemgående signaturstil? Tænk blot på Charlie Kaufman. Og hvad med en skuespiller? Er det ikke muligt fx at spore nogle klare fællestræk på tværs af forskellige Jack Nicholson-film, som måske netop skyldes skuespillerens persona og særlige spillestil? Og hvad med en producer som David O. Selznick, der netop hyrede forskellige håndværkere til at afvikle sine filmproduktioner nøjagtigt som han ønskede det? På Borte med blæsten (1939, *Gone with the Wind*) var der mindst fire forskellige instruktører i løbet af optageprocessen, og filmen blev derfor hyldet for sin klare producerstyring, mens andre filmkritikere, bl.a. Richard Schickel og førnævnte Andrew Sarris, pegede på en manglende instruktørstemme. Borte med blæsten, sagde Schickel, var ikke blevet "skabt" eller "instrueret" som et sandt kunstværk, og resultatet var et slående eksempel på, at "for mange kokke fordærver maden" (jf. Schickel 1973: 71 og Sarris 1973: 58). Normalt skelner man rigtignok imellem Hollywoods producerstyrede film og de mere instruktørstyrede film, som vi kender fra Europa, men i realiteten er der ofte tale om et tæt samarbejde imellem produceren, instruktøren og det øvrige filmhold, og måske kunne en producer have et ligeså stærkt og genkendeligt brand som en given instruktør.

FRA VISIONÆRE FILMSKABERE TIL REAKTIONÆRE FILMKRITIKERE

Nogle kritiserer altså auteurteorien for at være for entydigt fokuseret på ét produktionsled, nemlig instruktøren. Men auteurteorien har også været genstand for andre kritikpunkter. Flere har eksempelvis påpeget, at auteurteorien har en reaktionær slagside i retning af at favorisere hvide mandlige instruktører (jf. Perry 2015), og det er da også slående hvor få kvinder, der har fundet vej til CUT's liste over "25 store filminstruktører" (som ses i dette nummer). Burde en sådan liste ikke inkludere avantgardistiske filmskabere som Germaine Dulac, Maya Deren og Chantal Akerman, og hvad med folkelige og forgyldte instruktører som Kathryn Bigelow og Susanne Bier?



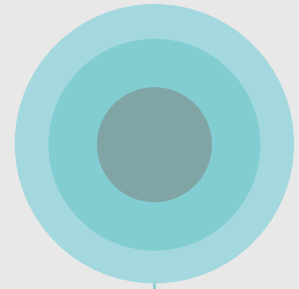
« Det var en sørgelig nyhed, da den belgiske filminstruktør Chantal Akerman døde i efteråret 2015, men kun i de mest nordede filmkredse kender man overhovedet Akerman. Hvordan kan det mon være? »

FRA ROMANTISK FORESTILLING TIL PRAKTISK ANALYSEREDSKAB

De førnævnte undringsspørgsmål er ganske vist relevante, men i et praktisk øjemed er det vigtigt at kunne arbejde med nogle signaturtræk på tværs af forskellige områder. Man har brug for både at kunne tale om indholdet, formen og stilen. Når man foretager en historioGRAFISK læsning af en film, ser man filmen i henhold til dens samtid eller den strømning, som filmen kunne siges at tilhøre (fx postmodernismen), og det gælder for auteuranalysen som for den historioGRAFISKE læsning: Den bør fungere som en overbygning ift. en mere næranalytisk tilgang. Først kunne man se på nogle udvalgte citater med udgangspunkt i et nykritisk/næranalytisk perspektiv, og først derefter bør man beskæftige sig med træk fra en given genre (genreanalyse), en given periode (historioGRAFISK analyse) eller en given filmskaber (auteuranalyse).

Da auteurteorien opstod, var den en isme, en ideologi eller en "politik", men auteurteoriens fremtid ligger i at anerkende den som ét blandt flere fortolkningsperspektiver. Måske skulle vi ikke se feminismen, psykoanalysen, filmsemiologien eller auteurteorien som forskellige – konkurrerende – skoler, men snarere som forskellige overbygninger til den audiovisuelle næranalyse.

Nedenfor følger således en praktisk analysemodel, som jeg senere i dette nummer vil operationalisere ift. David Lynch som en moderne film- og tv-auteur.



<p>Overbygning: Auteuranalyse (Psyko)biografisk læsning</p>	<p>Metode: Find træk, der forbinder det givne værk med andre af filmskaberens værker ift.</p> <div data-bbox="395 329 1054 972" style="border: 1px solid #00A09A; padding: 10px;"><p>Indhold og temaer: Er der faste indholdselementer (fx rekvisitter, karakterer og motiver) og faste temaer?</p><p>Form: Er der en fast opbygning eller måde, hvorpå handlingen struktureres? Har instruktøren en typisk fortælling (<i>et master plot</i>), og bruger han/hun nogle faste dramaturgiske greb/kneb?</p><p>Udtryk: Er der faste stilgreb ift. beskæringer, kompositioner, lyssætning, lyd, musik, farver, kameraarbejde, klipping mv.?</p><p>Værkeksterne forhold: Er der faste samarbejdspartnere, fx i form af skuespillere, komponister, filmfotografer e.l.? Bliver filmene <i>brandet</i> på en bestemt måde, hvor filmskaberens bliver en del af <i>brandet</i>? Og inddrager filmene nogle biografiske træk fra filmskaberens liv?</p></div>
<p>Basis: Næranalyse Nykritisk læsning</p>	<p>Metode: <i>Shot to shot</i>-analyse af udvalgte citater, sammenholdt med filmen som helhed (dens gennemgående stilgreb, form/dramaturgi og indhold samt temaer).</p>

Citerede værker

- Astruc, Alexandre (1948): "En ny avant-gardes fødsel: Kameraet som pen", i Ib Monty & Morten Piil (red.): *Se – det er film*, bind 3. København: Fremad (1966).
- Jørholt, Eva (1995): "Indledning. Hovedlinjer i de sidste 25 års filmteori og -analysepraksis", i Eva Jørholt, *Ind i filmen*. København: Medusa: 7-42.
- Kant, Immanuel (1995 [1790]): *Kritikk af dømmekraften*. Overs. af Espen Hammer. Oslo: Pax.
- Beardsley, Monroe C. (1954): "The Intentional Fallacy". Online: <http://faculty.smu.edu/nschwartz/seminar/Fallacy.htm>
- Perry, Nick (2015): "The Auteur Theory and Women Directors", *Historical and Contextual Studies*, 23/1-2015. Online: <https://picknerry.wordpress.com/2015/01/23/the-auteur-theory-and-women-directors/>
- Sarris, Andrew (1973): "The moviest of All Movies", *The Atlantic Monthly* #231 (3): 58.
- Sarris, Andrew (2009 [1962]): "Notes on the Auteur Theory in 1962", i Leo Braudy & Marshall Cohen (red.): *Film Theory & Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 7. udgave: 451-455.
- Schickel, Richard (1973), "Glossy, Sentimental, Chuckle-headed", *The Atlantic Monthly* #231, marts 1973: 71.

STILIG SIGNATUR ELLER KYNISK BRANDING?

WES ANDERSON SOM INDIE-AUTEUR

The Grand Budapest Hotel



Af Henrik Højer, Adjunkt ved VIA Film and Transmedia og redaktør på filmtidsskriftet 16:9

Ironi er som at bruge et meget kraftigt krydderi: Selvom du kun anvender en lille smule, og der er en million andre krydderier i retten, så er ironien det eneste, folk kan smage...helt ærligt synes jeg, at hele den dér ironi-dimension er vildt overeksponeret. (Strunk 2015)

Citatet herover er fra et interview, med den amerikanske sanger og sangskriver Josh Tillman i forbindelse med hans koncert i København i november i år. Her optrådte Tillman under navnet Father John Misty, et alter ego, der fremstår som lige dele californisk førsteelsker og desperat boheme. Tillmans overvejelser over ironiens altfortærende magt kunne med enkelte justeringer overføres til den amerikanske filmskaber Wes Anderson, der i kraft af film som Rushmore (1998), The Royal Tenenbaums (2001), Moonrise Kingdom (2012) og senest Grand Budapest Hotel (2014) har etableret sig som kritiker-darling og indie-auteur i en grad, så der begynder at lyde murren krogene. Er der reelt ikke mere tale om veludført og kynisk branding af en instruktør, der når det kommer til stykket ikke har noget tøj på, lyder der fra kritikerne. I et blogindlæg om Moonrise Kingdom argumenterer den amerikanske filmhistoriker David Bordwell dog for, at man både kan være et brand og en auteur, og at det ikke nødvendigvis er et problem. Han skriver:

Wes Anderson's cultivation of a distinct style is probably partly genuine reflection of his personality and partly a matter of willed self-presentation. But of course we are all indulging in self-presentation..."
(Bordwell 2014)

WES ANDERSON OG 'DEN STILISEREDE NAIVITET'

Utallige er de lister, der er lavet over de klassiske Andersonske karakteristika. Undertegnede har selv været der, og i blogindlægget om Moonrise Kingdom forsøger Bordwell sig også. Nogle af de



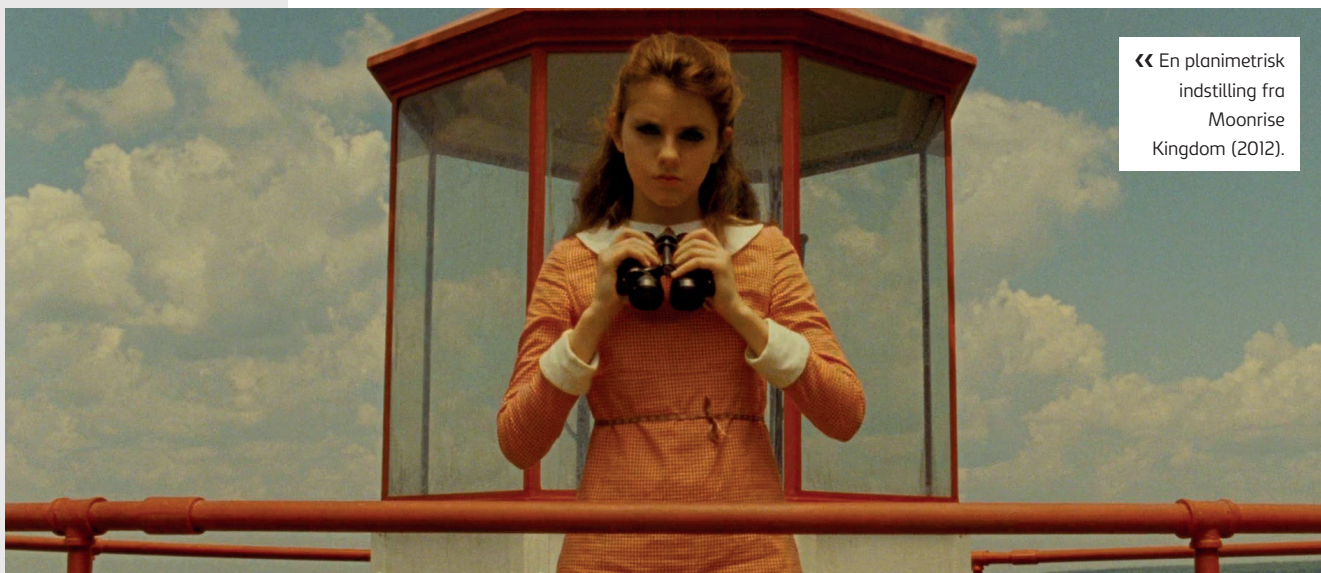
ord og begreber, som Bordwell benytter sig af i forsøget på at beskrive de Andersonske 'auteur-træk', peger tilbage på en instruktør, der dyrker en 'stiliseret naivitet' (Bordwell 2014), der kommer til udtryk gennem såvel form som indhold. Bordwell går dog et spadestik dybere i sin beskrivelse af Anderson, det vender jeg tilbage til, men rigtig mange stopper her, fordi den manierede stil og tilsyneladende ironiske distance til fortællingen og dens karakterer, som Josh Tillman også har måttet sande, er et uhyre kraftigt krydderi.

I retorikken er ironiens modsætning som bekendt 'patos', og en af udfordringerne ved Wes Andersons film er netop, at afstanden mellem ironi og patos er uhyre kort. Det har Bordwell blik for, og en af hans pointer er, at den klassiske Anderson-karakter er et menneske, eller en ræv for den sags skyld, for hvem verden ikke lever op til forventningerne. Af samme grund forsøger karaktererne ofte at genskabe verden i deres eget billede, akkurat som Anderson gør det, når han møjsommeligt

« Wes Andersons seneste film – The Grand Budapest Hotel (2014).

« Wes Anderson





« En planimetrisk indstilling fra Moonrise Kingdom (2012).

kreerer sine filmuniverser, hvor alt tilsyneladende indtager nøje afstemte positioner.

Andersons (anti-)helte er næsten altid mærket af længsel efter noget, der er gået uigenkaldeligt tabt. Tænk på Max i Rushmore, titelkarakteren i Fantastic Mr. Fox (2009) og brødrene i Darjeeling Limited (2007). Drømmere, der måske nok kommer overens med verden, og oftest også deres familier, fordi de bliver realister. De sejrer, men i nogen grad ad

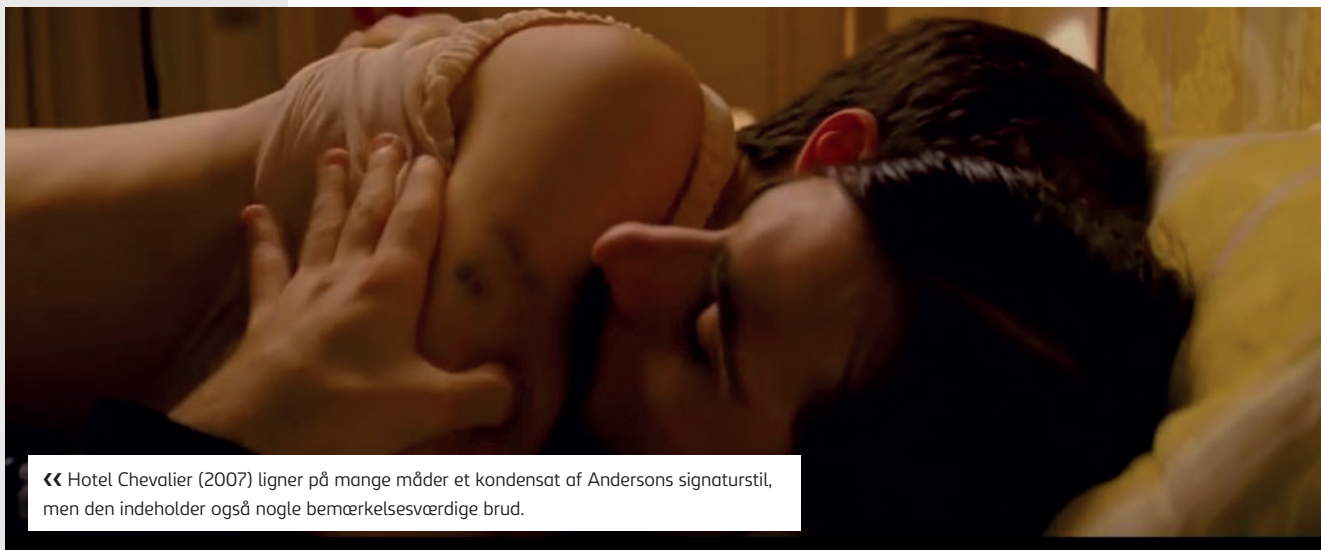
helvede til eller i hvert fald med en bittersød smag i munden.

HOTEL CHEVALIER

Hvis man skal formidle det Andersonske univers, er en af de pædagogiske udfordringer uden tvivl at få denne dobbelthedsformuleret. Smerten, længslen og tabet er naturligt nok neddroset i de kortere, rent kommercielle formater, Anderson har arbejdet i, og som egner sig vældigt godt til halvanden times

undervisning. I reklamerne for American Express, Stella Artois og Ikea m.fl. er det den føromtalt stiliserede naivitet, der har hovedrollen, så vil man have hele Wes Andersonpaletten med, inklusive smerte og melankoli, uden nødvendigvis at skulle omkring spillefilmene, så er kortfilmen Hotel Chevalier (2007) et godt bud.

Hotel Chevalier er en kortfilm i sin egen ret, men blev tillige brugt som prolog til Darjeel-



« Hotel Chevalier (2007) ligner på mange måder et kondensat af Andersons signaturstil, men den indeholder også nogle bemærkelsesværdige brud.

ing Limited fra 2007. Filmen fortæller historien om en navngiven hotelgæst (Jason Schwartzman), der får besøg på sit hotelværelse af den kvinde (Natalie Portman), han tilsyneladende er flygtet fra. Hotel Chevalier er klassisk Anderson, med alt hvad det indebærer af planimetrisk kompositioner, tidløs mise-en-scene, idiosynkratiske soundtrack mm., men det er i bruddet med den hyperstilerede overflade, at kortfilmen for alvor træder i karakter.

På et tidspunkt smider 'hun' tøjet, og alene hendes blege nøgenhed bryder med billedsiden ekstreme og farvekoordinerede orden. Men endnu større er bruddet, da man bliver opmærksom på de blå mærker 'hun' har på overarme og lår. Han bemærker det ligeledes, da hun ligger nøgen ovenpå ham:

Han: "You got bruises on your body."
Hun kysser ham.

Hun: "Whatever happens in the end, I don't want to lose you as my friend"

Han: "I promise, I will never be your friend, no matter what, ever."

Hun: "If we fuck, I'm gonna feel like shit tomorrow."

Han: "That's OK with me."

Hun: "I love you. I never hurt you on purpose."

Han: "I don't care."

... And they kiss...

I billedets forgrund kan vi nu også skimte blå mærker på hendes ryg. Ordvekslingen og tilstedeværelsen af de blå mærker på hendes krop åbner for et væld af fortolkningsmuligheder, men omdrejningspunktet for dem alle må nødvendigvis blive det traume, der bogstavelig talt og i overført betydning pludselig gør sit indtog i filmen. Det univers, filmen (Anderson) møjsommeligt har stablet på benene over filmens første otte minutter væltes omkuld, og Hotel Cheva-

lier træder i karakter som andet om mere end 'naivt stileret'.

BLÅ MÆRKER OG PLUDSELIG DØD

Den Andersonske oeuvre er fyldt med samtaler som ovennævnte og ikke mindst med blå mærker, hovedskader, ar og pludselig død, og pointen her er, at det skal vi passe på ikke at overse, mens vi falder på halen over legebarnet Wes Anderson. Josh Tillman har et bud anno 2015 på, hvorfor det er sådan, men allerede i 2009, efter premieren på *The Fantastic Mr. Fox*, var Kent Jones inde på nogle af de samme overvejelser i *Film Comment*. Han får de sidste ord.

Just as Anderson's characters build hardened exteriors for themselves and refuse to acknowledge the unkept feelings they betray, so legions of film viewers refuse to take the hint and dig a few layers deeper than those same characters' fancy language, uniform clothing choices and ritualized habits.
(Jones 2009)

Citerede værker

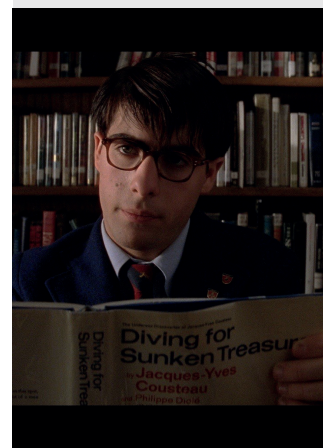
David Bordwell (2015): "Moonrise Kingdom: Wes in Wonderland", Bordwells Website on Cinema. Online: <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/07/20/moonrise-kingdom-wes-in-wonderland/>. Sidst besøgt d. 21/12 2015.

Halskov, Andreas (2014): "Indslag om Wes Anderson", Go'Morgen Danmark. Findes på Det røde rum. Online: <https://detroederum.wordpress.com/i-mediernes/>
Henrik Højer (2010): "Mr. Auteur", 16:9, nr. 37. Online: http://www.16-9.dk/2010-06/side08_filmanmeldelse.htm

Kent Jones (2009): "Animal Planet", *Film Comment* nov.-dec.

Esben Strunk (2015): "Blod, sæd og aske", *Gaffa*. Online: <http://gaffa.dk/artikel/101583>.

Sidst besøgt d. 21/12 2015.



« Hovedpersonen i *Rushmore* (1998) er en typisk Andersonsk drømmer.

Sony HXR-NX 100 Det oplagte valg til mediefag

Sony har introduceret et nyt professionelt kamera, som har alle de features du har brug for til undervisning i mediefag, til en meget attraktiv pris.

Sonys fleksible multi-interface (MI) tilbehørsko, som gør det muligt at tilslutte Sony trådløse mikrofoner uden brug af kabler.

Professionel lydside med XLR tilslutninger for hver kanal, og separat styrkekontrol for MIC og LINE signaler.

3 Separate ringe for manuel Zoom/Focus/Blænde.

SONY
make.believe



HXR-NX100 er designet til at give den absolut bedste ydelse for Full-HD-produktioner, der kan optages på 2 kort i de kendte AVCHD og DV formater, samt den nyere, mere avancerede XAVC S på 50Mbps.

Silver Support

Exmor R CMOS-sensor type 1,0, på samme størrelse som billedet på en 16 mm. film giver dig en meget høj opløsning selv under lave lysforhold. Den store sensor på 20 megapixel giver dig mulighed for at bruge de 48 gange zoom med forbløffende kvalitet.

Sony 29 mm vidvinkel G-objektiv, specielt udviklet til NX100. 12 x optisk zoom, som kan forøges til 24 x og samtidig bevare billedkvaliteten. Zoom ydeevne kan fordobles med Digital Extender til maksimal zoom på 48 x.

Indbygget ND filter med 4 valgmuligheder Clear, 1/4 (2 stop), 1/16 (4 stop), og 1/64 (6 Stop). Det gør det lettere at få alle fordelene ved lille dybdeskarphe, uden separat filtre.

Sony HXR-100/EDU

Kr. 11.385,-

Køb Dynacore batterier, opladere eller LED lys sammen med kameraet og få 20% rabat!

Alle priser er ex. moms

Professionel lyd til attraktive priser

Komplet boomløsning



Røde Microboomstang (85-200 cm.), Saramonic V-Mic kondensatormikrofon i letvægtmetalhus (190 gr.) og 5 meter kabel med Neutrik vinkelminijackstik.

Komplet boomløsning Kr. 1.285,-

Saramonic

Saramonic RX10+TX10

Microportsæt, som består af klipsmikrofon, sender og modtager, der kan monteres på kameraets tilbehørssko. Leveres med kabler til både XLR og Minijack tilslutninger.



Saramonic RX10+TX10 Kr. 1.985,-

ZOOM

Zoom H5

Mobil lydoptager og lydkort med udskifteligt mikrofon system. Op til 4 spor kan optages samtidig på SD-HC kort op til 32GB. Leveres inklusive XYH-5 X/Y mikrofon, og der er tilslutning for 2 stk. XLR mikrofoner med Phantom-power.



Zoom H5 Kr. 1.685,-

Alle priser ex. moms

Zoom H6

High-End mobil lydoptager og lydkort med udskifteligt mikrofon system. Op til 6 spor samtidig indspilning, understøtter SD-XC kort op til 128GB. Leveres inkl. X/Y og Mid-Side mikrofoner.



Zoom H6

Kr. 2.185,-

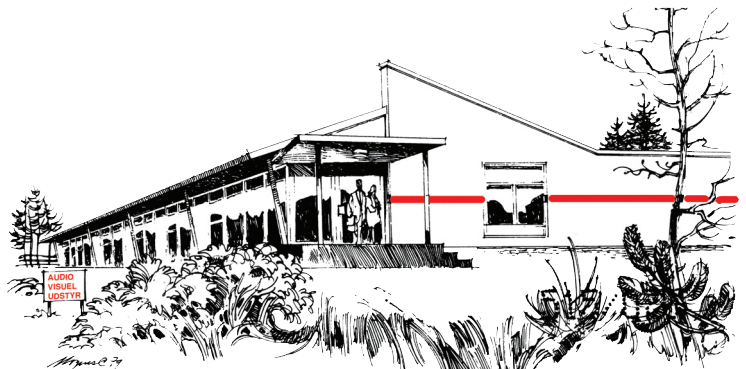
TASCAM

Tascam DR-60MKII



DR-60MkII en 4-spor solid-state recorder til kvalitetsoptagelse for både professionelle og amatører. Der er mulighed for 4-spor optagelse i mono, stereo eller Dual. I "Dual" mode, optages en kopi af indspilningen på et separat spor med et -6dB eller -12dB lavere niveau. Dermed har man en sikkerhedskopi hvis originalen skulle være overstyret.

