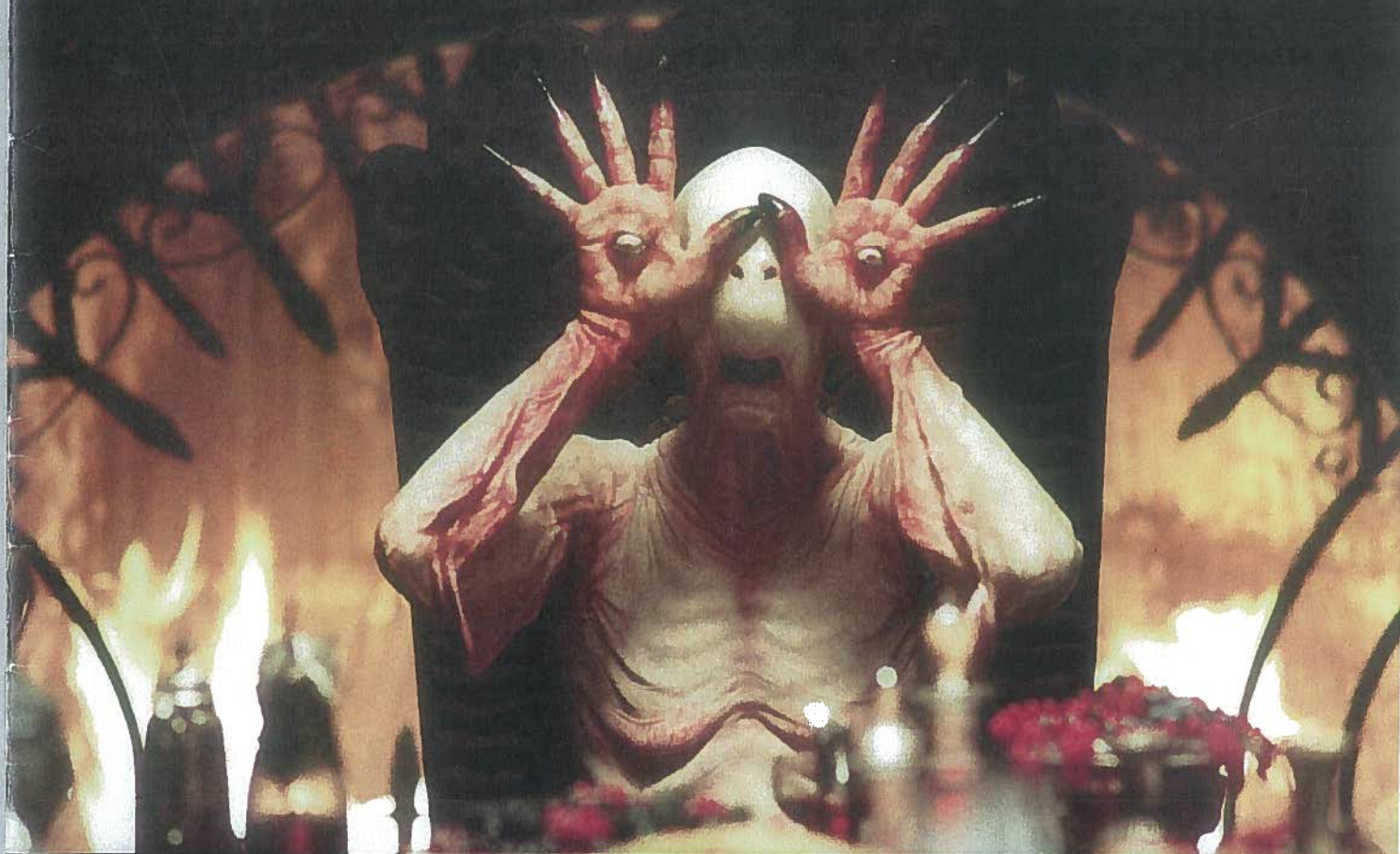


CUT #087

MEDLEMSBLAD FOR MEDIELÆRERFORENINGEN MARTS 2008



>> CUT ER INGEN GRATIS-AVIS >> AUTEUR-ANALYSE – GUILLERMO DEL TORO >> SOMMER-CAMP I FILMBYEN FOR TALENTFULDE MEDIEFAGSELEVER >> FAGKONSULENTENS HUSKESEDDEL TIL EKSAMEN >> BOGANMELDELSER: POUL MARTINSEN – BESAT AF VIRKELIGHEDEN VIRKELIGHEDENS FORTÆLLINGER LYDENS ROLLE TV-FAKTAPROGRAMMER >> PÅ FILMSKOLE I PRAG

CUT #087

Redaktion

KATHRINE AGGEBØ
MARTIN HOULIND
MIMI OLSEN
LARS NIELSEN

aggebo@humleby.dk
martin.houlind@rks-gym.dk
mimi.olsen1@skolekom.dk
rgln@roskilde-gym.dk

Skribenter i dette nummer

LISBET BORKER	Øregaard Gymnasium
MIMI OLSEN	Avedøre Gymnasium
HENNING BØTNER HANSEN	Frederikshavns Gymnasium & HF
HANS OLUF SCHOU	Viby Amtsgymnasium
MARTIN HOULIND	Roskilde Katedralskole
OTTO PRETZMANN	Dronninglund Gymnasium
KJELD STEEN NIELSEN	Tønder Gymnasium & HF

DEADLINE FOR CUT #088

5. MAJ 2008

Print

Vester Kopi as, København V

Mediefags hjemmeside

www.emu.dk/gym/fag/ft

WEBMASTER

Ole Østergaard

ole.oestergaard@skolekom.dk

Medielærerforeningens bestyrelse

FORMAND & MEDLEM AF PÆDAGOGISK SAMARBEJDSUDVALG
Henning Bøtner Hansen, Solkroen 5, 9000 Aalborg. Tlf. 98 10 36 60.
E-mail: henningboetner@hotmail.com

KASSERER & KURSER

Søren Jakobsen, Roskildevej 134 2. th, 2500 Valby. Tlf. 38 79 26 04.
E-mail: jakobsensoeren@mail.tele.dk

MEDLEMSREGISTRERING, KURSER & WEB-KONTAKT

Kirsten Andersen, Hvidfjærnevej 26, 2720 Vanløse. Tlf. 38 74 38 27.
E-mail: ka.cg@ci.kk.dk

Konto i Danske Bank: 4099 825 48 50

REPRÆSENTANT I CUT-REDAKTIONEN & MEDLEM AF FAGLIGT FORUM

Mimi Olsen, Nørrebrogade 70 3. tv, 2200 Kbh. N. Tlf. 35 39 12 29.
E-mail: mimi.olsen1@skolekom.dk

MEDLEM AF EKKO's REDAKTION

Perille Stuer Lauridsen, Hollændervej 21 2. tv, 1855 Frb. C. Tlf. 33 24 21 69
E-mail: pele@oerestadgym.dk

REPRÆSENTANT I CUT-REDAKTIONEN & KURSER

Lars Nielsen, Borgmester Jensens Allé 37, 1. th, 2100 Kbh. Ø. Tlf. 27 62 38 58
E-mail: rgln@roskilde-gym.dk

ANNONCERING I CUT

Priser 1 side - 1000 kr. ½ side - 550,- kr.

