

# CUT

111

MAI 2016



Metode

# CUT #111

## Redaktion

### ØSTREDAKTION

PETER WINTHER HØYMARK - Stenhus Gymnasium

SØREN FALGAARD - Falkonergårdens gymnasium

TINA BØDKER - Roskilde katedralskole

### VESTREDAKTION (110)

ANDREAS HALSKOV - Egaa Gymnasium

CHRISTIAN WILDE LANGBALLE - Randers Statsskole

HANS OLUF SCHOU - Viby Gymnasium

HENRIK RYTTER - Aalborg Katedralskole

THOMAS SCHULTZ - Kolding Gymnasium

SØREN RASMUSSEN - Fredericia gymnasium

## Skribenter i dette nummer

ANDREAS HALSKOV - Egaa Gymnasium

ANNE HØJGAARD CHRISTENSEN - Nørre G

ANNE JUUL Møller, Odder Gymnasium

BO JØRGENSEN - Falkonergårdens gymnasium

CATHRINE RYGAARD RASCH - Gladsaxe gymnasium

DANIEL LOPEZ - Stenhus Gymnasium og HF

JACOB BØGGILD - SDU

LISELOTTE MICHELSEN - DFI

METTE WOLFHAGEN LINNEBJERG - Sct. Knuds Gymnasium

MICHAEL H.JER - Favrskov Gymnasium

MIMI OLSEN - Hvidovre Gymnasium

SØREN FALGAARD - Falkonergårdens gymnasium

TINA BØDKER - Roskilde katedralskole

TORSTEN BØGH THOMSEN - SDU

## Deadline for CUT #112

20.september

## 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 OTT - 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)

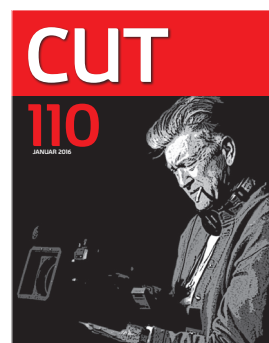
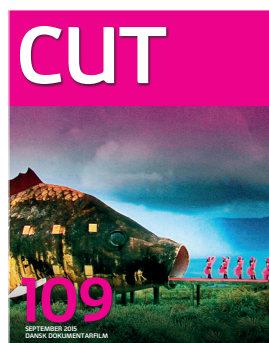
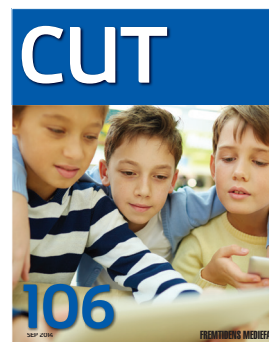
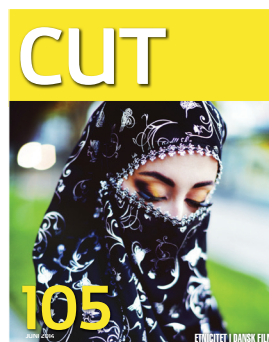
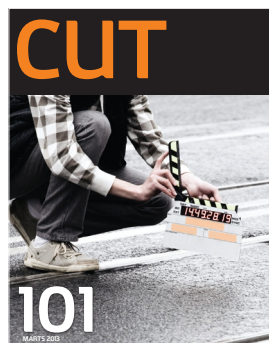
LOTTE BORRE JAKOBSEN - Egedal Gymnasium & HF (Kontakt til Cut-redaktionerne, Ad hoc opgaver)

## Annoncering i CUT

PRISER 1 SIDE - 1000,- kr. ½ side - 550,- kr.

KONTAKT - Medlemsregistrering og CUT : falgaard@gmail.com or

hoejm@gmail.com



# POV: METODE

Det er seriøse tider for gymnasiet som institution. Regeringen har offentliggjort sit udspil til en gennemgående reform for gymnasiet. I udspillet udfordres den klassiske dannelse og en række forslag synes at pege i retning af et mere strømlinet STX-gymnasium, hvor kreative fag kan blive udfordret på eksistensen. Vi ved, at udspillet i hvert fald kan gå ud over mediefag som studieretningsfag på STX, og at de kunstneriske fag kan ryge helt ud på HF. I tider, hvor levende billeder og kreativitet burde være god benzin for samfundet og dets borgeres udvikling, kan man kun undres over, at vi nu sidder i en situation, hvor vores fag står overfor store problemer. Foreningens medlemmer og bestyrelsen har været aktive i kampen for mediefag. Lad os håbe på, at konflikten løses i et vildt klimaks, hvorefter alting alligevel ender lykkeligt.

Et vidne om fagets relevans fandt vi på den mediefaglige konference, der blev afholdt i Cinemateket d. 5.4.2016. Her var der samlet interessenter fra folkeskolen, de gymnasiale uddannelser samt universitetet. Konferencen var blevet til via en stor indsats fra fagkonsulent Mimi Olsen og bestyrelsen og præsenterede en god blanding af debat og oplæg. Det var en lærerig dag, som også fylder en del i dette nummer af CUT. Her vil du kunne læse en reportage fra dagen og også læse mere om den i fagkonsulentens hjørne bagerst i bladet: Bestyrelsens bord. Hvor bestyrelsen opdaterer os på, hvad de har fokus på, adresserer både reformen og konferencen. Derudover bringer vi også reportager fra foreningens filmfestivaler i Øst og Vest, som endnu engang bekræftede, at vores elever virkelig leverer kvalitet.

I dette nummer af CUT kigger vi også nærmere på mediefaglig metode. Artiklerne

kan forhåbentlig bruges i forhold til den kommende AT-eksamen, men det er også vores håb, at de vil inspirere læreren til at reflektere over tilgangene i faget, hvilket måske kan føre til nye veje ind i mediestoffet. Andreas Halskov giver et fantastisk overblik over feltet, mens Bo Jørgensen søger at navigere på det videnskabsteoretiske plan. Nummeret bringer også eksempler på metodiske tilgange som feminisme og økolæsning.

I dette nummer vil du også kunne finde endnu en udgave af CUTs artikelserie Close-Up, hvor Daniel Lopez kigger nærmere på det bizarre og interessante værk Cannibal Holocaust.

## God fornøjelse med læsningen. Redaktionen



# CUT



## INDHOLD \*

- 2** **What does it say to you?**  
Mediefaglige analysemetoder og -traditioner
- 20** Man ser en film - om det metodiske arbejde med film
- 30** Melancholia og endeligheden som vilkår
- 38** Er Bond ny-feminist og Tarantino misogyn?
- 46** **Kort & Godt**
- 48** **Cannibal Holocaust**  
Verdens mest kontroversielle film?
- 54** **Elevfilmfestival Vest 2016**  
Atter fyldt sal og ny energi til Vest
- 56** **Elevfilmfestival øst**
- 58** Sociale netværksmedier som genstandsfelt i mediefag
- 60** Mediefag på langs og tværs
- 63** Bestyrelsens bord
- 65** Fagkonsulentens Hjørne



# WHAT DOES IT SAY TO YOU?

## MEDIEFAGLIGE ANALYSEMETODER OG -TRADITIONER

AF ANDREAS HALSKOV, EGAA GYMNASIUM & AARHUS UNIVERSITET

"Every now and then, something happens that's funny. And that's refreshing. But then you move back into the real world, which is not funny. You only have to pick up the newspaper in the morning and read about the real world and you see that it's rotten, just bad."

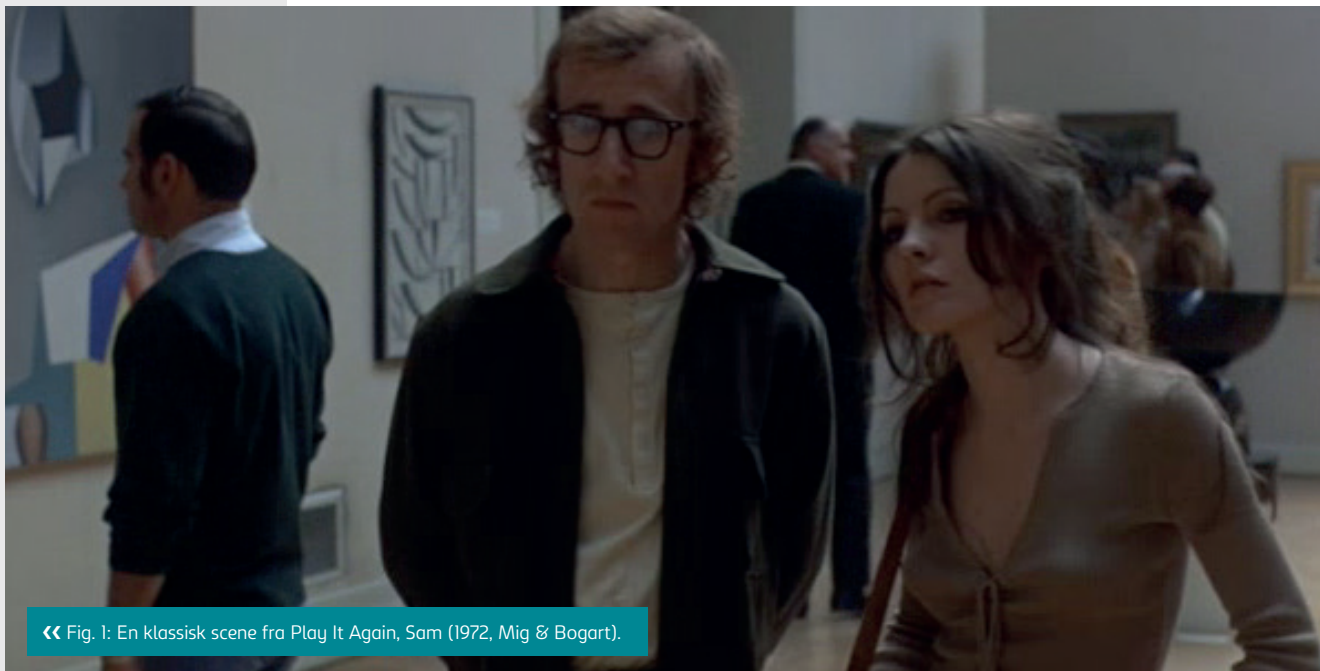
Back to reality. Portrait by Armin Heine, © 2000.



**I**en nu klassisk scene fra filmen *Play It Again, Sam* (1972, Mig & Bogart) går hovedpersonen, Allan spillet af Woody Allen, op til en smuk og ukendt kvinde, som stirrer intenst på et maleri af Jackson Pollock. Herfra udvikler der sig en absurd og pudsigt dialog, som på mange måder indkapsler Woody Allens tilgang til komik og hans kredsen om eksistentielle grundproblemer. "That's quite a lovely Jackson Pollock, isn't it?", spørger den unge og kejtede Allan. "Yes, it is", siger kvinden uden at fjerne blikket fra Pollocks førnævnte maleri. "What does it say to you?", spørger Allan videre, i et klodset forsøg på at fange kvindens interesse uden at afsløre sine egentlige intentioner. Hertil svarer hun dog tørt, og stadig uden at skænke bejleren et blik:

*It restates the negativness of the universe. The hideous lonely emptiness of existence. Nothingness. The predicament of Man forced to live in a barren, Godless eternity like a tiny flame flickering in an immense void with nothing but waste, horror and degradation, forming a useless bleak straitjacket in a black absurd cosmos.*

En kort pause. Det statiske kamera indfanger dem stadig i et skævt two-shot, og der er fortsat ingen non-verbal kommunikation imellem dem. Allan læner sig ind imod kvinden og spørger sagte: "What are you doing Saturday night?" "Committing suicide", replicerer hun prompte, men uden at fortrække en mine, hvorpå han ufortrødent stiller hende et nyt spørgsmål: "What about Friday?" Denne scene opererer med en traditionel



◀ Fig. 1: En klassisk scene fra Play It Again, Sam (1972, Mig & Bogart).

form for inkongruenshumor, men den anslår samtidig nogle centrale spørgsmål indenfor analyse af (audio)visuel kunst: Hvordan kan vi forstå og analysere kunst, hvordan motiverer vi vores fortolkning af et givent kunstværk, og hvordan sonderer man imellem gode og mindre gode 'læsninger'? Disse spørgsmål besvares på forskellige måder indenfor forskellige analysetraditioner og skoler, og det er disse analysetilgange ift. film og tv, som jeg vil forsøge at skitsere og udfolde i denne tekst. Det er umuligt at nå rundt om hele det mediefaglige metodefelt, endsiges at komme fyldestgørende omkring alle analysetraditioner, men jeg vil forsøge at indkredse og sondre imellem nogle centrale positioner: Auteuranalyse, genreanalyse, næranalyse, stilometrik, filmhistorisk analyse, psykoanalyse og feminism/kønsteori.

## **ANALYZE THIS! FILMANALYSENS FØDSEL**

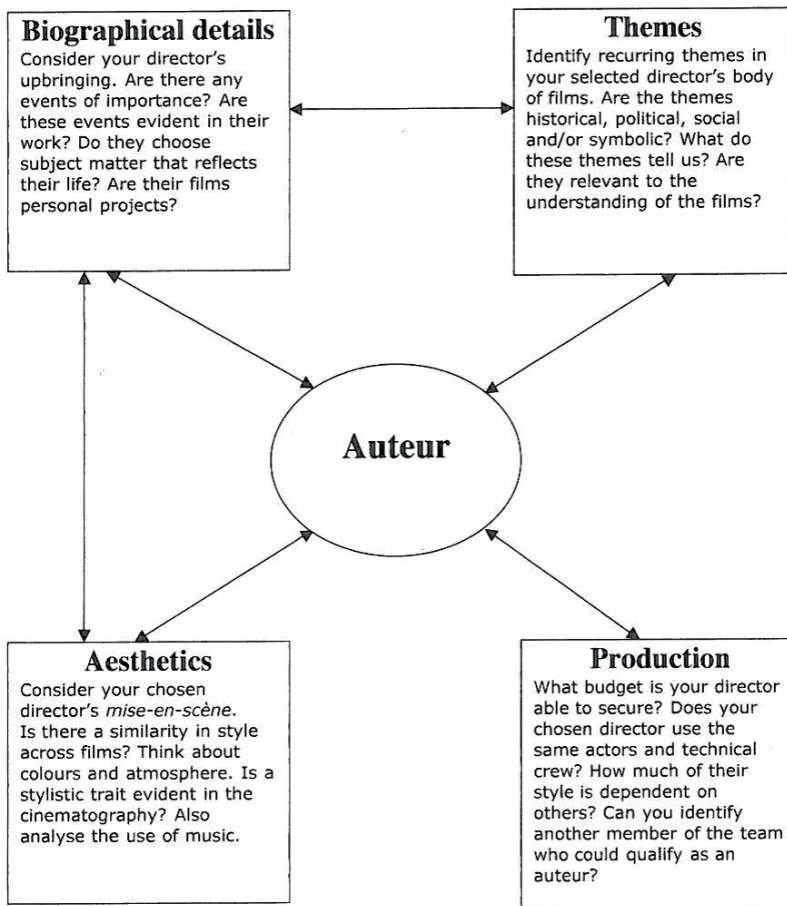
Det startede som en lille tilbygning eller måske snarere et anneks. I 1967 blev filmvidenskaben født som felt i Danmark, et felt som udsprang af litteraturvidenskaben og som hentede sit teoretisk-analytiske fundament fra diverse forskellige humanvidenskaber. Filmvidenskab hentede sit navn fra det tyske Filmwissenschaft, men samme studie er blevet kendt som Film Studies indenfor en britisk og amerikansk tradition. Den engelsksprogede betegnelse siger en del af filmvidenskaben som et broget felt, der primært fokuserer på

forskellige teoretisk-analytiske tilgange til film og tv-produktioner, men vidner også om en hierarkisering af de forskellige fakulteter: Fra hårde og "ægte" videnskaber til de mere bløde, humanistiske studier.

Det var først i 1967, at filmvidenskaben opstod som et reelt, akademisk studie i Danmark (på Københavns Universitet), men siden filmens fødsel har der eksisteret forskellige former for filmkritik, -analyse og sågar -teori. Ja, før i tiden var grænsen imellem den praktiske verden og den teoretiske ditto langt mere flydende og opløselig end den er i dag, og folk som Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin og Jean Epstein var væsentlige skikkelser indenfor både den tidlige film og den tidlige filmteori. Den mere akademiske tilgang til film- og tv-mediet kom dog senere, og den systematiserede, metodiske filmanalyse, som dukkede frem i 1960'erne, vidnede ikke blot om filmmediets popularitet men også – måske i højere grad – om et skifte i filmens kunstneriske anseelse.

## **DET GENIALE OG DET GENERISKE: FRA AUTEUR- TIL GENREANALYSE**

Filmen fik en ny status af kunst i 1960'erne, og det var således ingen overraskelse, at de første centrale analysetraditioner søgte at skelne imellem de populære samlebåndproduktioner og den "sande" filmkunst, skab af en "ægte" filmskaber. Det var den franske filmskaber



« Fig. 2: Auteur-analyse – en model af Christine Etherington-Wright og Ruth Dougherty (2011).

og -kritiker Alexandre Astruc, som i sit nu berømte essay fra 1948, "La Camera-Style", 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. Ifølge Astruc var der såmænd tale om et skifte i filmkunsten, hvor filmen langsomt var "i færd med at blive et udtryksmiddel, ganske som alle de andre kunstarter før den" (Astruc 1948: 13). Denne tanke, som jeg har beskrevet mere indgående i de forrige nummer af CLUT, inspirerede François Truffaut til at skrive et polemisk essay om tilstanden i tidens franske film, hvori han groft skelnede imellem håndværkere (metteurs en scène) og filmkunstnere, som havde en genkendelig og personlig signaturstil (auteurs).

Denne forestilling, som havde sit udspring i den romantiske kunstopfattelse, der allerede var blevet formuleret af Immanuel Kant i slutningen af 1700-tallet, blev senere importeret til USA, hvor Andrew Sarris skabte en egentlig model for auteuranalyse, der senere er blevet udvidet og udfoldet af filmforskerne Christine Etherington-Wright og Ruth Dougherty (se ovenfor). Og en anden filmkritiker, Robin Wood, erklærede sig enig med Sarris, idet han formulerede auteurteoriens væsentligste dictum: " Et kunstværk



Woody Allen

er kun et kunstværk for så vidt som det er skabt af og udtryk for en skabende bevidsthed. [H]vis filmen overhovedet er en kunstart, da er den en instruktørens kunstart” (citeret i Jørholt 1995: 11).

Da auteurteorien skød frem, sondrede auteuristerne imellem samlebåndsproduktioner, lavet ud fra velkendte formler og skabeloner, og egentlige auteurfilm. Denne sondring kender man også fra Tzvetan Todorov, som i en litterær kontekst har skelnet imellem genreværker og kunstværker. Som filosofi eller ”politik” (som Truffaut kaldte det) søger auteurismen altså at adskille sig fra den upersonlige skabelon- eller genrefilm (ikke mindst dem, som blev lavet efter litterært forlæg og i faste manuskriptsamarbejder), men analytisk minder auteuranalyse og genreanalyse om hinanden. Auteuranalysen udpeger og analyserer nogle af instruktørens signaturtræk i denne eller hin film, mens genreanalysen forsøger at begribe filmen ud fra nogle mere eller mindre velkendte genrekonventioner/genrekoder. Og

det turde være indlysende, at også genrefilm kan have auteurpræg, som vi eksempelvis kender det fra John Ford, Howard Hawks, Billy Wilder og Alfred Hitchcock.

De fleste genrer har nogle faste konventioner, men det er forskelligt hvad der særligt karakteriserer en genre: Er det lokaliteterne som i en western, lysforholdene som i en film noir, oplevelseseffekten som i et melodrama eller en pornofilm eller sågar rekvisitterne som i en hvid telefon-film? Det er forskelligt, hvad der karakteriserer en given genre og også, hvor mange nødvendige og tilstrækkelige karakteristika som den enkelte genre har. Traditionelt vil man dog i genreanalysen se på semantiske og syntaktiske forhold, dvs. filmfortællingens komponenter (stilen, indholdet, temaerne, karaktererne) og dens komposition (dramaturgien). Filmforskeren Peter Larsen har senere, med udgangspunkt i Todorov og Altman, udvidet genreanalysemodellen til at inkludere fire parametre:

	DEL (CITAT)	HELHED (VÆRK)
<b>Stil</b>	Shot to shot-analyse af citat med fokus på brugen og funktionen af forskellige stilistiske greb.	Udpegning og analyse af filmens gennemgående og mest dominerende stiltræk. Hvorfor er netop disse centrale og dominerende?
<b>Form</b>	Analyse af citatets dramaturgiske opbygning, set-up/pay-off-strukturer, fremdriftsmekanismer og centrale vendepunkter eller plot-points. Man skal også overveje, hvor det givne citat måtte placere sig ift. hele fortællingen og hvordan man ser dette. Er der fx tale om anslaget, klimakset eller noget helt tredje?	Analyse af filmens dramaturgi, typisk med afsæt i relevante dramaturgiske modeller (fx treaktsmodellen, Thompson 4-akter, plot-point-modellen eller berettermodellen). Alternativt kunne man inddele filmens scener og sekvenser ift. Metz’ syntagememodell, og man kunne overveje at se på forholdet imellem fabula og sjuzet (hvilket især ville være interessant ift. ukronologiske, forførende eller vildledende film). Hvis der er tale om et afsnit af en føljetonserie, forholder man sig til plotbuer, hhv. scenebuer (indenfor den enkelte scene/sekvens), episodebuer (indenfor afsnittet), føljetonbuer (på tværs af flere afsnit), seriebuer (på tværs af hele serien).
<b>Indhold</b>	Analyse af citatets indhold, herunder karakterer og karakterforhold, ikonografi, temaer mv.	Analyse af filmens indhold, herunder karakterer og karakterforhold (fx med brug af aktantmodellen), ikonografi, temaer mv. Hvad er filmens/tv-seriens præmis/koncept-idé og budskab?