Tascam DR-60MKII Kr. 1.385,-

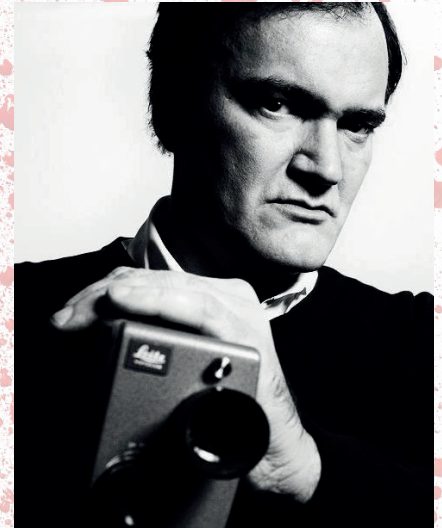
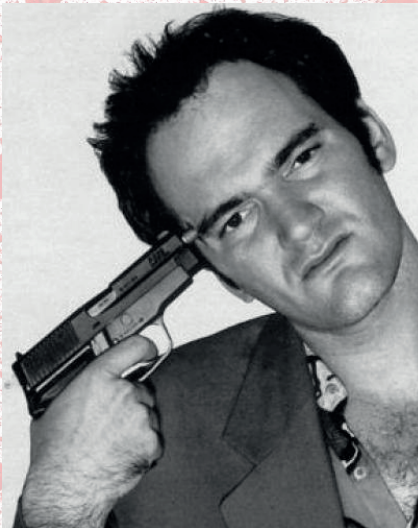


dansk AV teknik

Vejlevej 221 • DK 8700 Horsens • Telf.: 7565 2444 • mail: video@davt.dk • www.davt.dk

BLODET OG DET BANKENDE HJERTE QUENTIN TARANTINO

AF JAN BOYSEN BILLUND & THOMAS SCHULTZ, KOLDING GYMNASIUM



Quentin Tarantino er ikke kun form for formens skyld. Ser man ud over hans samlede produktion, aner man konturerne af en humanist, der bruger sine film til at føje et skær af retfærdighed til verdens ondskab. Der er kvinder, der får slukket hævnørsten ved at dræbe deres plageånder i Kill Bill Vol. 1 og 2 (2003-2004) og Death Proof (2007). Jøder, der gengælder nazisternes myrderier og samtidig tager deres skalp i Inglourious Basterds (2009). En slave, der får hævn på det urimelige slaveri i sydstaternes USA. I Pulp Fiction (1994) lykkes det bokseren at dræbe sig ud af gangsterbossens kløer for at kunne

leve i fred med sin sukkersøde kæreste, Fabienne.

Alle hævntogterne og alle voldsudgydelserne udføres ekstremt stiliseret, så man kun kan opfatte det som symbolske handlinger. Der er tale om mennesker af kød og blod og med meget menneskelige lag – bl.a. demonstreret gennem en til tider hverdagslig dialog – som iklædt den pågældende genres konventioner gør det af med skurken. Her ligger krydsfeltet mellem filmen og den virkelige verden. Dybe karakterer med et menneskeligt ansigt blandt flade genre-klicheer gør det nemt for seeren at identificere sig med protagonisten og heppe på sidelinjen, når Hattori Hansosværdet napper en skalp i Kill Bill vol. 1, en

eftersøgt aflives på lang afstand i Django Unchained (2012), eller nazisterne fyldes med bly og flammer i slutscenen i Inglourious Basterds. Her formaliseres volden, så den bliver æstetisk, og vi kan fascinere af den, fordi den er film. Og samtidig gør den op med menneskelig uretfærdighed, så man fornemmer et bankende hjerte bag alle løjerne.

TARANTINO PÅ SKEMAET

Måske fornemmer eleverne også det bankende hjerte? I hvert fald fascineres de fleste af Tarantino. På Kolding Gymnasium har vi derfor et Tarantino-auteur-forløb på alle C-niveau-holdene i grundforløbet. Hans film giver altid anledning til gode diskussioner om komposition, karakterer, motiver, genrer,

metafiktion, intertekstualitet og filmhistorie, og læg dertil den markerede æstetik, der er velegnet til at udvikle elevernes filmsproglige opmærksomhed.

Også de dramaturgiske virkemidler får fuld gas. Konflikterne er potente og løsningerne brolagte med tunge forhindringer. Tag bare genoplivningsscenen i Pulp Fiction. Situationen med Mias OD er kritisk. Løsningen er en modgift sprøjtet direkte ind i hjertet. Konflikten forstærkes af talrige forhindringer som tidspres, ubesvarede opkald, forsvundne manualer og uenighed om, hvem der skal føre den ultragigantiske kanyle.

Var eleverne i tvivl om begrebet konfliktoptrapning, er de det ikke mere. Og havde undervisningen om suspense og tidsforlængende klipning ikke båret frugt, får eleverne her leveret suspense i sin rene form.

Den markerede stil gælder også dialogerne:

Når Jules i Pulp Fiction afslutter en samtale om fodmassage med bemærkningen "Let's get in character", pointeres det med al tydelighed, at det er dialog for dialogens, ikke for plottets skyld. Karakterer og miljøer er også 'filmiske' i en grad, der understreger, at Tarantino laver film om film, men også – og det er en væsentlig pointe – film om mennesker. En dialog om fodmassage viser jo netop mennesket bag klicheen.

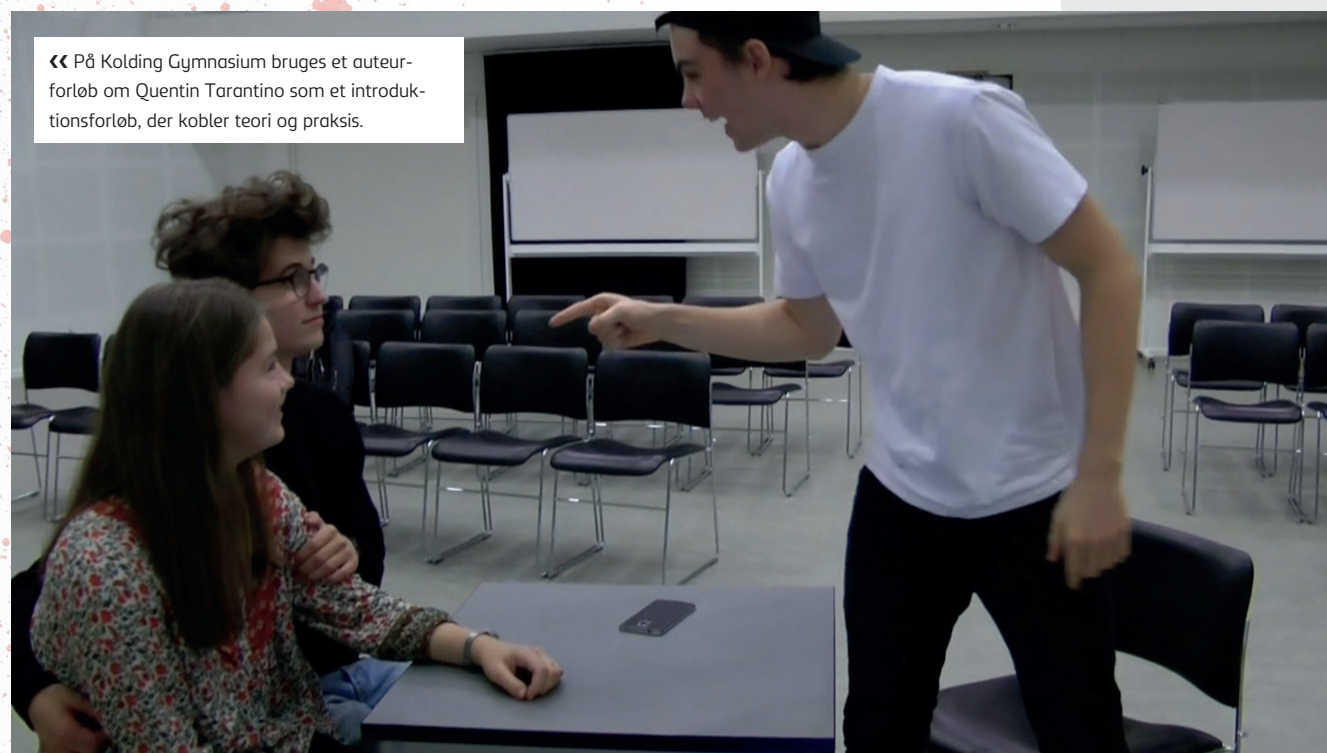
På nogle c-hold spreder der sig snart en kultagtig Tarantino-stemning, fordi eleverne synes, filmene er fede og Tarantino er cool. Ikke mainstream, men alligevel med stor appel til gymnasielever. Og der er som regel en Tarantino-nørd eller to, der trumfer læreren i Tarantino-viden.

Fascination er et godt grundlag for undervisning og et oplagt afsæt til en miniproduktion (2 timer) i Tarantino-style, hvor eleverne om-

sætter auteur-trækkene til praksis. Vi plejer at lade eleverne vælge én af følgende opgaver:

1. Copy-cat-øvelse af genoplivningen i Pulp Fiction
2. Dialog i Tarantino-style, hvor eleverne selv skriver manus
3. Fri opgave, hvor de legesyge kan eksperimentere med Tarantino-trækkene.

Copycat-øvelsen gør eleverne opmærksomme på vinkler, fokus, zoom og ikke mindst hvad det kræver af optagelser for at kunne klippe en varieret billedside sammen. I dialogøvelsen skal eleverne arbejde med 360 graders-shots, lange indstillinger, glidende travellings og overveje, hvordan dialog skal filmes og klippes for at skabe kontinuitet. I den fri opgave kan eleverne eksperimentere med farverige baggrunde, ekstreme kameravinkler, overdrevne rekvisitter, finger- og/eller foot-shots, trunk-shots, God's-eye-views,



« På Kolding Gymnasium bruges et auteur-forløb om Quentin Tarantino som et introduktionsforløb, der kobler teori og praksis.



« En klassisk scene fra Pulp Fiction (1994) genskabes af mediefagseleverne.

markeret lyd og dramaturgiske virkemidler. Den fælles fremvisning tager som regel keglar, fordi filmene er sjove, og eleverne præcist ved, hvad de skal være opmærksomme på i vurderingen. Og ikke sjældent holder begejstringen helt til eksamensproduktionen, hvor man her og der genkender et Tarantino-træk. I afviklingen af undervisningsforløbet vægter vi bredden frem for dybden, idet vi lader eleverne arbejde med selvstændige analyser af citater fra op til seks forskellige Tarantino-film. Inden den selvstændige analyse har klassen arbejdet med både æstetisk, dramaturgisk analyse og auteur-analyse af Pulp Fiction som helt værk og ud fra citater. Der ved er eleverne opmærksomme på auteur-træk i Tarantinos film, når de selv skal analysere. Tiden er knap på C-niveau, og derfor træffer vi det valg, at en enkelt værkanalyse er tilstrækkeligt, hvis det samtidig fastholdes, at eleverne i deres citatanalyser skal sætte sig grundigt ind i de valgte films plot, fx på IMDb eller andre filmsites.

Et enkelt værk er måske et spinkelt grundlag at diskutere dramaturgi ud fra, men der er

netop en pointe i at lære eleverne, at dramaturgi ikke alene er noget, der angår hele værket. Kan eleverne ved eksamensbordet identificere dramaturgiske elementer inden for det enkelte citat, fx konflikt, forhindringer, set-up, varslere, tidsfrister, suspense, surprise og andre fremdriftselementer, er de nået ganske langt.

Vi prioriterer også det praktiske som et vigtigt led i elevernes forståelse af auteur-trækkene – det vil screening af flere hele værker ikke



« Eleverne laver foot-shots i forbindelse med et Tarantino-forløb i l.g.

nødvendigvis erstatte. Det er dels vigtigt, at det praktiske og det teoretiske hænger sammen, og det motiverer også eleverne til, at de kan gå direkte fra klasseværelset og ud i verden og genskabe Tarantinos cool filmunivers.

Ser man bort fra de rent æstetiske gevinster ved at arbejde med Tarantino, giver han også anledning til en god diskussion om, hvorvidt han er ren form eller repræsenterer et menneskesyn, der er knap så voldeligt anlagt, som man umiddelbart får en fornemmelse af, når man kun tænker body count. Tarantino fremtræder i offentligheden ofte som den humanistiske filmkunstner – senest i forbindelse med politidrab på sorte i USA, hvor han talte de undertrykte sag.

Som indledningsvist bemærket er der altså masser af form, men også dybde at finde hos 1990'ernes største stjerne.

LEVENDE BILLEDER



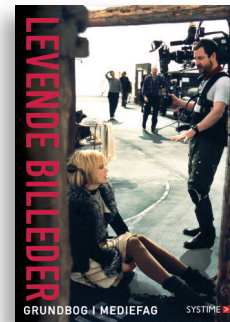
Grundbog til mediefag, der dækker fagets kerne

Levende billeder iBog® gør mediefaget levende. Denne interaktive og multimediale grundbog dækker fagets kerne og har bl.a. arbejdsopgaver, quizzer og eksempler fra filmens verden.

Opdateret sommeren 2015

Udgivelsen indeholder nye video-seancer, hvor eleven præsenteres for emner som eksempelvis "Krigsfilm", "Hollywood" og "Science fiction".

Anders Dahl, Erik Erstrup, Rie Gravesen, Martin Houliand, Anders Lysne, Mimi Olsen, Jan Oxholm, Henrik Rytter og Hans Oluf Schou.



296 sider | Kr. 300,-

iBog®

lb.systeme.dk

Videoklip | illustrationer | interaktive opgaver | arbejdsopgaver | ordforklaringer | sider | eBog

Licenspriser fra kr. 45,-

systemeajourPlus

Få fri adgang til alle iBøger® i dine fag – altid

ajour.systeme.dk

Se priser og licenser på shop.systeme.dk

Læs systeme.dk | Ring 70 12 11 00 | Skriv systeme@systeme.dk | Deltag lab.systeme.dk

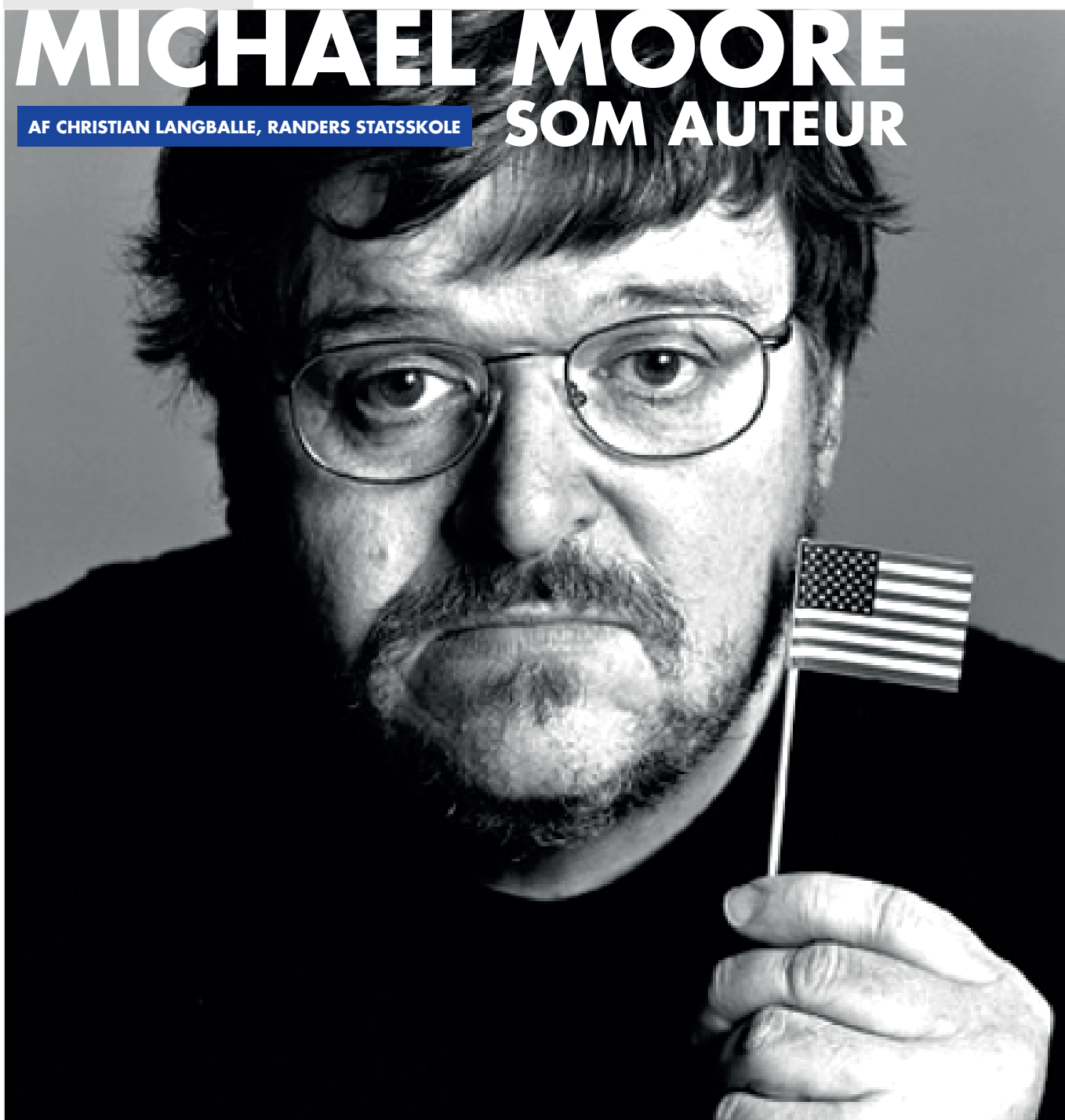
systeme 
bedre læring

NÅR FLUEN SÆTTER SPOR

MICHAEL MOORE

AF CHRISTIAN LANGBALLE, RANDERS STATSSKOLE

SOM AUTEUR



“A Film by Michael Moore”. Når man ser slutteksterne til film som *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004) og *Sicko* (2007) er man ikke i tvivl om ophavsmanden, og i *Capitalism: A Love Story* (2009) slutter titelsekvensen sågar med ordene: “Written, Produced and Directed by Michael Moore”. Det samme gælder da traileren til den kommende film *Where to Invade Next* (2016). “From the Director Michael Moore”, som det lyder. Michael Moore må anses for at være en af vor tids mest indflydelsesrige men også kontroversielle dokumentarfilminstruktører. I denne artikel vil jeg se på Moores film ud fra en auteur-optik. Når man tænker på dokumentarister, taler man traditionelt om kameraet som en flue på væggen og om dokumentaristen som en distanceret, nøgtern observatør. Det er således oplagt at spørge om man overhovedet kan bruge termen auteur, når man taler om en dokumentarist. Kan man nøgternt skildre eller dokumentere virkeligheden og samtidig have en tydelig og personlig signatur? Som man kan læse i dette nummer af CUT, så bruges auteurbegrebet oftest til at beskrive en fiktionsinstruktørs særlige stil. I denne artikel vil jeg se på om dette begreb kan bruges til at beskrive Michael Moores film, og her vil jeg tage udgangspunkt i hans tre mest berømte film: *Bowling for Columbine*, *Fahrenheit 9/11* og *Sicko*.

HVAD GØR EN MICHAEL MOORE-FILM TIL EN MICHAEL MOORE-FILM?

I USA anses Michael Moore for at være en yderst kontroversiel filmskaber. På den liberale venstrefløj ses han som en forkæmper for arbejderklassens værdier. På den konservative højrefløj ses han som en socialistisk propagandist, som bedriver nærmest landskadelig undergravende virksomhed.

Michael Moores tilgang til dokumentarfilmen er altid forankret i hans egen indignation over et specifikt emne. I *Bowling for Columbine* var det den amerikanske våbenlovgivning, som

« At dømme ud fra traileren bliver den kommende film, *Where to Invade Next* (2016), en klassisk Michael Moore-film. Her ses instruktøren i et signaturagtigt ironisk shot.



kom under behandling. I *Sicko* var den sundhedssystemet, og i *Fahrenheit 9/11* var det Præsident Bushs handlinger i kølvandet på terrorangrebet den 11. september 2001. Alle tre film leverer således en kritisk bredside mod etablerede institutioner i det amerikanske samfund.

Moorens personlige tilgang til stoffet samt hans evne til at få et dokumentarisk materiale til at fremstå indlysende enkelt og ligetil er interessant fra et mediefagligt perspektiv. Når man viser en Michael Moore-film for eleverne, er det sjældent, at de opdager i hvor høj grad de bliver manipuleret. Det er først, når man går i dybden med hans stil, hans virkemidler og hans vinkling af stoffet, at manipulationen udkrystalliseres.

DEN IRONISKE VOICE OF GOD

Moore bruger sig selv aktivt i sine film, der

ofte har et tydeligt performativt eller jeg-dokumentarisk præg. Han er den allestedsnærværende stemme, som i *Speaken* har en medfølelse men også ofte ironiske *Voice of God*-karakter. Når han omtaler ofrene i den sag, han behandler, så oser hans stemme af empati og forståelse for deres kamp og de uretfærdigheder, de har måttet undergå. Når han omtaler modstanderne, magthaverne eller cheferne i de selskaber, som i Moorens øjne udbytter den almindelige amerikaner for ussel mammons skyld, så får Moorens *Speak* en ironisk eller endda sarkastisk tone. Dette greb har den effekt, at Moore dygtigt og konsekvent formidler sin vinkel på sagen. Hvis modparten kommer til orde, er det næsten altid i form af en konfrontation, hvor deltagelse i Moorens optagelser åbenlyst vil resultere i en ydmygelse for åbent kamera. Når Moorens modparter derfor i langt de fleste tilfælde undslår sig at medvirke, åbner det op

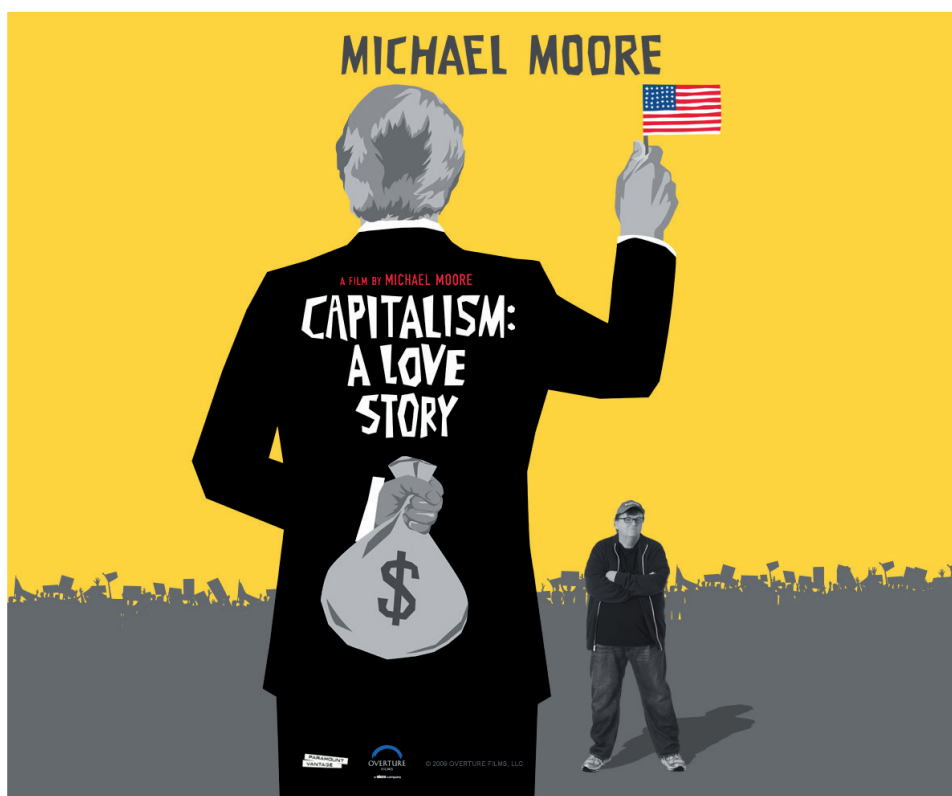
for Moorens kommentarer om motiverne for ikke at ville medvirke.

HUMOREN LIGGER I KONTRASTERNE

Moore benytter sig ofte af kontraster som virkemidler. I begyndelsen af *Bowling for Columbine* opridser Moore, hvordan dagen for massakren på Columbine High School var en dag som alle andre – dette skildret i en typisk montage tilsat en patriotisk, non-diegetisk hymne. Og så leverer han et sønderlemmende filmisk guerillaangreb på den amerikanske våbenlovgivning og de institutioner, der forsvare den. Kontrasten mellem hverdags-USA og så en våbenlovgivning, der muliggør to forskruede teenagers uhyggelige massakre er utrolig effektiv. I *Sicko* laver Moore et lignende greb, hvor han indleder med at vise, hvor forfærdelige vilkår amerikanere uden sygeforsikring har det. Men *twisten*

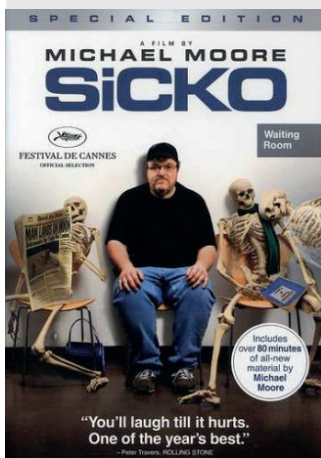
« Michael Moore som performer og handlekraftigt helt i *Sicko* (2007).