Kontakt Kathrine Aggebo, Carstensgade 64, 1770 Kbh. V.
Tlf. 33 91 15 07. E-mail: aggebo@humleby.dk





CUT ER INGEN GRATISAVIS!

Derfor bedes du hurtigst muligt betale dit medlemskontingent via det vedlagte girokort.

Redaktionen og bestyrelsen besluttet, at manglende indbetaling medfører, at man ikke får det særligt lækre CUT #88 (eller nogen følgende numre). Foreningen har simpelt-hen ikke råd til at give bladet væk gratis.

Til sidst vil vi gerne efterlyse indlæg fra jer. Har I noget på hjertet, gode idéer, gode forløb, eller blot lyst til at annoncere i CUT, er I altid velkomne. Bladet er jeres.



"Et uundværligt fagblad"
—Ingeniøren



"Et herre-nice magazin"
—Chili



"Jeg har altid været jaloux!"
—Pedro Schepelern



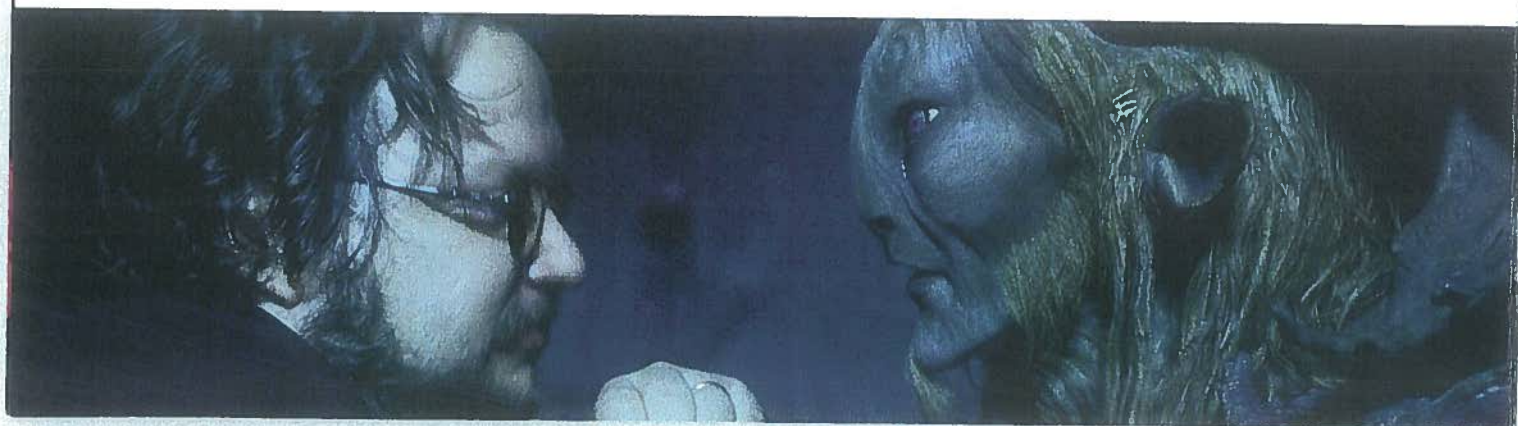
"Ingen ordentlig lærer uden CUT. Helt fantastisk!"
—Fagdidaktisk Tidende

>>> AUTEUR-ANALYSE

DEN MEXICANSKE AUTEUR

Med kun seks film på cv'et har **Guillermo del Toro** allerede vist sig som en ægte filmkunstner med personligt fingeraftryk og budskab. CUT giver **en introduktion** til alt det, du skal holde øje med i mødet med den mexicanske auteur.

AF MARTIN HOULIND





HELLBOY (FOTO: SF FILM)

DEN DANSKE FILMPRESSES BEHANDLING af mexicanske Guillermo del Toro er til at overse. Såvel *MIFUNE* som *EKKO* bragte ganske vist premiereinterviews og features i forbindelse med den danske lancering af *Pan's Labyrinth*, og P2's *FILMLAND* kastede sig ud i en modig auteurjagt på en rød tråd igennem del Toros filmografi. Men mens *MIFUNE* var spækket med simple fejl i handlingsresumeeet, endte *EKKO*s Jacob Stegelmann med at degradere *Pan's Labyrinth* til en underlødigt eventyrfilm, fordi den ikke tør være 100% eventyrfilm (jf. den realistiske ramme uden om eventyret). Og i radioen måtte Jacob Hansen sande, at Guillermo del Toros eneste fingeraftryk består i, at mange af hans karakterer bærer rundt på skjulte sider, som ind i mellem kommer til syne!

Så derfor: Lad os begynde helt forfra...

DEN KOMPROMISLØSE VISION

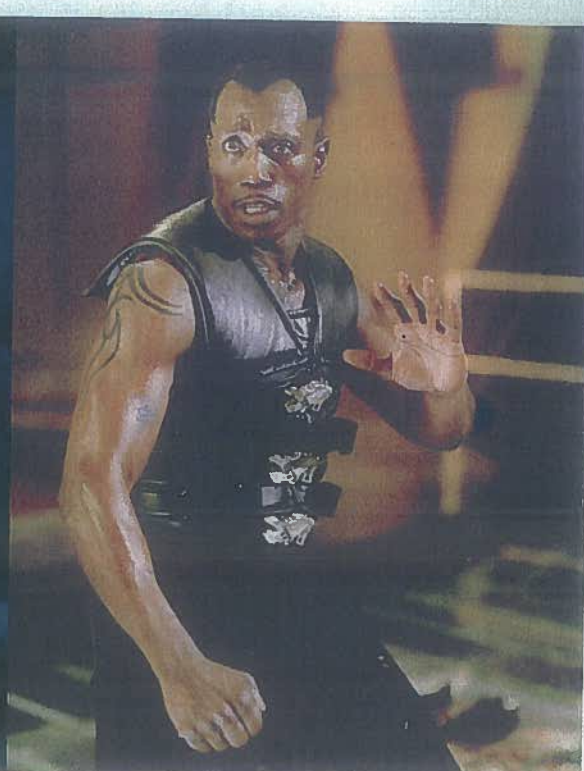
Guillermo del Toro er instruktøren bag i alt seks film produceret på vidt forskellige vilkår: På den ene side er der de tre meget personlige værker (*Cronos* (1993), *The Devil's Backbone* (2001) og *Pan's Labyrinth* (2006)), hvor Guillermo del Toro har været den altdominerende kreative kraft. På den anden

side står tre mainstream Hollywood-film (*Mimic* (1997), *Blade II* (2002) og *Hellboy* (2004)), der i sagens natur har haft langt større budgetter, og hvor del Toros personlige præg er blevet tilpasset et bredt publikum.

Men selv om *Cronos* havde et budget på ca. \$2 mio., og *Hellboy* kostede ca. \$66 mio., står Hollywood-blockbusteren stadig del Toros hjerte nær, og der er dybest set ikke den store forskel på budskabet i de to film. Forskellen består snarere i, at *Hellboy* udbasunerer budskabet, så ingen er i tvivl om, hvad pointen er, mens *Cronos* er mere tvetydig og lader publikum søge og finde.