- ☞ semantik (dvs. indholdssiden)
- ☞ udtryk (dvs. stilen)
- ☞ syntaks (dvs. dramaturgien og fortælleteknikken)
- ☞ pragmatik (dvs. brugen).

Det er på tværs af disse elementer, at man skal lede efter faste genrekoder, og nogle genrer har, som sagt, flere faste konventioner indenfor det semantiske felt, mens andre har nogle meget faste udryksmæssige eller syntaktiske principper (eksempelvis kendetegnes romcomen ved et syntaktisk princip om en lykkelig slutning, og den følger ofte formelen sex-break-up-reconciliation) (jf. Larsen 2008: 34-36). Hvis man fx sammenligner to forskellige film fra samme genre mhp. at sige noget om genrens bredde eller historiske forandring, så sammenkobler man således to analysemetoder, hhv. genreanalyse og komparativ analyse.

## JEG ER SGU MIN EGEN! NYKRITIK OG NÆRANALYSE

Auteuranalysen udsprang af en kritisk debat i 1940'erne og 50'erne, og den hentede sit væsentligste grundlag fra biografisk og psykobiografisk litteraturanalyse (hvor man analyserer et litterært værk på baggrund af forfatterens liv og livsværk). Auteuranalysen forsøgte dog også, ved netop at forholde sig til den enkelte auteurs signaturstil, at flytte fokus fra temaer og indhold til selve filmstilen, og således adskiller den sig fra den tematiske analyse.. "Indholdet i en bog er ikke et referat af handlingen. Dens indhold er ordene, hvoraf den er sammensat," som Robin Wood udtrykte det. "En films indhold er skiftende billeder, ord og lyde samlet til en helhed" (citeret i Jørholt 1995: 12).

Den filmiske næranalyse, som er en helt central og grundlæggende del af mediefaget, henter sit grundlag i netop dette fokus på samspillet imellem stil, form og indhold. Men modsat auteuranalysen,

så er næranalysen baseret på en forståelse af det enkelte værk som autonomt, og dens skaber er principielt ligeså uvæsentlig som dens industrielle og filmhistoriske kontekst. Næranalysen baserer sig på den nykritiske metode, og den kobler shot to shot-analyse, hvor man dissekerer et udsnit fra en given film indstilling for indstilling, med nogle analytiske iagttagelser (vedrørende stil, dramaturgi og indhold) omkring hele filmen som værk. Det er denne hermeneutiske vekselvirkning imellem del og helhed, som er central for den



« Fig. 4: Denotation og konnotation i åbningsskærmen til Full Metal Jacket (1987).

mediefaglige næranalyse: Det enkelte greb forholdes til de øvrige virkemidler og til indholdet, og det enkelte 'citat' sættes i relation til filmen som helhed (jf. vekselvirkningsmodellen ovenfor).

I en praktisk forstand bygger denne disciplin dog også på Christian Metz, som i 1970'erne overførte nogle grundlæggende tanker fra lingvistikken til filmen som genstandsfelt, i et forsøg på at beskrive filmen som sprog. Metz' filmsemiologi er vidtrækkende, men enkelte af hans tanker er blevet helt gængse ift. den mediefaglige næranalyse, som

« Fig. 5: Anslaget fra *The Squid and the Whale* (2005) – en velegnet introduktion til filmisk næranalyse.



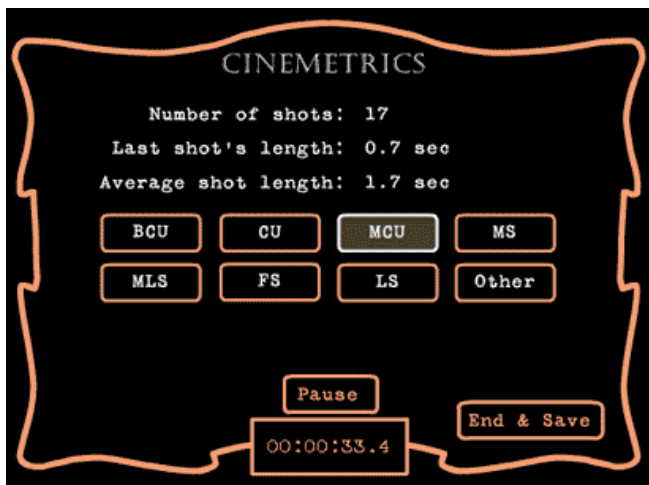
vi alle bedriver. Som Metz deler vi således også film op i forskellige sekvenser og scener, som menes at have forskellige dramaturgiske og fortælle-mæssige funktioner (disse kalder Metz syntagmer), og ligesom Metz taler vi om forholdet imellem det, vi ser og hører (denotation) og hvilke betydninger og funktioner de enkelte greb har (konnotation). Jeg introducerer indimellem Metz' syntagmebegreb i mediefag, og vi har brugt hans forskellige syntagmetyper og hans klassiske sondring imellem denotation og konnotation ifm. en analyse af anslaget til *Full Metal Jacket* (1987). Dette tvinger eleverne til præcist at sige, hvad de faktisk ser og hører i den indledende montage (hvad Metz formentlig ville kalde et klammesyntagme): Vi ser en række indstillinger af udtryksløse mænd, der bliver kronraget, akkompagneret af et stykke musik, som i lyrikken peger på filmens krigstema, men som i det muntre udtryk lader til at kontrapunkttere billederne. Men hvorfor skal vi se denne montage, og hvad siger den om filmens (og instruktørens) forhold til krig?

## FRA STRUKTURALISME TIL STILOMETRIK

Shot to shot-analysen kan som redskab virke en anelse mekanisk, navnlig hvis man bliver på et beskrivende plan. Det præcise og



« Fig. 6: Acousmatisk lytning er et godt redskab ifm. den filmiske næranalyse. Billedserie: *Dexter* (Showtime, 2006-2013).



◀◀ Fig. 7: Stilometrikken, som ofte forbindes med Barry Salt, er en analysemetode, men bør snarere ses som et analyseværktøj.

dybdegående fokus på enkelte greb og strukturer er dog helt centralt, hvis man ønsker at skabe en velfunderet analyse. Vi skal som udgangspunkt blive enige om, hvad vi ser og hører, og dette er ikke altid så enkelt, som man skulle tro. Som indledningsøvelse i 1.g plejer jeg at vise anslaget til *The Squid and the Whale* (2005) med følgende besked til eleverne: Beskriv, hvad I ser og hører. Elevernes kommentarer skrives op på tavlen i tre kolonner, som ikke på forhånd er forklaret eller skitseret for eleverne, og først efterfølgende får eleverne kolonneopdelingen forklaret: (1) indhold, (2) form, (3) stil. Det interessante her er, at eleverne ofte kan komme med ganske præcise beskrivelser af dialog, handling og skuespil, og de kan også give mulige analyser af disse elementer (den konnotative værdi af de enkelte dele), men sjældent beskriver de faktisk kameraarbejdet, beskæringerne, klipningen, lyden og musikken. Dette er ikke mærkeligt, som jeg forklarer dem, men det vidner om, at vi skal se og høre film på en ny måde: Vi skal lære at se og høre de filmtekniske valg og strukturer i ligeså høj grad som de indholdsmæssige forhold.

Når vi senere beskæftiger os med filmlyd eller musik, plejer jeg at lave acousmatisk lytning (som filmkomponisten Michel Chion kalder det), hvor vi ikke ser billedet, men blot hører

lydsiden, for derved at tvinge eleverne til at faktisk at analysere lyden. Gør man dette med temaet til *Dexter* (Showtime, 2006-2013), vil man opleve, at musikken i sig selv åbenbarer mange af de elementer, som vi forbinder med serien, og som vi ellers kunne ske at overhøre: Halvtonespringet og forvrængningen antyder et horrorelement, de etniske instrumenter antyder en fremmedartet og mystisk karakter, og det 'snublende' motiv antyder noget karneval- eller klovneagtigt, der kunne passe til Dexters maskespil. En positiv bieffekt ved denne øvelse er, at eleverne overraskende sjældent genkender temaet, og at de således analyserer det, de faktisk hører, ikke det, de i øvrigt ved om serien som helhed.

Sådanne øvelser kan få eleverne til at bemærke de enkelte virkemidler og strukturer, og det kan bevidstgøre dem om den ubevidste analyse, som de hele tiden bedriver. Filmanalysen kan, som David Bordwell udtrykker det, sammenlignes med det at cykle. De fleste af os kan cykle og opfatter det ikke som en egentlig kompetence, endsiige noget som vi aktivt tænker over. "Watching a movie may seem as effortless as riding a bicycle, but both draw on a range of practiced acts" (Bordwell 1985: 33).

Bordwell har gjort sig til fortaler for en mere strukturalistisk eller formalistisk disciplin, hvor man specifikt kigger på enkelte tekniske virkemidler og disses umiddelbare funktioner, og han forsøger bevidst at undgå de mere vidtløftige Holger Fortolker-læsninger, som vi så ofte ser hos eleverne. Et mere specifikt eksempel på den filmiske strukturalisme ses i den disciplin, som hedder stilometrik – en disciplin,



◀◀ Fig. 8: *Rocky IV* (1985) synes at lægge op til ideologikritiske symptomallæsninger.

som lægger vægt på præcise og nøjterne målinger af forhold såsom indstillingslængde og klippefrekvens. På siden cinematics.lv kan eleverne arbejde med stilometriske målinger af forskellige film, og en sådan strukturalistisk øvelse kan danne et interessant perspektiv ift. næranalysen, men kan næppe stå alene. Stilometrikken er nok en analysemetode, men den egner sig bedst som et analyseværktøj i samspil med andre metoder, tilgange og fag (fx matematik ifm. tværfaglige forløb eller studieretningsprojekter).

## FORTRÆNGTE STRUKTURER OG LATENTE BETYDNINGSLAG

I bogen *Making Meaning* (1989) beskriver David Bordwell forskellige former for betydning i en film, og han sonder imellem forskellige analysetraditioner og -tilgange. Auteuranalyse trækker centrale auteurtræk ud af filmen, næranalysen fokuserer på konkrete betydningslag i konkrete scener og sekvenser, og andre analysemetoder forsøger i stedet at afdække nogle skjulte eller fortrængte betydningslag. I 1970'erne så man en række forskellige analysemetoder, som tog deres udspring i økonomiske teorier af Karl Marx, psykologiske teorier af Sigmund Freud og lingvistiske teorier af bl.a. Ferdinand de Saussure. Christian Metz' filmsemiologi dannede på sin vis grundlag for stilometrikken, skønt Barry Salt og David Bordwell ønskede en mere præcis og konkret beskrivelse af de enkelte virkemidler og funktioner, men Metz' teorier var også væsentlige

for de psyko-semiotiske og feministiske teoridannelser, som skød frem i 1970'erne. På baggrund af Karl Marx' økonomiske teorier skrev Theodor Adorno og Max Horkheimer om "kulturindustrien", og de så filmen og fjernsynet som symptomer på nogle ideologiske strukturer. Dette dannede grundlag for ideologikritikken eller symptomallæsningen, der netop beskriver den enkelte film som et symptom på en given ideologi eller et givent normsæt. På baggrund af en sådan analysemetode kunne man se science fiction-film som *Them!* (1954) og *Invasion of the Body Snatchers* (1956) som udtryk for koldkrigsparanoia og frygten for 'Den røde trussel', og man kunne se nyere film som *Red Dawn* (1984), *Rocky IV* (1985) eller *Die Hard* (1988) som symptomer på den herskende ideologi under Ronald Reagan. Der havde dog allerede i den tidlige filmteori været eksempler på sådanne symptomallæsninger, bl.a. Siegfried Kracauers analyse af den tyske ekspressionisme i bogen *From Caligari to Hitler* (1947), hvor tidens tyske film blev set som et udtryk for et latent ønske hos den tyske befolkning om at få en tyrannisk leder. Symptomallæsninger er ikke så populære længere, men socialhistoriske læsninger, hvor en film ses i henhold til sin kulturelle og socialhistoriske kontekst, ser man stadigvæk i diverse afskygninger.

Også psykoanalysen og feminismen beskæftiger sig med nogle skjulte eller fortrængte strukturer i den enkelte film. Bag det manifeste (det som vi ser og hører) gemmer sig nogle latente (skjulte,

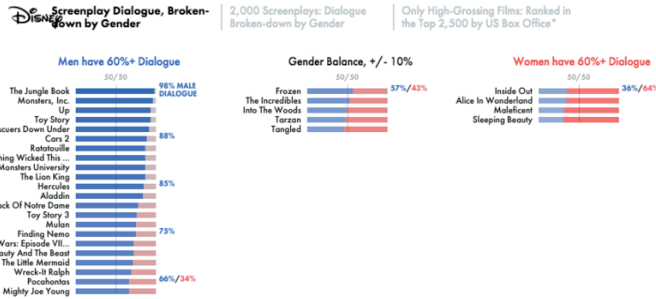


« Fig. 9: Slavoj Žižek foretager en forrygende psykoanalytisk læsning af *Lost Highway* (1997), og hans særegne, læspende udtale understreger det vidtløftige og langhårede i hans analyse. Se: <https://www.youtube.com/watch?v=JwAylTjmAM>.

2,000 screenplays, broken down by gender and age. The research turned up some pretty bleak stats. For instance, 22 of 30 Disney films (including Pixar) have a majority of male dialogue. Romantic comedies with female leads like "Pretty Woman" and "10 Things I Hate About You" tended to, on average, have dialogue that was around 58% male.

Some other interesting/disappointing findings included:

1 Men speak more often than women in Disney's animated films.



Polysarash

According to the study, even Disney films with female leads have more male dialogue: "[In *Mulan*], the dialogue swings male. Mushu, her protector draaon, has 50 percent more words of dialogue than Mulan herself."

« Fig. 10: En moderne kobling af feministisk filmanalyse og stilometrik. Kilde: Anderson & Daniels 2016.

ukendte) betydningslag, og den psykoanalytiske og feministiske filmanalyse forsøger netop at afdække og bløtlægge disse. Idenfor psykoanalysen vil man ofte anvende Freuds teori om Id'et, egoet og superegoet, og man vil anvende begreber som projektion, kastration, gentagelsestvang og det fortrængtes genkomst som nogle nøgler til at lukke den enkelte film op. Udfra en psykoanalytisk læsning vil man eksempelvis opfatte fortællestrukturen i *Lost Highway* (1997) som et udtryk for det fortrængtes genkomst. Hovedpersonen Fred Madison (Bill Pullman) opdager måske, at han enigmatiske kone er ham utro, og han oplever, at han ikke kan tilfredsstille hende. Denne følelse af impotens leder ham til at dræbe hende, hvorefter han fortrænger sin ugerning og etablerer en fantasiforestilling, hvor han selv er en yngre mand (Pete Dayton spillet af Balthazar Getty), som har stor succes i livet og med damerne. Undervejs møder han en mærkelig mand med et videokamera, og manden og hans videokassetter kunne symbolisere det fortrængtes genkomst. Fred ønsker at huske ting på sin egen måde ("I like to remember things my own way, not necessarily the way they happened"), men Mystery Man og hans videobånd tvinger Fred til at se det, som han desperat forsøger at fortrænge. Da den blonde edderkoppekvinde under samlejet med den unge, potente fyr, imod filmens slutning, vender sig om og siger "You'll never have me", skifter vi derfor tilbage. Det fortrængte kommer tilbage for stor kraft, og Fred tvinges til at indse realiteterne og sin egen ugerning eller til at

gentage sine handlinger i en uendelig sløjfe (jf. Fiennes 2006).

Sådanne psykoanalytiske læsninger af film kender de fleste, og det var netop koblingen af psykoanalyse, semiotik og feminisme, som i 1975 dannede grundlag for Laura Mulveys nu berømte essay om "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Som feministisk eller kønsteoretisk film- og tv-analytiker beskæftiger man sig med køn på film og tv, herunder de respektive roller (aktiv/passiv), rollernes relative betydning (tilstedeværende/fraværende), funktion (protagonist/hjælper/antagonist/attraktion) og nuancerigdom (flad/rund). Med udgangspunkt i sådanne binære modsætningspar kan man, ifølge Mulvey, afsløre nogle tydelige elementer af chauvinisme i mainstreamfilmen, og nyere afarter af Mulveys teori har fokuseret på grænsebrydende kvindeskikkelser i moderne film og tv-serier (fx *Inside Amy Schumer* og *Girls*), mens andre grene af kønsteorien har koblet stilometrisk analyse med feministiske grundteorier mhp. at illustrere den lille frekvens og betydning af kvinder i film og tv.

## FRA FILMHISTORISK ANALYSE TIL READER-RESPONSE-TEORI

Feminismen, ideologikritikken og psykoanalysen forsøger at afdække latente strukturer og betydningslag i den enkelte film eller tv-

serie, som skaberen måske slet ikke er opmærksom på, og herved adskiller de sig på afgørende vis fra auteuranalysen, der fokuserer på de betydninger, som autoren bevidst har lagt ned i filmen. Her handler det om at kende instruktørens hensigt (derfor kaldes denne metode også intentionalisme), og netop denne tilgang har mange opponeret mod siden 1980'erne. I kølvandet på filosoffer som Michel Foucault og Roland Barthes begyndte mange i 1970'erne og 80'erne at erklære "forfatteren død", og auteurismen faldt i kurs til fordel for nogle andre teoridannelser. De fleste kender anekdoten om Hans Scherfig som bliver spurgt til træet i haven – hvilken betydning har træet? – og som tørt svarer, at det blot er et træ. Denne anekdote peger på et generelt opgør med biografismen og auteurismen, som har fundet sted siden 1970'erne, og hovedværket i dette opgør var bogen *Is There a Text a Class?*, som blev skrevet af Stanley Fish i 1982. Fish blev den væsentligste repræsentant for reader-response-teorien og forestillingen om, at vi alle har forskellige forudsætninger og udgangspunkter for at forstå en film, og at alle vores læsninger således kan være lige gyldige.

Kongstanken hos Fish, at ingen læsning per definition er bedre eller mere autoritativ end nogen anden, passede fint til postmoderniteten og den tiltagende relativisme. I en mediefaglig kontekst virker den dog mere interessant end egentlig nyttig, og ikke alle læsninger er vel

trods alt lige plausible, endside lige funderet i præcise beskrivelser og iagttagelser. I den forstand bruger vi sjældent reader-response-teori ifm. den daglige mediefagsundervisning, men receptionsanalyse, som er nært beslægtet med reader-respons-teorien, kan være et ganske interessant værktøj, hvis man eksempelvis ønsker at vide noget om målgruppeforhold, gennemslagskraft mv. Receptionsanalysen forsøger således, gennem kvantitative og kvalitative undersøgelser (fx spørgeskemaundersøgelser, fokusgrupper og interview), at sige noget om folks oplevelse og forståelse af en film. Ikke hvad vi tror folk tænker og føler, men hvad de selv giver udtryk for. Reader-response-teorien forbindes ofte med postmodernismen, men når man analyserer en film i helhold til træk fra en given strømning eller periode, så beskæftiger man sig med filmhistorisk analyse. Den filmhistoriske analyse minder om genre- og auteuranalysen ved det, at den ser filmen ift. nogle ydre faktorer eller påvirkningskræfter. De filmhistoriske træk i en given film er dog ikke nødvendigvis intentionelle, og den filmhistoriske læsning kan således også grænse op til symptomallæsningen.

Siden 1990'erne er det i tiltagende grad blevet populært med hårde og mere målbare analysemetoder såsom stilometrik, hvor man fx laver målinger af den gennemsnitlige indstillingslængde (GIL) eller tilskuerens visuelle opmærksomhed (eyetracking). Men det er også i stigende grad blevet populært at lave industrielle analyser, hvor

« Fig. 11: Kan man forklare den narrative struktur i nyere blockbusters som et udtryk for nogle industrielle forhold – at man gerne vil åbne mange døre til sequels og gøre den enkelte film til et afsnit i en uendelig filmføljeton? Dette er grundlaget for den industrielle analyse, som har vundet frem i de senere år.





man analyserer en film på baggrund af mediesystemiske og industrielle forhold (a la "Hvilken kanal har produceret tv-serien, hvilken finansieringsmodel har denne kanal, og hvordan giver dette sig til kende i serien?"). Disse nye tendenser og metoder kunne modsvarer en tid, hvor humaniora generelt er under beskyndning, og hvor man således forsøger at "videnskabeliggøre" de bløde filmstudier. Den såkaldte Sokal-affære (om fysikeren Alan Sokal som fik et volapykessay antaget i det velrenommerede tidsskrift Social Text mhp. at afsløre nogle videnskabelige problemer i de litterære studier) er blevet et referencepunkt for mange, som ikke ønsker at blande videnskaberne (for mere herom se Kjørup 1996 og Jørholt 1998). Men efterhånden er man, formentlig for at følge tidens luner, begyndt at arbejde med mere målbare filmstudier og analyser baseret på hårde data (fx kognitive studier baseret på hjerneforskning, æstetisk næranalyse baseret på stilometriske undersøgelser og industrielle tekstanalyser baseret på økonomiske studier). Der findes således mange forskellige metoder og filmanalytiske tilgange, men den gode analyse, som Eva Jørholt siger, "henter sine kvaliteter ved ikke slavisk at følge den metodiske recept" (Jørholt 1995: 17).