« Billeder fra to montager i hhv. Bowling for Columbine (2002) og Capitalism: A Love Story (2009).

kommer, da han erklærer, at filmen her ikke handler om dem uden forsikring. Den handler om de mange millioner, der har en sygeforsikring. Igen kaster han sig ud i et nærmest aktivistisk enmandsopgør med en sundhedspolitik, der er drevet af hensyn til profit og ikke til den enkelte borgers velbefindende. Imod filmens slutning ser vi sågar Michael Moore, der i performativ stil tager med en række amerikanske arbejdere til Cuba for at få medicin for de skavanker, som de har fået i forbindelse med deres heroiske og patriotiske indsats efter terrorangrebet.



Igen er det effektivt og underholdende – ikke mindst når der montageklippes imellem den amerikanske forestilling af Fidel Castro og rolige, fredfyldte indstillinger fra Cuba. Kontrasten tydeliggøres her igennem non-diegetisk musik, animerede effekter og den førnævnte montageklipning. Den selvsamme montagestil, som også bruges i *Bowling for Columbine*, hvor indstillinger fra forskellige amerikanske krigsindsatser klippes samme til tonerne af "What a Wonderful World", eller i åbningssekvensen fra *Capitalism: A Love Story*, hvor det moderne amerikanske samfund sidestilles med det gamle, dekadente Rom.

I *Fahrenheit 9/11* indleder Moore med at berette om sin oplevelse af præsidentvalget mellem Al Gore og George Bush. Et valgt som syntes vundet af "the good guy", Al Gore, men som blev afgjort på juridiske teknikaliteter. Moore kontrasterer dette med en bredside mod Bush, der udelukkende har det formål at udstille Bush som doven og uduelig – bl.a. illustreret gennem jovial non-diegetisk musik og en montage, hvor man ser Bush, som spiller golf og ferierer.

Kontrasterne i Moores film er også grundlaget for hans films succes. For netop i kontrasterne ligger humoren og venter. Moore er en mester i at fremstille et ellers problemfyldt stof med et glimt i øjet og en stor portion humor. Og han er ikke bleg for at bruge sin egen kontrastfyldte person som motor i denne humor. Moore ligner på mange måder en dorsk overvægtig middelklasseamerikaner. Det er et look og et brand, han er meget opmærksom på at dyrke. For netop i denne lidt dumme, uforstående fremtoning ligger en afvæbnende magt over hans interviewofre. Når han interviewer folk, hvis holdning han er imod, så falder de nemt for hans afvæbnende udseende og opdager ikke, hvad der rammer dem, når hans kritiske spørgsmål pludseligt dukker op. Når han pludselig skifter fra et tilsyneladende medløbsinterview til et aggressivt modløbsinterview. Et kendt eksempel er hans interview med National Rifle Associations talsmand og tidligere filmstjerne Charlton Heston. Moore får overbevist Heston om at give en interview i Hestons eget hjem, ikke mindst fordi Moore påpeger, at han selv er mangeårigt medlem af NRA. Da Moores spørgsmål begynder



at blive Heston for meget og han ønsker at afbryde interviewet, forfølger Moore ham nærmest rundt i Hestons eget hjem. Scenen er grotesk, men det er også en scene, som efterfølgende var kilde til kritik af Moore. Heston fremstår som en svagelig gammel, lidt forvirret mand. Og Moores aggressive interview kommer til at virke som et overgreb. I Moores optik er Heston dog en skurk, der får sin retfærdige bekomst, og det er næppe tilfældigt når vi i filmens åbningssekvens ser en fingeret shot/reverse-shot-figur imellem Moore og Heston, der hver især holder en riffel, som om de var i en skudduel. I dramaturgisk for-

stand ligner Bowling for Columbine næsten en westernfilm, hvor Moore er helten, der kommer hjem til sin fødeby (Flint, Michigan) for at rydde op, og den førnævnte interviewscene er et godt udgangspunkt for at tale med eleverne om dokumentargenrens etiske aspekt.

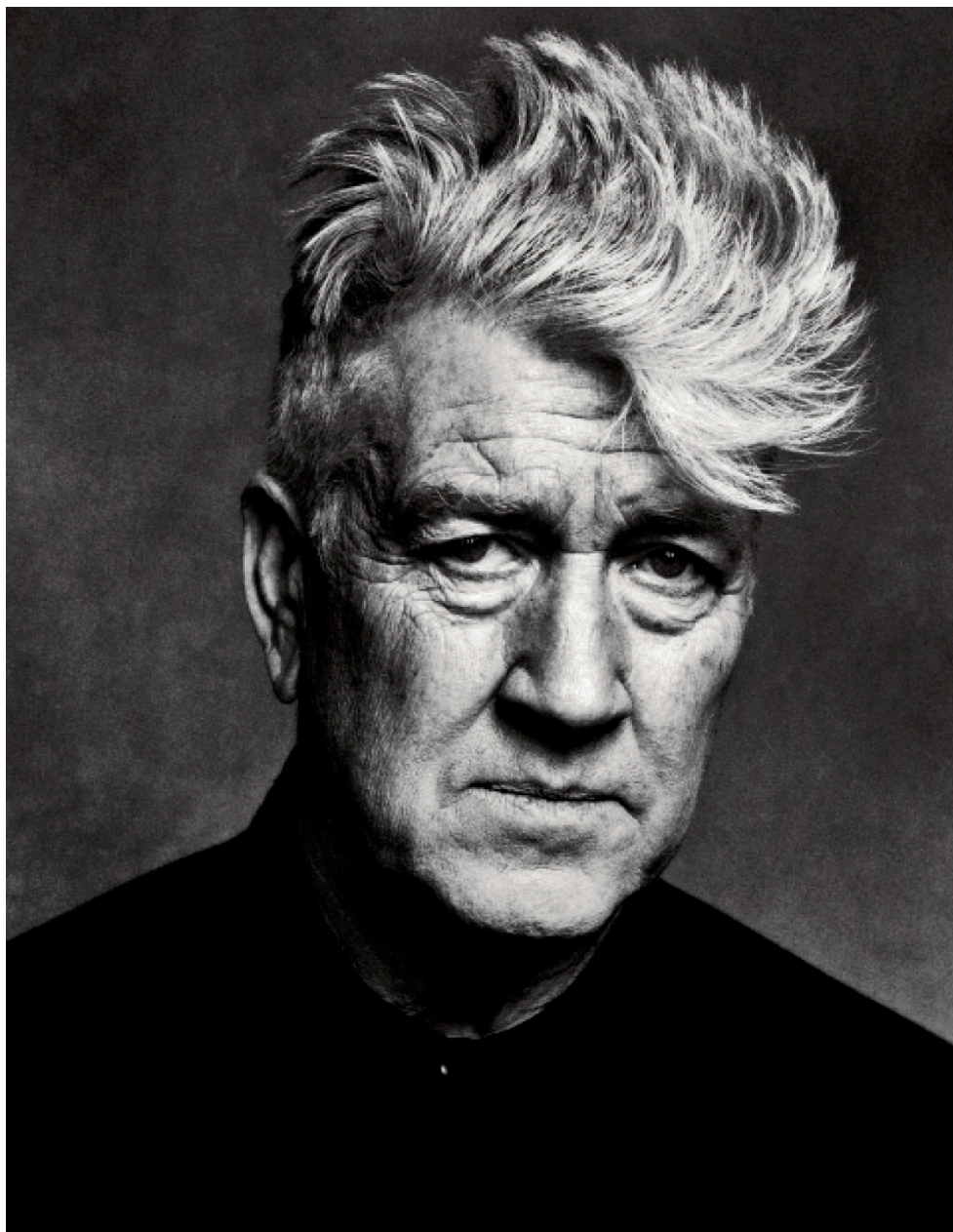
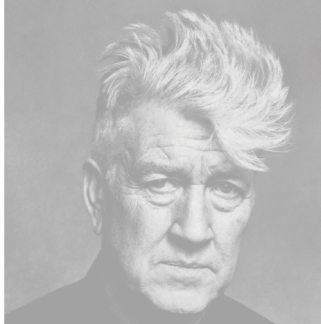
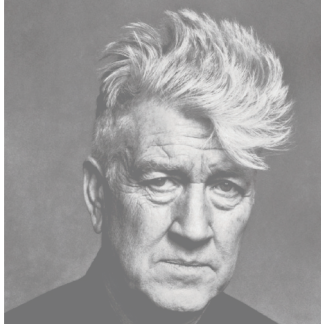
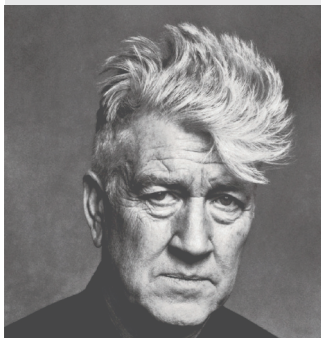
EN KONTROVERSIEL AUTEUR

For at vende tilbage til spørgsmålet om, hvorvidt Michael Moore er en auteur, så må svaret vel blive et ja. Hans film bevæger sig i et dokumentarisk grænseland, hvor hans aktivistiske sag er afgørende for filmens iscenesættelse og netop sagen fremføres med alle sejl sat. Nuancer og muligheden for at modparten kommer til orde er underordnet for Michael Moore. Denne fremgangsmåde er nøglen til hans succes. Moores film er nøje orkestrerede, underholdende partsindlæg i de sager, han behandler. I den forbindelse er hans stil og metode genkendelig og en auteur værdig. Man kan diskutere og problematisere hans stil – om han er en fair, lødig og nøgtern dokumentarist – men hans værker har en genkendelig signaturstil og en tydelig personlig afsender. Gennem montageklipping, stærke kontraster, betydningsbærende non-diegetisk musik, en ironisk Voice of God-fortæller og en særegen interviewteknik har Michael Moore skabt sin helt egen dokumentarstil. Den er subjektiv, og den deler vandene, men netop derfor er hans film gode i mediefagsundervisningen.



« En patetisk indstilling fra Bowling for Columbine, som afrunder interviewet med Charlton Heston.

Af Andreas
Halskov, Egaa
Gymnasium

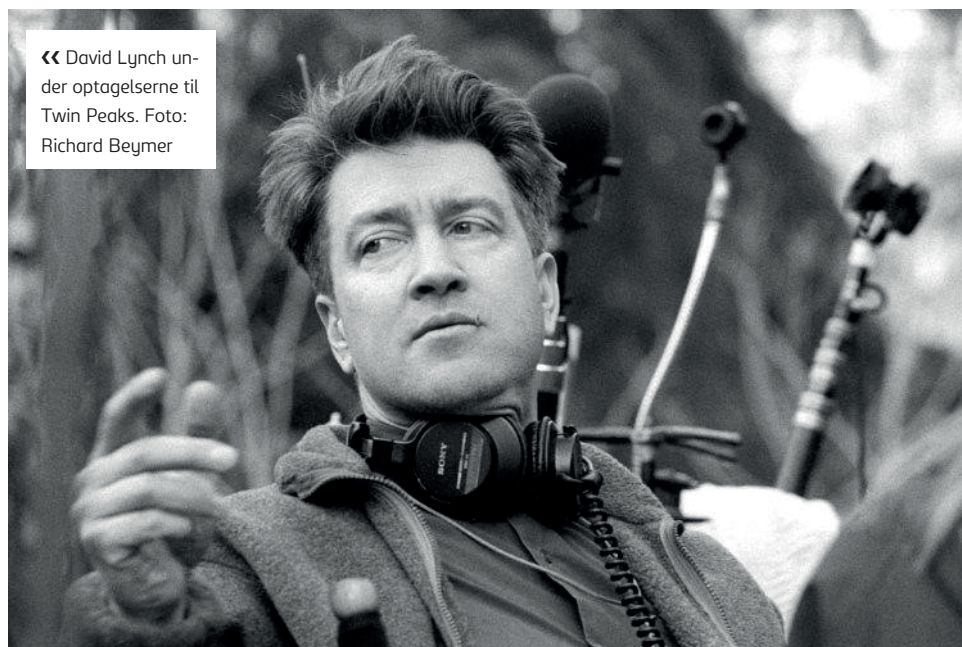


DET HØJESTE HÅR I HOLLYWOOD **DAVID LYNCH** SOM AUTEUR

Han er blevet kaldt "Jimmy Stewart from Mars" og "The Czar of the Bizarre", og han er kendt for sine syrede film, sit høje hår, sin hang til smøger og sort kaffe. Men også for sin rolige diktion, sin dyrkelse af meditation og sin fascination af dampende industrifabrikker. David Lynch debuterede som spillefilminstruktør i 1977 med midnatsfilmen *Eraserhead*, og i 1980 fik han sit gennembrud med *Elefantmanden* (*The Elephant Man*). Imellem disse to film kan der siges at ligge en bevægelse fra den smalle og skæve arthouse-tradition til en mere folkelig tradition kendt fra mainstreamfilmen. Siden 1980 har instruktøren fortsat denne bevægelse. Hans film- og tv-produktioner har konstant penduleret imellem art og pop, patos og pastiche, det tidstypiske og det tidløse, og de har forenet elementer fra amerikansk film og kultur med strejf af europæiske film- og fortælletraditioner.

FRA FLADE FILMATISERINGER TIL FINAL CUT

Efter gennembrudsfilmen *The Elephant Man*, som blev nomineret til hele otte oscars, begyndte flere at bejle til Lynch, og i 1980'erne blev han tilbudt at instruere den tredje film i *Star Wars*-sagaen. Dette forslag takkede han dog "nej" til, for i stedet at filmatisere en anden science-fiction-klassiker: *Dune* (1984). Som så ofte før hos Lynch blev filmen for lang, og eftersom han havde overgivet final cut-rettighederne til filmens producent, Dino De Laurentiis, blev filmen et tilklippet makværk, som selv instruktøren ikke ville kendes ved. Af samme årsag indgik David Lynch en aftale med Laurentiis: Hvis de skulle lave den næste film sammen, så skulle Lynch have final cut. Dette gik Laurentiis med til, forudsat at filmen fik en spilletid på max to timer, hvorfor instruktøren da også måtte fjerne næsten halvanden times materiale fra den første udgave af filmen. Det endelige produkt – *Blue Velvet* (1986) – blev snart udråbt til et hovedværk hos Lynch, og kritikeren Pauline Kael mente, at filmen var det mest tydelige og imponerende eksempel på "American surrealism". Kyle MacLachlan, der også havde spillet hovedrollen i *Dune*, var den bærende figur i *Blue Velvet*, som handler om den unge Jeffrey (MacLachlan), der finder et afskåret øre i græsset og vikler sig ind i en mærkværdig, noir-agtig underverden bestående af farlige, fascinerende kvinder og korrupte og korporlige mænd.



« David Lynch under optagelserne til *Twin Peaks*. Foto: Richard Beymer

« Billedpar: *Blue Velvet* (1986) og *Lost Highway* (1997)





◀◀ Wild at Heart – en parodi over 50'ernes musical-melodramaer?

Filmen introducerede et tilbagevendende tema hos David Lynch: Den pæne og uskyldige overflade og den rådden- og dårskab, som findes lige under det pæne græstæppe, bag lillebyens hvide stakitter. Filmen, der nok var struktureret som en relativt traditionel tre-akter, skildrede også et flydende forhold imellem drøm og virkelighed – og også det har været et af de auteurmæssige kendetegn hos Lynch. I begyndelsen zoomer kameraet ind i det afskårne øre, og i filmens slutning zoomer kameraet ud fra et øre, som viser sig at sidde på hovedpersonen Jeffrey, der ligger og småsover i en havestol. Var det hele blot en drøm? Var det mon derfor, at filmens farvestil skiftede så voldsomt (ligesom i Troldmanden fra Oz [The Wizard of Oz, 1939] i forbindelse med overgangen fra Kansas til Dorothy's fantasiverden)? Var det måske ligefrem en reference til The Wizard of Oz? Natklubsangerinden i Blue Velvet hed da rigtignok Dorothy...

VILD MED CAMP: WILD AT HEART OG DEN POSTMODERNE FILM

Hvis Blue Velvet refererede til The Wizard of Oz, så var David Lynchs næste store spillefilm ligefrem modelleret efter Victor Flemings berømte eventyrfilm. Vilde hjerter (1990, Wild at Heart), som Lynch adapterede efter Barry Giffords roman, er en postmoderne blanding af melodrama, Elvis Presley-musical og road movie. Filmens chase-plot antændes af den seksuelle spænding imellem Lula (Laura Dern) og tremmeruskeren Sailor (Nicolas Cage), der forelsker sig hovedkulds i hinanden, mens Lulas heks af en mor (Diane Ladd) forsøger at forpurre forholdet ved at hyre lejermordere, der skal slukke den vilde kærlighed mellem Lula og Sailor.

Lynch har aldrig haft det godt med at iscenesætte og instruere andres værker. Drejebogen til Wild at Heart skrev han da også selv, og skønt han for store dele holdt sig til Giffords bogforlæg, lavede han også nogle markante og interessante ændringer af den oprindelige tekst. Den væsentligste afvigelse finder vi i slutningen, hvor vi i stedet for en trist sortie får en hyperbolsk version af den klassiske Hollywood Ending. Afslutningssekvensen, hvor Sailor løber over bilernes tage til tonerne af Richard Strauss' "Im Abendrot" for at genforene sig med sin elskede Lula, er selve indbegrebet af det postmoderne. Skal sekvensen tages alvorligt, eller skal den overgjorte brug af lyd, skuespil og musicalelementer op-

fattes som en ironisk parodi over 1950'ernes melodramaer? Dette bliver aldrig klart i *Wild at Heart*, men dens springende fortællestil, dens sanselige fokus på vold og lemlæstelse, dens mange intertekstuelle referencer (til bl.a. *Troldmanden fra Oz* (The Wizard of Oz, 1939), *Rashomon* - Dæmonernes port (1950) og *Manden i slangeskind* (The Fugitive Kind 1960) og blandingen af forskellige genrer og stemninger indskriver sig i en tidstypisk postmoderne 90'er-stil. Dette er samtidig en fin indfaldsvinkel til at forstå og karakterisere David Lynch som instruktør.

DA TV BEGYNDTE AT PEAKE: TWIN PEAKS

Den 8. april 1990 viste den landsdækkende broadcastkanal ABC pilotafsnittet til det, der senere skulle blive et massivt kulthit: *Twin Peaks*. Som *Blue Velvet* handlede også *Twin Peaks* om en lilleby, og tanken var at koble en klassisk whodunitstruktur med sæbeoperaens fokus på karakterrelationer, stærke følelser og dystre hemmeligheder. Som Robert Engels, en af seriens hovedforfattere, udtrykker det:

What would happen was that there would be an idea: "Okay, this is what has to happen for this episode." We would break it down to acts – I think on *Twin Peaks* it was four acts – and then, very much like a soap opera, we would decide that each of the regulars would get five or six scenes in each episode. We would write scenes and character stuff for every one of the regulars. In part *Twin Peaks* was a detective story, but in many ways it followed a soap opera structure (i: Halskov 2015). De filmiske referencer og den personlige signaturstil (præget af low-key-belysning, lange indstillinger, flydende overgange og et jazzet score) var nogle af de banebrydende elementer i *Twin Peaks*, og serien er med rette blevet udpeget som et af tidens væsentligste og mest banebrydende tv-fænomener.

Tv-serien *Twin Peaks* var nok en overraskende succes, men allerede i markedsføringen af serien

lagde man vægt på dens kunstneriske tilsnit, og man henviste rigt til David Lynch som seriens egentlige hovedskaber (skønt serien havde en shared creator credit med Mark Frost som den anden hovedskaber). "There was an artistic style to *Twin Peaks* that was new", som agenten Tony Krantz udtrykker det. "It was a director's vision as opposed to traditional television which could be executed in a good way, but without having a clear director's touch" (i: Halskov 2015).

I løbet af første sæson havde *Twin Peaks* nogle gode seertal, og den var da også den bedst ratede serie i fire år på kanalen ABC. Da feberen var på sit højeste i 1990, blev selveste Paul McCartney bedt om at vente med at spille sin musik for den engelske dronning, idet hun først skulle have sin ugentlige dosis *Twin Peaks*, og George Bush, Sr. modtog efter sigende et opkaldt fra Mikhail Gorbatsjov, som ønskede at vide, hvem der dræbte Laura Palmer. Mordet på Laura Palmer fandt dog en form for opklaring allerede i den første halvdel af anden sæson, og herfra blev serien mere fabulerende og, vil nogle mene, ujævn. Det brede publikum faldt fra, og serien blev konstant flyttet til nye og stadig mindre flatterende sendetidspunkter. I anden sæson faldt seertallene derfor drastisk, og efter afsnit 15 lå serien placeret som nr. 85 ud af 89 forskellige tv-programmer i den amerikanske sendeflade.

"TIME TO WAKE UP":

LOST HIGHWAY OG MULHOLLAND DR.

Syv år efter premieren på *Twin Peaks* og *Wild at Heart* lancerede David Lynch sin næste store spillefilmssucces: *Lost Highway* (1997). Det var en sætning fra Barry Giffords *Night People* (1992) – "We're just two Apaches riding wild on a lost highway" – som dannede udgangspunkt for Lynchs film. Hertil kom et motiv, som han hentede fra første sæson af *Twin Peaks*: Ideen om at nogle personer skulle modtage en pakke uden afsender, indeholdende et videobånd. Dette motiv vil Lynchkenderen hurtigt genkende fra *Twin Peaks*, hvor





« Lost Highway – en vildledende og tidstypisk hyper-noir.

Dr. Jacoby (Russ Tamblyn) modtager en brun pakke med et videobånd.

Lost Highway er af mange blevet sammenlignet med Franz Kafkas Forvandlingen, hvori en mand transformeres til en bille, og dens handling er svær at beskrive i korte vendinger, men fokuserer primært på Fred Madison (Bill Pullman), som pludselig anklages for hustrumord, inden han i fængselscellen omdannes til eller erstattes af en ung fyr ved navn Pete Dayton (Baltazar Getty). I første del af filmen følger vi Fred og hustruen Renee (som lader til at have et kedeligt og lidt flatterende kærlighedsliv), og i anden halvdel følger vi Pete, som tilsyneladende udvikles i et gangsteragtigt mysterium. Pete forelsker sig i edderkoppekvinde Alice, der til forveksling ligner Renee (begge spilles af Patricia Arquette), og da det går op for ham, at han ikke kan få hende, sker der et nyt fortælle- og karaktermæssigt skifte. I filmens slutning følger vi således – nok engang – Fred, som tilsyneladende er på flugt fra politiet. Men hvad – om noget – har han gjort?

Filmens plot kunne muligvis forklares ud fra en psykoanalytisk læsning, hvor første del ses som filmens realplan, midterdelen som et drømme- eller fantasiplan (her drømmer Fred, at han er Pete, en ung og potent fyr som efter sigende får "more pussy than a toilet seat"), og hvor afslutningsdelen illustrerer det fortrængtes genkomst (bedst som Pete ligger og dyrker sex med den smukke Alice siger hun "You'll never have me", og netop hér klipper vi væk fra Pete, der efterfølgende forandres til en slukøret Fred). Filmen har reminiscenser af Kafka, men den rummer også en serie af intertekstuelle henvisninger til forskellige noir-film, eksempelvis Kiss Me Deadly (1955), hvorfra vi genkender motivet med det brændende hus, som ses midtvejs igennem Lost Highway.

Mange af de elementer, som kendetegnede Lost Highway (noir-koderne, temaet om splittede individer og forvekslede identiteter og fragmenterede fortælleforløb), blev også kendetegnende for filmen Mulholland Dr. (2001). Filmen var oprindeligt tænkt som et pilotafsnit til en ny tv-serie på kanalen ABC. Den var sågar tænkt som et spin-off af Twin Peaks, hvor Sherilyn Fenn i rollen som Audrey skulle tage turen fra det nordvestlige USA til Los Angeles' pulserende storbyjungle. Da Lynch havde optaget piloten til Mulholland Dr., sprang tv-selskabet dog fra, og mange har set filmens fragmenterede fortælleforløb som et resultat af, at den oprindeligt var tænkt som begyndelsen til en længerevarende føljetonserie. Med udgangspunkt i Gilda (1946), Sunset Boulevard (1950) og Alt om Eva (All About Eve, 1950) fortæller Mulholland Dr. en metafilmisk historie om en skuespilleraspirant (Betty/Diane), som drager til Hollywood med forhåbninger om at slå igennem som en stor stjerne. Midtvejs igennem filmen slår filmen dog en krølle, og første del viser sig – måske – at være en ønskedrøm, idet en mærkværdig cowboykarakter opfordrer hende til at vågne op: "Time to wake up." Filmens snørklede handlingsforløb, de krydsende identiteter, de intertekstuelle referencer og legen med noir-filmens koder minder alle om Lost Highway, og begge kunne ligne postmoderne pasticher over noir-filmene, sådan som Wild at Heart ligner en pastiche over melodramaet og Twin Peaks over sæbeoperaen.