På den måde kan man sige, at del Toro er en kompromisløs filminstruktør med en personlig vision, som han gør alt for at realisere – han har flere gange sågar sat sit instruktørhonorar på spil. På både *Blade II* og *Hellboy* satsede han sin løn for at få nogle helt særlige optagelser og special effects-skud i kassen; kun hvis de dyre ekstraoptagelser blev brugt i den endelige film, ville han få sit honorar udbetalt, lød aftalen med producenten. Del Toros optagelser endte med at blive brugt.

Ligeledes på *Pan's Labyrinth*, som Guillermo del Toro



PAN'S LABYRINTH (FOTO: SCANBOX) & BLADE 2 (FOTO: SF FILM)

omtaler som sin helt personlige film, hvor han opgav sin løn helt og aldeles for at få filmen til at følge hans vision. Under præproduktionen, tilbød en af distributørerne f.eks. at hæve deres indskud med adskillige millioner dollars, hvis bare del Toro ville lave filmen på engelsk (frem for spansk). Og efter en forevisning af den endelige film foreslog en anden distributør at tone volds ned for at gøre den mere børne- og familievenlig og lukrere på Ringenes Herre/Harry Potter/Narnia-bølgen.

Begge forslag blev blankt afvist af del Toro: Det spanske sprog skaber en realistisk ramme, som amerikaner-engelsk aldrig vil kunne udfylde, og den groteske vold er nødvendig, fordi den skildrer fascismens magtanvendelse og samtidig bruges som set up til Ofelias rejse ind i den lige så uhyggelige eventyrverden. Faunens tre prøver er på ingen måde iscenesat som disneyficeret eskapisme, men afspejler tværtom den krigshærgede virkelighed som Ofelia er en del af. Eskapismen består i, at lille Ofelia er i centrum for de eventyrlige begivenheder og dermed selv herre (m/k) over sit eget liv – det er hun langt fra i virkelighedens fascistiske Spanien, hvor far ved bedst og mor skal holde kæft.

VOLDEN SOM UDTRYKSMIDDEL

Netop volden er dybt integreret i alle Guillermo del Toros film – særligt i form af direkte fysisk lemlæstelse og deformation. I *The Devil's Backbone* har børnehjemmets midaldrende forstanderinde, Carmen, mistet det ene ben og humper rundt med en metalattrap, men del Toro gør publikum ekstra bevidst om deformiteten ved at indsætte en højst

ambivalent sexscene, hvor Carmen efter at få spændt metalbenet på har sex med den noget yngre pedel, Jacinto.

Ligeledes blev Guillermo del Toros interesse for *Hellboy* og *Blade II* for alvor vakt af det kreative arbejde med monsterdesignet. Begge film udmærker sig også ved at præsentere fantasifulde væsner sammensat af forskellige elementer. *Hellboy* selv er født med en kæmpe hånd af sten, og supervampyrerne i *Blade II* låner kraftigt fra både H.P. Lovecraft og H.R. Gigers Alien-design, når deres underansigt folder sig ud og afslører en tandrig sugeorganisme. Tilsvarende er monstret i *Mimic* et menneskelignende kæmpeinsekt med mulighed for at forvandle sig.

Hvad volden angår giver *Cronos* et forfriskende nyt bud på vampyrismen, der munder ud i en grotesk genfødsel, hvor den gamle antikvitethandler graver sin nye, babylyserøde krop ud af gråligt, rådende kød. Men hvor andre vampyr-film fra starten af 1990'erne er kendetegnet ved overmenneskelige vampyrkarakterer, der drives af et umætteligt behov for både blod og sex, så skildrer *Cronos* vampyrismen som en fornedrende stofafhængighed. Del Toros badeværelsesscene, hvor antikvaren stjæler sig til at slikke næseblod op fra først håndvasken og siden fra det beskidte gulv, er lige så grænseoverskridende for filmens publikum som for dens hovedperson.

Hos Guillermo del Toro er volden og væmmelsen således dybt integreret i handlingen og kan ikke fjernes, uden at plotet bliver skævvredet. Også i *Pan's Labyrinth* er der flere scener, hvor del Toros kamera dvæler næsten ubærligt længe ved lemlæstede kroppe; scenen hvor kaptajn Vidal smadrer

en uskyldig kaninjægers ansigt til ukendelighed med en vinflaske er selvfølgelig chokerende, fordi del Toro ikke klipper væk fra volden (men faktisk klipper tættere på), men også fordi kaptajn Vidal her forvandler sig til en uberegnelig, sindssyg bøddel. Volden bruges her i filmens start til at karakterisere Vidal på en uhyre effektiv måde, for i en senere torturscene har vi (og del Toro) ikke brug for at se de grusomme detaljer, og der klippes behørigt væk.

Guillermo del Toro er selv meget bevidst om denne forskærlighed for vold og død og har i flere interviews tilskrevet den sin mexicanske baggrund. "Det kan lyde som en kliche," har han sagt til *SIGHT AND SOUND*, "men måske anskuer jeg døden på en særlig måde, fordi jeg er mexicaner. Jeg har set mere end min andel af døde mennesker – i hvert fald flere end der tilkommer den gennemsnitlige vesteuropæer og amerikaner. I månedsvis arbejdede jeg ved siden af et lighus, som jeg skulle igennem hver morgen og aften. Jeg har set folk blive skudt, brændt levende, halshugget og dolket ihjel, fordi Mexico stadig er et meget voldeligt land".

Netop det mexicanske samfund gennemsyres stadig af en konsekvent mistro til dets egne grundpiller og magthavere. "Mexicanere har to ting til fælles: for det første en naturlig mistillid til institutioner. Jeg hader religionen, jeg hader politikerne, jeg hader militæret og politiet. Og når man vokser op med mistro til disse hellige institutioner, er det eneste man sidder tilbage med en svag nationalfølelse af snarlig dommedag. Hvorfor drikker vi, og hvorfor er vi så glade? Fordi vi ved, at lige om lidt er det forbi. Det er denne her skæbnesvangre følelse, som gør os til et muntert folk. Man koncentrerer sig om at leve". Døden bliver dermed det vigtigste livsvilkår, og budskabet om at leve livet mens det stadig er der, gennemsyres del Toros filmografi som langt det mest personlige fingeraftryk.

UDØDELIGHEDEN OG DET RELIGIØSE TEMA

Mens livsglæden udspringer af en bevidsthed om ens egen dødelighed, medfører trangen til udødelighed altid problemer for karaktererne i Guillermo del Toros film. "Ideen er, at den eneste sande udødelighed indtræffer når du bliver ligeglad med døden. Det øjeblik hvor du opgiver trangen til fremgang og gevinst i livet, bliver du også uimodtagelig over for smerte," fortæller del Toro.

I *Cronos* bliver den gamle antikvitetshandler et mere og mere tomt og hult – ja, ligefrem dødt! – menneske, jo mere han efterstræber udødeligheden. Først i det øjeblik han vælger ikke at forfølge sin blodtørst og udødeligheden ved ikke at slå sit eget barnebarn ihjel, fyldes han med liv og mening. Han gøres til et rent menneske og bedstefar, der som en anden helgen ofrer sig selv for sit barnebarn. Man kan sige, at først da han vælger døden, bliver han udødeliggjort af omgivelserne.

Det eksistentielle spørgsmål om hvordan man bliver et helstøbt menneske tilføres hos del Toro en tydelig religiøs symbolik. Den mexicanske instruktør er nok katolik, men han er ikke troende, og de mange religiøse symboler i hans film bruges altid tvetydigt, så publikum bliver nødt til at forholde sig aktivt til dem.