### **AFSLUTTENDE BEMÆRKNINGER: HVAD MED BILLEDET?**

Hvis vi vender tilbage til den kiksede fyr og den tungsindige kunstlser i Woody Allens førnævnte Play It Again, Sam, så er hans spørgsmål – "What does it say to you?" – et fint eksempel på reader-response-teorien. Og kvindens dubiose svar er et tydeligt eksempel på netop denne analysemetodes svagheder og faldgruber: Ikke alle analyser er lige plausible eller kvalificerede, og den kvindelige kunstlser i Woody Allens film læser velsagtens for meget ind i det maleri, som hun betragter. Kigger vi derimod på selve scenen i Allens film, så kunne man bruge flere forskellige metoder og analyseredskaber. Stilometrikeren ville formentlig hæfte sig ved, at scenen består af fire indstillinger fordelt over 1:11 min.



Woody Allen

Dette er en gennemsnitlig indstillingslængde på 17,75 sek., og særligt den sidste indstilling er lang (med en samlet spilletid på hele 50 sek.). Formalisten ville spørge, hvilken funktion denne lange indstilling har, og hvorfor man har valgt netop denne komposition, hvorfor Pollock-maleriet forbliver off screen, og hvorfor kameraet forbliver statisk indtil scenens afslutning (hvor det panorerer en lille smule, idet kvinden afvisende forlader billedrammen). Alle disse elementer understreger karakterkontrasten og akavetheden i mandens scoringsforsøg, kunne man mene, og som genreanalytiker kunne man spørge hvordan den lange uklippede indstilling medvirker til at skabe en komisk inkongruens, og hvordan kvindens replik overrasker os i stil med komediens pull back and reveal-teknik. Som auteuranalytiker ville man formentlig opholde sig ved Kleinmanfiguren som en typisk Woody Allen-karakter, og man ville formentlig pege på blandingen af en komisk stil og karikaturen af det intellektuelle miljø og de tunge eksistentielle temaer, som nogle signaturagtige elementer. Dette kunne formentlig også lægge op til koblinger af kønsorienterede, psykoanalytiske eller psykobiografiske læsninger, hvor man formentlig ville hæfte sig ved forholdet imellem de to køn og spændingen imellem mandens Id og hans superego (Allan holder sig indenfor de moralske og sociale normer, idet han taler om Jackson Pollocks malerkunst, at den stund han i virkeligheden ønsker at dyrke sex med kvinden). Filmhistorisk kunne man formentlig finde postmodernistiske træk, idet scenen på parodisk vis afspejler de store fortællingers død (jf. kvindens kommentar), samtidig med at filmen er fuld af metavidste kommentarer og intertekstuelle referencer (til bl.a. Casablanca, 1943).

Bevares, man kan finde mange forskellige betydningspotentialer i denne ene indstilling fra denne ene Woody Allen-film (instr. Herbert Ross), men man skulle helst ikke nå frem til ligeså vidtløftige og løse observationer som den kvindelige kunstlærer. Og for at undgå dette skulle man formentlig også stille et andet spørgsmål end det, som Allan indleder scenen med. I stedet for at spørge eleven, hvad scenen betyder for ham/hende, skulle man måske hellere spørge: Hvad ser og hører vi her, og hvilken betydning har de forskellige elementer for vores oplevelse og læsning af filmen? Til netop dette spørgsmål findes der mange potentielle svar, men ikke alle er lige gyldige eller plausible, endsige lige kvalificerede. Som du spørger, får du svar.





## FIG. 12. ØVELSER

### Øvelse A: Skabsssekvensen fra *Blue Velvet* (1986), brugt ifm. David Lynch-forløb:

**Gruppe 1** skal lave en psykoanalytisk læsning af denne sekvens og bruge relevante teorier og begreber fra bl.a. Sigmund Freud.

**Gruppe 2** skal lave en klassisk næranalyse af denne sekvens. I denne forbindelse bedes I inddrage stilometrisk analyse og shot to shot-analyse.

**Gruppe 3** skal lave en auteuranalyse af denne sekvens, hvor de udpeger nogle typiske David Lynch-træk i sekvensen ved at sammenligne med andre af instruktørens film og relevante biografiske forhold.

**Gruppe 4** skal lave en feministisk/kønsteoretisk læsning, hvor de bruger Laura Mulveys teori om "the male gaze" ifm. en læsning af sekvensen.

### Øvelse B: *American Beauty* (1999), brugt ifm. suburbia-forløb:

Vi skal lave en fælles værkanalyse af *American Beauty* (1999). Dette gøres ved, at hver gruppe får en analysemetode, som de skal bruge ift. filmen. De skal selv finde relevante eksempler til at understøtte og kvalificere deres analyse. De forskellige fremlæggelser danner grundlag for en fælles værklæsning.

**Gruppe 1** skal foretage en genreanalyse, hvor de ser filmen ift. forstadfilmen som genre.

**Gruppe 2** skal foretage en shot to shot-analyse af to selvvalgte udsnit, som de sætter i relation til filmen som helhed.

**Gruppe 3** skal foretage en ideologikritisk og kønsteoretisk analyse af filmen.

**Gruppe 4** skal foretage en psykoanalytisk læsning af filmen.

**Gruppe 5** skal foretage en filmhistorisk analyse af filmen, hvor de analyserer den i relation til centrale filmhistoriske perioder, bevægelser og strømninger. Filmene skal også forsøgsvis placeres indenfor én af de filmhistoriske strømninger/bevægelser/perioder.

## Citerede værker

Anderson, Hannah & Matt Daniels (2016): "Film Dialogue", A Polygraph Joint. April. Online: <http://polygraph.cool/films/>.

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).

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.

Etherington-Wright, Christine & Ruth Doughty (2011): *Understanding Film Theory*. London: Palgrave Macmillan.

Jørholt, Eva (1995): "Indledning. Hovedlinjer i de sidste 25 års filmteori og -analysepraksis", i Eva Jørholt, Ind i filmen. København: Medusa: 7-42.

Jørholt, Eva (1998): "Filmæstetik og kvantemekanik: Skitse til en samtænkning af film og naturvidenskab på et arkæologisk grundlag", *Kosmorama* #22: 138-152.

Kjørup, Søren (1996): *Menneskevidenskaberne – problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.

Kracauer, Siegfried (1966 [1947]): *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Films*. Princeton University Press.

Larsen, Peter (2008): "Gener: historie og teori", *Medievitenskap* Bind 2, 2. udgave. Fagbokforlaget: 30-45.

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.

Fiennes, Sophie (2006): *The Pervert's Guide to Cinema*. Dvd.



### FIG. 13. FILMANALYSE: NOGLE UDVALGTE METODER

<b>Næranalyse</b>	Filmen som et autonomt værk. Betydningen findes i filmen.
<b>Stilometrik</b>	Som redskab bruges shot to shot-analyse, hvor man udtømmer enkelte indstillinger ift. relationen imellem stil, form og indhold. Delen ('citater') kobles til helheden ('værket'). Den stilometriske analyse måler og skaber konkrete data ift. nogle stilelementer i en film (fx gennemsnitlig indstillingslængde). Denne kan kombineres med næranalyse.
<b>Auteuranalyse</b> <b>Genreanalyse</b>	Filmen er resultat af nogle ydre faktorer/påvirkninger, som man finder træk af i filmen. Disse er mere eller mindre intentionelle. I auteuranalysen finder man træk af den givne auteur, gerne faste stilgreb, temaer, indholdselementer og fortælleteknikker. I genreanalysen finder man eksempler på genrekonventioner (gerne på tværs af semantik og syntaks) og eventuelle -brud.
<b>Psykoanalyse</b> <b>Kønsteori</b> <b>Ideologikritik</b>	Filmen er resultat af nogle ubevidste, latente eller sågar fortrængte strukturer og betydningslag. Med afsæt i begreber fra fx Sigmund Freud, Laura Mulveys og/eller Karl Marx forsøger man at beskrive nogle underliggende strukturer og betydninger i værket.
<b>Socialhistorisk og/eller filmhistorisk analyse</b>	Filmen afspejler nogle historiske forhold, enten nogle overordnede social- og kulturhistoriske forhold eller nogle mere specifikke filmhistoriske strømninger/bevægelser/tendenser. Disse udpeger og analyserer man.
<b>Industriel analyse</b>	Filmen eller tv-serien er præget af den produktionselle, systemiske og industrielle kontekst. Den industrielle analyse beskæftiger sig med de produktionselle vilkår (under hvilke vilkår er filmen/tv-serien produceret, og hvordan er den finansieret) og hvordan disse giver sig til udtryk i selve værket.
<b>Receptions-analyse</b> <b>Kognitionsteori</b>	Filmen påvirker folk forskelligt og henvender sig til nogle segmenter mere end andre. Dette kan undersøges gennem fx eyetracking-undersøgelser, fokusgruppeinterview, screeninger, hvor man optager publikums reaktioner eller spørgeskemaundersøgelser.



Woody Allen



# GENREFILM<sup>OG</sup> FILMGENRER

**Genrefilm og filmgenrer** giver mulighed for at arbejde med populære genrer som fx horror, science fiction, den romantiske komedie, melodrama og superheltefilm på et begrebsmæssigt og analytisk sikkert niveau.

Udgivelsens teori og opgaver inviterer til at omforme elevernes intuitive forståelse af genrer til en teoretisk og analytisk forståelse. Målet er at skabe overblik og skærpe elevernes kritiske sans.

Erling Sørensen

**iBog<sup>®</sup>** [genrefilmogfilmgenrer.systeme.dk](http://genrefilmogfilmgenrer.systeme.dk)

6 videoklip | 30 arbejdsopgaver | 17 eksempler | 9 faktabokse | 7 interaktive opgaver | 18 oversigter | eBog

Licenspriser fra kr. 25,-

**Bog** 136 sider



Se priser og licenser på [shop.systeme.dk](http://shop.systeme.dk)

Læs [systeme.dk](http://systeme.dk) | Ring 70 12 11 00 | Skriv [systeme@systeme.dk](mailto:systeme@systeme.dk) | Deltag [lab.systeme.dk](http://lab.systeme.dk)

**systeme**   
bedre læring

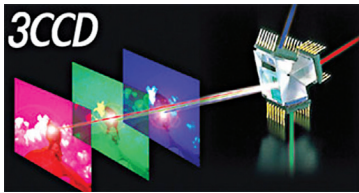


# Ny pris på Danmarks mest solgte kamera til mediefag

## Panasonic HC-X 920

Konsummarkedets eneste kamera med 3 CCD, som ellers kun findes på professionelle videokameraer.

# Panasonic



- \* Leica objektiv
- \* Leveres med ekstra batteri
- \* Wi-Fi til tablet/SmartPhone
- \* Billedstabilisering over 5 akser
- \* Mikrofon/Hovedtelefon tilslutning

**Kr. 4.985,-**

## Panasonic HC-X 920 m/ekstra batteri

Vi har lavet en jubilæums pakke, med alt udstyr i bedste kvalitet, til den laveste pris i 40 år



- \* Panasonic HC-X 920
- \* LowePro NovaSport taske
- \* Acebil i605 kamerastativ m/ taske
- \* Saramonic Microport TX10/RX10
- \* Sennheiser HD 201 hovedtelefon
- \* Lexar 633 SD-HC 16 GB (95MB/s)
- \* Stort ekstra batteri Hähnel HL-N 260
- \* Dynacore ekstern oplader DV-VBN



# Panasonic

**Kr. 7.985,-**

## CUT Jubilæumspakke – Klar til optagelse

Alle priser ex. moms og gældende til 1. juli 2016

# Udstyr til videooptagelse med Smartphone og Tablet



## Makayama MovieMount



Makayama har lavet et genialt stykke tilbehør, som gør det muligt at:

- ▶ Montere iPad på alle kamerastativer.
- ▶ Skifte mellem standard- tele- og vidvinkelobjektiver på 1 sekund.
- ▶ Montere ekstra udstyr som mikrofoner, Microport og LED-lys på iPad.

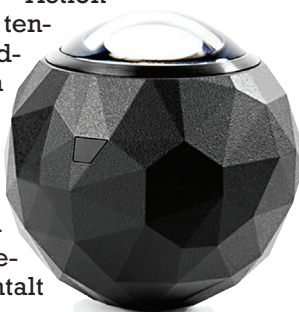
Makayama fås i 3 modeller til iPad 2-3-4, iPad Air 1 & 2 og iPad mini. (Skoler: spørg efter pris for klassesæt)

## Makayama MovieMount

Kr. 385,-

## 360Fly: Velkommen til Surround Video

360Fly kan, via din Smartphone eller Tablet, vise dig hvad der er muligt med nutidens optageteknik. 12,4 MP Action kamera, som er mindre end en tennisbold, er både robust og vandtæt. Et rigtigt Lifestyle kamera der ikke overser noget, ændrer alt og giver dig mulighed for at optage i fordybende interaktiv 360 ° HD-video, 1500 x 1500 pixel og 30 billede/sek. Glaslinsen har et imponerende optageområde på 360 grader horisontalt og 240 grader vertikalt



360Fly kan ikke forklares, det skal ses og det gør du her: <https://360fly.com>

## 360Fly

Kr. 2.985,-

## DJI OSMO

4K kamera med Sony Exmor R CMOS-sensor/ 12 Megapixel, monteret på en 3 akset håndstabilisator med indbygget joystick til styring af pan/tilt. Du har mulighed for at udføre flydende 360° panoramaoptagelser. Osmo streamer billedet direkte til din smartphone, som kan monteres på håndtaget.



NYHED

## DJI OSMO

Kr. 4.485,-

## Saramonic SmartMikser



SmartMixer er uundværlig, hvis du vil lave professionel lyd på iPhone, iPad og Android. Du får en lille lydмикser (9 x 3 x 3 cm.) med to retningsbestemte mikrofoner, XLR tilslutning for professionelle mikrofoner, også mikrofoner der kræver phantompower. Mikseren har styrkekontrol og hovedtelefon tilslutning for monitoring af både REC og PLAY. Leveres med håndtag for montering af iPhone og Android telefoner.

## Saramonic SmartMixer

Kr. 1.085,-

## Saramonic SmartRig



Med SmartRig kan du tilslutte professionelle XLR mikrofoner, også med phantompower, til alle smartphone og tabletter.

## Saramonic SmartRig

Kr. 385,-

## Hama vidvinkelobjektiv for Makayama MovieMount



Alt-i-én linse, 0,5x vidvinkelobjektiv, UV-filter og Macro, monteres i slideren på MovieMount, og på et sekund kan du skifte optik.

**hama**

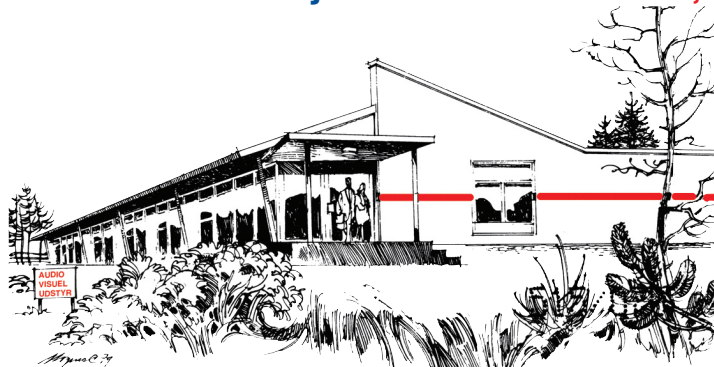
## Hama vidvinkelobjektiv

Kr. 450,-

Alle priser ex. moms og gældende til 1. juli 2016

dansk AV teknik

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



# MAN SER EN FILM

The  
Godfather



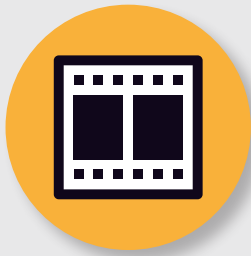
**OM DET METODISKE ARBEJDE MED FILM**

**AF BO JØRGENSEN. MAG. ART I NORDISK LITTERATUR OG SIDEFAG I FILOSOFI ,  
EKSTERN LEKTOR VED INSS, KU OG LÆRER PÅ FALKONERGÅRDENS GYMNASIUM I  
DANSK OG FILOSOFI.**

**M**an ser en film. Og så taler man eller skriver om den. Ikke bare som når man taler om den i bussen eller ved middagsbordet, om man kunne lide den eller ej, men på en faglig måde. Men hvad er forskellen mellem den faglige måde og så den mere uforpligtende måde, vi taler om film på i dagligdagen? Et svar er metode. Her i artiklen vil vi med de videnskabsteoretiske briller kigge på, hvad mediefagsmetode er for en størrelse.

Hvad er metode overhovedet? Det pragmatiske svar er, at det er fagets traditioner, måden hvorpå man arbejder fagligt med stoffet. Dette gøres ud fra et virvar af forskellige metodiske greb, en værktøjskasse man kan vælge og vrage fra. Fagets metoder er synonymt med fagets traditioner. Punktum. Og dog. Svaret er delvist utilfredsstillende, for når man diskuterer, hvilken status metoderne har i forhold til hinanden, er det svært at give et endegyldigt svar. Er der tale om en række sidestillede metoder, en liste hvorfra man frit kan vælge en eller flere metoder? Men hvad afgør så, hvilken metode man vælger? Er det humøret, mavefornemmelsen, filmen selv eller noget fjerde. Og er de forskellige metoder lige rigtige at vælge, og hvis så mange forskellige metoder og metodiske greb er lige rigtige, risikerer vi så ikke at ende i et subjektivistisk any-thing-goes analysetivoli? Og risikerer denne udvælgelsesrelativisme ikke at undergrave videnskabeligheden i faget. For hvis det er subjektivt, kan man jo fortolke, som man vil. Det bør bestemt ikke være tilfældet, og det skaber for øvrigt utryghed i en pædagogisk sammenhæng. I det





efterfølgende vil jeg forsøge at komme med nogle elementære videnskabsteoretiske refleksioner, der forhåbentlig vil kunne fungere som et kompas i det uoverskuelige metodiske landskab.

Og hvad er videnskabsteori så? Videnskabsteori er for så vidt både teori om, hvordan man bedriver videnskab og teori om, hvad god videnskab er. Det har altså både en deskriptiv og en normativ side. Noget der nemt ender i enten en metoderedskabskasse eller i et videnskabsteoretisk overjæg. Hvis man holder sig på den deskriptive side, kommer forskellige videnskabsteoretiske positioner og diverse metoder egentligt ikke i clinch med hinanden, for så er det blot, sådan videnskab er blevet bedrevet. Det er først i det øjeblik, at der kommer en normativ dimension på, at der er potentielle konflikter. Fremstillingen vil glide fra det deskriptive over i normative refleksioner.

Jeg vil fortrinsvis trække tre videnskabsteoretiske spor gennem feltet af metoder og faglige indfaldsvinkler. Det første er genstandsfeltet. Hvad er det egentligt, man vil sige noget om. Det andet, der følger naturligt efter det første, er interessen, hvorfor vil man sige noget om ens genstandsfelt. Hvorfor overhovedet bedrive medievidenskab? Og det tredje er relationen mellem videnskabsmanden og genstandsfeltet, hvilken karakter har det, og hvilket videnskabsideal afspejler det.

Genstandsfeltet først. Man ser en film. Fx *Far til fire*. Og udtaler sig om filmen: 'Der er stort set ingen ikke-etniske danskere repræsenteret i filmen, og det selvom store dele af den foregår i en dansk skole i dag, hvor der normalt går børn med mange forskellige etniciteter. Det skaber et falsk billede af samfundet'

Udtalelsen er faglig, og den er gyldig. Men hvordan kan den være det, når det, den siger, ikke er en udtalelse om, hvordan filmen er, men snarere om, hvordan den ikke er. Det er nemmest at forklare det ved at sige, at genstandsfeltet for subjektet, der udtaler sig, ikke er filmen *Far til fire*, men snarere repræsentation af etnicitet i dansk film (og måske generelt i kulturelle udtryk). Film eksisterer altid i en social kontekst, og derfor kan det med rimelighed antages, at den enkelte film afspejler denne sociale kontekst. Det vil man ofte kunne læse ud af en film, men lige så ofte kommer man med en forventning om, hvilken social kontekst man vil se spejlet i filmen. Man læser altså noget ind i filmen. At læse noget ind i filmen har umiddelbart en lidt dubiøs klang, men det behøver det ikke have. Man skal blot gøre sig klart, at genstandsfeltet er forskudt fra den enkelte film til en større kontekst. Videnskabsmanden kommer med en forventning om at se noget bestemt afspejlet i filmen. Filmen er således et symptom på forhold, der ligger uden for den selv. Klassiske genstandsfelter er klasse, etnicitet og køn. Man ser en film. *Godfather*. Og udtaler sig om den. 'Corleonefamilien afspejler den amerikanske drøm. Men ved at afspejle det amerikanske samfund i en enkelt familie underlægger man sig en forestilling om individet og familien som det centrale og befordrer derfor ikke klassebevidsthed.' Udsagnet er gyldigt og fagligt. Genstandsfeltet er klassesamfundet og bygger på den præmis, at klassesamfundet er kendetegnet ved en borgerlig undertrykkelse af arbejderklassen – blandt andet gennem film. Dette er den såkaldte ideologikritik.