Foruden legen med forskellige, ellers uforenelige genrer og stemninger, så er Lynchs film kendetegnet ved at skabe et uklart forhold imellem drøm, fantasi og virkelighed, og de kredser ofte om temaer såsom kontrol og kontroltab, skyld og uskyld og skyggesiden af det ellers naive menneske og det pæne samfund (jf. temaboks). Dette ser vi også i hans seneste opus, metafilmen Inland Empire (2006), der med sin sprængte form og digitale optageteknik er næsten ligeså eksperimenterende som instruktørens første spillefilm. Det er ofte svært, hos David Lynch, at adskille skønhed og grimhed, det fascinerede og det foruroligende, det forståelige og det tilstræbt mærke-



lige. Men lige netop i denne kombination ligger filmenes fascinationskraft, og måske er det netop denne kombination, som folk glæder sig til at gense, når tredje sæson af Twin Peaks får premiere på Showtime i 2017. Denne gang med David Lynch som instruktør på samtlige afsnit.



« De flydende identiteter i Mulholland Dr. (2001) ligner en reference til Ingmar Bergmans Persona (1966).

Temaboks:

David Lynch (f. 1944) er en amerikansk instruktør, der oprindeligt startede som maler, men som herefter blev indskrevet på AFI's første filmhold. Her mødte han bl.a. Caleb Deschanel, som han senere kom til at arbejde sammen med på Twin Peaks, og Lynch bruger ofte nogle faste samarbejdspartnere (populært kaldet "The Lynch Mob"). Lynchs værker er kontrastrige både i deres lys- og farvestil og på et stilistisk, genremæssigt, stemningsmæssigt og tematisk plan. Hans film handler om modsætninger – om den pæne overflade og menneskets skyggeside – og de anvender en serie af faste fortælle- og stilgreb.

Hovedværker: The Elephant Man (1980), Blue Velvet (1986), Wild at Heart (1990), Twin Peaks (1990-1991), Lost Highway (1997) og Mulholland Dr. (2001).

Stil og form: Lynch bruger ofte overtoninger til at skabe flydende overgange. Dette greb passer til de flydende grænser imellem drøm, fantasi og virkelighed (hvad jeg kalder virkelighedsparadokset), og det passer til de flydende grænser imellem det smukke og det grimme (hvad jeg kalder æstetiseringsparadokset). Han bruger ofte low-key-belysning, og hans film er præget af en ekspressiv lydside. Hans værker er fortællende, men de har ofte en ukronologisk eller fragmenteret fortællestruktur (hvad jeg kalder fortælleparadokset), og undervejs bliver det ofte uklart, hvad der er filmens realplan og hvem der er hvem. Hans film blander forskellige, ellers uforenelige genrer og stemninger (hvad jeg kalder genre- og registerparadokset), og de er rige på intertekstuelle referencer og metafilmiske greb.

Indhold og temaer: Et typisk tema hos Lynch er dualiteten imellem det gode og det onde, de fascinerende og det foruroligende, og hans film har ofte en naiv protagonist, der som en detektiv undersøger og får indblik i en farlig og mørk underverden. Identitetsforviklinger og afdækningen af virkelighedens skyggesider er faste temaer, og filmene handler ofte om magt og afmagt, kontrol og kontroltab.

For mere om dette se [Paradoksets kunst \(Turbine, 2014\)](#).

« Scenen etableres, og der udveksles sigende blikke.



CLOSE-UP: FRA NÆR- TIL AUTEURANALYSE

Valget til dette nummers næranalyse er faldet på en kort scene fra afsnittet "Coma" fra tv-serien Twin Peaks, som Lynch selv har instrueret. I en central scene fra dette afsnit ser vi James (James Marshall), Maddy (Sheryl Lee) og Donna (Lara Flynn Boyle), som har sat hinanden stævne i Palmer-familiens dagligstue mhp. at spille en klassisk rockballade med titlen "Just You". Scenen starter med et establishing shot af Palmer-huset set udefra, akkompagneret af en dystre non-diegetisk musik, som giver tilskueren en uhyggelig fornemmelse af, at noget ikke helt er som det skal være. Herfra klippes der til en totalindstilling af de tre unge mennesker, der alle sidder på tæppet i Palmer-familiens dagligstue – James med en elektrisk guitar, Donna og Maddy med noget, der ligner en Shure-mikrofon fra 1950'erne eller 1960'erne. Den dystre non-diegetiske musik fader langsomt ud, idet James opfordrer dem til at "prøve igen", og herefter begynder han at anslå strengene og synge. Den lyse, dubbede falsetstemme understreger sangens patetiske udtryk, og lyrikken indrammer præcist de tre karakterers trekantsdrama: James kunne naturligt repræsentere det lyriske jeg, mens tekstens "you" både kunne være singularis (Donna eller Maddy) og pluralis (Donna og Maddy).

I scenen klippes der imellem halvtotaller af de to piger, som dånende kigger på deres udkårne fyr, og James som synger og spiller med en rumklang og instrumentering, som forekommer overproduceret og kunstig. Forskellen imellem det fysiske rum og det musikalske rum virker påfaldende, idet den musikalske lyd er præget af effekter på både guitar og vokal, og eftersom der støder nye instrumenter til, som ikke ses i scenen. Desuden ligger James' stemme tydeligt længere fremme i lydbilledet end de to pigestemmer, hvilket igen understreger scenens kunstighed. Efter ca. 54 sekunder, mens kameraet fortsat dvæler ved den guitarspillende James, introduceres der nu både bas og percussion (som ikke ses i billedet). Der klippes imellem et overbliksbillede af de tre unge musikanter og nogle stadigt tættere beskæringer af James, Donna og senere Maddy, hvis blikvekslinger fungerer som melodramaets stumme tekster. Beskæringerne og klipperytmen intensiveres, idet Donna afslører en sigende blikveksling imellem James og Maddy, hvorfor hun løber ud i gangen, skarpt forfulgt af James. "Donna, what's wrong?" spørger James, og da han fanger hende i gangen, kigger hun på ham med et intenst, gennemborende blik og siger: "I'm trembling, James. You made me". Derpå kysser hun ham, hvorefter der klippes tilbage til den ef-





« Donna udtrykker sine følelser for James, og Maddy sidder alene tilbage i stuen.

« Scenen skifter stemning og bliver sært uvirkelig, idet Bob invaderer billedrammen.

terladede Maddy. Scenen virker patetisk, og dens patos tilføjes en snert af hyperbole i den kunstige rumklang og instrumentering, den bevidste anvendelse af stumme tekster og den redundante dialog (der ofte bogstaveliggør karakterernes følelser). Ja, Donna ikke bare skælver af kærlighed, hun siger, at hun skælver.

Musiknummeret trækker samtidig på en række musikalske klichéer, idet der er tale om en rockballade i 12/8, hvori der harmonisk set indgår en vamp (en skabelonagtig akkordrundgang). Scenen kalder således både på en følsom reaktion fra tilskuerens side (en melodramatisk læsning) og en distancering (en ironisk læsning), men herpå foretages der et nyt registermæssigt skift. Musiknummerets statiske, drømmeagtige udtryk, som normalt ville frembringe ro, virker i denne sammenhæng urovækkende og suspense-skabende, ikke mindst i kraft af det førnævnte misforhold imellem det fysiske og det musikalske rum. Da vi klipper tilbage til Maddy, alene i Palmerfamiliens dagligstue, genintroduceres den dystre non-diegetiske musik fra etablerende shotet, og nu kommer så det pay-off, som den dystre musik og den kunstige rumklang subtilt havde lagt op til. Fra Maddy klipper vi nemlig til et point of view-shot – en total af stuen, som i billedets mellemgrund er gennemskåret af en sofa – og pludselig kan vi se en langhåret mand (Bob spillet af Frank

Silva), som dukker op i billedets baggrund, bag sofaen. Kameraet forbliver i det statiske point of view-shot, og før vi ved af det, har Bob forceret sofaen i mellemgrunden for pludselig at udfylde hele billedrammen. Den urovækkende stemning i etablerende shotet bliver således erstattet af en svulmende patos, der efterhånden kammer over og bliver ironisk, inden vi pludselig får introduceret en klassisk horrorkode: chokket.

Som så ofte i Lynchs film er vi her i tvivl om, hvordan vi skal opfatte det, som vi ser og hører. Vi placeres i en ambivalent modtagerposition, idet forskellige genrer og stemninger blandes i én og samme scene. Scenen virker melodramatisk, men også kunstig, og således ligner den en postmoderne pastiche over melodrammet eller dens tv-pendant: sæbeoperaen. Dette er dog blot en del af legen med tilskuerens følelser og forestillinger, og Bobs pludselige entré tilføjer et uhyggeligt og dystert tilsnit, som hos Lynch ofte lurer under overfladen. Endelig er det umuligt for os at definere, hvem eller hvad denne Bob er, og således etablerer scenen en "fantastisk tøven". Er dette virkelighed eller drøm, sentimentalt eller bevidst overgjort? Hos David Lynch gives ingen svar, men hans film og tv-produktioner inviterer tilskueren til selv at stille spørgsmål og til at give sin egen fortolkning af de urovækkende billed- og lydlandskaber.

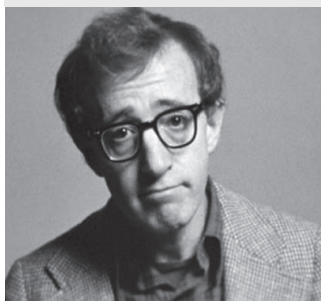
Citerede værker

Halskov, Andreas (2014): Paradoksets kunst – om David Lynch og hans film. Aarhus: Turbine.
Halskov, Andreas (2015): TV Peaks: Twin Peaks and Modern Television Drama. Syddansk Universitetsforlag.

25 STORE FILMINSTRUKTØRER

Af Andreas Halskov, Christian Langballe, Hans Oluf Schou og Henrik Rytter

WOODY ALLEN



#1 WOODY ALLEN (F. 1935)

Allen er en amerikansk komiker, forfatter og instruktør. I filmbranchen har han konstant bevæget sig i grænselandet imellem Hollywood og den uafhængige film. Hans film handler gerne om neurotiske, narcissistiske "Kleinman"-figurer i en uforstående, overfladisk verden. De blander typisk komik, melodrama og nostalgisk storbyportræt. De fortælles ofte gennem en retrospektiv fortællers tvivlsomme erindringer. Allen har dannet par med flere af sine muser, fx Diane Keaton og Mia Farrow. Klipperne Ralph Rosenblum og Susan Morse og filmfotografen Carlo Di Palma er faste samarbejdspartnere.

Hovedværker: Annie Hall (1977), Manhattan (1979), Purple Rose of Cairo (1985), Hannah & Her Sisters (1986), Match Point (2005).

Stil og form: Allens film bruger ofte nostalgisk musik. De drejer sig typisk om ensembler, der er ofte intertekstuelle referencer til bl.a. Bergman og Fellini, og der er gerne metafilmiske elementer og illusionersbrud, sjov punchlinekomik og små sight gags. Windsor er Allens foretrukne skrifttype.

Indhold og temaer: New York har været hans foretrukne setting, ofte det jødisk-intellektuelle miljø. Parforholdskriser og eksistentielle, moralske temaer er faste elementer. Ligeså det metafilmiske kunstnermotiv og de mange illusionersbrud.

#2 LARS VON TRIER (F. 1956)

Sammen med Benjamin Christensen, Carl Th. Dreyer og Nils Malmros er Trier formentlig den væsentligste danske filmskaber nogensinde. Siden han som ung gik på Filmskolen, har Trier altid søgt grænserne og provokationen, men han har også, mere seriøst, af-

søgt forskellige genrer og udtryk. Hans film handler ofte om en kvindes lidelser, men er også indbyrdes meget forskellige. Trier har populært udtalt, at film skulle være "som en sten i skoen."

Hovedværker: Forbrydelsens element (1984), Riget (1994), Breaking the Waves (1996), Idioterne (1998), Dogville (2003), Antichrist (2009). Han laver ofte film i serier/trilogier.

Stil og form: Leg med formen, Verfremdungs-elementer og regelbrud (fx centerlinjeoverspring, streger i stedet for kulisser, grimme beskæringer e.l.), brug af dogmer (fx Dogme95 og Automavision i Direktøren for det hele), Tarkovskij-agtig brug af lav farveholdning og poetiske billeder, blanding af artfilm og genrefilm. Alle genrer afsøges, fx katastrofefilm, gys og porno.

Indhold og temaer: Lidelse, det rationelle vs. det irrationelle.

#3 TIM BURTON (F. 1958)

Burton er en amerikansk filminstruktør og kunstner, som primært er kendt for sin sirlige og eventyrlige dyrkelse af mise en scène på en måde, der ofte kunne minde om de tyske ekspressionister. Hans film blander en barnagtig fantasi og uskyld med en mere dystert low-key-belysning og alvorlige temaer såsom ensomhed og fremmedgjorthed.

Hovedværker: Beetlejuice (1988), Batman (1989), Edward Scissorhands (1990), The Nightmare Before Christmas (1993), Corpse Bride (2005) og Sweeney Todd (2007).

Stil og form: Ekspressionistisk brug af markante skyggeeffekter, tung sminke og kringelkrogede kulisser. Træk fra eventyr- og musicalfilm. Bevæger sig også indenfor dukke- og stop-motion-filmen.

LARS VON TRIER



TIM BURTON



WONG KAR-WAI



NICOLAS WINDING REFN



Pastel- og kontrastfarver, der sammen med scenografien fortæller om karakterer og miljøer.

Indhold og temaer: Den fremmedgjorte, uskyldige person i en uforstående forstads- og/eller voksenverden. Fortælle-elementer og motiver kendt fra folkeeventyr. Man ser ofte nogle skøre maskiner og opfindelser i Burtons værk, som kunne minde om Storm P's mærkelige maskiner. Disse, og hans ofte fåmælte karakter, skaber et helt særegent univers.

#4 WONG KAR-WAI (F. 1958)

Kinesiske Wong Kar-wai skilte sig i 1990'erne markant ud fra den genredominerede Hongkongfilm med sine lyriske, billedskønne, men også ofte eksperimenterende og fragmentarisk fortalte kærlighedshistorier. Han vandt instruktørprisen i Cannes i 1997 for Happy Together – om et homoseksuel par, der tager på en problemfyldt tur til Argentina – og har siden været en festivaldarling. Hans seneste film The Grandmaster (2013) – om martial arts-legenden Ip Man – har været hans største kommercielle succes.

Hovedværker: Chungking Express (1994), Ashes of Time (1994), Happy Together (1997), In the Mood for Love (2000)

Stil og form: Mange af filmene leger med multiplot, "MTV-klipping" og håndholdt legende impressionistisk kamera, som dog i de senere værker får en mere æstetisk dvælende form. Stærkt stiliserede universer, åbne slutninger, mange voice-overs, symbolfyldte billeder, timelapses og ofte brug af samme skuespillere som fx Tony Leung og Maggie Cheung.

Indhold og temaer: Kærlighedstemaet er altid centralt ofte med et tragisk, melodramatisk tilsnit. Tid og erindring, identitet og modernitet, fremmedgjorte storbyeksistenser.

#5 NICOLAS WINDING REFN (F. 1970)

Nicolas Winding Refn er søn af Anders Refn, der med det håndholdte kamera i En gang strømmer... (1987) var med til at bane vejen for nyere dansk tv-drama. Nicolas Winding Refn har selv været

banebrydende. Som en ung, autodidakt filmskaber har han været med til at tegne en ny stil i dansk film, som blander den rå realisme med genrekoder fra amerikanske gangster- og noir-film. Derved blander han en dansk realismetradition med Hollywoods genretadition. Da instruktøren er en selverklæret filmnørd, er hans film også fulde af intertekstuelle referencer. Han bruger faste skuespillere, fx Kim Bodnia, Mads Mikkelsen og Ryan Gosling.

Hovedværker: Pusher I-III (1996, 2004, 2005), Bleeder (1999), Bronson (2008) og Drive (2011).

Stil og form: En Scorsese-agtig brug af populærmusik blandet med støj. Hans film bruger også faste gangsterkoder (fx captions og slow-motion ifm. præsentation af karakterer) og intertekstuelle referencer. Low-key-belysning er et fast noir-træk.

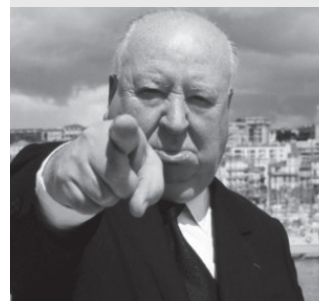
Indhold og temaer: Fokus på den kriminelle underverden og den tavse og/eller ensomme mand, der rodes ud i farlige situationer. Det umulige eller ulykkelige parforhold spiller også en rolle i hans film, skønt de udspiller sig i nogle udpræget maskuline miljøer.

#6 ALFRED HITCHCOCK (F. 1899-1980)

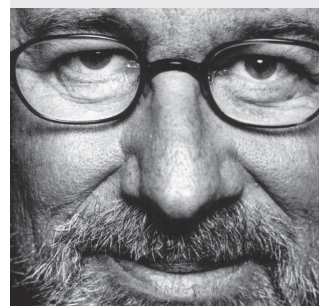
Hitchcock var én af de instruktører, som nybølgefolkene valgte at fremhæve. Hitchcock lavede utallige film, primært krimier, thrillere og gyserfilm, og han lavede både film og tv. Da han i 1950'erne lavede Alfred Hitchcock Presents, var målet at "bringe mordet tilbage i dagligstuen, hvor det hører hjemme." Han kendes også som "the master of suspense."

Hovedværker: The Man Who Knew Too Much (1934/1956), Rebecca (1940), Shadow of a Doubt (1943), Rope (1948), Rear Window (1954), Vertigo (1958), North By Northwest (1959) Psycho (1960) og The Birds (1963).

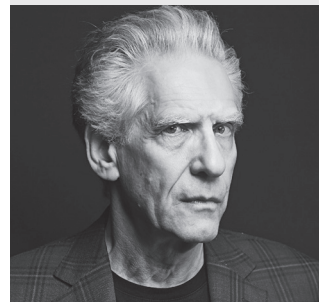
Stil og form: Hans film bruger ofte bagudgående kamera-bevægelser (fx hvor en karakter løber hen mod linsen), silhuet-skud og spændingsskabende non-diegetisk musik (af Franz Waxmann eller Bernard Herrmann). Han er også kendt for at bruge



ALFRED HITCHCOCK



STEVEN SPIELBERG



DAVID CRONENBERG



JEAN-PIERRE JEUNET



DAVID FINCHER

CHRISTOPHER NOLAN



JACQUES TATI



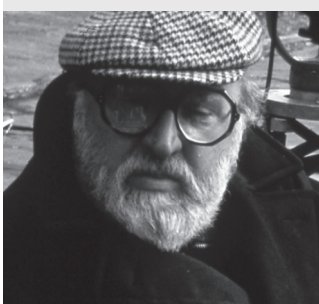
AKIRA KUROSAWA



JEAN-LUC GODARD



SERGIO LEONE



Vertigo-effekter og bagprojektion (fx hvor en person falder). Der er ofte surreale drømmesekvenser. Saul Bass lavede gerne titelsekvenserne. Hitchcock bruger ofte Mac-Guffins, dvs. elementer, som får en central narrativ funktion.

Indhold og temaer: Incest, besættelse og galskab, forfølgelse, identitetsforveksling, dobbeltgængere og truslen mod (familie)idyllen er faste temaer. Fugle er et fast motiv.

#7 STEVEN SPIELBERG (F. 1946)

Spielberg er en amerikansk instruktør, forfatter og producer, der har instrueret mere end 50 film og produceret over 150 forskellige produktioner. Sammen med George Lucas regnes han som én af de vigtigste frontfigurer i 1970'ernes Hollywoodrenæssance. Spielberg er medskaber af selskabet DreamWorks Studios, og han pendulerer imellem flere forskellige typer af film, hhv. humanistiske, historiske eposser og sociale problemfilm samt eventyrlige blockbusters.

Hovedværker: Jaws (1975), Close Encounters of the Third Kind (1977), Raiders of the Lost Ark (1981), E.T. (1983), Schindler's List (1993), Saving Private Ryan (1997), München (2005) og Lincoln (2012).

Stil og form: Spielbergs film har ikke mange faste stilgreb, men de har ofte episke træk og kendes for deres gribende reaction shots ('the face of wonder'). Samtidig kendes filmene for store skuespilpræstationer og storladne scener (via imponerende scenografier, flotte effekter og historiens vingesus).

Indhold og temaer: Det indsigtfulde barn vs. den fraværende/ selvoptagede voksengeneration, humanistiske fortællinger om undertrykte (fx slaver eller jøder under 2. verdenskrig).

#8 DAVID CRONENBERG (F. 1943)

Cronenberg er en canadisk instruktør, der i starten af karrieren blev kendt for sine uhyggelige body-horrorfilm, der udmærkede sig ved alle at tematisere kropslige forvandlinger/udviklinger, men med en skarp intelligent undertone og veludførte

special effects. Han fik sit mainstreamgennembrud med remaken af The Fly (1986) og en ny renæssance med krimidramæerne A History of Violence (2005) og Eastern Promises (2007).

Hovedværker: Shivers (1975), The Brood (1979), Scanners (1981), Videodrome (1983), Dead Ringers (1988) og Crash (1996)

Stil og form: indstillinger er ofte lange og dvælende med mange tracking shots, en kølig farveholdning og er kendt for sine groteske og til tider surrelle billeddannelser af kropslig forandring, eksploderende hoveder og fusion af menneske-teknologi. Hans foretrukne komponist er Howard Shore.

Indhold og temaer: Psykologisk, seksuel og/eller kropslig forandring, flirter ofte med både sci-fi og horrorgenren, (Frankensteinmyten – videnskabens monstre), identitet, dødelighed, vold, grådighed og menneskelig evolution.

#9 JEAN-PIERRE JEUNET (F 1953)

Jean-Pierre Jeunet er en fransk instruktør, som er kendt for sine skæve, humoristiske film, der oftest foregår i et manieret, ekspressivt univers. Humor og underfundighed i både fortællinger og instruktion er væsentlige kendetegn.

Hovedværker: Jeunet er mest kendt for sin film Amélie (2001). Før den skabte han sig et navn med film som Delicatessen (1991), La cité des enfants perdus (1995, De fortabte børns by) og den skæve, tegneserieagtige Alien: Resurrection (1997). Den absurde komedie Micmacs (2009) fik også lidt opmærksomhed.

Stil og form: Jeunet arbejder med at skabe universer, hvor farver og stemninger er ligeså betydningsbærende som fortællingen selv. Handlingen er ofte karikeret og humoristisk, hvilket understreges både på lydsiden og i elementer som klipperytm, valg af perspektiver og i instruktionen af skuespillerne. En skuespiller som Dominique Pinon har været gennemgående i mange af Jeunets film

Indhold og temaer: Individet overfor fællesskabet, det ekstraordinære i hverdagen uanset hvor den udspiller sig.

#10 DAVID FINCHER (F. 1962)

David Fincher er en hæderkronet amerikansk filminstruktør, som siden *Alien3* (1992) og *Se7en* (1995) har arbejdet i grænselandet mellem Hollywoods mainstream- og genretaditioner og nogle mere arthouseagtige film. Fincher er kendt for sin personinstruktion, hvor skuespillerne trækkes ud af deres komfort zone, og han har selv sagt følgende: "I'm always interested in movies that scar." Hans film handler om det mørke i mennesket, og de trækker på film noir'ens stilregister, eksistentialistisk filosofi og nogle elementer, som vi forbinder med det postmoderne: ironi, direkte kamerahenvendelser, ukronologiske fortællestrukturer mv.

Hovedværker: *Se7en* (1995), *The Game* (1997), *Fight Club* (1999), *Zodiac* (2007), *The Social Network* (2010) og *Gone Girl* (2014).

Stil og form: Fincher er kendt for low-key-belysning i bedste neo-noir-stil, hans film bruger computergenererede kamerabevægelser, direkte kamerahenvendelser, metaforiske og stilsikre titelsekvenser og nogle overraskende slutninger.

Indhold og temaer: Menneskets søgen efter mening i en sort og meningsløs verden er et gennemgående tema, og det samme er vores evne til at gøre grusomme, morbide ting.

#11 CHRISTOPHER NOLAN (F. 1970)

Nolan er en engelsk-amerikansk manuskriptforfatter og instruktør, som siden kortfilmen *Doodlebug* (1997) har udarbejdet en pertentlig visuel og fortællemæssig stil. I *Information* er han blevet kaldt "den nye Kubrick," og denne beskrivelse henviser til hans dyrkelse af flotte kompositioner og hans evner til at sammensmelte store, blockbuster-traditioner og nogle mere kunstneriske filmtendenser. Han begyndte at optage film med 8 mm.-kameraer i 7 års-alderen, og da han studerede Engelsk på University College London lavede han sin første reelle kortfilm: *Tarantella* (1989).