I *Mimic* slipper forskere en genetisk modificeret kakerlak-race med kælenavnet "Judas" løs i New Yorks kloakker for at slå den almindelige kakerlak ihjel og derved redde menneskeheden fra en epidemi. Men uden for genlaboratorierne omstiller Judas-kakerlakken sig med uhyggelig fart til virkeligheden, ændrer udseende og egenskaber og ender selvfølgelig med at forråde de forskere, der designede den og satte deres lid til den i første omgang. Den forræderiske kakerlak ender med at blive et frådende menneskelignende monster og en endnu større trussel mod menneskeheden.

Meget symptomatisk bygger Judas-kakerlakken sin rede i en afspærret, faldesærdig kirke, hvor neonkorset med JESUS SAVES udenfor er i uorden og Maria-statuerne er ikklædt støvede plasticposer. Del Toro kommenterer på den måde både vor tids ateistiske livssyn og stræben efter udødelighed: Filmens forskere forråder Gud ved at gå ham i bedene og designe liv, som de tror de kan kontrollere ved at gøre Judas-kakerlakken steril. Alt sammen selvfølgelig for at bringe menneskeheden endnu et skridt mod et stadig længere liv. Del Toro skaber herigennem en tydelig parallel mellem filmens uhyggelige kakerlakker og menneskene.

I *Blade II* skal der ikke megen fantasi til for at se lighederne mellem vampyrernes loge anført af oldingen Damaskinos og Vatikanet med paven i spidsen. Også i vampyrernes verden er der et tydeligt patriarkalsk hierarki – her har Damaskinos' designet sin søn, Nomak, til at videreføre vampyrlægterne og gøre dem usårlige, men noget er gået galt i de genetiske eksperimenter. Damaskinos vender derfor ryggen til sin egen søn og sætter en jagt ind på ham, så sønnen kan ofres for at vampyrernes ordinære slægt kan overleve.

Denne tydelige Jesus-symbolik gentages i titelkarakteren Blade, der omgives af den gråhårede, langskæggede faderfigur, Whistler, og den slibrige teknisknord Scud, der spreder falske rygter og i slutningen afsløres som en ægte forræder. At Blade er frelseren som skal redde først vampyrerne og i sidste instans menneskeheden kommer til udtryk i en liggende korsfæstelse, hvor metalspyd gennemborer Blades hændled og ben. Når del Toro på denne måde vælger at fremstille og sidestille *Blade II*'s to hovedmodstandere som Jesus-figurer, tilfører han en mærkbar dybde til filmens kulørte tegneserieverden – og beder samtidig publikum om at forholde sig til karaktererne og deres konflikter.

MORALSKE VALG

I forlængelse af de tvetydige religiøse symboler, sætter Guil-

lermo del Toro som oftest sine hovedpersoner over for svære valg, fordi det at vælge – og vælge rigtigt – også skaber det helstøbte menneske. Instruktøren fortæller selv, at under barndommens katolske gudstjenester var han langt mere optaget af kirkeudsmykningens gargoiler og djævle end selve gudstjenesten; og Biblens moralske lignelser appellerede meget mere til ham end historierne om Jesus og hans disciple, hvor der ikke er de samme moralske dilemmaer på spil. "Jeg blev rørt over de historier, som lærer én noget," fortæller del Toro, "og lignelser og ideologier blev i gamle dage formidlet i fortællinger om dæmoner og engle. Det er også den måde jeg kan lide at snakke om tingene på".

Guillermo del Toros stil og æstetiske valg afspejler på alle måder denne tematiske storhed. Her er kælet for det visuelle udtryk med malerisk scenografi, lyssætning og kameravinkler der gerne understreger de storslåede locations. Del Toro dyrker de symmetriske opstillinger i alle sine film, mens de svimlende kamerture kombineret med CGI-temaets special effects mest florerer i Hollywood-produktionerne.

Den katolske barndomslære er således blevet en vigtig del af del Toros professionelle virke, måske mest sigende da han som den første fik tilbudet om at instruere *Narnia*-filmen – og blankt afslog. Han var ganske vist interesseret i parallelliteten mellem virkeligheden og eventyrverdenen bag garderobeskabet, men C.S. Lewis's fortælling var for konform og børnevenlig til del Toro. "Jeg sagde at jeg ikke ville have at løven skulle genopstå. Hvad er hans opofrelse værd, hvis han ved, at han vender tilbage? Jeg kan bedre lide usikkerheden hos en mand eller et andet væsen, som skal dø for en sag uden at vide om nogen vil redde ham. Det der er så smukt ved Jesu død er jo netop, at han siger til sin far: 'Hvorfor har du svigtet mig?' Den passage er netop så unik og bevægende, fordi han ikke ved bedre".

I *Pan's Labyrinth* finder vi samme tvetydige brug af religiøse motiver i kombination med det skæbnesvangre, svære valg, som lille Ofelia skal træffe i filmens klimaks: Faunens sidste prøve går i al sin enkelhed ud på at Ofelia skal ofre sin lillebror for at kunne træde ind i eventyrriket og blive prinsesse dér. Og ligesom antikvitethandleren i *Cronos* vælger Ofelia rigtigt, da hun vælger med hjertet og nægter at ofre sin lillebror for sin egen udødeligheds skyld; da beviser hun at hun er en ægte og værdig prinsesse.

Lillebroren helliggøres dog ikke kun af Ofelia; igennem hele filmen ønsker kaptajn Vidal sig en søn, der kan føre slægten og fascismen videre i Spanien. Lillebroren bliver en uhyggelig Jesus-figur, hvis fader kontrollerer menneskeheden – selv Ofelias mor må lade livet under fødslen, og ved den efterfølgende begravelse smiler kaptajn Vidals bizart ned til sin lille arving.

Guillermo del Toro vender så at sige det religiøse tema på hovedet. Igennem hele *Pan's Labyrinth* står det stive, fascistiske

og patriarkalske magtsystem (under ledelse af faderen og sønnen) for fald, mens det er de oprørske kvinder, der tegner fremtiden – først og fremmest Ofelia, men også tjenestepigen Mercedes, der spionerer mod Vidal og bringer medicin og proviant til oprørerne ude i skovene. Mercedes fortæller i filmens begyndelse Ofelia, at hun selv har troet på feer og eventyr engang, og hele Ofelias rebelske tro på eventyr bliver en slags metafor for fremtiden. Det er de to stærke kvinder, de feminine følelser og de fabulerende eventyr nede i underjordiske livmoderagtige huler – komplet med klaustrofobisk mørke, slimet mudder og hule hjertelyde – der skaber problemerne for Vidal og det fascistiske styre. "Tanken er, at pigens forestilling om himmerige er at vende tilbage til sin mors mave," forklarer Guillermo del Toro. "Første gang hun søger mod eventyrverdenen, sker det netop gennem babyen i morens mave. Hun begynder at snakke til sin lillebror, og kameraet går ind i maven og derigennem når vi frem til det magiske rige".

BARNETS RENE HJERTE

Når Ofelia vælger rigtigt til sidst i *Pan's Labyrinth* er det fordi hun forbliver tro mod sig selv igennem de mange prøvelser under Vidals regime. Hun lader sig heller ikke påvirke, selv om faunen på alle måder prøver at narre lillebroren fra hende. Hun forbliver en uskyldig betragter af virkelighedens og eventyrenes uhyrer.