Der er ingen grund til at diskutere, om den ene af de ovenstående vinkler er rigtigst (og i øvrigt vil de ofte supplere hinanden fint). Men skal vi leve op til vores videnskabsteoretiske overjæg,







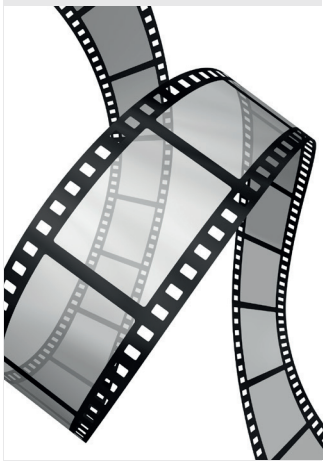


må vi altså gøre os klart, hvad vores genstandsfelt er. Hvad vil vi faktisk undersøge? Dette glider direkte over i det andet videnskabsteoretiske aspekt, nemlig interesse. Hvorfor laver man i det hele taget filmanalysen? Hvis præmissen er den, at man ser filmen som symptom på en større sociale kontekst, vil denne symptomanalyse typisk bygge på den videre præmis, at der er nogle undertrykkelsesmekanismer på spil. Det handler, som nævnt, især traditionelt om undertrykkelse af klasse, køn eller etnicitet. Derfor bliver interessen frigørende. Analysen laves altså for at bevidstgøre om disse undertrykkelsesmekanismer, og den bevidstgørelse skal igen befordre en handling, så man kan kaste det undertrykkende åg af sig. Klassekamp, kønskamp osv. Det, der kan være problemet med denne type metodiske positioner, er, at den ofte bygger på en præmis – nemlig at der foregår et urimelig magtovergreb i den kontekst, der er interessefeltet. Den implicerer en ideologisk orientering. Dette er igen fuldstændigt legitimt, idet det er en stor del af humanioras videnskabsteoretiske tradition – nemlig at videnskaben skal være frigørende. I princippet kan man forestille sig mange andre genstandsfelter indlejret i en sådan frigørelsestanke. Det kunne fx være frigørelse af naturen, som man ser det i økokritikken, hvor etikken udvides til også at gælde ikke-menneskelige væsner.

En anden vinkel på genstandsfeltet end den, hvor man indlejrer filmen i en større social kontekst, er den, hvor man ser den enkelte film som en del af en kommunikation. Filmen er skabt, og filmen er recipieret. Man ser en film. Og så overvejer man, hvad forholdet er mellem film og den skabende instans. Eller hvad forholdet er mellem film og modtager. Igen forskyder genstandsfeltet sig. Nu til enten skaber/film eller film/modtager. Mht. den første så kan interessen principielt rette sig to forskellige steder hen. I auteur-analysen

mod den skabende kunstner eller i en analyse af produktionsapparatet mod f.eks. Hollywood som institution. I auteuranalysen beskæftiger man sig typisk med en instruktørs hele produktion. Man kan nok have den enkelte film i centrum, men ser den hele tiden i samspil med instruktørens øvrige film, og i sidste ende samler man det så i en karakteristisk af den skabende kunstner. Auteuranalysen har naturligvis en mere eller mindre eksplicit præmis om, at den beskæftiger sig med film med en kunstnerisk kvalitet. (Og nej, et er ikke stedet her at forsvare eller forklare et så diffust begreb som kunstnerisk kvalitet). Man laver således ikke en auteuranalyse på en af Far til fire filmene. Det ligger ikke i fagets tradition, og det lægger filmen ikke umiddelbart op til. Mere eller mindre masseproducerede film, der tilsyneladende er skabt efter en skabelon, er derimod interessante, når vi vil lave en analyse af produktionsapparatet og filmen som en vare. Hvad kendetegner film, der masseproduceres og gentager nogle fortællemonstre som hovedparten af mediekonsumenterne benytter sig af? Umiddelbart kedeligt rent næranalytisk, men også interessant i forhold til at tage temperaturen på, hvilke fortællinger og fortællemonstre der præger markedet og dermed sætter rammerne om samfundets normer og bliver de fortællinger og fortællemonstre, som generationer vokser op med.

I denne ende af kommunikationsmodellen har vi også fat i film-modtager relationen. Her har vi hele receptionsteorien, som er et meget blandet felt, der fx spreder sig over spekulative overvejelser over, hvor meget vi faktisk kan læse ud af en film, og hvor meget der generes af det fortolkningsfællesskab, som vi er en del. Den del rejser også spørgsmålet om fortolkning og overfortolkning. Til de konkret – fx empiriske – undersøgelser af, hvordan film faktisk recipieres og



hvem der ser hvad. Fx gennem undersøgelser af målgrupper. Især den sidste del af receptionsanalysen giver mulig for at forankre sit faglige arbejde i en videnskabelig empiri.

At klargøre, hvad genstandsfeltet er, er en relativt simpel måde at undgå en misforstået metodepluralistisk subjektivisme på. Det er ikke et spørgsmål om, at man kan analysere og fortolke en film på mange måder, men om at genstandsfeltet forskyder sig enten fra den enkelte film til en større kontekst eller fra den enkelte film til et aspekt i produktion-værk-receptions-kæden. I et konkret fagligt arbejde kan man selvfølgelig bevæge sig fra det ene genstandsfelt til det andet, og også gøre det med substantielle pointer. Det videnskabsteoretiske overjæg vil blot bede om, at man ekspliciterer dette. Men gør det så analyse og fortolkning til en mere eller mindre uproblematisk størrelse, hvis man blot klargør karakteren af genstandsfeltet? Næh. Jeg har navigeret uden om to centrale problemstillinger: 1: Den metodiske karakter af det 'tekstnære' analysearbejde, dvs. shot-to-shot-analysen og 2. Relationen mellem videnskabsmand og analyseobjekt.

Først shot-to-shot-analysen. Man ser en film. Fx Paul Thomas Andersens *Magnolia*. Og så ser man den igen og igen og udvælger enkelte scener og ser dem endnu en gang med notesblokken ved hånden. På den måde kan man lave minutøse iagttagelser og netop se, hvordan filmsproget spiller på et væld af detaljer og subtile virkemidler, både mht. lydspor, klipning, farveholdning, lyssætning, komposition etc. Denne nærlæsning kræver hårdt arbejde, omhyggelighed og tid. Og netop her ligger shot-to-shot-analysens force. Det er her man dykker ned i filmsproget, og det er her, man arbejder tæt på det filmiske udtryk. Shot-to-shot-analysen adskiller sig umiddelbart fra de øvrige metodiske indfaldsvinkler, vi har snakket om, da den umiddelbart er interesseløs. Man vil ikke andet end analysere filmen. Det væsentligste metodiske greb er omhyggelighed, opmærksomhed, hårdt arbejde – og naturligvis et godt kendskab til filmsprog. Men denne interesseløshed er nok utopisk og måske heller ikke værd at holde helt stringent. I analysen af det enkelte filmiske udtryk må man altid indlejre det i en større sammenhæng, da den enkelte del først får mening i relation til helheden og denne helhed i sidste instans knytter sig





til et udvidet genstandsfelt og dermed også til en interesse. Dette giver mulighed for at anskue metode landskabet på en anden måde end som en række horisontalt sideordnede genstandsfelter. Nemlig som et hierarki, der minder om den taksonomi vi præker for eleverne. Shot-to-shot-analysen forlænges i en fortolkning, der netop fortolker shot-to-shot-analysens pointer ind i en (delvist) selvvalgt kontekst, der så kan perspektiveres og diskuteres i relation til (mere eller mindre eksplicite) interesse. De to parenteser antyder, at opdelingen ikke er stringent, men den hierarkiske skelnen mellem de forskellige metodiske greb er en måde at navigere i metodelandskabet.

Man ser en film fx Paul Thomas Andersens *Magnolia*. Og efter at have set den første gang og levet sig ind i personernes dramatiske skæbner, ser man den igen og igen. Og bliver opmærksom på detaljerne. I en central scene, måske den mest centrale scene i filmen, hvor det pludseligt regner med frøer, ser man en af personernes bogreol, her ligger Roland Barthes post-strukturalistiske klassiker *S/Z* (i den engelske udgave).

Hvad laver en bog, der netop handler om at læse og tolke i denne film? Når man har gjort iagttagelsen, at bogen er der, så bliver man også nødt til at svare, og svaret bliver kun meningsfuldt, når man kæder detaljen sammen med helheden. Et skitseret svar kunne være: Der er en parallelitet mellem Andersens multiprotagonistiske fortællegreb og Barthes tekstbegreb i *S/Z*. Nemlig at begge henviser til betydning som et felt, snarere end noget der udfoldes i en enstrengt plottet struktur. Og i en fortsat vekselvirkning mellem shot-to-shot-analysen (og der er meget at komme efter i *Magnolia*) og nogle overordnet tematiske, genremæssige og metodemæssige refleksioner vil man kunne udfolde netop denne pointe yderligere.

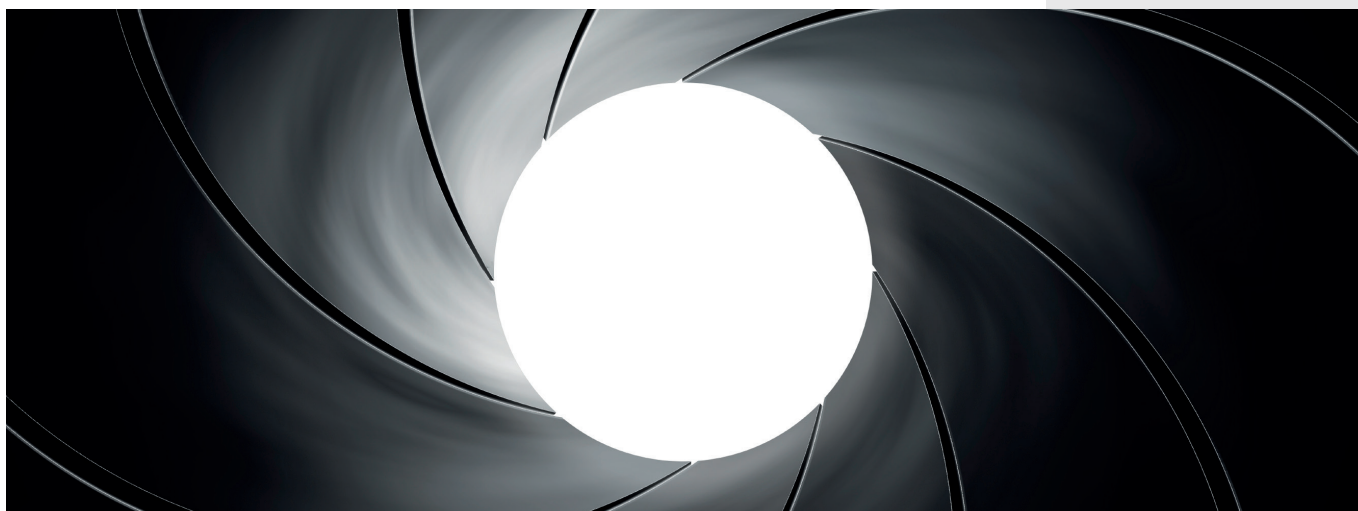
I forhold til tidligere refleksioner over genstandsfeltet, kan man principielt gå to veje med shot-to-shot-analysen. Den første er en lidt puristisk nærlæsningsstrategi, der inspireret af den nykritiske litteraturteori, ser værket som autonomt og hævder, at det er muligt at analysere værket som netop autonomt, således at det analytiske ikke er influeret af ydre interesser. Den anden ser shot-to-shot-analysen som den fagligt funderede nærlæsning, som det er oplagt og nødvendigt at forlænge i en supplerende metodisk kontekst. Dvs. at shot-to-shot-analysen faktisk er den centrale del af det metodiske arbejde, der forankrer og legitimerer fortolkningen af den konkrete film. Men shot-to-shot-analysen er ikke altid lige interessant. Det stiller krav til filmen, at man fordyber sig i den. Detaljen skal være værd at arbejde med. Man ser en film. Far til fire endnu en gang. Far har Borges bog *Fiktioner* liggende på natbordet. En bog, der signalerer intellektuelle spidsfindigheder, intertekstualitet og tolkningsmæssige udfordringer. Man forsøger at kæde denne deliagttagelse sammen med helheden, men – der opstår ikke en syntese. Det er en deliagttagelse, der stritter ensom og forladt i analysearbejdet. Og man fortsætter ikke den grundige shot-to-shot-analyse med *Far til fire*. Der er ingen tolkningsmæssige pointer at hente her.

Og så relationen mellem videnskabsmanden, der analyserer og/eller fortolker og analyseobjektet. Det er et videnskabsteoriens yndlingsemner og virkeligt et felt, hvor man skal holde tungen lige i munden, da det i sidste ende ikke blot handler om, hvordan man analyserer og fortolker en film, men også om, hvordan mennesket overhovedet er i stand til at forholde sig til sin omverden. Det sidste aspekt er dog

stærkt nedtonet i denne fremstilling.. Der er især to videnskabsteoretiske positioner, der afstikker feltet. Strukturalismen og hermeneutikken. Begge udfolder sig indenfor humaniora, endskønt strukturalismen i sin reneste form forsøger at undslippe den humanistisk fortolkningsuppe – men deres syn på forholdet videnskabsmand/analyseobjekt er væsensforskellige. Og begge har bidraget væsentligt til det metodiske arbejde indenfor mediefaget.

Strukturalismen lægger sig efter en naturvidenskabeligt ideal, hvilket vil sige, at det groft sagt er analyse fremfor fortolkning. Den stræber efter at finde invariante strukturer, dvs. strukturer, der gælder for en hel gruppe af analyseobjekter. Ligesom biologien gerne vil kunne sige noget, der gælder om alle pattedyr eller fysikken om alle faldende objekter. Det er sådan fx aktantmodellen er fremkommet. Man har kigget på et stort antal fortællinger og så reduceret forholdet mellem aktanter til en model. Således er strukturalismens interesse det invariante, det der gælder et stort korpus af fx film, det man indenfor videnskabsteorien kalder nomotetisk, dvs. den videnskab, der søger generelle lovmæssigheder. Netop derfor er strukturalismen velegnet til at karakterisere en ensartet mængde film.. Fx hollywoodfilmen, der kan karakteriseres med berettermodellen. Eller fx alle James Bond film, der har samme struktur. Den strukturalistiske medievidenskabs er altså: Man ser en masse film, sammenligner dem og ser, hvad de har tilfælles. Det er en pointe, at det strukturalistiske videnskabelige arbejde ikke har noget med fortolkning at gøre. Strukturalisme er i sin grundvold deskriptivt og analytisk. Analyseobjektet er netop et objekt, ikke et intentionelt subjekt.

Fortolkende er derimod hermeneutikken. Hermeneutikken er en hjørnesten i humaniora, da det er en videnskabsteoretiske position, der netop beskriver, hvad der sker, når man arbejder med intentionelle objekter, altså menneskeskabte størrelse, der udtrykker noget. Pointen er, at når man skal afkode dette udtryk, så foregår det i en dialogisk proces mellem analyseobjektets udtryk, og den der analyserer. Det er det, der kaldes den hermeneutiske cirkel. Og netop dette er en fortolkning, fordi den fortolkende så at sige oversætter analyseobjektets udsagn ind i hans forforståelse. Analyseobjektet får således karakter af et subjekt. Og fortolkningen karakter af en dialog mellem to subjekter. Forforståelse eller fordom kunne





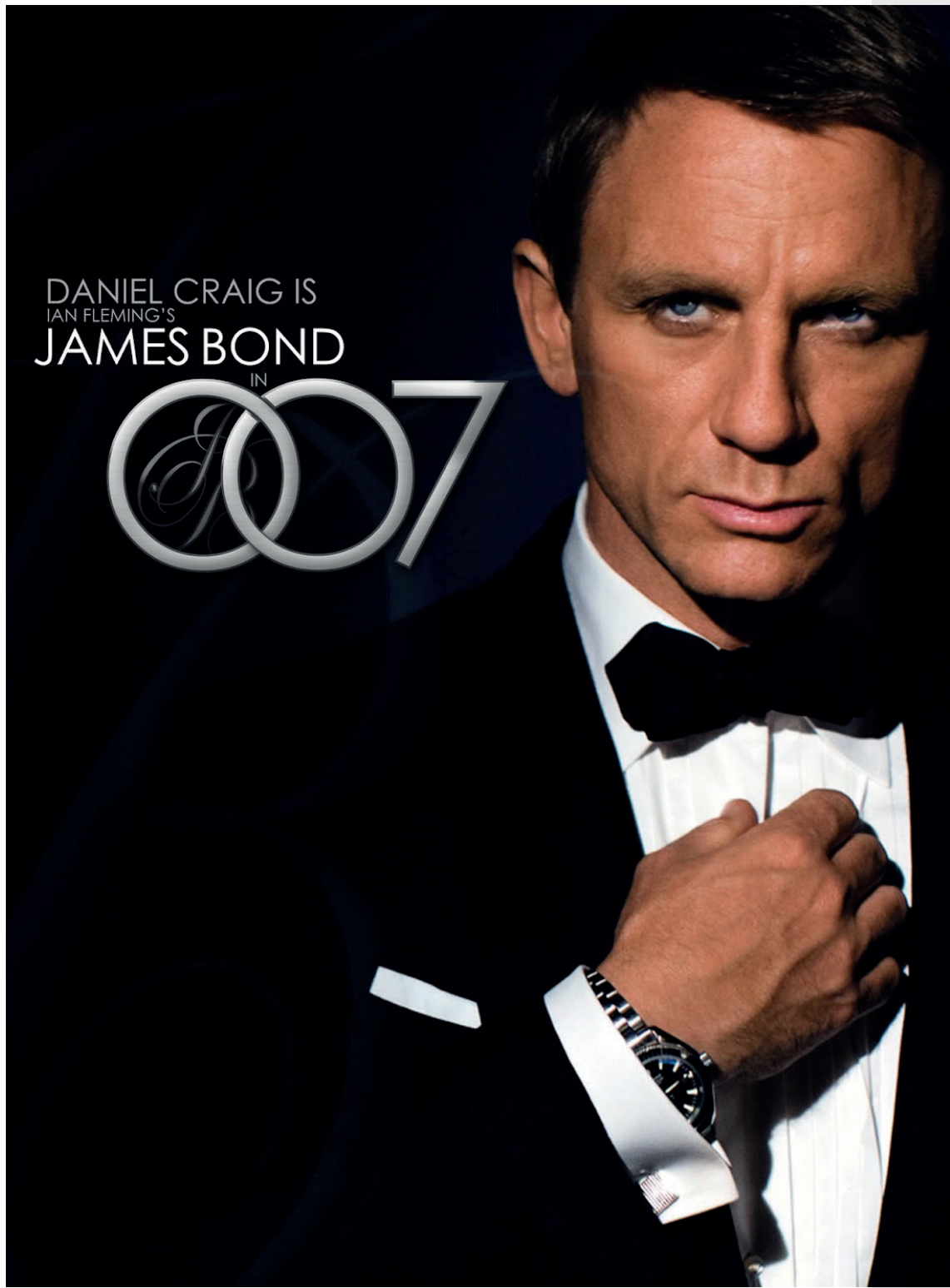
netop være nogle af de metodiske forudsætninger fremlagt tidligere. Det er en fordom – i hermeneutisk forstand – at forholdet mellem kvinder og mænd ikke er lige, og at det manifesterer sig i fx film. Som man råber i skoven, får man svar. Det er en af hermeneutikkens pointer. En anden pointe, som er væsentlig for hermeneutikken, er at hvad der er sandt ændrer sig rent historisk. Den måde, man fortolker en film på i dag, er anderledes end den måde man fortolkede den på for 50 år siden. Forforståelsen har ændret sig, derfor har dialogen skiftet karakter og slutresultatet i den hermeneutisk cirkuleringen har ændret sig. Og for hermeneutikken vil den historiske afstand medvirke til, at de værste ugyldige fordomme (for hermeneutikken skelner mellem gyldige og ugyldige fordomme) være bortelimeret. Vores videnskabsteoretiske overjeg vil hævde, at strukturalisme og hermeneutik er uforeneligt. Og det netop i en skelnen mellem den nomotetiske og den ideografiske interesse. Mellem det rent analytisk deskriptive, som undsiger sig fortolkningsperspektivet og det fortolkende, der anser modeller for reduktive i forhold til det enkelte udtryk. Fagets praksis er dog en anden. Aktantmodellen og berettermodellen, der må siges at være strukturelle modeller, indlejres gladelig i fortolkninger, der skriver sig ind i en hermeneutisk tradition. Og netop arbejdet med shot-to-shot-analysen, der etablerer det opmærksomme, filmnære arbejde er så det, der sikrer fagligheden.