Hovedværker: *Memento* (2000), *Insomnia* (2002), *Batman-trilogien* (2005-2012), *The Prestige* (2006), *Interstellar* (2014).

Stil og form: Nolans film kendes bl.a. for deres

ukronologiske og ofte drilagtige og forførende plot. Hans film er klare eksempler på mind game/puzzle films. Herudover kendes Nolan for nogle fejende flotte totalindstillinger, en drømmeagtig eller hypnotisk brug af langsomme kamerabevægelser og slow-motion og en markant, ekspresiv brug af lyd, lys og farver.

Indhold og temaer: Nolans film handler ofte om drøm vs. virkelighed og hjernens vrangforestillinger. De har ofte metafilmiske træk, og trækker på bl.a. noir-filmen og thrilleren.

#12 JACQUES TATI (1907-1982)

Tati var en fransk filmskaber, som hverken tilhørte den franske nybølge eller den 'kvalitetstradition', som nybølgefolkene kritiserede. Tati, der i 30'erne havde arbejdet som mimeartist, lavede en række eksperimenterede komedier, som ofte på en finurlig og virtuos vis gjorde grin med borgerskab og bureaukrati. Han er mest kendt for sin kluntede Hulot-karakter. Tati var meget pertentlig, og ifm. *Playtime* lavede han en hel by: *Tatville*. Filmen blev også optaget på 70 mm. og med en avanceret lydside, og den blev en kommerciel fiasko.

Hovedværker: *Jour de fête* (1949, En festlig dag), *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953, Festlige feriedage), *Mon Oncle* (1957, Min onkel) og *Playtime* (1967).

Stil og form: Tati er kendt for at lege med forholdet imellem billede og lyd. Mange scener er optaget stumt, og på lydsiden har han brugt mærkelig Foley- og effektlid. Der bruges også klownemusik, som senere er blevet parafraseret i *Klovn*, og billedsiden domineres af farvekontraster og flotte totaler.

Indhold og temaer: Tatis film handler ofte om sociale situationer, som går skævt. Han trækker på farcekomikken hos Chaplin og Keaton, og filmene gør grin med borgerskabet og det moderne samfund.

#13 AKIRA KUROSAWA (1910-1998)

Kurosawa er en af det 20 århundredes mest stilskabende instruktører. Hans værker har inspireret





bl.a. Sergio Leone, som selv har været inspiration for senere generationer. Kurosawa henter ofte sit materiale i den japanske fortid, og særligt samuraien har været kilde til en række film fra Kurosawas hånd. Han laver dog både jidaigeki og gendaigeki-film, dvs. periodefilm og samtidsfilm.

Hovedværker: Rashomon – dæmonernes port (1950), De syv samuraier (1954), Blodets trone (1957), Den skjulte fæstning (1958), Yojimbo – Livvagten (1961).

Stil og form: Kurosawa er kendt for sine omhyggeligt tilrettede billedkompositioner, som inddrager komplekse kamerabevægelser og dynamiske baggrunde. Desuden arbejder han med temposkift i klipningen, så scener med forskelligt indhold kontrasteres tydeligt.

Indhold og temaer: Ære og retfærdighed behandles indgående i Kurosawas tematiske univers. Den lille mand mod overmagten er også et tema, som både ses i Livvagten og i De syv Samuraier eksempelvis. Og ofte er der lærer/eleveforhold i hans film.

#14 JEAN-LUC GODARD (F. 1930)

Med over 130 film har den franske filmskaber Godard sat sit indiskutable aftryk på filmhistorien. Med filmen Åndeløs (1960, À bout de souffle) lavede han nybølgens egentlige hovedværk, og siden har Godard stædigt leget med og nedbrudt de regler, som vi forbinder med 'Den klassiske film'. Kritikeren Michel Chion har sammenlignet Godard med et lille barn, der hele tiden afprøver reglerne og søger grænserne. Godard bruger ofte Jean-Paul Belmondo og sin tdl. hustru Anna Karina.

Hovedværker: À bout de souffle (1960, Åndeløs), Vivre sa vie (1962, Livet skal leves), Bande à part (1964, Outsider-banden), Pierrot le fou (1965, Manden i månen), Alphaville (1965), 2 ou 3 choses que je sais d'elle (1967, Jeg ved 2-3 ting om hende), Weekend (1967).

Stil og form: Godard er inspireret af Bertolt Brecht, og hans film bryder ofte den fjerde væg. De bruger synliggjort klipning (Manden i månen, Åndeløs),

irriterende lange indstillinger, dårlig lysætning og mærkelige mellemtekster (Week-end), og de leger med ekstreme lydkontraster (2 ou 3 choses que je sais d'elle). Hans stil kaldes parametriske, idet vi som tilskuere bliver opmærksomme på de komponenter, som hans film består af.

Indhold og temaer: Kritik af det borgerlige.

#15 SERGIO LEONE (1929-1989)

Inden Sergio Leone var westerngenren blevet en hensygnende kliché på sig selv. Leone genoplevde genren med sin berømte Dollars-trilogi. Her var alle, selv helten, figurer med en tvivlsom moral. Leone låner lystigt fra især Kurosawa, men tilføjer samtidig sin helt egen visuelle stil med store wide-screen-panoramaer, klippet op med ekstreme close-ups og en virtuos klipperytme, der særligt i showdown-scenerne går op i en højere enhed med Ennio Morricones ikoniske musik. Leone og Morricone er også dygtige til at bruge effektive og suspense-fulde passager med tavshed og ikke-handling.

Hovedværker: A Fistful of Dollars (1964, En nævefuld dollars), For a Few Dollars More (1965, Hævn for dollars) og The Good, the Bad, and the Ugly (1966, Den gode, den onde og den grusomme) samt Once upon a time in the west (1968)

Stil og form: Grundigt komponerede billeder og særligt brugen af ekstreme close-ups. Klipping på musik, markante skift imellem stilhed og intens lyd og musik. Ledemotiver.

Indhold og temaer: Livet og døden på kanten af civilisationen, hvor alle er til salg for et par dollars ekstra og hvor kun den hårdeste mand overlever.

#16 GUILLERMO DEL TORO (F. 1964)

Del Toro er en mexicansk instruktør, der kendt for sin kærlighed til det fantastiske og makabre, men også for sin pendlen mellem mainstream og meget personlige projekter. Men selv i mainstreamprojekter som i Blade 2 (2002), Hellboy-filmene (2004, 2008), Pacific Rim (2013) og Crimson Peak (2015) fornemmer man hans fortælleglæde, forelskelsen i genrefilm samt en gennemgående over-

vældende, detaljeret visuel stil.

Hovedværker: Cronos (1993), Devil's Backbone (2001), Pans labrynt (2006) – alle spansksprogede.

Stil og form: Del Toro er kendt for sin visuelle opfindsomhed, detaljer i både koreografi, set design, kostumer, kamerabevægelser, makeup og special effects – især CGI anvendes til perfektion. Del Toro er selv med til at skabe de filmiske universer fra bunden af ved selv at tegne/designe dem. Har en udpræget forkærlighed til spøgelse og monstre.

Indhold og temaer: Barne- vs. voksenverdenen, fantasi vs. virkeligheden, forholdet mellem døden og livet, det bevidste og det ubevidste og hvad der ligger gemt under overfladen.

#17 COEN-BRØDRENE (F. 1954 OG 1957)

Joel og Ethan Coen er et jødisk-amerikansk brødre- og makkerpar, som igennem deres film afsøger nogle temaer såsom livets absurditet, den undrende persons følelse af fremmedgjorthed og meningsløshed. Deres film blander komik med en mere melankolsk understrøm, og de har nogle klare stilistiske signaturer og leger med klassiske Hollywoodgenrer.

Hovedværker: Miller's Crossing (1990), Barton Fink (1991), Fargo (1996), The Big Lebowski (1998), O Brother, Where Art Thou (2000), No Country for Old Men (2007) og A Serious Man (2009).

Stil og form: Coen-brødrenes film er ofte præget af lange, stiliserede tableauer og vittige kompositioner. Deres farvestil er ofte præget af lav farveholdning men også klare kontraster, og lydsporet præges af underfundig, kommenterende populærmusik. De inddrager elementer fra forskellige genrer, bl.a. screwballkomedien, krimien og noir-filmen.

Indhold og temaer: Den uforstående tavse hovedperson i en absurd verden, meningsløshed, kampen for at skabe kunst. Forholdet mellem drøm og virkelighed flyder. Der er sjove karaktersammenstød og faste skuespillere som John Goodman.

#18 SOFIA COPPOLA (F. 1971)

Sofia Coppola er datter af filmfotografen Eleanor Neil og den store amerikanske filminstruktør Francis Ford Coppola, men modsat sin ellers kompetente far er der en mere klar rød tråd i Sofia Coppolas værk. Hun begyndte sin karriere som skuespiller i en række af faderens film, bl.a. Godfather-trilogien (1972-1990) og Peggy Sue Got Married (1986), og herefter instruerede hun den uafhængige kortfilm Lick the Star (1998). Hun er kendt for indiewoodproduktioner, som ofte handler om kvindelige protagonister, tager livtag med store eksistentielle temaer, og som blander quirky humor og melankoli.

Hovedværker: The Virgin Suicides (1999), Lost in Translation (2002), Marie Antoinette (2006), A Very Murray Christmas (2015).

Stil og form: Sofia Coppolas film handler ofte om ensembler (jf. The Virgin Suicides og The Bling Ring), de har ofte compilation-scores med populærmusik af ældre dato, og bruger typisk pastelfarver. De åbner ofte med en introduktion af protagonisten (gerne en kvinde). Desuden dyrker Coppola nogle faste motiver, fx karakterer som kigger længselsfuldt ud af vinduet og asymmetriske og symmetriske two-shots.

Indhold og temaer: Længsel, svære eller skæve forhold, ensomhed og jagten efter mening.

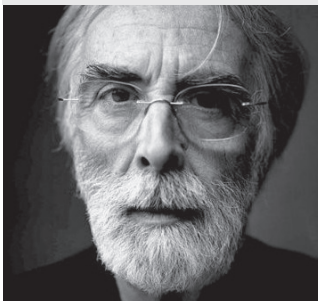
#19 PEDRO ALMODÓVAR (F. 1949)

En af spanske films mest visionære instruktører, der blev kendt for i sin tidligere karriere at lave stærkt stiliserede, campede og kitchede komedie-melodramaer fyldt med sex og humor, mens værkerne i den senere del af karrieren har fundet et mindre excessivt og mere seriøst lejde, der har givet ham både en Oscar og Gyldne Palmer. Hos Almodóvar får specielt kvinderollen en markant position, og i hans film vrimer det med karakterer, der dækker spektret fra transseksuelle, homoseksuelle til drag-queens og heteroseksuelle.

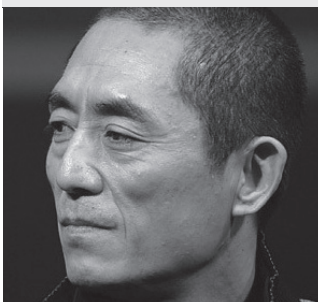
Hovedværker: Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud (1988), Alt om min mor (1999), Tal til hende (2002), Volver (2006)



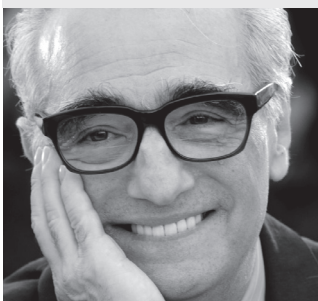
MICHAEL HANEKE



ZHANG YIMOU



MARTIN SCORSESE



CLAIRE DENIS



STANLEY KUBRICK



Stil og form: Stærke farver i lyssætning, set design og (designer-)kostumer, referencer til populærkultur/musik, leger ofte med velkendte genrer, narrativ kompleksitet, skriver ofte selv sine film og anvender tit de samme skuespillere som fx Penelope Cruz, Antonio Banderas og Carmen Maura.

Indhold og temaer: Køn og identitet, forholdet mellem fortid og nutid, familien, venskab samt religiøse og politiske forhold.

#20 ROMAN POLANSKI (F. 1930)

Polanski blev uddannet fra den velrenommerede filmskole i Łódź, og han begyndte sin karriere som skuespiller og kortfilminstruktør, men blev i 1960'erne én af de mest ikoniske polske instruktører. Og da han flyttede fra Polen, lavede han nogle af de mest centrale og signifikante af tidens film i bl.a. England, Frankrig og USA (fx *Repulsion* og *Chinatown*). Hans film handler ofte om fremmedgørelse og menneskets tilbøjelighed til ondskab (ofte set ift. Polanskis egen biografiske historie med familiemedlemmer, som døde under Holocaust og den tdl. hustru, Sharon Tate, som blev dræbt). Filmene handler ofte om magt/afmagt og kontrol/kontroltab, og ofte kredser de om forbudt seksualitet (ofte set i et biografisk lys).

Hovedværker: *Kniven i vandet* (1962), *Repulsion* (1965), *Rosemary's Baby* (1968), *Chinatown* (1974), *Tess* (1979), *Frantic* (1988), *Bitter Moon* (1992), *The Pianist* (2002) og *Venus in Fur* (2013).

Stil og form: Noir-agtig brug af low-key-belysning, thriller-agtig suspense, blanding af det nære kammerespil og det biografiske epos. Subjektiv lyd og subjektivt kameraarbejde.

Indhold og temaer: Folk, der misbruges, mishandles, klandres for galskab, forfølges. Fremmedgjorthed, sex, magt og afmagt.

#21 MICHAEL HANEKE (F. 1942)

Den tyस्क fødte østrigske instruktør Michael Haneke startede sin karriere med at læse psykologi, filosofi og drama inden han kastede sig over filmen, og det er tydeligt at denne baggrund har præget de meget barske personlige værker, der

handler om menneskelig psykologi, samfundets tilstand og som sætter moralske og etiske ting på dagsordenen - ofte på en ubehagelig og direkte måde. *Amour* (2013) var et skridt i en mere nænsom retning, selvom den barske demenshistorie essentielt handler om, hvordan vores personlighed og identitet forsvinder.

Hovedværker: Bennys video (1992), *Funny Games* (1997/ 2007), *Caché* (2000), *Das weisse Band* (2009, *Det hvide bånd*), *Amour* (2013)

Stil og form: Haneke er kendt for at have en iagttagende og kølig stil med lange indstillinger, stationært kamera og stilhed, men stadigvæk meget stiliseret - som en form for hyper-realisme, hvor tilskueren selv konstant er på arbejde. Haneke stiller insisterende spørgsmål mere end han giver afklarende svar og fortælleformen i hans film er ofte episodisk og elliptisk.

Indhold og temaer: Hanekes film tematiserer vold, mediernes forræelse, familien, fremmedgørelse og de grusomme måder, vi kan behandle hinanden på i en moderne virkelighed.

#22 ZHANG YIMOU (F. 1950)

Zhang Yimou er en af de mest kendte fastlandskinesiske instruktører. Hans baggrund er filmfotograf, men han blev kendt som en af instruktørerne fra den såkaldte femte generation i kinesisk film, der for alvor fik Kina på filmkortet efter den tragiske Kulturrevolution. Zhang Yimou blev kendt for at lave historiske humanistisk vinklede dramaer. Senere vendte han sig også imod mere realistiske nutidshistorier og kulørte, men visuelt opfindsomme wuxia pian (sværdheltefilm).

Hovedværker: *De røde marker* (1987), *Ju Dou - Flammende begær* (1990), *At leve* (1994), *Vejen hjem* (1999) og *Hero* (2002)

Stil og form: Zhang Yimou pendler mellem to typer af udtryk. Den ene stilart benytter sig af autenticitetsmarkører og fortæller på realistisk, ligefrem og genkendelig vis (fx *Historien om Qiu Ju*, 1992), mens det andet udtryk er mere ekspresivt og symbolsk, og hvor kamera, framing og farvebrug (specielt den røde farve) får en meget

markant betydning. Helt ekstremt bliver det i sværheltefilmene med ekstreme kameravinkler og -bevægelser, stærk farvebrug og lynhurtig klipning.

Indhold og temaer: Filmene går på tværs af det politisk tilladelige ved at tematisere seksualitet, frigørelse, selvalgt identitet, stærke kvinder samt magtfulde men svage mænd.

#23 MARTIN SCORSESE (F. 1942)

Scorsese er en stor amerikansk instruktør. Han var del af de såkaldte movie brats, som i 1970'erne satte gang i en egentlig Hollywoodrenæssance. Hans film tager udgangspunkt i faste Hollywoodgenrer, ofte gangstergenren, og handlingen udspiller sig gerne i "Helveles køkken".

Hovedværker: Mean Streets (1973), Taxi Driver (1976), Raging Bull (1980), Goodfellas (1990) og The Departed (2006).

Stil og form: Scorseses film anvender ofte gangsterfilmens "rise and fall"-dramaturgi, intertekstuelle referencer til gamle Hollywoodfilm og en kommenterende populærmusik. Herudover bruger han ofte noir-agtig low-key-belysning, og han dyrker de traditionelle Hollywoodgenrer og -stilretninger (fx musicalen i New York, New York, gangsterfilmen i Goodfellas og noir-filmen i Taxi Driver og Shutter Island).

Indhold og temaer: Scorseses film er ofte ensemblefilm, men fokus ligger ofte på den fremmedgjorte eller skæve éner (jf. Travis Bickle eller Jordan Belford). New York er en fast lokalitet, og fokus ligger ofte på den kriminelle underverden.

#24 CLAIRE DENIS (F. 1946)

Denis er en fransk filminstruktør og forfatter, som laver nogle rørende, vedkommende og kritiske film, som ofte er for smalle eller kunstneriske i deres udtryk til overhovedet at komme i dansk biografdistribution. Denis voksede op i Burkina Faso og andre tidligere franske kolonier, og hendes værk har ofte kredset om temaer såsom magt og

undertrykkelse og samfundsmæssige forhold i de gamle franske kolonier og det moderne Frankrig.

Hovedværker: J'ai pas sommeil (1994, I can't sleep), Beau Travail (1999, Good Work) og Trouble Everyday (2001).

Stil og form: Claire Denis' stil er markant forskellig fra Hollywood- og mainstreamfilmen, og hun bruger bl.a. meget lange indstillinger og en langsom scene- og plotudvikling (slow cinema), og hun foretrækker totaler/supertotaler og minimalklipning fremfor nærbilleder og analytisk klipning. Ofte placerer hun karaktererne i et miljø, hvor landskabet/lokaliteten afspejler noget i de givne karakterer.

Indhold og temaer: Politiske-samfundsmæssige spørgsmål, bl.a. vedrørende de gamle franske kolonier og det moderne Frankrig.

#25 STANLEY KUBRICK (1928-1990)

Kubrick var en unik amerikansk instruktør, der påbegyndte sin karriere som fotograf, inden han begyndte instruere film. Hans sirlige visuelle, ofte symmetriske kompositioner er del af hans signaturstil, og han er også kendt for sine rolige tracking shots og sin fokus på mærkelige eller gale personer og samfund. Genremæssigt er hans film dog meget forskellige, og han har lavet alt fra noir- og krigsfilm til satirer, science fiction- og horrorfilm samt store periodedramaer.

Hovedværker: Dr. Strangelove (1964), 2001 – a Space Odyssey (1968), A Clockwork Orange (1971), Barry Lyndon (1975), The Shining (1980) og Full Metal Jacket (1987).

Stil og form: Lange indstillinger, imponerende kamerakørsler, symmetriske kompositioner, stiliseret brug af (kontrapunktisk) musik, lyd og stilhedspassager.

Indhold og temaer: Ofte fokus på dubiose karakterer, som ofte er del af et betændt system. Filmene er indbyrdes meget forskellige, men de handler oftest om fremmedgjorte individer i en mærkelig verden.



NILS MALMROS

EN AUTEUR FRA AARHUS

« Nils Malmros (f. 1944)
– en af Danmarks største
nulevende auteurs.



Af Hans Oluf Schou, Viby Gymnasium

Da jeg besøgte Nils Malmros en af de milde decemberdage sidste år, var han i fuld gang med at planlægge en rejse til Indien. Han var inviteret til en filmfestival, hvor hele hans værk skulle vises. Det glædede han sig meget til. Hustruen, Marianne, skulle med på rejsen, ligesom hun har været med på rejsen gennem alle hans film. Så meget så hun har været hovedperson i to af hans stærkeste film, nemlig *Kærlighedens smerte* (1993), og hans seneste værk, den smukke kærlighedsfilm, *Sorg og glæde* (2013). Malmros er altid optaget af sine film, og de fleste af landets gymnasier har haft besøg af den engagerede fortæller, som levende og engageret holder en aula i sin hule hånd. Og Malmros kræver din fulde opmærksomhed. Skulle der være en elev i salen, som formaster sig til at snakke med sidemanden, så bliver det påtalt fra scenen. Nils Malmros giver den hele armen, han er totalt engageret, og han forlanger det samme af dig. Det er fantastisk, der er ingen smartness over Malmros. Han er helt sig selv – og hans film handler stort set også om ham selv og hans liv.

Hjemme hos Nils Malmros bliver der serveret te og kage. Huset ligger gemt af vejen på en fredelig vil-lavej i Højbjerg. Der er ikke meget Beverly Hills eller Hollywood over det hyggelige hjem, hvor vi sætter os i sofahjørnet og går lige til sagen.

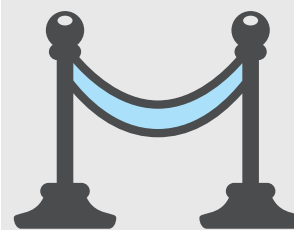
Vi har ikke mange filminstruktører i Danmark, som vi kan kalde auteurs. Af de nulevende kan der vel – stort set – kun være tale om Lars von Trier og Nils Malmros. Så mit første spørgsmål til Malmros er

næsten for banalt og i virkeligheden lidt overflødigt, men jeg skulle jo starte et sted, så jeg spurgte ham, om han anser sig selv for at være en auteur.

"Med den franske instruktør François Truffaut som udgangspunkt må jeg vel være auteur, ja, måske mere end auteur, fordi jeg tager udgangspunkt i min egen historie. Min styrke ligger i min egen historie, så jeg er mere end auteur, jeg er en der laver autofiktion, og så er man i allerhøjeste grad auteur. Det har næsten været en tvang for mig, at det skulle være mit eget liv, når man ser bort fra Barbara. Skønheden og udyret er den der ligger længst fra mit personlige materiale, det autofiktionelle, men er dog alligevel en transponering af egne følelser".

Mit formål med besøget var at finde ind til det specielle ved en film af Nils Malmros. Auteur-spørgsmålet er, hvordan Nils Malmros bruger 'kameraet som pen'. Ingen tvivl om, at han er forfatter og fortæller sit eget liv i filmene, men har han også en umiskendelig stil?

"Hvad angår udtrykket – jeg er fuldstændig selvlært – så er jeg ikke blevet påduttet af andre, hvordan man skal lave film, men selvfølgelig på den måde at jeg ser, hvordan andre fortæller - og måske ikke helt har gennemskuet det i starten, altså hvordan andre fortæller, og det har af samme grund også ændret sig lidt undervejs. I starten havde jeg et krav om, at der ikke måtte være noget billede, som ikke nogen ser. Alting er så at sige et POV, og det er jeg da gudskelov blevet noget frigjort fra, men jeg har stadigvæk en følelse af, at det er den måde, jeg fortæller på. Men engang blev jeg tvunget til at afvige fra det. I Kundskabens træ er der en scene, hvor vi starter udefra for at vise, hvor Elin bor. Det er der jo ingen, der ser. Det er ikke Helge, der står omme bag hækken og kigger over mod huset. Her laver jeg et decideret establishing shot, og jeg synes altid, det er ualmindelig kluntet, når nogen gør det, men nogle



« Skønheden og udyret (1983) er en af de film, som ligger længst fra instruktørens eget liv, men Malmros betegner den stadig som "en transponering" af hans egne følelser.



« Hos Malmros ser vi ofte det, som filmens karakterer ser. Her ser vi et nakkeskud fra ungdomsklassikeren Kundskabens træ (1981).



gange bliver man nødt til det. Så sådan har det altid været i mine film, at der er nogen, der ser. Et særkende for mine film fra starten i 1970'erne er spørgsmålet om, hvordan kameraet forholder sig til personerne, de var hele tiden i øjenhøjde, og netop fordi det handlede om børn, var det hele tiden nede i børnenes højde, og det var nok en ny måde at se det på, hvor man havde været vant til, at det var fra de voksnes POV.

Så er der selve beskæringen, hvor jeg, fordi det her er nogen, der ser, så kunne jeg ikke bruge supernære close-ups eller skæve vinkler – med mindre fx nogen lå på gulvet. Der har jeg været nogenlunde konform. Min billedopbygning har altid været rimelig normal. Jeg har altid undgået at være krukket, at finde en eller anden skæv vinkel bare for at finde en skæv vinkel, fordi jeg synes det vigtigste var personen, og vi skulle kunne aflæse personen.