Dette barnets blik på monstre er endnu et særligt træk ved Guillermo del Toros seks film, og han tilskriver det selv en syret barndom fyldt med overnaturlige oplevelser: "Da jeg var 12 år, hørte jeg et spøgelse hviske og sukke. Jeg befandt mig i min afdøde onkels værelse, som jeg havde arvet i huset. ... Jeg slukkede for fjernsynet, og det tog en del tid før jeg blev bange. Jeg troede, at jeg måske var ved at blive forkølet, så jeg holdt vejret. Men de sørgmodige suk fortsatte. Jeg tænkte, at det måske var træk fra vinduet, men det var lukket, og sukkene fulgte efter mig igennem værelset. Så gik jeg tilbage til sengen og tænkte at det måske var luften i puderne jeg kunne høre. Men sukkene fortsatte selv om jeg bankede puderne tomme for luft. Så lagde jeg øret mod madrassen, hvor jeg plejede at sove. Og stemmen og sukkene kom inde fra madrassen. Jeg løb skrigende ud af værelset og kom aldrig tilbage".

Mest oplagt er barnets møde med det monstrøse selvfølgelig i *Pan's Labyrinth* og *The Devil's Backbone*, hvor børn spiller hovedrollerne. Men også i *Cronos* og *Mimic* møder vi børn, der går monstrene i møde med kærlighed og barnlig uskyld.

I *Cronos* forsøger antikvitethandlerens barnebarn at komme sin bedstefar til hjælp flere gange; hun gemmer det uhyggelige Cronos-apparat i sin bamse og gemmer bedstefaren på sit værelse blandt legetøjet. Hun laver endog en kiste til ham ud af et klædeskab, da hun finder ud af at solen skader ham.



BLADE 2 (FOTO: SF FILM)

Da bedstefaren i filmens klimaks har brug for blod for at bevare udødeligheden tilbyder hun sig selv til ham. Hendes kærlighed er ren, selv om hun har været vidne til hans voksende afhængighed; denne evne til at se igennem monstrøsitet og bevare sig selv er et særligt træk ved Guillermo del Toros børnekarakterer.

Ligeledes i *Mimic* hvor vi møder to amerikanske drenge, der har fundet ud af, at de kan tjene gode lommepenge ved at indsamle kakerlakker og andre spændende insekter til dr. Tyler. De to drengebesidder ikke uskyldig nysgerrighed, men styres af en erfaren voksen grådighed. De skændes med dr. Tyler om prisen for deres indsats, og da de får stillet en større gevinst i udsigt for en særlig mystisk insektpuppe, går den underjordiske skattejagt ind med dødelige følger for de to drenge.

I kontrast til de to amerikanske skaterdrenge med deres kasketter og voksesprog finder vi den fattige, autistiske spanske dreng der bor sammen med sin skopudserfar. Drengen filtrerer alt igennem sin autistiske paratviden om de sko, hans far pudser: "Funny shoes," konstaterer han om det store insektmonsters fødder og begynder nysgerrigt at kommunikere med det via klinkende kastagnetlyde frembragt med et par spiseskeer. Autismen bliver dermed et symbol på sønnens ægte kærlighed til faren, dennes job og deres fattige tilværelse sammen. Modsat de to amerikanerdrenge lader den spanske dreng sig ikke korrumpere af lette penge og større velstand, og han forfølger insektmonsteret ind i mørket uden blik for de åbenlyse farer, der lurer omkring ham. Han besidder stadig barnets naivitet og nysgerrighed.

Selv i del Toro-film med et fravær af børn finder vi voksenkarakterer med barnets naturlige åbenhed og nysgerrighed intakt. *Hellboy* handler f.eks. på mange måder om et stort barn, nemlig titelkarakteren, der opfører sig som en oprørs teenager over for sin "far", professor Bruttenholm. I én scene kommer det lille barn inde i den røde djævlækæmpe dog helt tydeligt til udtryk: Her har Hellboy slået sig ned sammen med en anden dreng, og de spiser småkager og drikker mælk sammen, mens de udspionerer Hellboys ekskæreste og drillagtigt kaster småsten efter hende og den FBI-agent, som hun flirter med. Men allerede i filmens anslag præsenteres vi for et barn i voksenstørrelse: Her finder en ung Bruttenholm den lille djævlunge på en sønderbombet kirkegård (og under den korsfæstede Jesus), og mens de omgivende soldater alle har rettet maskinpistoler og granater mod krybet, lokker Bruttenholm det begejstret ned til sig med en chokoladebar og varmer det i sin frakke.

Ved at befolke sine film med disse "børn" og lade barnets blik på det monstrøse være et gennemgående æstetisk træk, forskubbes det monstrøse også i tvetydig grad over på menneskene. De overnaturlige og fantasifulde monstre i *Hellboy* og i eventyrene i *Pan's Labyrinth* er ikke onde – "menneskene er de egentlige monstre," mener Guillermo del Toro, "det er menneskene man skal være bange for, ikke fremmedartede væsner eller spøgelser". Menneskene bærer på ondskaben, hvad enten den er intenderet eller resultatet af umoralske drifter – fra *Mimic*s genmanipulerede Judas-kakerlakker, over *Cronos* og det livgivende blodsugerapparat til den aldeles umenneskelige kaptajn Vidal.

FANTASI & REALISME

Del Toro præsenterer barnets rendyrkede lyst til eventyr og poesi i skærende kontrast til de voksnes virkelighed med alle dens regler og love. Hvor børnene afsøger verden og digter videre på dens eventyr gennem leg, ødelægger de voksne glæden ved at fabulere.

Når del Toro sætter disse modsætninger over for hinanden, mikser han også realisme med fantasi; han tilfører den kedelige hverdag et eventyrligt præg, og omvendt giver han de mest overnaturlige film et skær af realisme ved at referere tydeligt til historiske begivenheder og fakta.

Mest oplagt er *Pan's Labyrinth* og den måde, hvorpå Ofelias fantasier spejler og udfordrer det fascistiske Spanien: På grund af hendes tro på eventyret lykkes det hende og "storesøster"-karakteren Mercedes at besejre kaptajn Vidal. Også *The Devil's Backbone* tager udgangspunkt i den spanske borgerkrig – denne gang med et fattigt børnehjem som rammen for en gotisk spøgelseshistorie. Her er borgerkrigen dog mere distanceret, og spiller ikke samme direkte rolle som i *Pan's Labyrinth*; fattigdommen er nok mærket af knaphed, og drengebørnene er anbragt der, fordi fædrene er i krig, men Guillermo del Toro krydsklipper ikke til kampene og krigens rædsler. *The Devil's Backbone* holder sig for det meste til børnenes synsvinkel og er på den måde en mere uskyldig (og ifølge del Toro selv en mere naiv) film end *Pan's Labyrinth*.