Hvis man skal opsummere ovenstående, så har jeg forsøgt at lægge to typer snit gennem feltet af metoder. Et horisontalt, hvor man ser en række sideordnede positioner – fx forskellige genstandsfelter det enkelte filmværk er indlejret i. Og et vertikalt, hvor man kan gøre sig overvejelser over, hvor det metodiske arbejde er forankret mht. Abstraktionsniveau og interesse. Er det i det 'tekstnære' eller er det i de overordnede abstrakte videnskabsteoretiske refleksioner at den metodisk legitimitet søges. Er det i den præcise analytiske karakteristik eller i perspektivering. Det er heldigvis ikke et enten-eller, men snarere et både-og. Og hvad der legitimerer det faglige arbejde bliver i sidste instans et fagpolitisk spørgsmål snarere end et videnskabsteoretisk – så meget kan man lære ved at kaste et tilbageblik på fagets – og humanioras – skiftende dominerende positioner.



DANIEL CRAIG IS  
IAN FLEMING'S  
JAMES BOND

007



# Melancholia

og endeligheden som vilkår





*I artiklen præsenterer forfatterne en læsning af Lars von Triers værk: Melancholia fra 2011. Vi får præsenteret Timothy Mortons økologiske perspektiver og ser dem i anvendelse i analysen af filmen og dens melankoli.*



**AF JACOB BØGGILD, PROFESSOR VED INSTITUT FOR KULTURVIDENSKABER OG LITTERATUR VED SDU, OG TORSTEN BØGH THOMSEN, PH.D SAMMESTEDS.**

Lars von Triers Melancholia (2011) er på mange måder en dybt mærkelig film. Den spiller på en subgenre inden for genren spændingsfilm, nemlig katastrofefilmen. Men spændingsmoment har filmen ikke meget af. Dertil foregår den, ikke mindst når det gælder det andet af filmens to kapitler, i et utroligt lavt tempo. Og for det ikke skal være løgn, afslørede Trier og Zentropa allerede inden filmens premiere, at den skildrer verdens undergang. Så blev spændingsmomentet da helt punkteret!

Filmen skildrer kvinden Justine, som lider af lammende anfald af melankoli. Filmens titel henviser selvfølgelig hertil. Men helt konkret er Melancholia i filmen navnet på den store planet, som støder ind i Jorden og udletter den fuldstændig. Melancholia har en blå farve, den er blue, og i kraft heraf konnoterer den også tristesse og melankoli. Men samtidig spiller motivet på en traditionel sammenhæng mellem astronomi og melankoli. I tidligere tiders forestillingsverden, fra antikken til og med barokken, var melankolikeren



« Still fra slutningen af Melancholia.

under indflydelse af planeten Saturn. Saturn har den længste omløbstid omkring solen af alle planeterne, og derfor blev den associeret med den langsommelighed og handlingslammelse, der er forbundet med melankoli. Inden for samme forestillingsverden, hvor den er en kristen sådan, blev melankolikeren opfattet som en synder, der glemte Gud og frelsen og i stedet hengav sig til grublerier over altings tomhed og forgængelighed. Men melankolikeren blev også anset for at være en kunstnerisk begavet karakter med profetiske evner.

I filmens indledningssekvens, som gengiver scener og motiver fra filmen i ekstrem slowmotion, ser man Justine bevæge sig formålsløst afsted med noget gråt garn viklet om benene. Herved henvises der til melankolikerens omtalte langsomhed og handlingslammelse. Men i filmen tilhører hun samtidig den kreative klasse. Hun er kunstnerisk medarbejder ved et reklamebureau.

Som sagt består filmen, ud over den omtalte indledning, af to kapitler. Det første hedder "Justine" og skildrer den bryllupsfest, som afholdes for hende af hendes søster, Claire, og dennes mand, John. Justine er netop blevet gift med Michael. Justine kan ikke engagere sig i hverken festen eller Michael, og man fornemmer, at ægteskabet allerede har lidt skibbrud før de sidste gæster har forladt festen. Det andet kapitel hedder "Claire". Her er Justine den eneste gæst hos Claire og John og deres søn. Hun er rekonvalescent oven på et voldsomt anfald af melankoli. De afventer, at Melancholia skal passere tæt forbi Jorden. John er amatørastonom og stærkt begejstret for muligheden af at studere det fremmede himmellegeme på nært hold. Da han indser, at Melancholia vil ramme Jorden og udslutte den, begår han selvmord. Vi følger Justine, Claire og sønnen lige indtil Melancholia rammer Jorden. Så er det i enhver henseende slut.

Begge kapitler rummer gådefulde elementer. Skildringen af festen (som klart spiller på Thomas Vinterbergs film af samme navn) er springende og fragmenteret. Man aner ikke, hvorfor Justines far, Dexter, laver numre med bestikket under middagen og kalder alle kvindelige gæster, samt endda sin egen datter, for Betty. Justines mor er fremstillet som så forbitret, at det nærmer sig en karikatur. Justines chef er skildret som så dumt et svin, at det ligeledes tangerer karikaturen. Justine har på et tidspunkt fuldstændig passionsløs sex med en nyansat ved reklamebureauet, Tim. Hvad der motiverer hende dertil, aner man ikke. Men man aner, at hun, som den emblematiske melankoliker, gennemskuer al tomheden bag den fine facade og ledes derved. Senere giver Justine udtryk for, at hun ved ting, også om fremtiden. Hun er klar over, at Jorden med alt det liv, den rummer, vil blive udsluttet. Hun ved også, at der ikke findes liv andre steder i universet, og at det dermed er livet som sådan, der vil forsvinde. Det begræder hun ikke. Livet er ondt, tilkendegiver hun, ingen vil savne det. Ingen kan savne det, hvis hun har ret, kunne man tilføje.

Hvis man tolker ud fra den oplagte forbindelse til en anden film, Tarkovskijs sidste ditto,





« Hul nummer 19. Still fra Melancholia.

Offeret (1986) kan man rekonstruere sig frem til, at Justine indgår en form for pagt med Melancholia (modsat hovedpersonen i Offeret, som indgår en pagt for at frelse Europa fra en altødelæggende atomkrig). Hendes umotiverede sex med Tim kan opfattes som en antifrugtbarhedsrite, som indleder eller stadfæster denne pagt. Siden tager hun en nat i bar figur bad i det blå lys fra Melancholia. Anskuet således er hun en dæmonisk figur, en destruktiv kraft, et sort hul af gennemført negativitet. Men som figur er hun mere tvetydig end som så. Hun er som bemærket også den, som gennemskuer tomheden og siger fra over for både facader og pengemagt. Og til slut er hun den, som hjælper den lille dreng til at møde undergangen.

Det mest gådefulde indslag i det andet kapitel knytter sig til den golfbane, som er anlagt ved Claire og Johns landsted. Et af hullerne er markeret med et flag med tallet 19. Man ser det flere gange i løbet af filmen, så det er ikke meningen, at man skal overse det. Det er et fuldstændig barokt indslag i ordets dagligdags betydning. Som enhver ved, har en golfbane kun 18 huller. Et hul med nummeret 19 kan ganske enkelt ikke findes. Så hvad i alverden er meningen med dette motiv?

Den mulige pointe kan være en understregning af, at den verden, vi møder i Melancholia er en fiktiv ditto, et fiktivt univers. Altså noget imaginært. Det siger egentlig sig selv. Men et golfhul med nummeret 19 kan siges at være indbegrebet af et imaginært punkt. Og det imaginære kan forbindes med negation. For at skabe et fiktivt univers, som en læser eller biografgænger kan blive opslugt af, negerer forfatteren eller filmskaberens egentlig vores vante og dagligdags univers. Så længe vi er opslugt, har det fiktive univers erstattet det reelle og virkelige.

Negation er derfor en del af fiktionens væsen. Ifølge den franske litteraturfænomenolog Maurice Blanchot begærer litteraturen at forstå denne side af sit væsen. Den begærer negationen i sig selv, i ren form. I essayet "Litteraturen og retten til døden" skriver han om litteraturen, at den: "(...) er vendt mod negationens bevægelse hvormed tingene skilles fra sig selv for at de kan blive





« Plakat til Melancholia

genkendt, behersket, kommunikeret. Men litteraturen stiller sig ikke tilfreds med at modtage de løsevne og fortløbende resultater af negationens bevægelse: den ønsker at gribe fat i bevægelsen i sig selv, og den ønsker at få fat i dens resultater i deres totalitet. Hvis negationen formodes at have overvundet alting, så henviser alle virkelige ting, taget én for én, til den uvirkelige helhed de udgør tilsammen, til den verden, der udgør deres mening som et hele, og det er dette synspunkt litteraturen betragter som særegent for den selv, idet den betragter tingene ud fra denne endnu imaginære helheds synsvinkel (...).” (Blanchot 60-61)

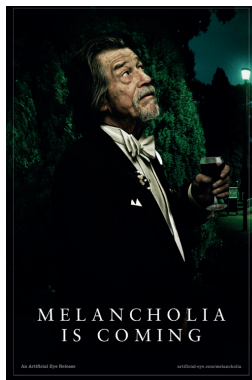
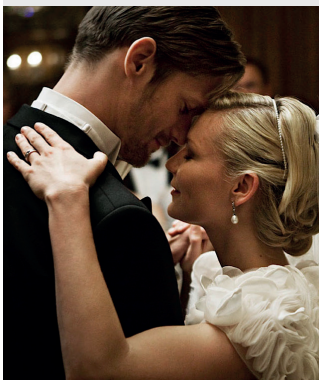
Lad mig komme med et bud på, hvad der egentlig formuleres her. Idéen om verden som totalitet er i sig selv en art fantasme, påpeger Blanchot, da vi jo ikke kan omfatte denne totalitet i vores bevidsthed. Vi kender kun verden i form af brudstykker af den og perspektiver på den. I øvrigt gør Kierkegaard det samme gældende i Sygdommen til Døden:

”Det Jordiske og Timelige som saadant er netop Det, som falder ud fra hinanden, i Noget, i det Enkelte. Det er umuligt, virkeligt at tabe eller berøves alt Jordisk, thi Totalitetsbestemmelsen er en Tankebestemmelse.” (11, 175)

Totalitetsbestemmelsen er med andre ord noget imaginært ifølge Kierkegaard. Dette forekommer os at være en væsentlig pointe i forhold til Melancholia. Golfhullet med nummeret 19 kan netop opfattes som et imaginært punkt par excellence, hvorfra helheden, totaliteten, kan negeres. Og samtidig repræsenterer dette umulige golfhul punktuelt det imaginære ved samme helhed eller totalitet. Verden eller universet som helhed er ret beset en imaginær størrelse, fordi den ikke kan rummes af vores forestillingsevne.

## Problemets rod

Det er måske derfor, vi har så svært ved at forholde os til, at vores livsverden er truet af klimaforandringer, som potentielt kan udslutte os. Vi taler om, at vi må redde planeten eller klimaet. Men det er jo hverken planeten eller klimaet, som er truet. Vi forholder os til imaginære størrelser frem for at begribe problemets reelle karakter. Det er os (samt en hel del øvrige livsformer), som er truet af klimaforandringerne. Det er os selv, vi hellere må redde, før det er for sent.

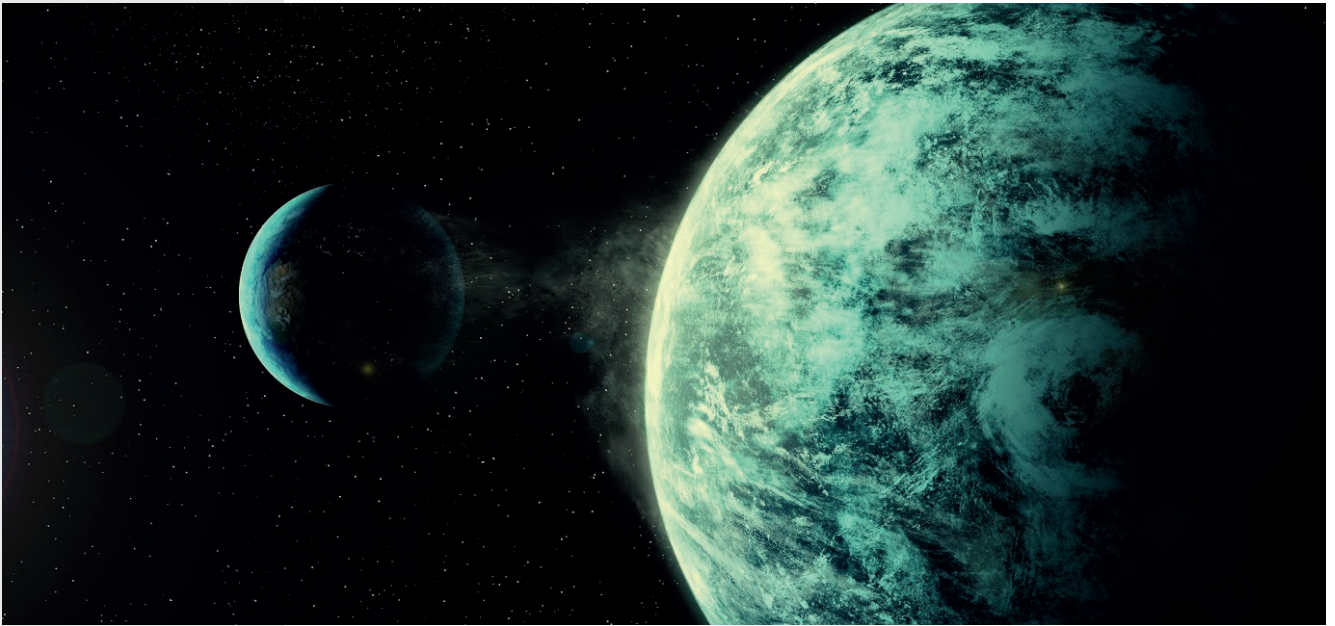




Vi er måske her også ofre for det forkvælede syn på naturen som noget andet og forskelligt fra os selv, som økokritikeren Timothy Morton taler om i værker som *Ecology Without Nature* og *The Ecological Thought*. Når økologisk bevidste personer på engelsk omtales som (og måske opfatter sig som) trehuggers, så er vi ved problemets rod, så at sige. Man kan forholde sig til et træ som en størrelse. Er det ikke for stort, kan man faktisk kramme det. Det er langt sværere at være planethugger. Det er ikke en størrelse, man sådan lige kan give et kram.

Ifølge Morton er klimakrisens vigtigste lektie til os ikke at verden er blevet uforudsigelig, usammenhængende, ustabil eller unhuggable, men at den altid har været det, og at vores totalitetsforestillinger om den netop aldrig kan være andet end imaginære. Den lektie motiverer til ydmyghed og eftertænksomhed fremfor blot at fortsætte med flere forsøg på at komme til fuld forståelse af problemerne med henblik på at afhjælpe dem. Snarere end at følge det allestedsnærværende imperativ om at "gøre noget" og desperat lede efter nye måder at komme til fuld erkendelse af verden på for derefter at kunne 'redde' den, så er det måske selve den stræben efter fuld erkendelse, der er en del af problemet. Og her kan melankoliens disengagement måske også have en funktion. Morton hævder, at melankoli opstår, idet mennesket står ansigt til ansigt med verdens fremmedhed og må opgive sine selvovervurderende drømme om at bemestre den og lære den at kende. Det understreger han i artiklen "Here Comes Everything – The Promise of Object Oriented Ontology":





”Så melankoli er subjektivitetens standardtilstand: en objekt-lignende sameksistens med andre objekter og objekternes andethed – at røre ved dem, at røre det urørlige, at dvæle på den mørke side, som man aldrig kan kende, at leve i uendeligt tussmørke. [...] Gennem subjektivitetens hjerte ruller en objekt-lignende sameksistens, intet mindre end økologisk sameksistens, den økologiske tanke fuldt udfoldet som mørk økologi (EWN, 141-43, 181-97). Det indadvendte, tilbagetrukkede, handlingslammede humør kaldet melankoli er en følelse, vi ryster af os på eget ansvar i disse mørkt økologiske tider. Melankoli begynder at fortælle os sandheden om objekters tilbagetrukne kvaliteter.” (Morton, 2011: 176)

Melankolien er som nævnt tvetydig. Den opstår med mistanken om, at det vi er vant til at opfatte som verden kun er en illusorisk overflade, en skærm for vores projektioner. Melankoliens følelsesmæssige disengagement kan imidlertid vise sig kunstnerisk produktiv – om end den produktivitet ofte fører dekadence med sig, sådan som det sås i barokkens kunst, litteratur og arkitektur, og som det også ses i Melancholias opulente æstetik. I et økokritisk perspektiv bliver den form for filmisk dekadence interessant, fordi den kan virke malplaceret i en økologisk sammenhæng. Talte man fra en miljøaktivistisk position, kunne filmen kaldes direkte kontraproduktiv. Den nøjes ikke blot med at være ligeglad med verdens ødelæggelse, men kæler fascineret for undergangens æstetik og dyrker melankolien igennem de mange inkarnationer, den gives.

Derfor er det også påfaldende, at en økokritiker som Morton forsvarer melankoli. Han går endda så vidt som til at hævde, at melankoli er den mest etiske indstilling til omverdenen. Men det er den, fordi melankoli er den nødvendige konsekvens af et anti-hierarkisk verdensbillede eller en flad ontologi. Ifølge Morton befinder mennesket sig ikke i det vidende subjekts position og har aldrig gjort det, fordi den

position ikke findes. Der er intet vertikalt hierarki i verden med mennesket i toppen, dyr i midten, og planter og mineraler i bunden, som det f.eks. kendes fra romantikkens organismetanke. Verden kan i højere grad ses som et horisontalt kontinuum, hvor alting oversætter hinanden på sine egne præmisser. Alt er at forstå som objekter på linje med hinanden og intet, heller ikke mennesket, har adgang til en udtømmende forståelse af noget andet, men altid kun en reduceret karikatur, der aldrig formår at begribe totaliteten fyldestgørende.

Melancholia viser os det reelle, virkelige og udsatte ved den totalitet, vi kun kan forholde os til som en imaginær størrelse. Den er i realiteten endelig, den kan gå under. Derved minder filmen os om vores egen endelighed og begrænsethed. Hver enkelt af os skal dø. Og som art er vi også en endelig størrelse, som kan udletes af ændrede livsvilkår. Vi er, hverken som enkeltindivider eller som art, udødelige. Det er det, vi bør besinde os på frem for at gebærde os som om, vi var udødelige og at Jordens ressourcer var uendelige og ubegrænsede. Vi kan ikke løse problemet med fixes af teknisk karakter og teknologiske landvindinger alene. Ikke så længe vi selv er problemets rod.



## REFERENCER

- Blanchot, Maurice: "Litteraturen og retten til døden". I Blanchot, Maurice: Orfeus blik og andre essays. København: Gyldendal 1994
- Kierkegaard, Søren: Sygdommen til Døden. Bind 11 af Søren Kierkegaards skrifter 1-28. København: Gads Forlag 1997-2013
- Morton, Timothy: Ecology Without Nature. Cambridge Mass. og London: Harvard University Press 2007
- Morton, Timothy: The Ecological Thought. Cambridge Mass. og London: Harvard University Press 2010
- Timothy Morton: "Here Comes Everything – The Promise of Object Oriented Ontology" i Qui Parle, Spring/Summer, vol. 19. no.2, 2011
- Tarkovskij, Andrej: Offeret (1986)
- Trier, Lars von: Melancholia (2011)
- Vinterberg, Thomas: Festen (1998)

# ER BOND NY-FEMINIST OG TARANTINO MISOGYN?

AF CATHRINE RYGAARD RASCH, LEKTOR VED GLADSAXE GYMNASIUM

*Om feministisk filmanalyse, om Laury Mulvey og Judith Butler, om Madeleine Swann og Daisy Domergue. I artiklen kommer feministiske analysestrategier i spil, når forfatteren tager to af efterårets og vinterens blockbusters og deres kvindelige hovedfigurer under behandling. Der var premiere i oktober måned på Sam Mendes nyeste James Bond epos: Spectre og i januar var det så Quentin Tarantinos tur til at præsentere endnu en western i de danske biografier, nemlig The Hateful Eight.*



**D**et går ikke stille for sig, når heltemaskinerier og auteurmastodonter lancerer nye film. Pressen har haft travlt med både ligestillingsforestillinger og misogynianklager. Men nej, alting er ved det gamle; Tarantino er ud over at være verdensmester i genre bending, måske alle tiders bedste filmiske gender bender. Og Mendes' Bond er stadig verdensmester i at bedåre smukke kvinder, der skal reddes fra egen ubehjælpssomhed og slemme skurke. Den feministiske filmanalyse er en gave (og garant for ovenstående konklusion), når man vil se på køn i film. Med Anne Jerslevs ord kan man sige, at feministisk filmteori over tid er blevet til teorier om film og køn. For at forstå bevægelsen er det nødvendigt med et overblik over







de sidste 40 års teori inden for visuel kultur, antropologi, psykologi, politik, filmstudier og kulturstudier i det hele taget. En ret svimlende mængde af faktorer, der for overblikkets skyld her koges ned til tre orienteringspunkter; to, der handler om feministiske læsninger, og et, der udfordrer disse greb.