Nu blev det hele jo bundet op af den form for instruktion, jeg lavede, hvor jeg styrede det hele med de meget korte scener, hvor min film var klippet hjemmefra. Alene det, at den er klippet hjemmefra, så lægger formen sig fast, og så optog jeg kun 3-5 sekunder af gangen, og det vil sige, at hele puslespillet var tilrettelagt, så det handlede bare om at lægge alle brikkerne i puslespillet. Det opfordrede jo ikke til, at man rendte rundt og fandt alle mulige skæve vinkler.

Den normale måde at starte en scene eller en optagedag på er jo, at man går rundt med fotografen og finder ud af, hvor man skal starte, og hvordan vi skal tilrettelægge i forhold til lyset osv., og derudfra bestemmer man så rækkefølgen. Der har jeg så modsat lagt alt tilrette hjemmefra. Jeg ved hvor hvert enkelt billede og hvor klippene skal ligge. Klippemæssigt kan det så i sidste ende komme til at ligge lidt omvendt, men i oplægget er mine film klippet”.

Jeg beder Malmros vælge to scener, som han selv synes illustrerer hans metode. Den første scene er fra Århus by Night (1989). Århus by Night er en metafilm, som handler om den unge århusianske instruktør, Frederik, som skal lave en film om 'tunnellerne under Århus Kommunehospital', som en journalist får det formuleret. Det er i virkeligheden en film om ulykkelig kærlighed - og om filmatiseringen af Malmros' gennembrudsfilm, Drengene (1977). Frederik er instruktørens alter ego, som har et lidt angstfyldt forhold til sex, så hen mod slutningen har det københavnske filmhold hyret en luder til at forføre Frederik. Den valgte scene udspringer på en danserestaurant, hvor holdet er samlet omkring et bord, og ludereren, Linda, skal lokke Frederik til at køre sig hjem.

”Scenen er fuldstændig konstrueret på forhånd. Hvert klip er planlagt. Der er klip på bevægelse, og der er klip på blikretning, og Frederik bliver drillet





« Thomas Schindel i rollen som Frederik, Malmros' alter ego i metafilmen Århus by Night (1989).

af de friske københavnere, men forstår ikke helt, hvad det hele går ud på – og så er der det lille afgørende indskudsklip, hvor Linda lægger sin hånd på Frederiks hånd. Det er den afgørende indstilling, hvor det går op for Frederik, hvorfor han skal køre hende hjem. Scenen slutter med at Tom McEwan siger: 'Hej Fred, why is Fred afraid?' Vi lavede først et stort gennemløb i en totaloptagelse, men det bliver først rigtig morsomt i det øjeblik, du går ind og laver de enkelte indstillinger, fx indskuddet med Lindas hånd på Frederiks.

Den anden scene Malmros vælger at tage frem er en scene fra filmen om faren Richard Malmros, At kende sandheden (2002). Han kalder det selv 'en renere scene'.

"Det er en scene, hvor Richard Malmros sidder til sit opgør med medicinaldirektøren, Malmros' 'lærling', Riber, og Busch, en anden modstander. Malmros bliver nærmest truet med, at de vil tage afdelingen fra ham. Han tror, de er i gang med at gøre det. Alt er stramt tilrettelagt og tænkt i klip på forhånd, og så er der et meget vigtigt indskudsbillede, som jeg elsker, elskede det også før jeg lavede scenen. Det lille nærbillede, hvor den ene af modstanderpersonerne, Busch, tager en teske og rører rundt i sin kop. Der bliver klippet ind på

hånden, der rører i koppen. Der er noget enormt stærkt i den spænding, der udvikles i scenen. Det kan sammenlignes med Lindas hånd på Frederiks i scenen fra Århus by Night.

Ud fra en auteur-vinkel er det interessant, hvordan Malmros hele tiden peger på den perfektionisme og detaljeorientering, han lægger i tilrettelæggelse og forberedelse, og hvordan han vægter at fastholde det klare og tydelige filmsprog, for at der ikke er noget, der kan skygge for den historie, han vil fortælle. Malmros afviger nødtigt fra filmsprogets enkle og klare grammatik. Han kender reglerne, og han følger dem med få afvigelser, som ikke må stå i vejen for at forstå, hvad han vil fortælle.

Malmros peger flere gange på Truffaut som sin vigtigste og oprindelige inspirationskilde. Truffaut var traditionalist, han var ikke formmæssigt eksperimenterende som Godard, og Malmros vedkender sig også på dette punkt at følge i samme spor som den franske mester.

"Truffaut var meget traditionel, og jeg følger efter i samme spor. I Århus by Night (1989) er der et friere formsprog. Det kommer af, at i den totale struktur, der har jeg i stigende grad brugt at





« Et sigende close-up fra At kende sandheden (2002), som motiveres gennem en point of view-figur.

bryde op for kronologien. Derfor er der i Århus by Night en hel masse flashbacks og nogle gange ved vi simpelthen ikke, hvor vi er – og undervejs i scenerne er der et tidsspring, så vi dårligt nok kan se, hvor det var det lå, og det er selvfølgelig en vidunderlig mulighed, jeg udnytter der. Muligheden for tidsspring bruger jeg jo i høj grad også i Sorg og glæde, hvor vi starter med slutningen, og det er ikke for at være krukke. Det er fordi det er den bedste måde at fortælle den historie på, fordi det ikke må være en spændingshistorie på det felt. Samtidig havde jeg så det krav om, at jeg ikke kunne fortælle historien uden, at det sker, for vi laver det som en cirkel, som næsten når sammen, så er der næsten de fire timer, som ikke er der, men som man dårligt nok opdager er der”.

Og her tænkes på at hovedpersonen, Johannes, er væk på en foredragstur, og kommer hjem og finder sine forældre i dyb sorg over det frygtelige, som er sket. Sorg og glæde er for Malmros' den ultimativt personlige film. Det var den film, der måtte laves på et eller andet tidspunkt, men som ikke kunne laves før hans hustru, Marianne, var gået på pension som lærer. I det amerikanske filmtidsskrift, Film Comment, bliver Sorrow and Joy beskrevet med følgende sætning i en smuk

artikel om Malmros' samlede værk: 'With Sorrow and Joy he has created one of the most shattering and elevating expressions of love in film history'.

”Jeg har lavet en hel række film om ulykkelig kærlighed, men jeg manglede at lave den film, der handlede om lykkelig kærlighed, og det skulle så være i kraft af den mest forfærdelige tragedie, man overhovedet kunne forestille sig. Det er jo en fantastisk pointe, og så er det samtidig selv med dette mærkelige krav om at jeg har sprunget over, der hvor det gjorde mest ondt, det er jo en fantastisk pointe. Hvis jeg skal tage mig selv alvorligt, så er jeg nødt til også at lave den film”.

Jeg var også interesseret i at høre lidt om, hvilke andre filminstruktører, der gennem årene havde påvirket Malmros. Ikke mindst som selvlært filminstruktør må der have været påvirkning fra andre.

”Truffaut vil altid være den oplagte (hans første film), men jeg ser også med største fornøjelse film af folk som Milos Forman og Mike Nichols – men også Fellini – selv om nogen vil sige, at der ikke er meget Fellini over mine film. Men fx er der i Århus by Night en stor honneur til Fellini, nærmere bestemt til 8 1/2 (1963), som også er en metafilm. Der er en scene i 8 1/2, hvor de sidder i en biograf og ser castings med forskellige kvinder, og de skal tage stilling til, hvem de skal bruge, og han står selv og spiller med og beder dem gøre det ene og det andet, lidt servil og forførende hele tiden, og det er helt fint, for man skal sådan set være forførende, men det pinlige er, at konen sidder i biografen, og det er helt forfærdeligt. Jeg mindes så, at han på et tidspunkt glider ned mellem sæderne og kravler væk. Derfor er min honneur til Fellini i Århus by Night der, hvor jeg også har en scene, hvor de sidder i biografen og filmholdet gør grin med Frederiks følsomme scener, og så glider han ned og kravler væk – og så så jeg for nylig 8 1/2 igen, og der var ikke nogen scene, hvor han kravler væk – men honneur til Fellini er det stadig.



« Federico Fellinis mesterlige metafilm 8 ½ (1963) er en af de mere overraskende inspirationskilder for Nils Malmros.

Jeg var inviteret med i Dogme-eksperimentet i sin tid, men det var, da jeg skulle til at lave At kende sandheden, og det var simpelthen for alvorligt for mig til, at jeg kunne lave den som en dogmefilm, men dogmefilm har da påvirket mig. Den der frigjorthed med at kameraet kan have sin egen eksistens har påvirket mig.

Jeg var til sidst nysgerrig efter at høre, hvordan Malmros ser på den anden danske auteur, Lars von Trier, som jo har sin stil, men slet ikke på samme måde bruger sit eget liv som materiale.

"Jeg kan bedst lide hans første film, fx Forbrydelsens element og ikke mindst tv-serien Riget. Han er genial og en auteur, men film er jo en balance mellem inspiration og konstruktion. Er det ren inspiration, så er det psykopatisk og uafslæsligt – er det ren konstruktion, så er det matematik og uinteressant. Det gælder om at finde den mærkelige balance mellem de to ting, og der synes jeg Lars (von Trier) går mere og mere mod det konstruerede. Af naturlig stofmangel, hvor jeg så har haft

den fordel, at det var mit eget liv. Det var kun et spørgsmål om, hvor længe der havde været liv nok".

Malmros har lavet sin sidste film. Det har han sagt mange gange. Sorg og glæde kunne virke som et punktum for Malmros, og hvis det er tilfældet kan det næsten ikke gøres smukkere.

Der er masser af auteur-inspiration at hente i Malmros' mange film. Malmros har vist et stort mod ved i den grad at fortælle sin egen historie. Som han selv siger, så laver han autofiktion. Man kan måske sige, at Nils Malmros' stil er den rene filmstil. Han bruger selv udtrykket en 'renere scene'. Han tilrettelægger efter det tydelige og har en stil, der følger grammatikken i filmsprogets grundbog. Hans klareste auteur-træk er hans stærke erindringshistorier, og stilen må ikke skygges for historierne.

Det kan vi godt bruge i vores mediefagsundervisning.

Forslag til videre læsning

- Behrendt, Poul (2006): "Thorotrast som sandhedsserum", Ekko, 1/12-2006. Online: <http://www.ekkoilm.dk/artikler/thorotrast-som-sandhedsserum/>
- Christensen, Claus (2013): "Nils Malmros: 'Jeg er ikke uhaederlig'", Ekko, 18/11-2013. Online: <http://www.ekkoilm.dk/artikler/nils-malmros-jeg-er-ikke-uhaederlig/>
- Granild, Dorte Schmidt (2012): "Følelser i dagstlys", 16:9, juni. Online: http://www.16-9.dk/2012-06/side12_frame.htm
- Halskov, Andreas (2010): "Det uendeligt store i det uendeligt små", 16:9, februar. Online: http://www.16-9.dk/2010-02/side10_dvdanmeldelse.htm
- Søborg, Line Arlien (2014): "At miste sin egen fortælling", Ekko, 3/12-2014. Online: <http://www.ekkoilm.dk/artikler/miste-sin-egen-fortaeling/>



EN SAND TRAGEDIE

Af Tobias Bukkehave, TV2, forfatter til 50 tv-serier du skal se (Gyldendal, 2013)

« Oscar Isaac i David Simons seneste opus Show Me a Hero (HBO, 2015).



David Simons seneste serie Show Me a Hero (HBO, 2015) lykkedes med noget så umuligt som at gøre lokalpolitik i firserne både rørende, vedkommende og spændende.

"Show me a hero and I will write you a tragedy". Således lyder det citat af den store amerikanske forfatter F. Scott Fitzgerald, som titlen på en af dette års mest interessante stykker tv-fiktion er udledt af. Det henviser til en klassisk, gammelgræsk pointe om, at dem, guderne elsker, dør tidligt, og at der i heltens færd ligger et indlejret hybrid og nemesismotiv med skæbnesvangre implikationer.

Det lyder grumt, og det er det på sin vis også, men i hænderne på HBO og mesterforfatteren David Simon bliver materialet altid mere nuanceret end som så. Simons hovedfokus er altid virkeligheden. Ægte mennesker, virkelige skæbner, sande historier og vedkommende, gerne



« For tv-auteuren David Simon (f. 1960) har det altid handlet om "livet på gaden".

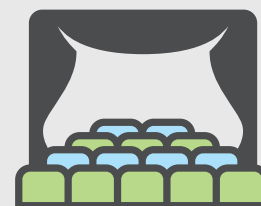
socialrealistisk stof, som kredser om problemstillinger, der ikke bare er opstået i en forfatters sind men kan opleves et sted ude i verden.

FRA KRIMINALREPORTER TIL TV-AUTEUR

David Simon kommer oprindeligt fra journalistikken, og hans erfaringer som socialt bevidst kriminalreporter ved The Baltimore Sun blev i 1993 til tv-serien *Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993-1999). Simons ganske særlige, noget rå realisme foregreb på sin vis de tendenser, vi få år senere skulle se præge den gyldne tidsalder inden for tv-fiktionen, som især selskabet HBO blev garant for. *Homicide: Life on the Street* kørte i seks sæsoner og vandt adskillige priser. Med et slag havde David Simon etableret sig som en af de mest originale tv-forfattere, og hans budskab om USA's bagside kom via tv-fiktionen endnu bedre og bredere ud, end den nogensinde havde gjort gennem journalistikken.

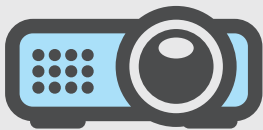
I 2000 skrev David Simon sammen med New Yorker-instruktøren Ed Burns miniserien *The Corner* for HBO, og dermed blev et lykkeligt ægteskab indgået, som fjernseere verden over har nydt og stadig nyder frugterne af. *The Corner* muliggjorde det projekt, som indtil videre er David Simons absolutte hovedværk og som af mange anses som værende den bedste tv-serie til dato. Det drejer sig naturligvis om krimiserien *The Wire* om hjembyen Baltimores historie. Seriens eminente karaktertegnning og dybt relevante portræt af en række dysfunktionelle strukturer og institutioner i det amerikanske samfund er uafrysteligt, og Simons sans for vedkommende miljøskildring tog både anmeldere og seere over hele verden med storm.

Simons næste projekt *Treme* (HBO, 2010-2013) tog udgangspunkt i orkanen Katrinas hærgen i Syden og fortalte historien om et i forvejen udfordret lokalsamfunds postkatastrofale, desperate kamp tilbage til noget, der kunne minde om normalitet. Igen stod en række offentlige instanser for skud, og selvom nicheserien *Treme* til en vis grad manglede den naturlige spænding, som *The*





◀ Billedpar: Homicide: Life on the Street (NBC, 1993-1999) og The Wire (HBO, 2002-2008).



Wires krimiunivers var proppet til randen med, cementerede serien David Simons position som vedkommende samfundsrevser og original historiefortæller.

FRA NEW ORLEANS TIL YONKERS

Show Me a Hero tager David Simon og medforfatteren William F. Zorzi udgangspunkt i en bog fra 1999 af Lisa Belkin, som fortæller historien om byen Yonkers lidt uden for New York City, der i 1987 blev pålagt at huse et socialt boligbyggeri. Byggeriet skulle ligge midt i Yonkers østlige, velfungerende kvarter, hvor primært hvide beboere mildest talt blev oprørte over udsigten til at bo side om side med et større parti nye, sorte tilflyttere.

I serien møder vi den unge, idealistiske byrådspolitiker Nick Wasicsko (Oscar Isaac), der ligesom de fleste andre i byrådet er skræmt af det nye boligprojekt. Wasicsko er ambitiøs, og da muligheden for at stille op som borgmester byder sig, går han til valg på at bekæmpe forslaget med næb og klør. Den karismatiske jurist vinder valgkampen, og bliver den yngste borgmester i USA, men allerede i en vidunderlig scene på selve valgfalten lader Simon idealisme og virkelighed tørne sammen og understreger dermed selve seriens grundpræmis. Hele det unge, dynamiske hold omkring Wasicsko nyder sejren og gør sig mentalt klar til at lade nye, friske vinde suse gennem rådhuset, da den nyslåede borgmester modtager et telefonopkald fra dommer Leonard B. Sand (Bob Balaban). Sand forklarer roligt Wasicsko, at boligplanen er uundgåelig, og at Yonkers, hvis byen nægter at udføre byggeriet, vil blive idømt dagbøder, indtil Yonkers går fallit og må under statslig administration.

Således ender første afsnit at Show Me a Hero, og vi mærker fra første færd, hvordan tragedien fra F. Scott Fitzgeralds citat spøger i kulissen. Befolkningen i Yonkers er ude af kontrol. Der demonstreres heftigt, og den unge borgmester og hans smukke hustru Nay (Carla Quevedo) modtager snart dødstrusler. Samtidig giver Wasicskos politiske modstander, hyperpopulisten Hank Spallone, som spilles fremragende af altid gode Alfred Molina, den som befolkningens defensor, der nok skal fortælle staten, at Yonkers ikke bøjer sig. Den stil fører næsten byen ud over den økonomiske afgrund, men da det kommer til stykket udviser unge Nick Wasicsko ægte lederskab og underskriver loven, der sætter byggeriet i gang.

Det træk koster ham befolkningens opbakning, og da der er valg igen, overtager Spallone roret, hvilket, trods mandens virkelighedsfjerne løfter, naturligvis ikke hjælper noget. Pludselig er Wasicsko ude i kulden, og valget bliver et trist startskud til en mesterligt fortalt ung idealists deroute. Mere skal ikke afsløres her.

Miniserien Show Me a Hero er et stiltfærdigt mesterstykke. David Simons tålmodige fortælling om en stædig bys modstand overfor forandring har et almengyldigt strejf, der meget direkte peger på problemstillinger, der også i dag præger verden. Simons realistiske tilgang til mennesker og konflikter, hvor alt er nuanceret, og hvor intet er sort eller hvidt, er



også denne gang et kærligt og begavet bidrag til populærkulturen. Allerbedst kommer denne form for karaktertegnning til udtryk i Oscar Isaacs sublime portræt af Nick Wasiczko, og det er en fornøjelse at se, hvordan Simon problematiserer heltebegrebet og viser os, hvordan ambition og idealisme kan forvandles til selvretfærdighed og det, der er værre, hvis det unge sind ikke er opmærksomt nok.

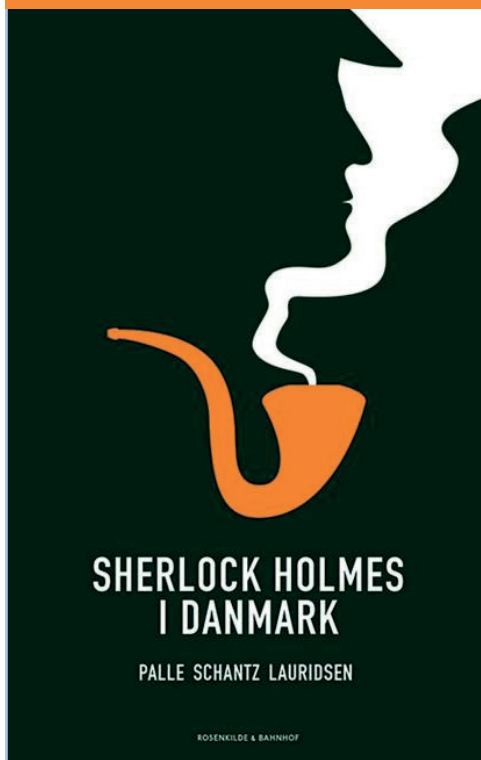
Oscar-vinderen Paul Haggis' instruktion er konsekvent og stilsikker, og seriens firser-æstetik er simpelthen fuldendt, når de smukke, tintede montager af New York-egnen assisteres blidt af Bruce Springsteens melankolske toner og tekster. Seriens rolige pacing er fremragende, og man suges slet og ret ind i den verden og de figurer, som Show Me a Hero fortæller en sand tragedie om. Samlet set er denne rørende serieperle en af årets bedste stykker tv-fiktion, og den kan på det varmeste anbefales.



« Show Me a Hero foregår i 1980'erne og er – i al dens stilfærdighed – en mesterlig periode-, karakter- og samfundsskildring. Hos David Simon handler det ofte om personer og samfund i frit fald. Show Me a Hero er således ikke en historie om hverdagens helte, men om sande tragedier.

NØRDERIER AF FINESTE SKUFFE

Af Fleming Søgaard Sørensen, Rødovre
Gymnasium



« Lauridsens aktuelle bog.

Data! Data! Data! I can't make bricks without clay." Sådan insisterede Sherlock Holmes på at gå videnskabeligt til værks med opklaringen af forbrydelser. Forfatteren til Sherlock Holmes i Danmark, Palle Schantz Lauridsen, går til Sherlock Holmes' danske historie på samme måde.

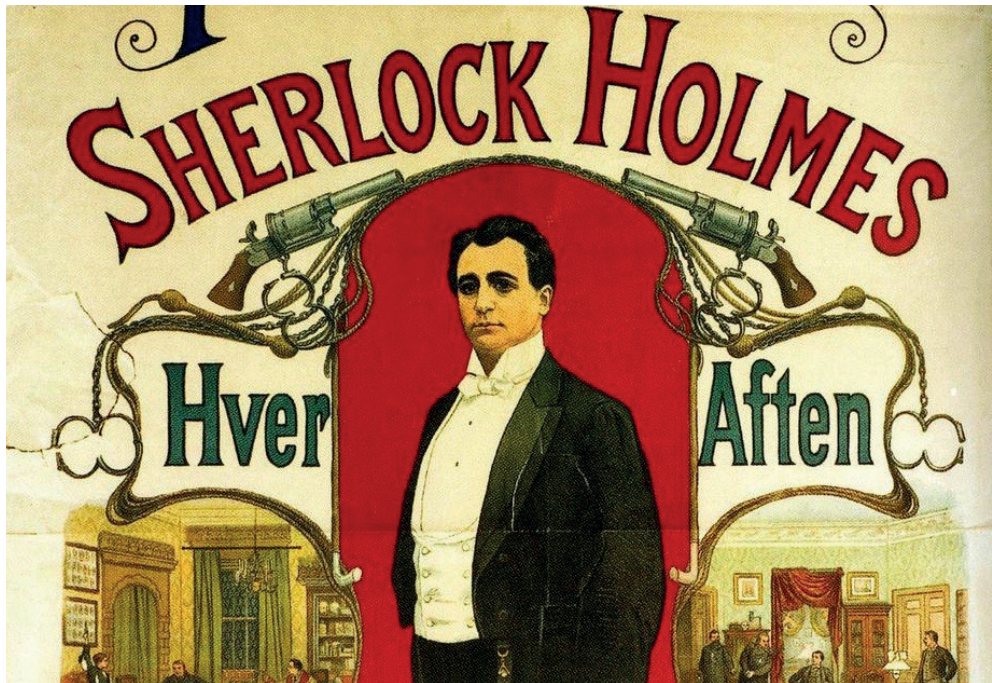
Gennem et umådeligt kildemateriale fortælles en ganske fantastisk og underholdende historie om, hvordan det danske samfund (og omegn) har

reageret på og formet sig omkring Sir Arthur Conan Doyles fiktive superhelt. Startende i et ureguleret fribytteranarki og op til vore dages multimedieverden.

For omkring 125 år siden dukkede Sherlock Holmes op for første gang i Danmark. Næmlig i Aarhus Stiftstidende den 11. juni 1891 i historien "Det mystiske Tegn" ("The Sign of Four"). En lidt sløset oversættelse af en hemmelig oversætter. Den gang var der ikke styr på forfatteres rettigheder, og Conan Doyle fik ikke en krone ud af den entré i Danmark.

Herefter myldrede det frem med Sherlock Holmes-historier – nyoversatte, genoversatte, gendigtede og nydigtede. Der var penge i Holmes og ingen regulering til at sætte skik på det. Palle Schantz Lauridsen formidler meget levende et billede af en tid, hvor folk havde en umættelig appetit på gru og underholdning, og hvor aviser med føljetonromaner og forlag med kulørte hæfter gjorde hvad de kunne for at slå mønt på den store efterspørgsel på ubeskyttet fiktion. Teaterforestillinger og film blev det også til, gerne med nydigtede historier om helten.

Helt fascinerende er det at læse, at nogle aviser trykte historierne som udklipføljetoner. Det vil sige, at historierne var sat op i spalter i en sær rækkefølge, som til gengæld var smart når den var klippet ud og klipset eller bundet sammen til et hæfte. Der er også forrygende kapitler om Sherlock Holmes på teaterscenen og hos Nordisk Films Kompagni og endelig om de senere film og TV-versioner, ikke mindst Guy Ritchies actionversioner af Sherlock Holmes og den nyere TV-serie Sherlock



« En dansk teateropsætning af Sherlock Holmes, som også beskrives i Palle Schantz Lauridsens grundige bog om Sherlock Holmes i Danmark.