Også anslaget i *Cronos* er interessant i denne sammenhæng: Her blander del Toro årtal og historiske begivenheder med en fabulerende fortælling om en alkymist, der søger det evige liv og skaber et organisk-mekanisk skorpionapparat til formålet – mekanisk fordi det skal trækkes op for at slå sin giftige brod i det uvidende menneske, organisk fordi apparatet gemmer på et ormeligende dyr, der lever af ofrenes blod. Del Toro placerer på denne måde den fortærskede vampyrmyte i historisk sammenhæng, gør den menneskeskabt og jordnær frem for overnaturlig og eksotisk. I resten af filmen fremstilles vampyren som en ensom, desperat stofmisbruger – uden de obligatoriske hugtænder og andet hokus

pokus! Vi er uendeligt langt fra Francis Ford Coppolas *Dracula* fra 1992.

I del Toros anden vampyrfilm, *Blade II*, udlægges vampyrismen som en kræftsygdom – "a horrible virus, carried in the saliva of predators. In 72 hours, it spreads through the human bloodstream, creating new parasitic organs". Denne medicinske forklaring uddybes endvidere med, at et virus kan udvikle sig – i dette tilfælde til "the Reaper strain".

Også den bulder-og-bragende *Hellboy* tager udgangspunkt i virkelighedens 2. verdenskrig, men iblander en god portion H.P. Lovecraft og *Ghostbusters*, når englænderne skal afholde nazisterne fra at nedkalde gudelignende væsener til jorden via sataniske besværgelser og nyopfundne isenkram. Hitler – forlyder det – er begyndt at tro på sort magi og vil anvende den til at vinde krigen. Selv i denne glatte superheltefilm hæfter fantasien sig på virkeligheden.

Ved at lade denne blanding af realisme og fantasi være et gennemgående tematisk, plotmæssigt men også æstetisk træk, stiller Guillermo del Toro sig også entydigt på barnets side. Han beskuer begejstret verden og lader samtidig fantasien vandre og tilføre eventyr og uhygge. Hans skabertrang som filminstruktør er ikke ulig den som de onde hovedskurke besidder i hans film, når de leger Gud, men del Toro tilstræber aldrig perfektionen, når han designer sine locations eller fantasivæsner. Han dyrker ganske vist den storslåede visualitet, men verden er grum og på kanten af sammenbrud – beboerne er ulækre og deforme.

Guillermo del Toro cementerer dette livssyn i et interview i *THE GUARDIAN*: "Ideen om det normale er meget abstrakt for mig. Det perfekte er praktisk taget uopnåeligt, mens det uperfekte findes alle vegne. Derfor elsker jeg monstre; de repræsenterer en side i os, som vi burde omfavne og hylde. Jeg mener, at alle de ting, som vi hver især forsøger at fortrænge om vores egen krop og tilværelse – at vi begår fejl og er dødelige, at vi ældes og vil gå i forrådnelse, og at vores armhuler lugter, at vi er uperfekte, at vi synder og forkludrer alting – alt det er faktisk det, som gør os til mennesker."

Litteratur

David Greven, "Angels and Insects: The Cinematic Spawn of Guillermo Del Toro" på http://www.24lesasecond.com/site2/index.php?page=2&task=index_onearticle.php&Column_id=84

<http://www.dr.dk/P2/Filmland/Anmeldelser/2006/Pans%20labyrint.htm>

Mark Kermode, "Guillermo del Toro" i *GUARDIAN UNLIMITED*. Torsdag, d. 21. november 2006. (Også på nettet: <http://film.guardian.co.uk/Interview/Interviewpages/0,,1955212,00.html>)

Mark Kermode, "Girl Interrupted" i *SIGHT AND SOUND*. December 2006. (Også på nettet: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49337>)

Christian Monggaard, "Ofélla i Eventyrland" i *EKKO* #36. Februar-april 2007. Ss. 17-19.

Dorte Raahave, "Monsteret inden i" i *MIFUNE* #20. Februar/Marts 2007. Ss. 18-20.

Jakob Stegelmann, "Fantastisk fantasy" i *EKKO* #36. Februar-april 2007. Ss. 20-22.

Martin Weinreich, "Guillermo del Toro" i *MIFUNE* #20. Februar/Marts 2007. S. 21.

Sommer- camp i Filmbyen

—for vores talentfulde elever

HVORNÅR OG HVAD?

I uge 32 (4.-8. august 2008) afholder foreningen to sommercamps hos Station Next i Filmbyen: Den ene om praktisk filmproduktion med professionelle branchefolk som undervisere – den anden med undervisere fra medleddannelses- og universitetet, hvor inputtet vil være en smagsprøve på, hvad det vil sige at gå i retning af en teoretisk og analytisk præget uddannelse. Helt i overensstemmelse med de to dimensioner, som vores fag er bygget op omkring. Undervejs i forløbet vil der imidlertid være nogle fælles arrangementer for alle deltagere på tværs af de to camps.

FOR HVEM?

Vores tilbud er rettet mod elever på STX og VUC, og der kan maksimalt optages 15 elever på hver camp. Og det er jer som lærere på den enkelte skole og uddannelse, som skal finde frem til de egnede og lade dem ansøge om optagelse.

Der er i arrangørgruppen enighed om, når eleverne skal udvælges, at tilstræbe størst mulig forskellighed socialt og kulturelt, ligesom ligestilling med hensyn til køn og geografisk spredning skal vægtes højt. Tilbuddet er i første omgang forbeholdt gymnasiet og VUC, men på sigt vil den-

ne type arrangementer også blive tilbudt HTX og HHX.

Gå allerede nu i gang med at overveje, hvem af jeres elever, som har en motivation, pondus og talent til at være med i en af disse camps, og vær opmærksom på, at vi taler om elever på b-niveau.

ANSØGNING

I uge 15 er arrangørgruppen klar med et program og et ansøgningmateriale, som sendes direkte ud til skolerne. Ansøgningsfristen bliver den 1. maj, og ansøgerne vil få svar senest den 15. maj. Alt dette vil være nøje specificeret i det materiale, som udsendes. Så, vær opmærksom på dette materiale.

ØKONOMI & INDKVARTERING

Vi arbejder på, at alle udgifter dækkes af projektmidler uden nogen form for elevbetaling til deltagelse i campen, indkvartering i Filmbyen og forplejning i løbet af den lille uge, som campen strækker sig over.

På vegne af arrangørgruppen
Henning Bøtner Hansen
(projektkoordinator)

Huskeseddel til eksamen

Det er vigtigt, at vi er enige om de **elementære og centrale problemstillinger** omkring afviklingen af eksamen. Det er ikke mindst vigtigt at de nye kolleger i faget er helt klare på de retningslinier, som er opstillet i læreplan og vejledning. Det er vigtigt, at vi som censorer hos hinanden er enige om mål og retningslinier, så vi ikke skal starte en eksamination med uenigheder om det formelle. Derfor skal denne præcisering af reglerne omkring eksamen i mediefag ses som en hjælp til alle, gamle og nye, mediefagslærere, så vi ved hvad der er **rigtigt og forkert**, når vi til sommer mødes omkring eksamensbordene. Meget er jo nyt for alle, mens en del er velkendt.

AF FAGKONSULENT HANS-OLUF SCHOU

GENERELT FOR C- OG B-NIVEAU

Overordnet er det vigtigt at de elever, der har lavet en produktion sammen, kommer op samme dag! Det er et krav til ledelsen på skolen.