### 1. PSYKOSEMIOTIK: THE MALE GAZE

Laura Mulveys legendariske essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) er en milepæl inden for feministiske filmteori. Essayet er siden blevet modificeret, kritiseret og diskuteret, men man kan hverken komme uden om det eller undervurdere dets betydning for feministisk filmteori. Mulveys analyseobjekt er primært Hollywood-film fra 1940’erne og 1950’erne, mens det teoretiske udgangspunkt er psykoanalysen, via både Freud og Lacan, og danner rammen om den første egentlige bølge inden for disciplinen. Metoden finder stadig anvendelse med sine anvendelige begreber the male gaze (ofte anvendes begrebet Scopophilia simultant) og kvindens positionerede to-be-looked-at-ness, og skal i min optik fremhæves særligt for at bringe ideologikritikken videre i en mere fokuseret form og for at fungere som trædesten for den senere socialkonstruktivisme. Forkærligheden for binære skemaer (og kastrationsangst) kan naturligvis diskuteres, men som i diskursanalysen kan disse anvendes til hurtigt at danne sig et overblik og en fortolkningshypotese, der kan

lede til en mere nuanceret analyse. Mulvey selv beskriver metoden som „ (...)a political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form.”

Udgangspunktet er klart: Patriarkalske magtstrukturer og skildringen af kvinden ud fra et mandligt voyeuristisk blik problematiseres. Konklusionen er helt kort, at kvindens funktion i den filmiske repræsentation er at tilfredsstille maskulint begær og dominansbehov.

### 2. SOCIALKONSTRUKTIVISME: GENDER TROUBLE

Det er umuligt at sige „køn” i 2016 uden at sige Judith Butler og socialkonstruktivisme. Tanken om det konstruerede og performede køn er oplagt at anvende inden for analyse af visuel kultur, og ret tidligt efter Mulveys tekst udkom, høres de første dekonstruktive røster i et kor, der lægger op til Butler (og følger Foucault). Allerede i begyndelsen af 1980’erne problematiseres den strengt psyko-semiotiske tilgang, f.eks. af Mary Anne Douane, der arbejder videre med en dekonstruktivistisk tankegang med sin variant af det såkaldte maskeradebegreb, der afdækker køn som en slags kode. Men Douane har også blik for, at der kan være tale om forskydninger ift. identifikation med filmprotagonister, og at tilskueren i det hele taget både kommer med OG tilbydes flere blikke end et enkelt (the male gaze). Socialkonstruktivismens (/Butlers) opfattelse af køn

som en performet repræsentation har fortsat et politisk fokus, og indskrives i den overordnede socialkonstruktivistiske optagethed af „minoritets-vilkår” (post-colonial studies, race, klasse, mm.). Anvendelige begreber er „diskurs”, „queer”, „performativ”, „othering” „repræsentation”, „struktur”, „biopolitik”.

Udgangspunktet er fortsat magtstrukturer, og blikket på hhv. det maskuline og det feminine problematiseres yderligere ved teorien om køn som en kunstig kategori, der teknisk set blot eksisterer i sproget, og som i sin konstruktion definerer magtforhold. Konstruktionen legitimerer, at nogle grupper i samfundet (typisk patriarkatet) udøver magt over andre ud fra en arbitrær forestilling om f.eks. køn.

### **3. KOGNITION OG FUNKTIONALITET – ET SIMPELT SPØRGSMAÅL OM REPRODUKTION?**

Den kognitive filmteori er ikke feministisk, men en inddragelse er nødvendig, fordi den indirekte udfordrer (feministisk brug af) psykoanalyse og socialkonstruktivisme. Den kognitive filmteori baserer sig på neurologi og biologi, og anser ikke tilskueren som en størrelse, der skal frisættes, endside vækkes politisk. Snarere er dens fokus på menneskelig biologi et slags naturvidenskabeligt studie i perception, der, skønt intet i verden er upolitisk, nøgternt søger at afdække vores forkærlighed for narrativer af forskellig art med neuro-biologiske forklaringsmodeller og -undersøgelser. Tesen er, at tilskueren vises forskellige scenarier i en mere eller mindre idealiseret form, hvorefter egne erfaringer kan spejles og/eller tjene som inspiration til lignende til- og fravalg. Dette retfærdiggør f.eks., at man kan udtale sig om „reproduktion”, herunder partnervalg, som et instinktivt mål (sjovt nok særligt hos den kvindelige tilskuer),



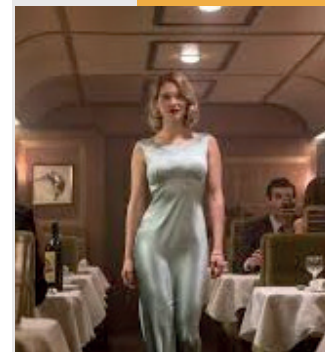
og dermed forklare, hvorfor kvinders hjerner reagerer med særligt udslag, når de f.eks. ser romantiske komedier. Metoden er efter min mening langt fra så ideologisk ren, som den postulerer, fordi idealforestillinger kan antage mange (konstruerede/idealiserede/kulturbestemt diskursive) former, men der er ingen tvivl om, at det nødvendige opgør ligger i at bringe det biologiske „sex” (overfor det konstruerede køn,„gender”) tilbage i diskussionen om, hvordan tilskueren møder et givent visuelt narrativ, se f.eks. Bordwell og danske Grodal, hvilket selveste Butler også delvist imødekommer.

### **THE HATEFUL EIGHT (TARANTINO, 2015): DAISY DOMERGUE**

Tarantino er i en del anmelderkommentarer blevet beskyldt for misogyni. Spørgsmålet er, hvad den ene kvindelige protagonist blandt syv mandlige er for en størrelse?

En psykosemiotikker ville i Mulveys ånd rose Tarantino for at dekonstruere tilskuerens blik på kvinden, fordi Daisy er en vidunderlig cocktail af død, kastration og særligt ret tydelig projektflyde, men i sin polyfunktion ender

« Madeleine ankommer til spisevognen fanget i Bonds blik



« Jennifer Jason Leigh I The Hateful Eight, da hun er sprøjtet godt til med andres blod



med at fremstå som ingen af delene, hvorfor the male gaze har svære vilkår.

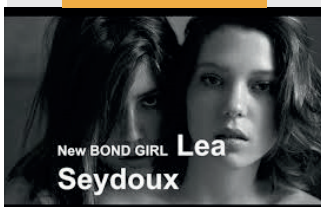
Samuel Jacksons figur Marquis formaster sig til at kalde Daisy „diabolic” – den mandlige kastrationsangst giver udslag i både sproglige og visuelle udtryk. Daisy iscenesættes i en kavalkade af truende kvinderoller; heksen, dæmonen, den besatte, den ikke-sexede, men vulgære „faldne” kvinde, a bitch og den gotiske døde-sandsigerske. Og så er hun er meget symbolsk, men også helt konkret, lænket til manden, Kurt Russels fangevogterfigur John, selv efter hans død. Hun er Johns objekt og i sin aggressivitet en dødelig og kastrerende figur, der naturligvis må uskadelliggøres. Men det gør ikke Daisy særlig, eftersom det ironisk nok er en præmis for alle filmens figurer. Visuelt positioneres Daisy aldrig som begærsobjekt, bortset fra en enkelt scene, hvor hun med udslået hår spiller og synger, men det feminine udtryk kombineres med sangtekstens ildevarslende indhold, der er alt andet end bedårende. I rollen som skæbnegudinde og med et glimt af muligheden for at opfylde den typiske rolle som objekt for the male gaze, varslers hun Johns død. John reagerer voldsomt og med tydelig frygt i en ikke atypisk blanding af kastrations- og dødsangst, og han placerer sig derved i en underlegen magtposition.

Tilskueren må lede forgæves efter Daisys to-be-

looked-at-ness i denne højtråbende, morderiske, uskønne bandeleder i dametøj, der bliver mere og mere beskidt („grim”) hele filmen igennem, besudlet af eget og forskellige mænds blod. Tarantino piner legende tilskueren ved ikke at lade Daisy besidde klassisk kvindelige dyder, altså ved indirekte ikke at tillade the male gaze. Daisy virker uegnet som begærsobjekt, og vanvittigt kastrerende i sin uberegnelighed, hvorfor hun må tilintetgøres.

En socialkonstruktivist ville sige, at det er slående, at Daisys kvindelighed løbende er til diskussion blandt de mandlige protagonister. Mændene aner ikke, hvor de skal placere hende, hvilket er en fin ironisk pointe. Tarantino fremkalder en form for Verfremdungseffekt, der „kun” lader Daisy være kvinde i en mosaik af kvinderoller, som tydeligvis er maskuline projektioner, og ikke har noget med hendes personlighed at gøre i øvrigt. Ordet bitch, som er et skældsord kun knyttet til kvinden, anvendes løbende. Men Daisy er på mange måder en mand, næsten som „first—girl”-figurerne i splatterfilm, og på den måde lader Tarantino ikke kønnet være biologisk, men tager legende udgangspunkt i det performede. De øvrige syv figurer er også performede, og metalaget mangler naturligvis ikke – både klasse, race og køn er karikatur og konstruktion, ligesom narrativet, der løbende peger på sig selv som fortælling. Daisy leverer ikke eksempler på en idealforestilling om det biologisk kvindelige, hun har

« Fra promotion-materialet til Spectre



ikke børn, og viser kun tegn på tårevædet sorg (en feminin dyd), da hendes bror skydes for øjnene af hende. Det handler dog snarere om desperation, fordi hans hjerne er splattet ud over hendes ansigt, og hendes egne overlevelseschancer er dalende. Daisy repræsenterer noget queer, fordi hun ikke gestalter en (normativ) kvindefigur. Hun er snarere en variant blandt syv andre maskuline varianter, ligesom hun ikke er mere eller mindre genstand for den othinging, de andre figurer er genstand for, hvilket er et af værkets vigtigste budskaber.

En kognitiv filmteoretiker ville sige, at Daisy ikke tilbyder nogle typiske kvinde-templates, og at hun derfor er en dårligt egnet identifikationsfigur for den gennemsnitlige biologisk kvindelige hjerne. Hun er en del af et broderskab, og viser ingen tegn på reproduktions-evner eller -ønsker. Biologisk set vil en kvinde ikke kunne identificere sig med Daisy, hverken ift. adfærd, udseende eller værdisæt, og derved vil indlevelse i figuren være irrelevant og figuren uinteressant. På denne måde undervurderes tilskuerens formål med at opleve fiktionen, og det reduceres til at handle om genkendelsen.

Med *The Hateful Eight* udfordrer Tarantino tilskuerens opfattelse af køn (igen!) Han er i sin ironiske gender-bending mere bundet af sin forkærlighed for „maskuline” genrer (western, detektivfortælling, mafiafortælling) end af misogynt eller andre fastlåste forestillinger om „kvinden”, tværtimod får Daisy lov til at performe en queer-variant.

### **SPECTRE (MENDES, 2015): MADELEINE SWANN**

Både marketingafdelingen og dele af anmelderkorpset har haft travlt med at fremhæve Bond-baben Madeleine Swanns (Lea Seydoux) styrke og coolness, ligesom figuren i flere interviews med Lea Seydoux og i diverse anmeldelser

præsenteres som Bonds lige pga. sin intelligens. Bond-serien er ikke ligefrem kendt for at have ligestilling som tema, men måske blæser der nye vinde?

En psykoanalytiker ville sige, at alene valget af navn, der refererer til Prousts berømte og litterært udødeliggjorte Madeleine-kage, viser, at her er tale om en figur, der er instrument for noget andet. Madeleine får som den anden Madeleine-kage Bond til at overveje sit liv og „huske”, men dermed tjener hun blot som garant for en udvikling hos Bond. Madeleines figur har ikke nogen særlig værdi i sig selv, hun er et klassisk begærsobjekt for tilskueren og Bond (the male gaze), og hendes rolle er eksklusivt begrænset til at være funktion for Bonds personlige udvikling. Swanns to-be-looked-at-ness er en betingelse for figuren, ellers ville hun ganske enkelt forsvinde fra skærmen. Hun truer ikke Bond med kastration i nogen særlig grad, fordi filmens binære mand-kvinde-struktur er overtydelig, og underminerer dens forsøg på at præsentere en handlekraftig kvinde. Bonds erkendelse af, at „live and let live” måske er en mulighed, er motiveret af Madeleines appel, men valget er hans, og hun skal først overvindes seksuelt, reddes igen (og igen og igen!), beskyttes som et barn og slutteligt netop blot appellere til og tjene til at afdække Bonds potentielt „kvindelige” side, hvilket tilbyder tilskueren en pseudo-åben slutning. For er det reelt en mulighed, at verdens mest berømte agent skulle vælge at trække sig tilbage fra agentbranchen...? Madeleine er et storslået eksempel på den objektgjorte kvinde, som Bond godt nok forelsker sig i, men hvis historie og handlinger motiveres af faderens liv, og hvis figur konsekvent bestemmes af de mænd, der omgiver hende. Hun kan slå fra sig og betjene skydevåben, men ikke nok til at kunne klare sig uden en mand, og kun fordi hendes faders liv har tvunget hende til at lære det.



« Det første møde med Jennifer Jason Leighs figur i *The Hateful Eight*



En socialkonstruktivist ville sige, at Madeleines figur i høj grad er en performance i lillepiget svigt, kurvet kvindelighed (kvinden er også fysisk den anden), flotte kostumer (maskerade), hun præsenteres f.eks. i ørkenen som en anden kolonifru, og klædes senere på af superskurken Ernst Stavro Blofeld, som også objektgør og begrænser hende (f.eks. er det ret svært at flygte i stilletter), og følsom, feminin forelskelse. En forelskelse, der stiller krav til Bonds arbejdsliv, men historien melder intet om, om disse krav opfyldes. Der er intet klasse-, race- eller queer-problem – Madeleine legemliggør den veluddannede, hvide velhaver, hvis personlige bagland skæmmes af faderens kriminalitet, men ikke har forhindret hende i at opnå høj status i „normalsamfundet”. Madeleine inkorporerer normativ, hvid heteroseksualitet, præcis som Bond. Vestlige films helte er traditionelt set figurer, hvis heltestatus kobler maskulinitet med heteroseksuelle erobringer, Bond er ingen undtagelse, og han legemliggør ligeledes en stereotyp heteronormativ adfærd. Kvinden er diskursivt underlagt manden og placeret i en position, der kan synes fri (uddannelse og „eget liv”), men som byder hende at lade sig definere af manden; først faderen, senere elskereren.

En kognitionsteoretiker ville sige, at Madeleine vælger Bond for hans beskytterevne, fadererstatnings-egenskaber og maskuline handlekraft. Træk, der ideelt set gør ham egnet til et emne for reproduktion. Dette vil være grund nok til, at den biologisk kvindelige hjerne vil identificere sig med Madeleines adfærd og begejstring for Bond, og dermed legitimere hende som troværdig figur. Hertil kommer, at hun passer ind i





typiske kvinde-templates: Madeleine er attraktiv, fordi hun er smuk (læs: sexet), hvid, veluddannet, følsom, ærbar et stykke af vejen, og har brug for en redningsmand. Madeleine og Bond fastholdes i denne optik i et snævert binært system.

Filmen postulerer en ny (Bond-)kvindetype, men er en direkte diskursiv forlængelse af Bond-babes traditionen, dvs. delvis reaktionær. En meget stærkere figur er f.eks. Vesper Lynd i *Casino Royale* (2006), for slet ikke at tale om filmrækkens store galleri af kvindelige bi-skurke, hvor blot Grace Jones' vanvittigt interessante figur *May Day* (*A View to Kill*, 1985) skal fremhæves særligt, fordi hun selv bestemmer over sin død (og er sort!). Madeleine kan reelt ses som et tilbageskridt i et samfundsmæssigt frigørelsesperspektiv, et såkaldt backlash i feministisk terminologi.

Der er altså intet nyt under solen. Tarantino er ikke sprunget ud som kvindehader, ligesom Mendes ikke tilbyder en ny og ligestillet Bond-babe.... Tarantino leger og udfordrer, Mendes bevarer det voyeuristiske mandlige blik og støtter en gængs heteronormativ mand-kvinde-forestilling. Den feministiske filmteoris fortsatte berettigelse og aktualitet består i at kunne afdække, problematisere og udfordre de diskurser, der er til stede både i fiktionen og i omgangen med fiktionen. Overgangen til teorier om køn (klasse, race, mm.) er kun med til at udvide spektret og nuancere de greb, som den feministiske teori lægger an til, ligesom analyseobjekterne naturligvis kan bestå af alle medieprodukter og ikke blot populære fiktionsfilm.



### Litteraturliste:

- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985
- Butler, Judith: *Gender Trouble*, Routledge, N.Y. 1990
- Funnel, Lisa: „Negotiating Shifts in Feminism: The „Bad” Girls of James Bond”, in: Waters, Melanie (ed.): *Women on Screen. Feminism and Femininity in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, N.Y. 2011, s. 199-212
- Grodal, Torben: *Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel teori og analyse*, Samfundslitteratur, Frederiksberg 2003
- Jerstev, Anne: „Når køn gør en filmisk forskel – Fra feministisk filmteori til teorier om film og køn”, in: *Kosmorama*, nr. 221, 1998, s. 62-80
- Kramer, Mette: „Visuel lyst og bløde film”, in: *Kosmorama*, nr. 234, 2004, s. 131-151
- Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in: Brady/Cohen (ed.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York/Oxford, 1999, s. 833-44/ <http://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/mulvey-visualpleasure.pdf> (14.04.2016), oprindeligt 1973, bragt i det britiske filmtidsskrift *Screen* i 1975



# KORT & GODT

Af Liselotte Michelsen, Filmcentralen, Det Danske Filminstitut

**FÅ NY INSPIRATION TIL KORTFILM I UNDERVISNINGEN. PÅ FILMCENTRALEN LIGGER EN RÆKKE DANSKE OG UDENLANDSKE KORTFILM, DER ER SÆRLIGT GODE AT ARBEJDE MED I MEDIEFAG. TITLERNE ER DEL AF FILMCENTRALENS TEMA "KORT & GODT – KORTFILM TIL MEDIEFAGET".**

## OVER

(STORBRIANNIEN 2015. 14 MIN.)

"Over" vandt prisen for bedste film på Odense Internationale Filmfestival i 2015. Den er et velkonstrueret puslespil af en fortælling, som foregår i en engelsk forstad. Tilskueren får en række puslespilbrikker i form af klokkeslæt og visuelle spor - og så er det op til os at stykke historien sammen, indtil plottet i sidste indstilling falder på plads. I begyndelse virker filmen kryptisk, indtil det går op for os, at den leger med tidsdimensionen og fortæller historien baglæns. Der bruges primært totalindstillinger, som giver os overblik, og nærbilleder af rekvisitter, mens personernes samtale høres så fjernt, at ordene ikke er til at skelne. Det gælder om at bruge sin iagttagelsesevne for at opklare mysteriet.

## SKIN

(FRANKRIG 2013. 13 MIN.)

Smuk kvinde, metroen i Paris, aftenens sidste tog, ildevarslende strygere på lydsiden. Vi når ikke mange sekunder ind i "Skin", før vi ved, at noget vil gå galt. Og ganske rigtigt: en skulende, hætteklædt mand træder ind i det næsten tomme tog. Så er der dømt suspense. Skruen strammes ved hjælp af bl.a. rekvisitter, location, billedbeskæring og klipning, mens fortællingen udspringer sig i realtid. Manden følger efter kvinden, og vi holdes hen i uvished om hans motiv. Synet af en pistol er point of no return, og et skud er klimaks. Imens udvikler den psykologiske thriller sig til en skæbnefortælling.

## EN TIER

(STORBRIANNIEN 2008. 12 MIN.)

Umiddelbart ligner "En tier" klassisk britisk køkkenvaskrealisme. Ung fyr på kant med loven; enkle, jordnære replikker. Men filmen overrasker og spiller pus med vores forventninger. Den arbejder med to parallelle fortælleforløb, der væves sammen ved hjælp af flashbacks. Det, som først ligner en historie om racisme, udvikler sig til en hævnfortælling. Vores sympati vender 180 grader: skurken bliver offer, og offeret skurk. Det er en film, der vokser ved flere gennemsyn. Den er spækket med set ups og pay offs, mens rekvisitter og visuelle virkemidler effektivt underbygger fortællingen. Filmens snyder tilskueren, mens karaktererne snyder hinanden.





## SKADET

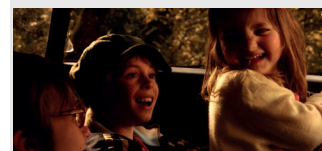
(FRANKRIG 2010. 15 MIN.)

Alt ser idyllisk ud. Men under overfladen og bag personernes rygge sker der farlige ting i "Skadet". Der er skarp kontrast mellem location – en sommerskov i gyldenvarmt lys – og de dramaer, der er under opsejling. Ved hjælp af bl.a. krydsklipping skabes suspense. Vi følger forskellige handlingstråde i billedets forgrund og baggrund: To teenagere er optagede af hinanden og opdager ikke de små søskendes farlige leg bag dem. Tilskueren får merviden og betragter med tilbageholdt åndedræt. En række set ups peger frem mod en overraskende drejning i handlingen til slut.