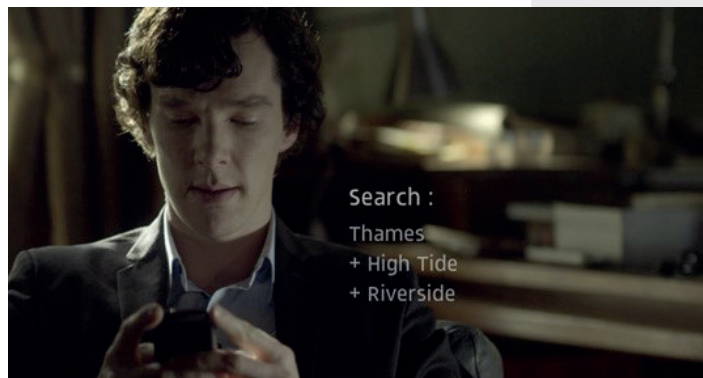
(BBC, 2010-) og den tværmedialitet, der kendetegner disse. Der er også ganske underholdende beskrivelser af alle de foreninger og hjemmesider, der er etableret rundt om den klassiske 'superhelt'.

Bogens fokus ligger generelt på fortællingerne, karaktererne og de forskellige udgivelsesformer og platforme – og mindre på det litterære eller filmiske udtryk. Der vil derfor skulle lægges en del arbejde i at anvende bogens afsnit om film og TV-versionernes historie direkte i undervisningen i mediefag, og desværre er mange af de tidlige film gået tabt. Ellers kunne der ligge et sjovt tematisk filmhistorieforløb klar. Til gengæld vil bogen være et must for elever, der skriver studieretningsprojekter om Sherlock Holmes gennem tiderne. Dem har jeg haft et par stykker af gennem de senere år – desværre inden Sherlock Holmes i Danmark lå klar. Sherlock Holmes' historie i Danmark er fortalt i et ligetil sprog med glimt i øjet og en særlig filologisk (holmesk?) glæde ved at finde fakta, vurdere deres bæreevne og herfra deducere i retning af konklusioner.

Det er fagligt, det skrives med vægt. Men det er letlæst og hamrende underholdende!

Sherlock Holmes i Danmark. Skrevet af Palle Schantz Lauridsen. Udgivet af Rosenkilde og Bohnhof. Pris 299,95 (Pluspris 199,95).

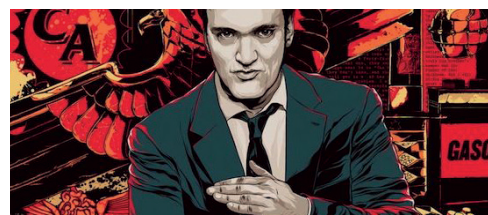
« En visuel illustration af Sherlock Holmes højhastighedsdeduktion (som Palle Schantz Lauridsen kalder det). Lauridsens bog går detaljeret til værks og runder også den populære BBC-serie med Benedict Cumberbatch.



LEARNING FROM THE MASTERS

10 PRAKTISKE AUTEUR-ØVELSER

« Ovenfor ses et frame grab fra et populært videoessay om Quentin Tarantino. Videoessayet er dog kun én af mange praktiske øvelser og formidlingsformer, som man kan bruge ifm. et auteurforløb.



Af Andreas Halskov, Egaa Gymnasium

Mange forbinder nok auteurteori og auteurforløb med det mediefaglige B-niveau, dels fordi auteurteori er en naturlig indgang til at tale om forskellige analysemetoder, dels fordi det er et mere begrænset og snævert emne for C-niveau-eleverne, der ikke nødvendigvis nærer en dyb interesse for faget. Det er formentlig lettere at fænge et helt hold af C-niveau-elever med et bredt forløb om tv-serier eller en given genre (fx horror eller gangsterfilm) end det er at fange et bredt udsnit af unge gymnasieelever med et forløb om Martin Scorsese, Nils Malmros eller David Lynch. Der er som hovedregel en større forskellighed og bredde i genreforløb eller tematisk anlagte forløb (om fx forstaden i film og tv), og der er, som bekendt, ikke mange lektioner at gøre med på C-niveau. Som vi har set i dette nummer af CUT, kan det dog også være spændende og frugtbart for eleverne at arbejde med auteurforløb allerede på C-niveau, og på B-niveauet virker det oplagt at lære eleverne om auteurismen som en historisk, teoretisk og analytisk dimension af faget.

I udgangspunktet er auteurforløb lette at have med at gøre, og det virker oplagt at lære eleverne om auteurteori og introducere dem – mere eller mindre deduktivt – for en instruktørs liv og livsværk. Nogle gange kan det dog være svært at finde på gode praktiske øvelser, som naturligt kan integreres i auteurforløbet. Nedefor gives der derfor 10 korte bud på nogle praktiske auteur-øvelser, der forhåbentlig kan tjene som inspiration.

#1 COPY-CAT: Som underviser kunne man finde nogle velvalgte scener eller sekvenser, som illustrerer en række af instruktørens typiske temaer, stil- og fortællegreb. Disse kunne man lægge ud til eleverne og vise på klassen, og så kunne man give elevgrupperne et par lektioner til at eftergøre de enkelte scener og sekvenser så præcist som muligt. Som Thor Niels Fejerskov Jensen har skrevet andetsteds i dette nummer, kan dette fx være en god indgang til at forstå Alfred Hitchcock eller Sergio Leones signaturstil, og samtidig gør det eleverne bevidste om den omhu, hvormed man skal tilgå en praksisproduktion. Copy-cat-øvelsen kunne både bruges

som en induktiv øvelse, hvorudfra man senere kan tale om og udbrede de forskellige signaturgreb hos instruktøren, eller som en opsamlingsøvelse.

#2 SPOOF: Noget, som er populært på YouTube er at tage eksisterende film og udtrække, sammensætte og redigere udsnit fra denne film som om den var lavet af en anden instruktør eller som om den tilhørte en anden genre. Man kunne give eleverne noget materiale fra en film og bede dem lave en trailer på baggrund af en given film, således at de fx skulle lave Kundskabens træ (1981) som en Tarantino-film. Denne type øvelse kunne træne elevernes redigerings tekniske evner, og den kunne bevidstgøre dem om instruktørens stil. Et godt eksempel på en sådan spoof er "If David Lynch Directed Dirty Dancing", som kan ses her: <https://www.youtube.com/watch?v=wjvuCOIkO4E&list=RDwjvuCOIkO4E#t=0>

#3 VIDEOESSAY: I et tidligere nummer af CUT (nr. 106, s. 12-15) har vi fokuseret på videoessayet som genre i og udenfor medief-

agsundervisningen, og denne genre kunne også bruges ifm. et auteurforløb. Man kunne bede eleverne lave en auteuranalyse af et udsnit fra en given film og optage dette som et videoessay, eller man kunne bede dem lave en introduktion til den givne auteur på baggrund af forskellige scener og sekvenser fra forskellige værker. De forskellige elevskabte introduktioner kunne man efterfølgende diskutere og ud fra disse kunne man komme tættere på at definere den respektive auteur. Videoessayet træner elevernes redigerings-tekniske evner og også deres analytiske og fremstillingstekniske kompetencer, men det træner dem ikke i at filme. Til gengæld kunne videoessayet være en fin indgang til at træne næranalyse og auteurforståelse, og det kunne fungere som en god opsamling frem mod eksamen (hvor eleverne vil kunne gense hinandens videoessays som en form for audiovisuelle noter). Inspiration kan findes her: <http://www.l6-9.dk/kategori/videoessay/>

#4 BENSPEJDSØVELSE: Det er meget almindeligt at lave benspændsøvelser, hvor man eksempelvis kræver, at eleverne bruger forskellige klippeteknikker eller stilgreb i deres film. Den samme type af øvelse kunne bruges ifm. et auteurforløb. Man kunne udpege 5-6 gennemgående stilgreb hos en given auteur og bede eleverne om at lave en film, hvori de bruger disse stilgreb og forsøger at ramme den givne instruktørs udtryk. En sådan øvelse kunne fungere som en fin midtvejsproduktion, hvor eleverne samler op på en række forløb og viser deres evner udi fortælleteknik og filmstil.

#5 AUTEUR-ADAPTATION: En klar filmisk signatur kan genkendes selv hvis instruktøren arbejder ud fra en anden persons tekst. Man kunne derfor give eleverne forskellige noveller, kortprosattekster e.l. og opfordre dem til at lave forskellige kortfilm baseret på de givne tekster – og med et udtryk, der kunne minde om en given instruktør. Opgaven kunne fx være: Læs novellen "The Black Cat" og lav en filmatisering af denne som om det var en David Fincher-film.

#6 DOKUMENTARINDSLAG: På B-niveau, hvor eleverne skal lave flere større produktioner på tværs af fakta og fiktion,

kunne man afslutte et auteurforløb med en bunden opgave. Man kunne bede eleverne lave en kort dokumentarfilm/et kort dokumentarindslag om den auteur, som man forinden har arbejdet med. Man kunne stille forskellige krav til indhold, og man kunne lære eleverne at foretage en god og dybdegående research ved fx at kræve, at dokumentarfilmen skal indeholde både arkivmateriale, (ekspert)interview og speak.

#7 MAKING A SCENE: På Filmskolen forsøger man ofte at fremtvinge kreativitet hos de studerende ved at lade dem arbejde indenfor nogle tilfældige rammer og begrænsninger. Denne type øvelse kunne også bruges ifm. et auteurforløb i gymnasiet, hvor man bl.a. kunne lave kort med diverse rekvisitter og lokaliteter. Hver produktionsgruppe kunne så trække et tilfældig rekvisit- og lokalitetskort. Disse skulle så udgøre fortællingens rum og et væsentligt indholdselement, mens stilen og tonen skulle ligne den, som eleverne kender fra autoren, som de har arbejdet med. Den korte film (af ca. 2-3 min.) skulle altså bestå af blot én scene, og den skulle ramme stilen hos en udvalgt instruktør og bruge en given rekvisit. Handlingen, dialogen og fortælleformen skulle eleverne dog selv finde på, og heri ligger muligheden for at vise deres kreative evner og deres forståelse af instruktørens udtryk.

#8 PADLET: I næste nummer af CUT vil vi bl.a. sætte fokus på brugen af Padlet i mediefagsundervisningen, og dette redskab kan også bruges i sammenhæng med et auteurforløb. Padlet er et fælles notesystem, hvor eleverne bidrager med forskellige ting til et fælles dokument, der ligner en slags levende opslagstavle. Man kunne uploade forskellige scener og sekvenser, som eleverne i forskellige grupper skulle analysere og skrive noter til, og man kunne bede grupperne om at bidrage med forskellige informationer til fællesdokumentet (fx information om instruktørens liv, korte handlingsreferater af forskellige film, et kort filmografi, en gennemgang af instruktørens væsentligste stilgreb mv.). Man kan diskutere om dette er en praktisk øvelse, men man kunne naturligtvis også bede eleverne om at optage små vi-deoer, hvor de forklarer

noget om instruktøren eller en af instruktørens film, og hvor man beder dem indklippe små levende eksempler og stillbilleder til at illustrere og understøtte deres pointer. Disse videoer kunne blive lagt op i den fælles padlet, og derved ville man integrere både analysearbejde, teori, praksis og notetagning, hvilket kunne give eleverne en følelse af overblik og ejerskab.

#9 DEN GODE TEASER: Som afslutning på et auteurforløb kunne man bede eleverne om at lave en kort teaser eller trailer for instruktørens næste produktion. Eleverne skulle forestille sig, hvad instruktørens næste film kunne hedde og handle om, og så skulle de optage nogle indstillinger, finde noget relevant musik, lave nogle captions og/eller en speak – og sammenklippe en lille teaser eller trailer af ca. 1-2 min. Denne type øvelse kunne fungere som en fin opsamling på instruktørens signaturstil, og den kunne også være en fin introduktion til/opsamling på et kort forløb om paratekster (teasere, trailers, titelsekvenser mv.).

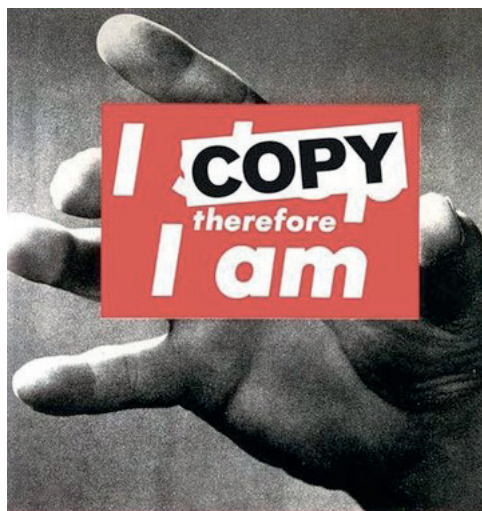
#10 MASH-UP: Internettet flyder i disse dage over med diverse remixfænomener. En meget populær genre i denne forbindelse er det såkaldte mash-up, hvor man skaber nye kortfilm ved at remixe eller sammenklippe forskellige eksisterende film. Man skaber en fiktiv kommunikation imellem forskellige personer og scener fra forskellige film, og derved opstår der en ny fortælling. Dette kunne man også inkludere i et auteurforløb, hvor man kunne give eleverne nogle udsnit fra diverse af instruktørens film – og bede eleverne om at skabe en ny fortælling ved at sammensætte bidder fra disse scener og tilføje lyd, musik og eventuelt captions eller voice-over. Denne øvelse ville ikke træne elevernes optagetekniske færdigheder, men den ville være en sjov redigeringsøvelse, og resultatet ville formentlig vække både genkendelse og latter.

Noun, noun *copy-cat*
 \-,kat\ : a person who
 does the same thing
 as someone else:
 a person who adopts
 the behavior, style,
 etc., of someone else:
 something that is very
 similar to another thing

- Merriam-Webster
 Dictionary

KOPIERINGENS KUNST – OM COPYCATØVELSER

Af Thor Fejerskov Jensen, Haderslev Katedralskole



Kunstnergruppen Superflex, som blev etableret af Jakob Fenger, Rasmus Nielsen og Bjørnstjerne Christiansen, er bl.a. kendt for et værk med titlen "I copy, therefore I am." Denne linje, der ganske rigtigt er et forvansket citat af René Descartes, kan stå som en fin indramning af det praktiske mediefagsforløb, som jeg vil beskrive i denne artikel. En artikel, der nemlig skal handle om copycatøvelser, dvs. bevidste og sågar tilstræbte kopier af eksisterende scener eller sekvenser. Første afsnit i denne artikel kommer kort ind på hvad copycatøvelser er, og dernæst vil jeg komme med konkrete eksempler på copycatøvelser og forklare hvordan de kan bruges i undervisningen.

DEN GODE GENGIVELSE

En copycatøvelse er en praktisk øvelse, hvor elev-

erne skal kopiere en sekvens fra en film, tv-serie eller lignende. I eksemplerne, jeg har brugt, skulle eleverne kopiere badeværelses-scenen fra Psycho (1960), Triangle of Trust-scenen fra The Good, the Bad and the Ugly (1966) og dele af anslaget fra Scream (1996).

Selve genindspilningen skal være så præcis en gengivelse, som det er muligt. Vigtigst er det, at eleverne sætter sig ind i de filmiske virkemidler, som ses i den givne scene eller sekvens, og at de gengiver dem i alle indstillingerne. En god måde at sikre sig dette på er ved at sætte dem til at lave et storyboard, hvor de omhyggeligt får noteret de korrekte elementer. Et modul af 80-90 minutter burde være mere end rigeligt, men det kommer naturligvis an på sværhedsgraden af scenen eller sekvensen, som de skal arbejde med.

Efter storyboardet er på plads, skal de ud og optage. Des bedre et storyboard, des hurtigere og nemmere er det at få optaget. Et enkelt modul burde også her være nok. Efterfølgende får de et modul til postproduktion, hvor de skal have klippet deres sekvens sammen, og fundet den korrekte lydside.

Overordnet er det en god øvelse, hvor eleverne får lært alle de små detaljer, der er til stede i en produktion. I forsøget på minutiøst at gengive en scene eller sekvens bliver eleverne – forhåbentlig – opmærksomme på de detaljerede overvejelser, som ligger bag enhver indstilling og ethvert klip i en film.

FRA GENRENS KONVENTIONER TIL AUTEURENS SIGNATUR

Det gode ved copycatøvelsen er, at du kan have



« Hvis man skal kopiere, kan man ligeså godt gøre det fra mesteren selv. Her ses en copycat af den berømte badeværelsesscene fra Alfred Hitchcocks Psycho (1960).

mange forskellige formål med øvelsen i forhold til eleverne. Jeg vil her komme ind på nogle af de overvejelser, jeg har haft i forhold til øvelserne.

Du kan have forskellige faglige mål som dit fokus, alt efter hvad du har brug for, da du nærmest har uendelig mange forskellige sekvenser, som du kan vælge til dine elever. Her har jeg haft fordel af at bruge det som en genreøvelse, hvor eleverne har haft mulighed for at se nærmere på gysergenren f.eks. i forhold til surprise og suspense. Det hjælper eleverne med at få en bedre føling med, hvordan dette opbygges bedst. Anslaget fra *Scream* kan blandt andet bruges til dette. Det introducerer eleverne for en masse af genretrækkene fra teenagegyset og giver dem en meget bedre fornemmelse af, hvordan gysergenren virker. Både i forhold til fremdriftselementer, klipning og mise-en-scene. Især mise-en-scenens betydning bliver tydeliggjort for eleverne i deres arbejde med citaet.

Øvelsen kan også bruges, hvis man arbejder

med en bestemt auteur. Her kan det bruges til at give eleverne et bedre indblik i auteurens stil. F.eks. kan både eksemplet fra *Psycho* og *The Good, the Bad and the Ugly* bruges til at de kan få dette indblik. *Triangle of Trust*-scenen kan være med til at vise eleverne, hvor vigtig en del supertotaler og ultranære indstillinger er for Sergio Leones stil. Det giver dem ligeledes en god fornemmelse af, hvordan Leone benytter sig af forgrund, mellemgrund og baggrund i hans konstruktion af mise-en-scene.

Rent pædagogisk er der også en god mulighed for at bruge øvelsen til at niveauiddele eleverne. I forhold til de tre eksempler, jeg benytter mig af, er det muligt at inddele eleverne i grupper efter både teoretiske og praktiske færdigheder. Badeværelsesscenen fra *Psycho* er klart en af de sværeste scener at kopiere, da det kræver en udførlig shot to shot-analyse, som ligger til grund for storyboardet. Der er mange udfordrende indstillinger, hvor eleverne er nødt til at tænke udenfor boksen. *The Good, the Bad and the Ugly* er noget nemmere at give sig i kast

med, men kræver stadig en god forståelse for klipperytme og beskæringer. Det træner især elevernes evner i at opbygge suspense. Generelt er det forholdsvis nemt at finde forskellige sekvenser, som gør det muligt at lave en gruppeinddeling baseret på elevernes færdigheder. En anden fordel er, at det er nemt at arbejde mere i dybden i forhold til genre- og auteurtræk.

Jeg bruger copycatøvelserne i afslutningen af auteur- og genreforløb, da det her giver eleverne en mulighed for at vise, hvad de har lært. Jeg har også med succes brugt det som en opstartsøvelse, da det gør at eleverne får brugt kernebegreberne og afprøvet dem i praksis. Dernæst giver det eleverne en samlet forståelse for alle dele i en produktion.

Det bedste ved copycatøvelsen er, at den kan bruges med succes både hos brobyggere, C- og B-niveauhold. Når man skal tilegne sig de håndværksmæssige færdigheder, er det ingen skam at kopiere fra fagets mestre. Den gode kopi kan ligefrem være en kunst.



« Arbejdet med at gengive denne scene fra *The Good, the Bad and the Ugly* kan gøre eleverne mere opmærksomme på Sergio Leones brug af ultranære beskæringer.

DET GLÆDEDELIGE GENSYN OG DEN SMUKKE SORTIE

Af Thomas Schultz, Kolding
Gymnasium

Af sted til årskursus i mediefag. Et for mig tilbagevendende pusterum i gode kollegers lag og en optankning af fornemmelsen af at være på omgangshøjde i det fag, jeg brænder mest for i mit daglige arbejde.

Årets program var dokumentarfilm, men inden vi kom så langt, skulle Henning Bøtner have en værdig afsked som formand for foreningens bestyrelse efter 10 år. Henning afleverede sin sidste årsberetning, og vi fik en levende genfortælling af hans og Iben Engbergs foretræde for Børne- og undervisningsudvalget for at overbevise dem om fagets vigtighed i disse år, hvor alt synes at skrumpes til fordel for fx flere politikasketter på gaderne. Der var stående bifald, og i forlængelse af seancen blev årskursets arrangører, Mette Wolfhagen og Michael Højer, valgt som nye formænd. Tillykke til dem og tak til Henning!

Et fast punkt på årskurserne er votering af elevproduktioner. Første gang jeg var på årskursus på Filmhøjskolen i Ebeltøft i 2007 var voteringsen lidt af et kulturchok, men også et sjovt og givende indslag med en bramfri tone og vin i glassene. I år var pro-

« Filmhistorien er fyldt med smukke sortier. Tænk blot på denne scene fra Casablanca (1942). Medielærerforeningens årskursus var også både et glædeligt gensyn og en værdig afsked, idet Henning Bøtner stoppede som formand for bestyrelsen.



cessen formaliseret i langt højere grad end tidligere. Programsat midt på dagen og uden udskænkning på vej ind i lokalet var der lagt op til seriøsitet, og det blev det også, men måske med knap så meget brod som tidligere.

En nyskabelse på årskurset var en række workshops, hvor forskellige lærere holdt korte oplæg til inspiration og diskussion om både praktiske og teoretiske emner i mediefag.

En spændende nyskabelse, som sagtens kan gentages og måske endda videreudvikles de kommende år.

Tirsdag aften var der repræmiere på Tor Nygaard Koldings dokumentarfilm *Nine Rocks* (2015). I forbindelse med visningen holdt Tor et oplæg om arbejdsprocessen fra idé til færdige film. En interessant vinkel var bl.a., hvordan han undervejs i produktionen blev nødt til at finde en alternativ finansiering, hvilket fik en afgørende betydning for filmens endelige form. Tor havde i sit oplæg den hovedpointe, at det er vigtigt at skelne mellem tv-dokumentar og dokumentarfilm, fordi de to arbejdsformer afføder væsensforskellige arbejdsforhold for instruktøren. En praktikers perspektiv på den teori, vi bruger. Det var lærerigt og dejligt at se en kollega,

der også laver film i sin "fritid".

Onsdag bød på fagkonsulentens hjørne, hvor vi bl.a. fik indblik i Mimi Olsens master-afhandling, der handler om mediefagslæreres fagidentiteter. Vi hørte også om projektet "Faglig udvikling i praksis", som alle gymnasiets fag indgår i, og som lige nu også er under udvikling i Mediefag, ligesom nogle af de mest centrale problemstillinger i den forløbne eksamensperiode blev kommenteret og præciseret.

De to udefrakommende instruktører i år var nogle af de mere formeksperimenterende nye danske dokumentarister, vi har, hhv. Max Kestner og Christian Sønderby Jepsen.

Vi så udsnit fra Kestners Verden i Danmark (2007), en film der foregiver at måle Danmark og danskheden ved at indsætte fx en forelsket teenager i et koordinatsystem. Man ser inspirationen fra Jørgen Leths Livet i Danmark (1971), og han vedkender sig den også. Rejsen på ophavet (2004) af samme Kestner, der iscenesætter en kosmisk sammenhæng i verden, der tilfældigvis lige skaber det liv, han beskriver i den selvbiografiske kortfilm. Det var utrolig spændende at se citater fra Max Kestners første penneprøver og afgangsfilm fra dokumentarlinjen på Filmskolen og se den gennemgående poetik, som han har fastholdt gennem sin produktion.