PRØVEN I DET TEORETISK-ANALYTISKE STOF

>> Der er ingen centrale regler for, hvor mange spørgsmål, der skal være i forhold til antal elever. Derimod hedder det, at alle spørgsmål skal ligge fremme ved eksamens begyndelse, og der skal være 4 spørgsmål at vælge imellem for den sidste elev. Spørgsmålene må ikke lægges tilbage, når de har været brugt, men derfor kan et spørgsmål jo godt gå igen, hvis bare det ligger fremme på bordet fra eksamens begyndelse. Det er en meget vigtig bestemmelse for elevernes retssikkerhed. Det kan altså ikke fastsættes, hvor mange spørgsmål, der skal være til den teoretisk-analytiske del af prøven, men citaterne skal have tilknytning til de film- og tv-forløb, der har været arbejdet med i den teoretiske-analytiske del af undervisningen, og de skal være dækkende for alle stofområder. Det betyder, at der vil være grænser for, hvor få spørgsmål, der kan optræde. Personligt vil jeg anbefale ca. 5 spørgsmål pr.

stofområde, og det vil typisk sige 10 spørgsmål til et C-niveau hold, der har arbejdet med 2 områder, og som har 25 elever.

>> Det er vigtigt at eleven får et papir med de nødvendige og centrale oplysninger om citatet (instruktør/tilrettelægger, årstal, spørgsmål og 'indramning' af citatet, så eleven ved hvor i filmen/programmet, det er placeret).

>> Alle spørgsmålsark skal afleveres og blive i eksamenslokalet efter afsluttet eksamination, så de ikke cirkulerer blandt eleverne. Eleverne erfarer jo hurtigt at spørgsmålene går igen, og derfor er det meget vigtigt at alle papirer holdes inde i lokalet. Vi kan jo ikke forhindre dem i at snakke sammen.

>> Forberedelsestiden til analyse af citatet er 30 minutter, og det er vigtigt at eleven på forhånd er instrueret sikkert og grundigt i anvendelse af udstyr, så der ikke går spildtid her.

>> Varighed af citater må ikke overskrides, og der er ingen begrundelser for at overskride de 5 minutter for C-niveau

prøven og de 7 minutter ved B-niveau. Som censor er man forpligtet til at sørge for at disse grænser bliver overholdt, og man skal kontakte eksaminator, hvis det ikke er tilfældet. Eleven går ikke op i om der er en form for helhed i citatet, og det er bedre at lande på 4.30 end at overskride de 5 minutter. Det hjælper i hvert fald ikke eleven, og det vil være en glidebane som vi ikke skal ud på.

>> Censor skal have både eksamenscitaterne og elevproduktionerne en uge før prøven afholdes. Vi er alle hårdt spændt for i disse tider og der er ekstra meget forberedelse forbundet med eksamen i vores fag, så det er meget vigtigt at vi overholder denne tidsfrist. Man skal i det mindste kontakte censor, hvis det er umuligt at overholde fristen.

EVALUERING AF ELEVENES ANALYSE AF CITATET

>> Bedømmelseskriterierne er meget præcist beskrevet i læreplanen og forklaret i vejledningen, og det er vigtigt at både eksaminator og censor er godt inde i dette, så der ikke opstår diskussioner og uenigheder på forkert grundlag.

PRØVEN I ELEVENES PRODUKTION

>> Det er vigtigt at fastslå, at en elev ikke kan gå til eksamen i mediefag på hverken C- eller B-niveau, hvis eleven ikke har lavet en eksamensproduktion. Eksamen i mediefag er en samlet pakke, hvor elevens produktion er halvdelen. Derfor kan der ikke være eksamen uden denne del.

>> Eleven kan ikke gå op i en af sine pilot-produktioner. Det skal også her understreges at en elev ikke kan konvertere en pilot-produktion til eksamensproduktion eller bytte en uheldig eller dårlig eksamensproduktion ud med en tidligere produktion. Det er eksamensproduktionen eleven skal til eksamen i!

>> En eksamensproduktion må ikke overskride en varighed på 6 minutter på C-niveau og 10 minutter på B-niveau. Det står ikke i læreplanen, men det er anbefalet i vejledningen, og vi bør overholde disse grænser.

>> I forbindelse med opgivelserne i undervisningsbeskrivelsen skal censor vide, hvilket udstyr, der er anvendt ved elevproduktionerne. Det gælder også for elever, der har arbejdet hjemme eller andre steder med at redigere deres produktioner. For at hjælpe censor vil det være en god ide at oplyse dette, når produktioner og citater sendes.

>> På C-niveau skal der være en vægtning mellem den indledende eksamination i citatet og den efterfølgende eksamination i produktionen med ca. 12-15 minutter til citatet og ca. 10 minutter til produktionen. Gerne med en glidende over-

gang mellem de to.

EVALUERING AF ELEVPRODUKTIONER

>> I læreplanen lægges der vægt på 2 bedømmelseskriterier ved vurderingen af elevproduktioner:

- Komplexitet og præcision i udformningen af billed- og lydsiden.

- Overensstemmelsen mellem formål, indhold, udformning og målgruppe.

Det er desuden vigtigt at understrege at elevens fremlæggelse og samtalen om produktionen skal vise om eleven har en evne til at begrunde og diskutere valget af filmsproglige virkemidler samt dramaturgi og fortælleforhold.

>> Det er en god idé at eksaminator og censor når at snakke om produktionen før den første elev i gruppen skal eksamineres, så de har afstemt en bedømmelse før eksaminationen går i gang.

PRÆSENTATIONEN AF EKSAMENSPRODUKTIONEN

Der er flere aspekter og muligheder i forbindelse med den 15 minutters præsentation af eksamensproduktionen

- For det første er det ikke ideen med denne mulighed, at de 15 minutter skal trækkes fra den enkelte elevs eksamination. Det vil være urimeligt, og det er man nødt til at forhandle igennem på skolen sammen med ledelsen og tillidsrepræsentanten.

- Indholdsmæssigt kan der være flere muligheder: Man kan vise et kort uddrag af produktionen og på skift præsentere elementer i produktionen ud fra det. Eller man kan fortælle om samme centrale elementer i produktionen (inspiration, stil, story, genre) uden at vise noget. Men det giver mulighed for at fremstå som gruppe før de individuelle eksaminationer.

>> Generelt er det i øvrigt vigtigt at vide:

- at efter reformen er censor i højere grad ligestillet med eksaminator, så begge skal deltage i samtalen om både citat og produktion.

- at det ikke er eksaminators rolle at forsvare og retfærdiggøre sine elevers produktioner, men at medvirke til at bedømmelsen forholder sig til de mål og kompetencer som skal være opfyldt (bare for en sikkerheds skyld).

- at eksaminator og censor altid er enige udadtil – uenighed holdes inden for lokalets døre!

- at rektor skal tilkaldes, hvis uenigheden bliver for stor.

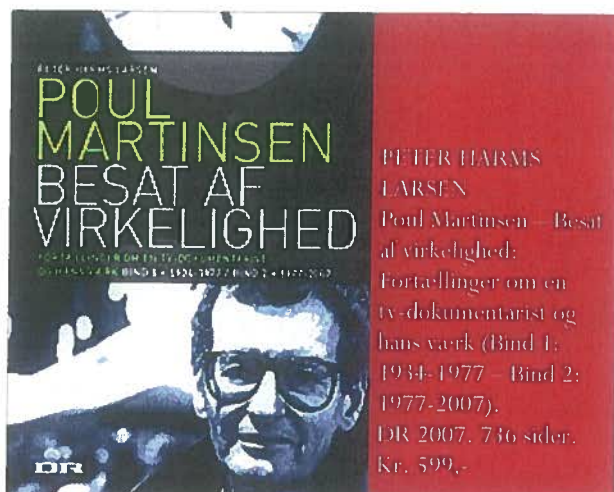
RIGTIG GOD EKSAMEN!