## SEVEN MINUTES IN THE WARSAW GHETTO

(DANMARK 2012. 8 MINUTTER)

En dukkefilm ud over det almindelige. Radikale visuelle valg gør "Seven minutes in the Warsaw ghetto" til en lille, intens filmperle. Alene dukkerne er en analyse værd: de blottede led og revner i lakken skaber vefremdungseffekt. Men ved hjælp af computereffekter er øjne og øjenbryn realfilm; det giver dukkerne liv og styrker tilskuerens mulighed for identifikation. Den grumme skæbnefortælling udspiller sig i 1942 i stemningsmættet sort/hvid. En symbolladet sort fugl dukker gentagne gange op, og en hverdagsrekvizit – en gulerod – får skæbnsvanger betydning. Filmen er en usentimental tragedie, der viser, at dukkefilm i høj grad kan være for voksne.



Få evt. mere  
inspiration på  
[http://filmcentralen.dk/  
gymnasiet/tema/  
kort-godt-kortfilm-  
til-mediefaget](http://filmcentralen.dk/gymnasiet/tema/kort-godt-kortfilm-til-mediefaget)

### Andre gode, undervisningsrelevante kortfilm:

- Mike (Storbritannien 2014, 7 min.)
- Habana (Frankrig 2014, 22 min.)
- Disciplin (Schweiz 2014, 12 min.)
- En eftermiddag (Danmark 2014, 8 min.)
- 2 piger 1 kage (Danmark 2013, 13 min.)
- Fucking tøs (Danmark 2012, 13 min.)
- Umoden (USA 2008, 15 min.)
- Slaver (Danmark/El Salvador 2008, 15 min.)
- Sommersøndag (Tyskland 2008, 10 min.)
- Fremkaldt (Danmark 2008, 20 min.)
- Blodsøstre (Danmark 2006, 29 min.)
- Under bælttestedet (Danmark 2006, 10 min.)
- Lille Lise (Danmark 2005, 20 min.)
- Valgften (Danmark 1998, 12 min.)

# CANNIBAL HOLOCAUST

## VERDENS MEST KONTROVERSIELLE FILM?



Daniel Lopez,  
Stenus  
Gymnasium & HF

FÅ FILM HAR VÆRET SÅ BERYGTED E OG SKABT SÅ MEGET DEBAT SOM RUGGERO DEODATOS CANNIBAL HOLOCAUST. FILMEN LEVER NÆSTEN OP TIL SIT RYGT E, OG ER I DAG STADIG LIGE SÅ KONTROVERSIEL SOM VED UDGIVELSE N I 1980. MEN DER ER MERE PÅ SPIL END BLOT UNDERLØDIG UNDERHOLDNING.



Exploitation? I den grad. Her er drab, kannibalisme, voldtægt, tortur, sex og masser af nøgenhed. Det meste serveret blodigt, grafisk og i overflod. Vi skal chokeres, og vi bliver det! Hvis ikke af førnævnte, sørger scenerne med ægte bestialske drab af levende dyr for det. En flodskildpadde parteres, så de dampende indvolde blotlægges for kameraet, og en lille, sød Herr Nilsson-abe får – bogstaveligt talt – hugget fjæset af med en machete i closeup. Hvis det heller ikke er nok til at chokere, skal den grafiske kastration af en mand heller ikke glemmes – uskønt og blodigt.

Alt sammen ulækkert og grænseoverskridende for de fleste. Umiddelbart er italienske Ruggero Deodatos *Cannibal Holocaust* (1980) ikke for sarte sjæle og maver. Filmen skabte også overskrifter, debat og fordømmelse ved sin lancering – efterfulgt af retssager mod instruktøren for dyremishandling og anklager om mord på skuespillere. På sin vis kan filmen måske endda krones som den mest kontroversielle film til dato, for *Cannibal Holocaust* blev forbudt i ca. 40 lande. I Storbritannien var den med til at etablere de såkaldte video nasties, og blev endelig udgivet i 2001, hvor BBFC slap den igennem med knap fem minutter censur.

## KANNIBALGENREN – JUNGLE ADVENTURE MED BID

*Cannibal Holocaust* var ingenlunde den første kannibalfilm foreviget af celluloiden. Selveste Johnny Weismuller havde sine kontroverser med kannibaler i junglen, og Cornel Wilde flygtede tværs over den afrikanske savanne fra primitive stammefolk med tendens til kannibalisme i *The Naked Prey* (1966). Dog var det italienerne i 1970'erne, der skabte kannibalgenren, der fokuserede på laveste fællesnævner i form af billige chok og brutalitet. Umberto Lenzi anses for kannibalgenrens fader med *Mondo Cannibale* (1972), og efterfølgende prøvede andre etablerede, italienske instruktører kræfter med genren, bl.a. Sergio Martino og Joe D'Amato. Efter at have toppet med hovedværket *Cannibal Holocaust* i 1980 døde genren langsomt i løbet af 1980'erne.

Opskriften på en kannibalfilm i det italienske spor er ganske simpel: Kog genrens plot ned til hvide, civiliserede menneskers møde med vilde kannibaler i regnskoven. Her er Frontier-myten ikke til megen nytte: Vildnisset kan ikke tæmmes, og kannibalerne regerer og får deres livret serveret blodigt og ferskt. Gennemgående elementer i genren er grafisk og ekstrem vold, nøgenhed, voldtægt og – kuriøst og endda økonomisk – autentisk dyremishandling. Funktionen af dette var at underbygge seernes følelse af autenticitet i forbindelse med filmenes resterende mord, hærgen og skamfering af menneskekroppe – som jo alt sammen naturligvis ikke var ægte.

## EN TUR I SKOVEN

*Cannibal Holocausts* handling følger genrens overordnede spor: En gruppe hvide, (på overfladen) civiliserede dokumentarister med masser af succesfuld chok- og sensationsjournalisme i bagagen tager ud i Amazonas' regnskov for at undersøge en konflikt mellem to indianerstammer. De vender aldrig tilbage. Man ved ikke, hvad der er sket, og filmens egentlige hovedperson, en antropolog, sendes ud efter dem. Efter forfærdelige oplevelser i regnskoven, der er genren værdige, finder han frem til dokumentarholdets efterladte celluloidruller.



Disse bringer han hjem til det civiliserede New York, hvor anden halvdel af filmen tager den drejning, at nu er det de hjembragte optagelser, der er i fokus. Optagelserne viser, at dokumentarholdet selv fremprovokerede konflikten mellem de to indianerstammer ved at voldtage, hæрге og brænde landsbyer. Tv-selskabet bag dokumentarholdet ønsker at udsende sammenklippene under titlen *The Green Inferno* (som jo også er genrens nyeste skud begået af Eli Roth), indtil de ser de sidste filmrullers indhold, hvor kameraet er vidne til kannibalernes smag for den hvide mands kød.

## KRITIK AF MEDIEVERDENEN

I denne handling er der plads til hele kannibalgenrens palet af exploitationselementer, og filmen kunne fejles af banen som simpel underlødigt underholdning af laveste fællesnævner. Der er dog mere i det som så. Filmen er ifølge Deodato selv en samfundskritisk kommentar til mediernes brug af sensationsjournalistik, hvor dramatik og konflikt skabes af medierne selv. I *Cannibal Holocaust* ses dette blandt andet, hvor dokumentarholdet med fakler brænder en indianerlandsby ned – inklusive en del af indbyggerne, kvinder og børn. "Keep rolling – we're gonna get an Oscar for this!" udbryder en af dokumentargruppens medlemmer under deres sidste eskapader, inden kannibalerne parterer dem. Kritikken var især rettet mod de italienske nyheder, da der i 1970'erne ikke blev lagt fingre imellem for, hvad der kunne vises på tv af blod og mord. Her var der ingen etiske overvejelser om at censurere nyhedsindslag. Filmen kan også forstås som en kritik af den italienske mondo-genre, der i 1960'erne og frem skabte sensationsdokumentarer ved at fokusere på død og ødelæggelse i bl.a. afrikanske diktaturstater og blandt primitive stammer.

Med dyremishandling-scenerne ville Deodato vise det hykleriske i, at forbrugerne gladeligt spiser kød, men ikke vil forholde sig til, at dyret faktisk skal dræbes først. Modargumentet kunne dog være, at



« *Cannibal Holocaust* blev hurtigt berøgt. Rygter om snuff sammen med rygter om forsvundne skuespillere skabte overskrifter. Instruktør Ruggero Deodato blev nødt til at forklare teknikken bag denne ikoniske pælespidning for at afvise anklagerne om, at der skulle være hold i rygterne.



« Filml plakaten for den danske udgivelse med titlen Kannibal-massakren. Her lovedes man sit livs mest chokerende oplevelse! Denne advarsel og filmens rygter solgte ifølge Danmarks Statistik 45.506 billetter alene i Danmark.

« Ikke blot filmens grafiske chokelementer skabte furor. Fremstillingen af indianerne som vilde og primitive med traditioner, hvor kompromisløs vold er svaret på alt, blev også kritiseret for at være racistisk. Her stillet fra scenen med en højgravid indianers brutale, tvungne abort (fra tysk udlæjningskassette under titlen Nackt und Zerfleischt – Cannibal Massaker).



dyremishandling-elementet allerede var en del af kannibalgenren og ikke var noget nyt. Deodato har dog sidenhen beklaget brugen af dyremishandling og har genudgivet filmen i en udgave, hvor dyremishandlingen er nedtonet.

## EN DOKUMENTARISK STIL

Selve filmen i filmen, altså filmrullerne der dokumenterer, hvad der skete med det forsvundne dokumentarhold, er omdrejningspunktet for filmens sidste halvdel. Her bevæger Cannibal Holocaust sig fra fiktionsuniverset ind i faktauniverset, og samtlige formler for dokumentargenrens virkemidler gennemgås: Naturligvis trækkes der på de sædvanlige faktakoder, håndholdt kamera og rystede billeder. Billedkompositionerne virker ofte tilfældige, der skiftes ofte fokus, billedet kan være sløret, den inkonsekvente brug af zoom og personernes direkte henvendelse til kameraet er alt sammen med til at skabe en overbevisende dokumentarisk stil. Der er er støj og udfald af lyd, og til tider er der fuldkommen mangel på lyd. Printet er ridset og enkelte steder ødelagt. Det er især i disse dokumentariske scener, at filmens exploitationelementer sniger sig ind under huden på én. Især i forlængelse af filmens dyremishandling-scener, bliver grænsen mellem virkelighedens verden og fiktionens verden en balancegang for seeren. En sand mockumentary, der ikke vil stille sig tilfreds med kun at underholde.

Cinéma vérité-traditionen træder tydeligt frem her i dokumentarholdets særdeles aktive jagt på at skabe sensationsjournalisme – hvis man anerkender illusionen om, at optagelserne ikke er fiktion. Dokumentarholdets sidste minutter i live dokumenteres i næsten voyeuristisk stil af den sidste overlevende, men slutteligt dræbes også denne. Inden kameraet løber tør for film ligger kameraet statisk og vertikalt i skovbunden med et blodigt ansigt foran linsen.

Om det er udfangelsen af found footage-genren kan diskuteres, men Cannibal Holocaust har med sin dokumentariske stil uden tvivl sat sit præg på filmhistorien. Inspirationen til The Blair Witch Project (1999) er ikke til at overse. Og mere end 30 år senere er filmens kritik af medierne stadig lige relevant.

« En af filmens dyremishandling-scener øjeblikket inden machetens første hug. Samtlige skildpaddens lemmer afhugges, skildpaddens bugskjold knækkes, og de dampende indvolde trækkes ud. Alt sammen nysgerrigt fulgt af et næsten voyeuristisk kamera. Instruktøren Deodato blev efter filmens udgivelse i Italien dømt for dyremishandling.





### Til videre læsning

Ed. Harvey Fenton: Cannibal Holocaust and the savage cinema of Ruggero Deodato. 2. udgave. FAB Press Publication 2011

Ed. Geoff King: The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond. Intellect 2005



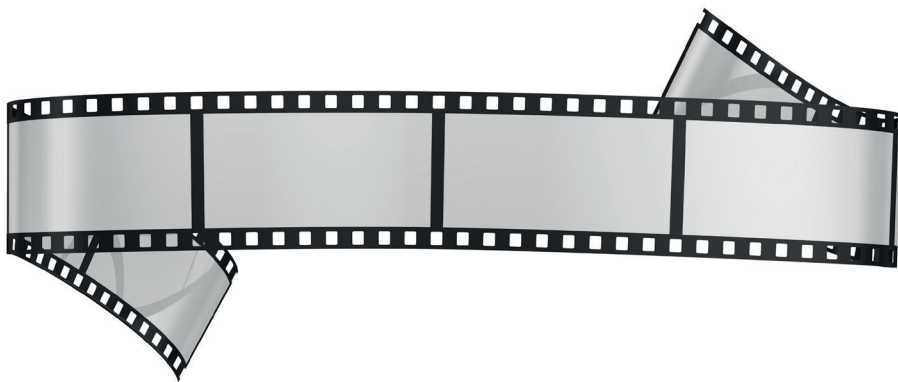
Af Anne Juul  
Møller, Odder  
Gymnasium

## ATTER FYLDT SAL OG NY ENERGI TIL VEST OM ELEVFILMFESTIVAL VEST 2016

**M**an taler om halvfylde og halvtomme glas. Det samme kan siges om biografale. I hvert fald var Øst for Paradis hverken hel - eller halvfylt i 2015. Det måtte der gøres noget ved, så allerede i september var Iben og undertegnede til møde hos DFI, hvor vi blandt andet talte om muligheden for at ryste posen og gentænke hele formen, dog kun i Vest, for i Øst er festivalen heldigvis velbesøgt. Penge blev søgt og landede på medielærerforeningens konto. Nu skulle man tro, at alt var godt, men desværre blev arrangørgruppen halveret, så tilbage stod to lettere metaltrætte arrangører, som ikke blev mindre trætte, da kun en enkelt mediefaglærer udviste ægte interesse til årskurset og meldte sig som ny arrangør.

Vi var nu godt klar over, at der skulle til at ske noget ret hurtigt, så de to metaltrætte mødtes med lederen af den århusianske uddannelse Multiplatform, Storytelling og Production og bød dem op til en tæt dans, hvor vi foreslog, at deres elever kunne være med til at arrangere festivalen som en del af deres uddannelse. Det var et fedt og konstruktivt møde, der gav os fornyet blod på tanden, men da vi jo var lidt sent ude, så





det kunne naturligvis ikke sættes i søen med det samme. Derfor mødes vi igen i foråret og så satser vi på, at Elevfilmfestival Fest genopstår i et nyt format, stærkere end nogensinde, i efteråret 2016. Glæder jer, det bliver godt.

Nå, men tilbage til de metaltrætte og dette skoleår, for vi havde jo stadigvæk en festival, der skulle arrangeres. Vi bestilte derfor sal i Øst for Paradis og legede så ellers strudse, der gik på juleferie. Vi var meget tæt på at aflyse, men heldigvis var det nye medlem og derudover en af ekskonsulens unge disciple uhyre insisterende. Og det var åbenbart det der skulle til, for SÅ skete der noget. I løbet af to uger gik arrangementet fra at være næsten stendødt til at blomstre op, og på selve dagen var selv de to metaltrætte atter i hopla, for salen VAR faktisk fyldt. Ikke bare halvt, men helt helfyldt. Der var 13 indsendte film fra skoler i Jylland (hvor var Fyns gymnasier mon?), 6 på C – niveau og 7 på B – niveau. Juryen var igen i år imponeret over det høje niveau og de fik desuden optalt det samlede fiktive body count til at være over 20.000 i C – niveau - produktionerne, der generelt var foruroligende blodige. Altså en observant, humoristisk og kompetent jury, bestående af Jens Haaning (underviser Medievidenskab og Freelancer), Stefan Pellegrini (Filminstruktør ved Super8), Mette Jellinge, (Tidligere producer ved M2 Film. Nuværende produktionsplanlægger i DR), Martin Riise Nielsen (Elev på Multiplatform Storytelling and Production ved VIA Film & Transmedia. Snart aktuell med en dokumentarserie om danske biografer – Tour De Bio) og Thomas Enemark Lundtofte (Ekstern lektor på Medievidenskab og indehaver af eget mediefirma)

Juryen tildelte to priser; en for bedste c – niveau og en for bedste b – niveau. Prisen for bedste c – niveau gik til Odder Gymnasium for filmen Fanget, som ifølge juryen var den film, der stod stærkest og klarest i erindringen. For bedste b – niveauproduktion blev det slackerkomedien Tro, håb og stjernekrig fra Ikast Gymnasium og HF, som juryen kaldte en helstøbt oplevelse. Publikums pris gik til Loading fra Viby, en aktuell film om grænsen mellem virkelighed og fantasiog hvad der kan ske, når man ikke kan skelne. Derudover gav juryen dokumentaren Malthe Jepsen fra Aarhus Statsgymnasium en speciel mention for sit vellykkede og livsbekræftende portræt af den blinde Malthe. Endnu en god grund til at udvide med kategorien faktaproduktioner.

Efter en vellykket eftermiddag, tak til Claus Nymann for teknisk assistance, var de to oprindelige arrangører ikke længere metaltrætte, men blot trætte og tilfredse, for Elevfilmfestival Vest lever atter i bedste velgående.

**På arrangørernes vegne (Lise Wich, Morten Søding Sørensen, Hans Oluf Schou, Anne Juul Møller)**





Af Anne Højgaard Christiansen, Nørre Gymnasium

Lørdag den 23. januar var en dag, der var ventet med spænding, ikke mindst af de 16 elevhold, der havde indsendt film til elevfilmfestivalen 2016, der blev afholdt i Cinemateket i København.

Stemningen var høj i salen, hvor både deltagere, venner og bekendte og et par håndfulde mediefagslærere havde taget plads i sæderne klokken 11.00. Og niveauet viste sig også hurtigt at være rigtig højt, 'et virkelig flot niveau', som et af jurymedlemmerne udtalte efter visningerne.

Tilskuerne blev guidet igennem eftermiddagen af værtsparret Carsten og Sara, som kom fra henholdsvis Københavns Åbne Gymnasium og Nørre Gymnasium og i bedste Golden Globe-stil præsenterede film og handling i blokke af 4 ad gangen. Arrangørerne havde denne gang valgt at blande B- og C-niveaufilm mellem hinanden, så man kunne nøjes med at forholde sig til filmene og ikke til, på hvilket niveau de havde haft mediefag. Der var absolut flotte og vellykkede film i begge kategorier, og der var ligeledes stor originalitet i plots og virkemidler.

Efter visning af de første 8 film var der en pause, hvor man kunne strække benene og snakke med sidemanden, og så blev de sidste 8 film sat på.

Blandt de 16 deltagende film var der blot 3 dokumentarfilm, som blev præmieret i en kategori for sig – så her er der altså gode vinderchancer for kommende deltagere...

Mens der blev voteret, blev der inviteret på et glas bobler i Cinematekets bar, hvor der også senere blev holdt afterparty med DJ Quentin Coen fra Nørre G.

Den helt store vinder af filmkonkurrencen blev filmen Late fra Nørre G – en film, der handler om Lukas, der lider af vrangforestillinger. Han kommer for sent op, får ikke sin medicin og kommer for sent på job. Her bliver han fyret, og da hans kæreste også indleder et skænderi derhjemme, får det fatale konsekvenser.

De tre jurymedlemmer karakteriserede 'Late' på denne måde: 'Fra plotopbygning, skuespil, billede og lydside til brug af special effects bliver de filmiske virkemidler brugt på et næsten professionelt niveau'. Filmen vandt både publikumsprisen og juryens pris for bedste film på B-niveau.

C-niveau-prisen gik til filmen 'Splittet' fra Efterslægten Gymnasium, som havde taget fat i emnet skoleskyderi, som de havde koblet sammen med et overforbrug af computerspil. Juryen fremhævede de gode skuespilpræstationer og det flotte kameraarbejde i en film, der tager et alvorligt emne op.

I kategorien for bedste dokumentar var det filmen 'Hvor er du fra?', som løb med prisen. Filmen er en meget personlig historie, fortalt og filmet af hovedpersonen Anja fra Hvidovre Gymnasium. Hun fortæller om, hvordan det er at være vokset op som adoptivbarn og fortæller sin historie med brug af webcam og arkivklip fra hun ankom til Danmark og blev modtaget af sin danske mor og far. Filmen blev fremhævet for sin evne til at fortælle en personlig historie, hvor man kommer tæt på, men som aldrig kammer over.

Endelig gik juryens specialpris til filmen 'Udfordret' fra Nærum Gymnasium, som blev fremhævet for sit høje tempo, flotte fotografering og klipping.

Rigtig flot og vellykket arrangement, som viste et udsnit af det bedste, danske mediefagselever har præsteret i 2015.