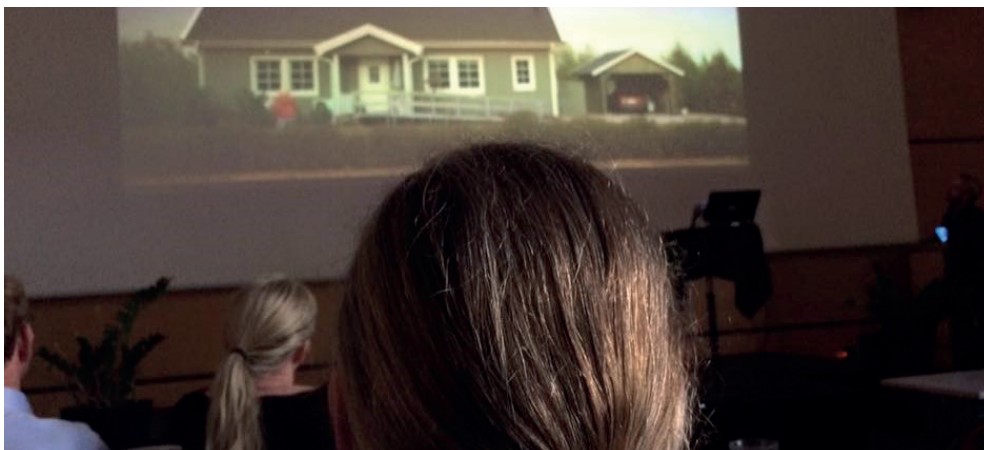
Christian Sønderby Jepsen, som er mest kendt for den prisbelønnede Testamentet (2011) og for sin personlige beretning om farens mangeårige konflikt med sin nabo, Side om side (2009), afslørede en dokumentarfilminstruktør, der ikke er bange for at kaste sig ud i projekter, der rummer både usikkerhed og konflikt, som også involverer ham selv. At være klar til hvad som helst virker til at være et godt princip, hvis man vil være dokumentarist og lave film om mennesker, som lever mere i periferien end i verdens centrum. Det vidner hans nyeste film, Naturens uorden (2015), om den spastiske Jacob Nossels liv ikke mindst om.

Tak for et godt årskursus - jeg glæder mig allerede til næste år!

Læs mere om årskurset i mappen "Årskursus 2015" på Facebookgruppen, hvor der ligger masser af materiale fra oplæg og workshops.



« Den tidligere formand for bestyrelsen holder afskedstale.



« Folk fulgte nøje med under dokumentaristernes foredrag. Her er det Christian Sønderby Jepsen, der underviser og underholder.

FORENINGENS MAND – HENNIN



Af Hans Oluf Schou, Viby Gymnasium & HF

Danmark er et foreningsland, og foreningsarbejde er noget man laver, fordi man brænder for en sag. Det meste foreningsarbejde er ulønnet eller som man siger: 'Det bærer lønnen i sig selv'. Det er sjovt at lave foreningsarbejde, man får nye venner og kommer tættere på der, hvor det sner – men det er også krævende, involverende og slidsomt.

Sådan er det selvfølgelig også i Medielærerforeningen og alle de andre faglige foreninger. Sådan er det med bestyrelsesarbejdet, med kursusarrangementer, med elevfilmfestivaler og med CUT-arbejdet. Nogen skal gøre det, og nogen har heldigvis lyst til det. Når vi år efter år kan tage på spændende årskurser, er det fordi nogen arrangerer dem, og når der bliver holdt styr på regnskab og opkrævet kontingent er det fordi et bestyrelsesmedlem som Søren Jakobsen gennem ca. 10 år har påtaget sig arbejdet med at være kasserer. Det er ikke nødvendigvis den funktion, der er mest rift om, når posterne skal fordeles, men det er dæleme vigtigt, at der er styr på pengene.



Og så er der også en, der skal holde sammen på det hele, en der skal gå forrest og bære fanen.

Når der gennem de sidste 10 år har været samling på Medielærerforeningens arbejde, er det fordi foreningen har haft en ualmindelig dedikeret, engageret og vedholdende formand i skikkelse af Henning Bøtner Hansen. Henning valgte at stoppe som formand på foreningens generalforsamling i oktober 2015 efter 10 år som formand. Vi hyldede Henning på årsmødet i Svendborg, hvor Henning modtog velfortjente hurraråb og klapsalver.

Hennings formandsperiode startede samtidig med den nuværende gymnasierform. Mediefag gik fra at være et tilvalgsfag i 2./3.g og 2.hf til at være et kunstnerisk fag på C- og B-niveau og ikke mindst et studieretningsfag. Mediefag stormede frem i de første år, og det var en vigtig opgave for fagets formand både at være frontmand i denne proces og samtidig sørge for et godt samarbejde med de andre kunstneriske fag. Henning gik forrest i dette arbejde, som resulterede i flere spændende konferencer og betød dialog i stedet for strid.

Noget af det Henning virkelig har brændt for er de gentagne forsøg på at fortælle politikerne, hvor vigtigt det er, at mediefag står centralt i gymnasiet. Det har været en hjertesag for Henning at få hul igennem til Christiansborg. Et eksempel var arbejdet med at få faget op på A-niveau. Der blev skrevet en læreplan og der blev lavet masser af solidt lobby-arbejde både i ministeriet og på politikerplan. Henning troede til det sidste, at det ville lykkes. Han fortsatte ufortrødent med at ringe til kontorchefer og politikere – i sidste ende var der dog ingen åbninger. Man ønskede ikke flere A-niveauer for de kunstneriske fag.

Hennings sidste store indsats som formand blev at få foretræde for Folketingets Undervisningsudvalg, hvor han, sammen med Iben Engberg, gjorde hvad han kunne for at overbevise politikerne om, at mediefag er et meget værdifuldt fag, som i en medietid er nødvendigt for elevernes almene dannelse, at det vil være direkte dumt at begrænse elevernes muligheder for at vælge en studieretning med mediefag – og ikke mindst at det er vigtigt, at der er et selvstændigt fag, hvor de mediefaglige kompetencer udvikles og formidles.

Henning skal have en kæmpe tak for at have ydet det ypperste i sine 10 år som formand for Medielærerforeningen.

Du har gjort det mere end godt, Henning. Jeg har personligt haft fornøjelsen af at arbejde tæt sammen med dig i de 9 år, hvor du var formand, og jeg var fagkonsulent. Din totale hengivenhed over for foreningen tjener som forbillede for Medielærerforeningens kommende række af formænd (m/k).



BESTYRELSENS BORD



AF METTE WOLFHAGEN LINNEBJERG (SCT. KNUDS GYMNASIUM)



Det har været en begivenhedsrig tid for mediælærerforeningens bestyrelse siden "Bestyrelsens bord" blev skrevet og bragt i sidste nummer af CLUT. Der er blevet arbejdet på højtryk for at planlægge og afholde flere kurser, fagets nuværende tilstand og ikke mindst dets fremtid er blevet diskuteret, og planer for fremtidige tiltag og fokusområder er blevet lagt. Sidst men ikke mindst har foreningen i forbindelse med generalforsamlingen på Årskurset i slutningen af oktober fået en ny bestyrelse - og et nyt formandskab, og det er i den egenskab jeg nu sidder her og skriver mit første indlæg til Bestyrelsens bord.

ÅRSKURSUS

I dagene d. 27.-28. oktober afholdt vi, traditionen tro, fristes man næsten til at sige, årskursus på Hotel

Svendborg. Vi har de seneste år oplevet en stigende interesse for dette kursus, og også i år kunne vi konstatere, at lige meget hvor mange pladser vi har på kurset, er det tilsyneladende ikke nok, til at alle interesserede kan deltage. Således havde vi i år 125 deltagere på kurset, og desværre var der stadig medlemmer, der stod på venteliste. Det er selvfølgelig beklageligt, men der er samtidig grund til at glæde sig over, at vi kan udbyde et kursus, som over en tredjedel af foreningens medlemmer vil deltage i – det er ikke tilfældet for nogle af de andre fags årskurser. Det siger noget om, at vi har en medlemsskare af engagerede mediefagslærere, der er interesseret i faget, dets udvikling og fremtid, og som har lyst til at mødes med andre ligesindede i et fagligt men jo i høj grad også socialt øjemed.

Vi havde et rigtig godt kursus med interessante oplægsholdere og hvor der også var plads til gode og givtige diskussioner. I evalueringen var deltagerne gode til at give os konstruktiv kritik og komme med forslag til næste år, og det tager vi med i planlægningen af næste årskursus, som kommer til at løbe af stablen d. 31. oktober-1. november 2016 på Hotel Svendborg. Der åbnes for tilmelding til foråret.

GENERALFORSAMLING

I forbindelse med årskurset blev der afholdt generalforsamling. På EMUen, kan man læse daværende formand Henning Bøtner Hansens beretning. Det blev en generalforsamling, der fik stor betydning for foreningens fremtidige virke, idet fire af bestyrelsesmedlemmerne valgte at gå af og forlade bestyrelsesarbejdet efter mange års stort og aktivt arbejde. Det betød, at vi måtte sige farvel til Claus Scheuer-Larsen, Neel Schucany, Søren Jakobsen og formanden

Henning Bøtner Hansen. Vi vil gerne sende en stor tak til de fire, der har gjort en kæmpe indsats for Medielærerforeningen og dens medlemmer gennem årene. Vi kommer til at savne jer og jeres store engagement.

Vi sagde farvel til fire, men sagde ved samme lejlighed også goddag og velkommen til fire nye bestyrelsesmedlemmer: Nathalie Halphen (Roskilde Handelsgymnasium), Margen Ott (Høje Taastrup Gymnasium), Line Arlien-Søborg (Skanderborg-Odder Center for Uddannelse) og Lotte Borre Jakobsen (Egedal Gymnasium og HF). Desuden består bestyrelsen af: Iben Engberg (Hvidovre Gymnasium), Michael Højer (Favrskov Gymnasium) og Mette Wolfhagen Linnebjerg (Sct. Knuds Gymnasium). Formanden, Henning Bøtner Hansen, er blevet erstattet af et formandskab bestående af Mette Wolfhagen Linnebjerg (formand) og Michael Højer (næstformand). Den nye bestyrelse mødtes i slutningen af november, og referatet af dette møde kan læses på EMUen.

KURSUS FOR ÅRSVIKARER

Også i år gentog vi succesen fra sidste år og udbød et førstehjælpskursus for årsvikarere. Interessen for kurset var knap så stor som sidste år – der var 10 tilmeldte, og de fik en hel dag på Sct. Knuds Gymnasium i begyndelsen af oktober, hvor de fik indsigt i fagets mange dele. Der blev indledt med et punkt om planlægningen af et helt år med Mediefag C-niveau ved Mette Wolfhagen Linnebjerg. Herefter gav Michael Højer gæde råd til, hvordan man kan arbejde med det praktiske i faget og viste eksempler på eksamensproduktioner, og endelig kom fagkonsulent Mimi Olsen og fortalte om eksamen. Det var en rigtig god dag, og vi må sige, at der sidder mange dygtige årsvikarere

rundt om på gymnasierne, der i den grad vil vores fag. Men erfaringen fra både sidste år og dette års kursus viser, at der også er mange årsvikarere, der er alene om mediefagslæreren på skolerne og som har brug for faglig sparring og en hjælpende hånd. Og vi vil i bestyrelsen helt sikkert overveje at udbyde et lignende kursus i begyndelsen af næste skoleår for de årsvikarere, der endnu ikke har været i pædagogikum.

KONFERENCE: MEDIEFAG PÅ LANGS OG PÅ TVÆRS I UDDANNELSESSYSTEMET

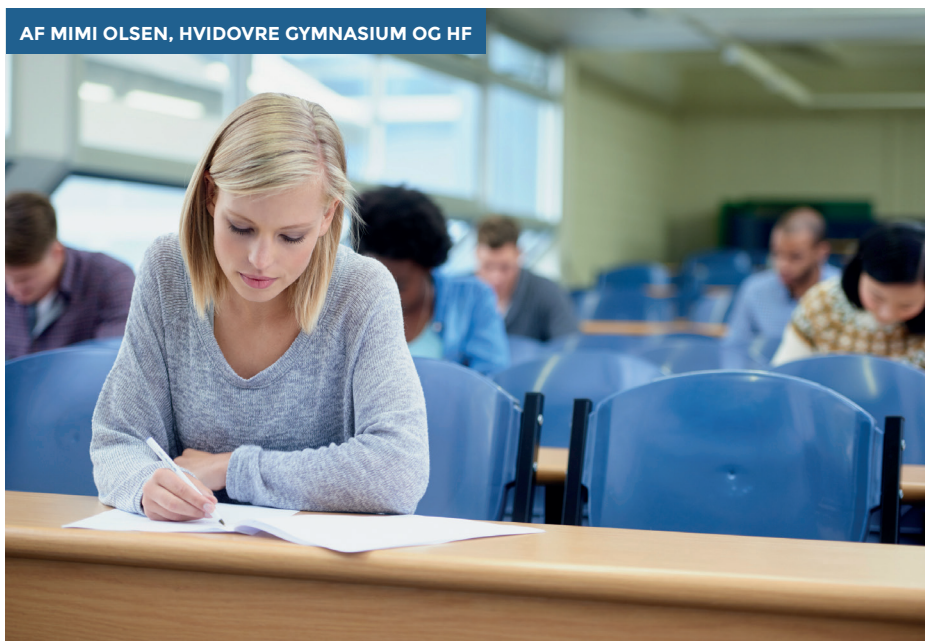
Bestyrelsen er også stolte af at hjælpe vores fagkonsulent, Mimi Olsen, med afviklingen af konferencen "Mediefag på Langs og Tværs i Uddannelsessystemet". Konferencen afholdes i Cinemateket d. 5. april 2016. Formålet er at synliggøre, diskutere og styrke samarbejdet om og arbejdet med levende billeder i uddannelsessystemet – primært mellem folkeskole, gymnasie- og universitetsverden, og på tværs af de forskellige gymnasiale uddannelser. Konferencen vil præsentere mediefagligheder på langs og tværs i uddannelsessystemet – med oplæg og fagpræsentationer fra folkeskolen og gymnasieverden, universitetet og ph.d-forskere m.m. Det glæder vi os meget til og håber at mange medlemmer vil deltage (mere om denne konference, herunder information om tilmelding, findes andetsteds i dette nummer, red.).

Til slut vil jeg gerne benytte lejligheden til at takke alle medlemmer af Medielærerforeningen for et godt år og selvfølgelig også ønske jer et rigtig godt nytår.

**På bestyrelsens vegne
Mette Wolfhagen Linnebjerg**

FAGKONSULENTENS HJØRNE

AF MIMI OLSEN, HVIDOVRE GYMNASIUM OG HF



Så er vi i gang med 2016 – ovenpå et travlt efterår med masser af mediefag på programmet! Endnu engang har Medielærerforeningen afholdt kursus med førstehjælp for årsvikarer på Sct. Knuds Gymnasium i Odense, hvor nye lærere har fået redskaber til at planlægge et årsforløb med mediefag, hjælp og ideer til at undervise i den praktiske del af faget og er blevet introduceret til mediefagseksamen. Det er et rigtig godt koncept, som jeg håber vi kan fortsætte med! Endnu engang har Medielærerforeningens årskursus i Svendborg trukket fulde huse med et spændende program og mere end 110 kollegaer fra hele landet. Og endnu engang er der blevet afholdt fagdidaktisk kursus med næsten 40 nye mediefagskollegaer. Så man kan sagtens

konkludere, at vores fag står stærkt – målt på lærernes engagement, entusiasme og faglige iverigdom.

MEDIEFAGLIG KONFERENCE I APRIL

I UVM-regi afholdes en stor mediefaglig konferencen i Filmhuset, København, tirsdag den 5. april 2016 kl. 9-16.30. Formålet med konferencen er at synliggøre, diskutere og styrke samarbejdet om og arbejdet med levende billeder i uddannelsessystemet – primært mellem folkeskole, gymnasie- og universitetsverden, og på tværs af de forskellige gymnasiale uddannelser. På konferencen vil der være oplæg fra både folkeskolelærere, gymnasielærere og uni-

versitetsfolk, workshops hvor vi sammen drøfter muligheder for at lave samarbejder på langs og på tværs, og endelig vil der være en paneldebat, hvor mediefags fremtid vil være på dagsordenen. Det er områder og diskussioner, der er meget vigtige for mediefag – og for fagets udvikling. Jeg håber, at rigtig mange af jer vil have lyst til at deltage og deltage i debatten om vores fag!

Andetsteds i CUT kan I læse mere om konferencen og se programmet. Man melder sig til konferencen via LMFK-sekretariatet. Vær gerne med til at sprede budskabet om konferencen i jeres netværk – det er vigtigt, at der både kommer gymnasielærere og folkeskolelærere. Og det er vigtigt, at der kommer mange deltagere!

OPMÆRKSOM HEDSPUNKTER IFM. EKSAMEN I MEDIEFAG

Som nævnt tidligere i CUT og på Medielærerforeningens årskursus er der i lyset af sommerekamen nogle præciseringer, det er vigtigt at være opmærksom på. De gentages her, så man kan tage dem med i betragtning, når forårets eksamensproduktioner skal planlægges.

- Alle elever skal have afleveret deres eksamensfilm inden eksamensfrigivelsen. Det betyder, at eleverne ikke må 'forbedre' på deres eksamensfilm efter at de har fået at vide, at de skal til eksamen! Eleverne skal altså til eksamen i den produktion, de har afleveret inden de fik at vide, at de skulle til eksamen. I forbindelse med sommerekamen 2016 skal produktionen – for både hf og stx's vedkommende – være afsluttet inden den 20. maj 2016.
- Vi skal holde øje med, om vores elever er med til at lave eksamensproduktionerne. Hvis I opdager, at en elev ikke laver noget eller ikke har lavet noget, skal I gå til jeres rektor i god tid og fortælle det, således at eleven ikke bliver ind-

stillet til eksamen. Som der står i eksamens bekendtgørelsen § 7 er det en betingelse for adgang til prøven, at de formelle krav – og herunder altså også produktionen af eksamensfilmen – er opfyldt. Og det er institutionens pligt at påse, at disse formelle krav er opfyldt.

Vi giver ofte eleverne stor frihed, når de skal producere, og med rette, for de er i løbet af skoleåret (eller -årene) blevet vænnet til at tage mere og mere ansvar for filmprocessen. Men vi må selvfølgelig ikke lade elever, der ikke har deltaget aktivt i eksamensproduktionen, gå til eksamen. Det er derfor meget vigtigt, at der bliver tjekket op på mediefagelevernes deltagelse undervejs. Det kan man f.eks. gøre ved at se på råoptagelser i løbet af processen, ved at spørge til de enkelte elevers aktivitet etc.

FIP MEDIEFAG

Vær opmærksom på, at de FIP-kurser (Faglig udvikling i praksis), der i øjeblikket gennemføres i de store fag (f.eks. dansk, engelsk, matematik) også kommer til at omfatte mediefag. Jeg forventer, at vi starter FIP-mediefag op i skoleåret 2016/17. Her vil der være fokus på faglig og fagdidaktisk udvikling på de enkelte skoler og i netværkssamarbejde på tværs af skolerne.

Jeg vil benytte lejligheden til at takke de afgangende medlemmer af bestyrelsen for et rigtig godt og konstruktivt samarbejde – og til at byde de nye medlemmer velkomne til dialogen om og arbejdet med vores fag!

Og så ses vi forhåbentlig til elevfilmfestivalerne i januar, til den mediefaglige konference i april og til FIP-kursus i mediefag!



KONFERENCEN I MEDIEFAG: Mediefag på langs og tværs i uddannelsessystemet

Formålet med konferencen er at synliggøre, diskutere og styrke samarbejdet om og arbejdet med levende billeder i uddannelsessystemet - primært mellem folkeskole, gymnasie - og universitetsverden, og på tværs af de forskellige gymnasiale uddannelser.

Tidspunkt:

Sted:

Pris:

Tilmeldingsfrist:

Deltagerantal:

Arrangør:

Tirsdag den 5. april 2016, 9.00 - 16.30

Cinemateket, Bio Asta, Gothersgade 55, 1123 København

Kr. 250,-

1. marts 2016 - tilmelding via LMFK - sekretariatet på

http://www.lmfk.dk/index.phtml?sek_id=28&con_id=670 Begrænset deltagerantal

UVM

PROGRAM:

9.00 - 9.30 ➔

Ankomst, indregistrering, kaffe/the og croissant

9.30 - 9.45 ➔

Fagkonsulent Mimi Olsen: Velkomst

9.45 - 11.30 ➔

Mediefagligheder på langs og tværs i uddannelsessystemet – og muligheder for at skabe faglige forbindelser mellem dem. Oplæg og fagpræsentationer fra:

Faget Medier i folkeskolen v/ John Klesner, It - og mediekonsulent Favrskov Kommune

Faget Filmkundskab i folkeskolen v/ Jan Frydensbjerg,

Lærer/Læringsvejleder, Lisbjergskolen v. Aarhus

Mediefag på hhx og htx v/ Nathalie Halphen, Roskilde Handelsgymnasium

Visuel hf i Viborg v/ Sia Søndergaard, projektleder Animated Learning Lab

Mediefag på stx og hf v/ Michael Højer, Favrskov Gymnasium Medievidenskab på universitetet v/ Jakob Isak

Nielsen, afdelingsleder for medievidenskab og journalistik, lektor ved Institut for Kommunikation og Kultur - Me-

dievidenskab, Aarhus Universitet Forskning i film og medier v/ph.d.stipendiat Anders Lysne, Institutt for Medier

og Kommunikasjon, Universitetet i Oslo

Forskning i film og medier v/ph.d.stipendiat Thilde Emilie Møller, Film - og medievidenskab, Københavns Univer-

sitet

11.30 - 11.45 ➔

Kaffepause

11.45 - 13.00 ➔

Workshops: Deltagerne drøfter muligheder for at lave konkrete projekter, faglige koblinger og samarbejder mellem uddannelserne med udgangspunkt i formiddagens oplæg. Workshoppens idekatalog afrapporteres i videofor-

format.

13.00 - 14.00 ➔

Frokostbuffet i restaurant "Sult", Cinemateket.

14.00 - 15.30 ➔

Paneldebat med deltagelse af:

- Nikolaj Frydensbjerg Elf / lektor, Syddansk Universitet

- Eva Krarup Steensen, rektor Gladsaxe Gymnasium

- Mette Wolfhagen, formand for Medielærerforeningen

- Claus Hjorth, Afdelingschef Børn og Unge, Medierådet, DFI

- Louis Thonsgaard /Uddannelses - og forskningschef for VIA Film & Transmedia

- Christian Dalsgaard, lektor ved Center for Undervisningsudvikling og Digitale Medier, Aarhus Universitet

Ordstyrer er Jakob Isak Nielsen, afdelingsleder for medievidenskab og journalistik, lektor ved Institut for Kom-

munikation og Kultur - Medievidenskab, Aarhus Universitet

Paneldeltagerne kommenterer på idekatalog fra workshops fra deres forskellige positioner i uddannelsessystem-

et og filmmiljøet og formulerer visioner for et fremtidigt mediefag. Spørgsmål fra deltagerne og debat

15.30 - 16.15 ➔

Filmmiljøet ind i undervisningen. Inspirationsoplæg fra:

Film - X

Lommefilm

Station Next

16.15 - 16.30 ➔

Fagkonsulent Mimi Olsen: Opsamling på dagen og afslutning



UNDERVISNINGS
MINISTERIET

Konferencen er blevet til i samarbejde med Mediefagslærerforeningen

FILMKURSUS I PRAG I SEPTEMBER 2016

I samarbejde med Prague Film School arrangerer vi en uges kursus i Den gyldne Stad. Programmet indeholder både teoretiske oplæg, besøg på bl.a. Barandov-studierne og ikke mindst praktisk filmproduktion.

Kurset er velegnet for mediefagslærere, der synes, at deres egne produktionsmæssige færdigheder trænger til et brush up. Mediefagslærere giver i den daglige undervisning feedback og kritik af elevernes produktioner, men kan man stadig selv huske, hvor svært – og sjovt – det var!

Et oplagt mulighed er at søge kurset sammen med skolens andre mediefagslærere. Kursusdeltagerne skal selv medbringe udstyr – kamera, lyd og redigering. Det er ikke tanken at bruge Prague Film Schools professionelle udstyr.

Indkvartering sker i lejligheder tæt på film-skolen og tæt ved Frank Gehrys Dansende Hus i Prag.

Rejsen til Prag er ikke inkluderet i prisen. Det er tanken, at kursusdeltagerne selv finder ud af at komme til Prag. Der vil således også være mulighed for at komme i weekenden op til kursets start (søndag aften) – eller blive i Prag efter kursets afslutning (fredag formiddag).



Vi skal bo 100 m fra Frank Gehrys Dansende Hus.



Prague Film School – Czech Republic.

Prisen for kurset er 3.800 kr. pr. person.

Udgifter til overnatning, forplejning og transport rundt i Prag samt udgifter til samarbejdet med Prague Film School er indbefattet i denne pris.

Tilmelding:

Tilmelding senest 15. april 2016. Tilmelding er bindende. Vi har plads til max. 18 kursister.

Tidspunkt:

Ankomst til Prag søndag den 25. september hen på eftermiddagen.

Afrejse fra Prag fredag den 30. september ved frokosttid.

Ønsker man at forlænge sit ophold i Prag, kan man naturligvis gøre det – for egen regning.

Links:

Prag Film School er en privat filmskole, som er blevet mere og mere besøgt gennem de sidste 10 år, og som også gerne tager imod besøg af danske gymnasieklasser.

Prague Film School – se: <http://www.filmstudies.cz>

Indkvartering via Prag-eksperten – se: http://www.prag-eksperten.dk/pages/lejligheder/jiraskovo_nam.htm

Bedste filmhilsener

Hans Oluf Schou og Ole Østergaard

Email adresser: SC@vibygym.dk ol@ags.dk

CUT

110