## « FAKTABOKS « JURY

**Eric Witzgall:** Filmfotograf  
(DR og Station NeXT)

**Susanne Wad:** Station Next

**Marie Ørbæk Christensen:**  
CPH Dox

## VINDERE

**B-Niveau:** Late (Nørre G)

**C-niveau:** Splittet (Efterslægten)

**Publikumspris:** Late (Nørre G)

**Dokumentar:** Hvor er du fra  
(Hvidovre G)

**Specialpris:** Udfordret (Nærum G)

## ARRANGØRER

**Carsten Kopp:** Københavns  
Åbne Gymnasium

**Iben Engberg:**  
Hvidovre Gymnasium  
Sarah Lindberg,  
Brøndby Gymnasium

**Mikkel Randløv:**  
Nørre Gymnasium



# SOCIALE NETVÆRKSMEIER SOM GENSTANDSFELT I MEDIEFAG

Anmeldelse af Tina Bødker, Roskilde Katedralskole



*Til maj udkommer Lisbeth Klastrups bog 'Sociale Netværksmedier' som beskriver platforme som Facebook og Instagram, mediefænomener der er allestedsnærværende i vores hverdag i år 2016. I en velskrevet og letforståelig fremstilling er fokus på identitet, selvfremstilling og fællesskaber – emner som er interessante i adskillige undervisningssammenhænge.*

**B**ogen er sjette udgivelse i temaserien 'Kort og præcist om medier og kommunikation' fra forlaget Samfundslitteratur, og den lever op til temaet: I en overskuelig gennemgang tager forfatteren os i hånden og gennem komplekse emner indenfor sociale netværksmedier. Bogen er ikke umiddelbart anvendelig direkte i mediefags undervisningen som et decideret klassesæt, men præsenterer i adskillige gode små glimt emner, som sagtens kan danne grundlag for tvær- og fagfaglig undervisning. Bogen er særlig anvendelig hvis man som underviser planlægger at anvende sociale netværksmedier i sin undervisning som aktive værktøjer – hvad enten det drejer sig om at dele levende billeder eller om at se levende billeder, så er diskussionen om (u)vilkårigheder værd at sætte sig ind i.

I første og andet kapitel indfører Klastrup os sociale netværksmedier i fortiden og nutiden. Kapitlerne er opbygget således at der er en naturlig progression i den store mængde relative tunge information der naturligt følger med, når ønsket er at starte med de sociale netværksmediers begyndelse og slutte i dag. Men det virker ikke overvældende og Klastrup formår at formidle på en måde som får selv novicer indenfor emnet til ikke at føle sig fortabt eller overset. Det er især i disse to kapitler, at bogen som undervisningsmateriale i mediefag finder sin berettigelse. Selvom fokus ikke er på identitet og selvfremsstilling på sociale netværksmedier gennem levende billeder, så kan behandlingen af platformene som genrer, deres kommercielle potentiale og italesættelsen af deres allestedsnærværende eksistens via smartphones alligevel sagtens anvendes. De to kapitler fremstår efter gennemlæsning med klare konklusioner om hvilke potentialer de forskellige platforme har og hvordan man når en potentiel målgruppe her. I denne optik er sociale netværksmedier uundgåelige i mediefags undervisningen, da de er en evig del af vores elevers hverdag – Facebook, Instagram og Youtube besidder alle muligheden for at se og dele levende billeder.

Kapitel 3 går i dybden med hvem der anvender sociale netværksmedier og hvorfor. Igen sidder man klart tilbage med en fornemmelse af at sociale netværksmedier enorme potentiale som platform for at nå gevaldige målgrupper. Klastrup formår at holde de statistiske data nede på fem sider og bringer de selvcentrerede og terapeutiske årsager til at anvende sociale netværksmedier. Denne del af bogen leder tankerne hen på mulighederne for at bruge Facebook som platforme for elevers personlige dokumentarfilm.

I kapitel 4 og 5 er identitet, selvfremsstilling og fællesskaber i centrum. Selvom mediefagslæreren AT-klokker ringer i det fjerne, så bliver kapitlet aldrig direkte mediefagligt relevant. Det skal dog ikke ligge Klastrup til last – det er på ingen måde svært at se hvordan begge kapitler er yderst relevante for samfundsfagsundervisning i sociologi, men også de grundige gennemgange af selvfremsstilling i de tekst-muligheder sociale netværksmedier besidder, må give inspiration nye muligheder i danskundervisningen.

I bogens sidste kapitel rundes der af med et blik på de udviklings tendenser der er i sociale netværksmedier i fremtiden.

Samlet set fremstår bogen som både interessant, letlæselig og læsværdig hvis man overvejer sociale netværksmedier som en del af sin undervisning. Især Klastrup klare formidling gennem bogens seks kapitler og hendes evne til at holde et ellers komplekst emne nede på jorden får mine varmeste anbefalinger.



# MEDIEFAG PÅ LANGS OG TVÆRS

Af Søren Falgaard, Falkonergårdens gymnasium

**Tirsdag d. 5/4 var der inviteret til spændende seminar i cinemateket. Seminaret handlede om mediefags fremtid i uddannelsessystemet. Drivkraften bag seminaret var fagkonsulent for mediefag Mimi Olsen og medielærerforeningens bestyrelse, men ambitionen var at komme omkring mediefag i både folkeskolen, gymnasiet og på universitetet.**

## MEDIEFAG I FOLKESKOLEN

Dagen startede med oplæg som havde til formål at fortælle om mediefagsstatus på langs af uddannelsessystemet. Jan Frydensbjerg fortalte om filmkundskab som valgfag i folkeskolen, et valgfag der ligger vægt på filmanalyse og -produktion. Pointen var at faget var drevet af ildsjæle, og at kun de færreste skoler har udstyr til rådighed. Det er således langt fra alle skoler, der tilbyder faget. Efter Jan Frydenholm fortalte John Klesner om faget Medier, der også udbydes på folkeskoleniveau. Igen er det et mindre fag, som også har en både analytisk og praktisk dimension. Konklusionen på folkeskolen var, at film og medier ikke fylder meget som fag, men at medier bruges meget i undervisningen i f.eks. danskfaget.

## MEDIEFAG PÅ UNGDOMS- UDDANNELSERNE

På gymnasialt plan fortalte Nathalie Halphen om, hvordan faget bruges på HHX og HTX. Faget er ikke så stort på HHX, men der findes mange eksempler på, hvordan faget lever godt, særligt i forhold til mere konkrete ting som kampagner for lokale aktører. Modsat STX-eleverne er elevtypen sjældent

filmnørd men mere interesseret i faget som en hjælpestang til at kommunikere på det merkantile område. Et spændende indlæg kom fra Morten Bak Hansen, Lektor i musik og mediefag ved Viborg Gymnasium og HF. Han fortalte om et forsøg med Visuel HF i Viborg. I forsøget søger elever ind på den særligt tilrettelagte HF, der består af et 3årigt alm. HF og et år, der er rent dedikeret til at gå på The Animation Workshop (TAW). Konceptet er så, at uddannelsen er meget visuelt minded, hvilket også inddrages i stor stil i den almindelige HF undervisning og eksamen. På TAW lærer eleverne håndværket med at tegne, animere og billedbehandler, og der er faste forløb med HF-uddannelsens andre fag. Erfaringerne er meget positive. Eleverne kommer ud med høje snit, og der er langt fra plads til alle der søger uddannelsen. I det hele taget var salen begejstrede for konceptet, der viste en ny utraditionel vej indenfor ungdomsuddannelserne.

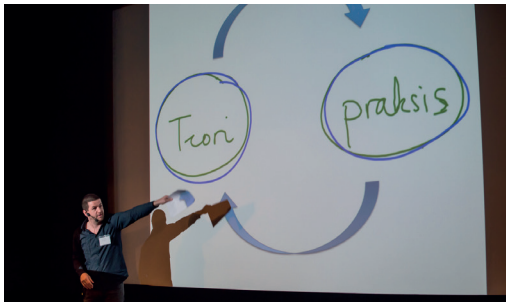
STX og HF blev repræsenteret af Michael Højer, der fortalte om den store succes faget oplever hos eleverne. Mange elever holder meget af mediefagsundervisningen, som også giver mulighed for at elever, der kan have problemer i nogle fag får mulighed for at skinne. Den praktiske dimension sammen med den teoretiske er naturligvis fagets særkende. Mediefag på C niveau er på mange skoler virkelig stort i forhold til de andre kunstneriske fag og mange skoler udbyder faget i studieretning med engelsk og samfundsfag.

## UNIVERSITETET OG SEMINARET

Fra universiteterne besøgte Jacob Isak Nielsen,



Billeder af Mikkel Randløv, Nørre Gymnasium





leder af mediefag på AAU, seminaret. Isak Nielsen talte om de fire søjler: Analyse, produktion, historie og teori og om at mediefag blev tonet i forskellige retninger såsom samfundsfaglig, it eller en journalistisk. Mediefag fylder rigtig meget på danske universiteter. Faktisk er faget på bachelorniveau større end både nordisk og engelsk. Alle 8 danske universiteter har fag indenfor det mediefaglige område, der dog også fylder mere og mere i andre fag og i den generelle forskning. Ph.d Anders Lysne fortalte til sammenligning om Oslo universitet, hvor undervisningen hovedsageligt er teoretisk og samfundsrettede. Sidste indlæg kom fra Thilde Emilie Møller, der med udgangspunkt i sit ph.d. projekt talte om fremtidens mediebrugere. Hun undersøger, hvordan eleverne bruger de elektroniske dimser kreativt i filmfaget og danskundervisningen. En interessant pointe, som kom til at fylde en del i diskussionerne på seminaret, var, at seminaruddannelserne kun i meget ringe grad underviser i medier, hvilket naturligvis har betydning for undervisningen i folkeskolen. Diskussionen gik så efterfølgende i salen på, om mediefagsundervisningen ikke skulle opprioriteres på seminaret og om det var hensigtsmæssigt at sprede mediefag ud på alle fag eller satse mere på at have faget i en fagsilo.

## FAGETS FREMTID

Disse diskussioner fortsatte i mindre grupper, der afrapporterede via små videoer som fungerede som indspark i den efterfølgende paneldebat, der havde deltagelse af både forskere og interessenter blev

faget diskuteret videre.. Samlet set var der enighed om, at mediefag skulle opprioriteres på læreruddannelserne, mens at det trivedes godt i gymnasiet som fag og havde en god og værdifuld plads på universiteterne. Der var dog også meget snak om, at faget måtte følge med tiden og udvikle sig. En bekymring var, at faget på ungdomsuddannelserne stod for meget stille i forhold til tiden. Man diskuterede også intenst, hvad det var, man skulle udanne til. Her blev begreber som almen dannelse, kunstnerisk læring og borgere i et mediesamfund bragt på banen. Spørgsmålet var bl.a. om faget hang for meget fast i film og tv og om de nyere medier krævede et nyt udvidet fokus eller blot lå i forlængelse af fagligheden fra arbejdet med film og tv. Diskussionen kom også ind på, at danskfaget bevæger sig ind på mediefags område. Der blev også talt om samarbejde med eksterne aktører fra f.eks. erhvervslivet og brobygningsmuligheder, hvor mediefagslærere fra gymnasiet kunne gå ud og undervise i mindre forløb i folkeskolen. Nogen endelig konklusion blev ikke nået, men spørgsmålene ovenfor var tankevækkende og noget som vi helt sikkert må forholde os til i en tid med mange forandringer i uddannelsessystemet.

Dagen landede med inspirationsoplæg fra Film-X, lommefilm og Station Next, inden der blev samlet op og konkluderet, at vi må arbejde videre med faget i forhold til udviklingen, som gør, at faget hverken på langs eller tværs kan stå stille.



# BESTYRELSENS BORD



AF METTE WOLFHAGEN LINNEBJERG OG MICHAEL HØJER



**V**i har et dejligt fag og en dejlig forening – det kan ingen tage fra os. Men p.t lader det til, at der er nogen, der prøver, om ikke andet og værre, så i hvert tilfælde at begrænse vores udfoldelsesmuligheder på ungdomsuddannelserne. Dette nummer af CUT står selvsagt i skyggen af regeringens reformudspil, der naturligvis også har været det altoverskyggende omdrejningspunkt for bestyrelsens arbejde de sidst par måneder.

## REFORMUDSPILLET

Mediefags kunstneriske og produktive tilgang til moderne medier er unik og essentiel, ikke bare i forhold til dannelsesbegrebet, men også mht. til kompetenceudvikling hos den enkelte elev eller kursist. Det er derfor med nogen undren og bekymring, at man må se til, at regeringens reformudspil nedtoner Mediefags udfoldelsesmuligheder på ungdomsuddannelserne.

Mens det at beherske det skrevne sprog og lave komplekse matematiske udregninger har, og skal have, høj prioritet i vores uddannelsessystem, så halter fokus på beherskelsen af filmens og mediernes sprog bagefter, på trods af, at film- og medieforståelse er en væsentlig forudsætning for at kunne tage aktivt og kritisk stilling i et mediebåret demokrati. Det at kunne udtrykke sig i og via billeder og lyd er afgørende for at kunne begå sig på sociale medier og i det øvrige moderne medielandskab – både i forhold til det professionelle arbejdsliv og i den politiske debat. Af den grund er mediefags berettigelse og vigtighed selvsagt større end nogensinde før.

Det er derfor yderst paradoksalt at et reformudspil (der oven i købet ligger vægt på moderne digital dannelse) skærer ned for undervisningen i medier - i takt med, at medieproduktionen og forbruget af selvsamme vokser mere og mere. På vegne af Medielærerforeningen og bestyrelsen, har Michael Højer og Line Arlien-Søborg skrevet til Ellen Trane Nørby og samtlige undervisnings- og uddannelsesordførere og udtrykt vores bekymring for og undren over denne disposition (brevet har været delt via Facebook-gruppen). Ministeren og ordførerne har alle svaret tilbage, at vores brev vil indgå i deres videre arbejde og i forhandlingerne om reformen.

Med udgangspunkt i en fælles bekymring for fremtiden for samtlige kunstneriske fag i den gymnasiale fagrække har vores formand, Mette Wolfhagen Linnebjerg, ligeledes udformet et bekymringsbrev. Det er skrevet sammen med formændene fra de andre kunstneriske fags faglige foreninger og er ligeledes sendt til ministeren og ordførerne.

Bestyrelsen har været glade for, at også andre medielærere derude har ytret deres bekymringer og forsøger at få læserbreve i aviserne og påvirke debatten. Hvor meget vores arbejde og vores breve reelt kommer til at betyde, kan kun tiden vise.

## **KONFERENCE: MEDIEFAG PÅ LANGS OG PÅ TVÆRS I UDDANNELSESSYSTEMET**

Den d. 5. april blev konferencen "Mediefag på Langs og på Tværs i Uddannelsessystemet" afholdt i Cinemateket. Bestyrelsen var utroligt stolte over at hjælpe vores fagkonsulent, Mimi Olsen, med afviklingen af dagen. Det var, synes vi, en vældigt spændende og vellykket

dag. Formålet var 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. Det var fantastisk at få et overblik over, hvordan der faktisk undervises i film og medier op gennem det danske uddannelsessystem og det kastede mange gode og spændende diskussioner af sig. Sidst, men ikke mindst, vidnede det også om, i hvor høj grad medieundervisningen drives af ildsjæle, der alle tror på vigtigheden af, at vores unge skal dannes filmisk, mediemæssigt og digitalt. Og så fremstod det tydeligt, at undervisere på alle niveauer også er villige til at diskutere og udfordre fag og faglighed på kvalificeret og nuanceret vis - og er klar til at tage fremtidens udfordringer for medie- og filmundervisningen op!

## **KURSER**

Kursusplanlægningen har pga. reformudspillet stået lidt på standby. Det ligger dog fast, at årets årskursus kommer til at finde sted fra mandag d. 31. oktober til tirsdag d. 1. november 2016. Der er reserveret 130 værelser på Hotel Svendborg. Kurset indhold er endnu ikke fastlagt, men de faste punkter (eks. besøg fra filmverdenen, eksamensvotering, Fagkonsulentens Hjørne) går selvfølgelig igen - og mon ikke vi også kommer til at tale om fagets fremtid.

Der vil igen blive afholdt et endagskursus for årsvikarer. Det kommer til at ligge i begyndelsen af oktober 2016 og Lotte Borre Jakobsen og Margen Ott vil være kursusedere. Hvis I ansætter årsvikarer nu, så gør gerne dem (og ledelsen) opmærksomme på denne mulighed for en effektiv indføring i mediefags-didaktikken.

## **STRØMLINING AF FACEBOOK OG ØKONOMI**

Endeligt er de sidste måneder i bestyrelsen gået med strømline Facebook-gruppen og at overføre og registrere Medielærerforeningen som officiel forening hos Danske Bank, hvilket vi ikke har været for.

På Facebook er der nu blevet tilføjet en tekst, således at udenforstående kan se, hvem gruppen repræsenterer. Det har fjernet en del ansøgninger om medlemskab, som vi tidligere brugte lang tid på hhv. at validere og/eller slette. Nu modtager vi faktisk kun reelle ansøgninger om medlemskab fra nye, dejlige kolleger.

Bankoverførslen er en noget langsommelig proces, som forventes afsluttet ved aprils udgang - lige i tide til at modtage alle jeres kontingentindbetalinger. Der er som altid deadline for kontingentbetaling d. 1. maj. I strømningens tegn vil vi i den forbindelse søge at indhente skyldnerbeløb noget hurtigere, end det tidligere har været tilfældet. Hvis man altså ikke betaler kontingent til tiden og efterfølgende ikke reagerer på en evt. rykker, skal man derfor forvente at blive ekskluderet fra Facebookgruppen indtil pengene er betalt. Sørg derfor for at få betalingen ud af verdenen omkring d. 1. maj. Der vil blive lavet opslag med betalingspåmindelse på Facebook.

Vi glæder os til at bruge det næste år i Medielærerforeningen sammen med jer og forhåbentligt mange nye medlemmer.

**På bestyrelsens vegne og med venlig hilsen,  
Mette Wolfhagen Linnebjerg og Michael Højer**

# FAGKONSULENTENS HJØRNE



AF MIMI OLSEN, HVIDOVRE  
GYMNASIUM OG HF

Nu er det igen blevet eksamenstid, og mens eleverne har travlt med at lægge sidste hånd på deres filmproduktioner, afventer vi forhandlingerne om regeringens gymnasieudspil – og deres betydning for mediefag.

## FILMFESTIVALER

I januar var der filmfestivaler med elevproduktioner i både Vest og Øst. De er både inspirerende og vigtige, fordi de dels peger fremad og viser de elever, der endnu ikke har været til eksamen, hvordan man kan bruge faget til at fortælle visuelle historier, men også fordi de er med til at fejre de elever, der har været igennem hele processen og er kommet ud med spændende, gennemarbejdede og

seværdige film. Jeg deltog selv i Øst-festivalen, som myldrede med elever, lærere og flotte produktioner.

## UVM-KONFERENCE I CINEMATEKET

I april blev UVMs konference om mediefag på langs og tværs i uddannelsessystemet afholdt i Cinemateket. Det var en rigtig interessant dag med oplæg, workshops, paneldebat og inputs til, hvordan filmmiljøer som Film-X, Lommefilm og Station Next kan bruges i den daglige undervisning. Her var der mulighed for at blive klogere på, hvordan der arbejdes med levende billeder i folkeskoler regi, i de gymnasiale uddannelser og på universitetet. Der var workshops om, hvordan man konkret kan bygge bro mellem uddannelserne og om indholdet af mediefag i gymnasiet. I paneldebatten handlede det både om at skabe bedre kompetencestier i uddannelsessystemet og om visionerne for mediefags fremtid.

Det var tankevækkende at høre om, hvordan det, at det ikke findes et egentligt film-/mediefag på seminarier er med til at svække lærernes muligheder

for at undervise i folkeskolefagene Medier og Filmkundskab. Og allerede tidligt om formiddagen blev der taget hul på diskussioner om, hvordan man skal arbejde med levende billeder i uddannelserne. Dagens debatter involverede en lang række elementer: Fagets indhold på gymnasialt niveau, eksamensformer og behovet for at et enkelt fag – vores! – tager sig af at undervise i film og medier.

Jeg er utrolig glad for den store opbakning til dagen – fra både Medielærerforeningen, Fagligt forum og ikke mindst alle de deltagende mediefagslærere! Endnu engang vidner det om det stærke engagement blandt fagets udøvere.

## DIDAKTIKBOG PÅ VEJ

I efteråret udkommer bogen Fagdidaktik i mediefag på forlaget Frydenlund. Det er en antologi med bidrag fra en lang række mediefagslærere, som går undersøgende til faget og blandt andet beskæftiger sig med, hvordan det praktiseres i folkeskolen og gymnasiet, i teori og praksis, i Danmark og i Norden, aktuelt og i et historisk og fremtidigt perspektiv. Jeg håber, at bogens mange vinkler på faget både kan give indsigt og danne afsæt for at vi diskuterer fag.

## EKSAMEN

I forbindelse med eksamen husker jeg på EMUén, hvor man kan finde:

- Eksamensguide – en tjekliste for eksaminator og censor
- Gode råd til eksamen – en oversigt med tips, der henvender sig til elever, skrevet af Hans Oluf Schou, Morten Søding Sørensen og Lilian Curran

Hvis der er spørgsmål i forbindelse med eksamen er I meget velkomne til at kontakte mig på mimi.olsen@stukuvvm.dk eller telefon 22269164.

Alle ønskes en god eksamensperiode – og også en god sommer, når den tid kommer!

# CUT

---