2 sværvægtere

= 1300 sider om dansk tv-dokumentarisme

Peter Harms Larsens store to-bindsværk om tv-kunstneren Poul Martinsen **BESAT AF VIRKELIGHEDEN** og Ib Bondebjergs mursten **VIRKELIGHEDENS FORTÆLLINGER** leverer både dybde og bredde til undervisningen i dansk tv-dokumentarisme.

AF MIMI OLSEN



POUL MARTINSEN VAR EN HYPPIG GÆST på de gamle eksamensopgivelser i film/tv og er det på de nye undervisningsbeskrivelser. Men hvor hovedreglen har været, at hans tv-programmer er indgået som del af et forløb om tv-dokumentar, gives der med Harms Larsens udgivelse en stor håndsækning, hvis man har lyst til at prøve kræfter med et decideret tv-auteur-forløb. For der er stof nok til det – det står krystalklart efter læsningen af det på alle måder digre værk.

MÅL & MIDLER

Jeg forsøger at skildre en mands liv gennem hans samlede produktion af fjernsynsfortællinger, en mand som er en ensom og original skik-

kelse i dansk tv-historie, og som i levende live er endt med at blive en legende. En mand besat af virkelighed – som aldrig kunne få nok af den – for at realisere sine visioner i noget der ofte blev til tv-kunst – sådan skriver Peter Harms Larsen i introen om målet med værket. Og han forfølger flere spor for at nå det: Samtlige af de mere end 100 tv-programmer Poul Martinsen har produceret beskrives indgående. Det betyder, at han kommer omkring hvert enkelt programs tilblivelseshistorie (ide, research, produktionsvilkår) og reaktionerne på det - og at hver eneste udsendelse beskrives og analyseres, blandt andet med henblik på dramaturgi og brug af virkemidler. Harms Larsen har desuden interviewet Poul Martinsen, og lader ham undervejs gense, forholde sig til og reflektere over tidligere produktioner, ligesom bogen også rummer en række andre (især medie)personers syn på Poul Martinsen og den betydning han har haft. Kort sagt: Der bliver kastet lys på både Poul Martinsen og hans værk fra mange forskellige angrebsvinkler og kilder, og det gør den ikke bare mere interessant og alsidig, men er også i høj grad med til at give værket stort brugsværdi i en undervisningssammenhæng.

LANGTIDSHOLDBARE MARTINSEN

Besat af virkelighed består af 5 hovedkapitler, som kronologisk følger Poul Martinsen og hans produktion: 1934-1968 "Erindringer fra en monsterbryder", 1968-1977 "Rød lejesvend – ensom ulv", 1977-1988 "Som i et spejl", 1988-1994 "Prisernes tid", 1994-2006 "Poul Martinsens film" og efterspillet "Fortsættelse følger". Kapitlerne kommer ind på Martinsens barndom i Vangede, hans uddannelsesforløb fra folkeskolen over gymnasietiden til journalist- og psykologuddan-

nelsen, årene i DR og på TV2 og orlovperioderne i Afrika. Derudover giver bogen et indblik i medieinstitutionernes funktion og historie, blandt andet et spændende backstagebillede af det forgiftede, destruktive arbejdsklima og hierarki, der ifølge Martinsen herskede i Dokumentargruppen.

Det bør nævnes, at alle de 5 hovedkapitler indledes med en kortfattet cirka 2-siders opsummering af periodens kendetegn – både hvad angår Poul Martinsens mere private forhold og hans tv-produktion, tv-institutionernes stilling og de verdens- og danmarkshistoriske begivenheder der præger perioden. Det betyder, at det for både elev og lærer er let at danne sig et overblik over hovedlinier i hele den periode bogen dækker, selv om man ikke læser hele bogen eller eventuelt kun fordyber sig i et særligt program eller en af de perioder Harms Larsen har udstukket.

STOF TIL AUTEUR-ANALYSE

Peter Harms Larsen giver med *Besat af virkelighed* masser af materiale og indfaldsvinkler til auteur-analysen. Særligt fordi Poul Martinsens tematiske og æstetiske spor forfølges – indgående og over tid. Det gælder den genkommende interesse hos Martinsen for iscenesatte eksperimenter og brug af cases, gruppedynamiske processer og konflikter. Det gælder hans (som regel ironiske) montageæstetik, brugen af fugleperspektiv, som skal vise, at mennesker er marionetter i systemer, og de dramaturgiske greb han benytter sig af igen og igen: 'historien bag historien'-konstruktionerne, dekonstruktionsteknikkerne, udnyttelsen af det han kalder for 'den naturlige histories dramaturgi', det typiske fokus- og orienteringsskift midtvejs i udsendelserne. Det gælder hans optagethed af mennesket som socialt dyr, af stille eksistenser og jævne mennesker, som skildres i de såkaldte sædeskildringer – almindelige danskeres ritualomkransede liv i hverdag og fest, hans personportrætter og skarpe antropologiske blik. Og det gælder de tilbagevendende temaer som magtspil, magtmisbrug, kontrol af magt. Hertil skal føjes, at *Besat af virkelighed* også gør os klogere på Martinsens arbejdsmetode i de forskellige faser.

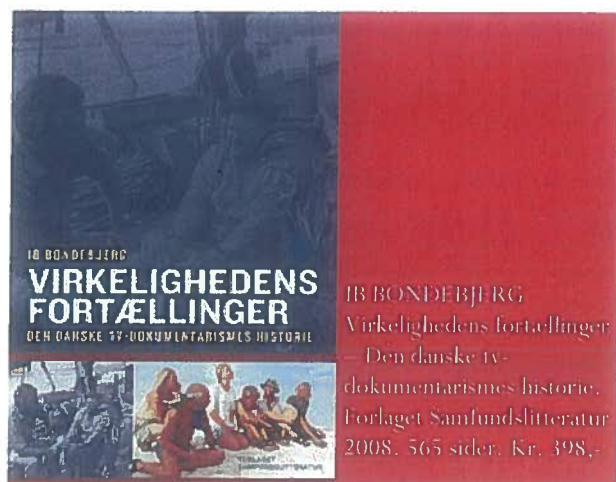
EN KOLD SKID?

Poul Martinsens enorme betydning for den danske tv-dokumentarisme er indiskutabel, og det er Peter Harms Larsens store fortjeneste, at han med *Besat af virkelighed* så klart og tydeligt viser os hvorfor og hvordan. Bogen løfter sløret for flere ømme - og (også i en undervisningssammenhæng) meget relevante - punkter, f.eks. Martinsens romantiske kvindesyn, men især det etiske dilemma, man som skildrer af virkeligheden ofte befinder sig i: Hvad kan man tillade sig? Hvor går grænserne? Er der overhovedet nogen? Er det i orden at fortsætte med at lade kameraet køre, når forældre mister deres for tidligt fødte barn (som i *På grænsen til liv fra*

1990) eller når folk er på sammenbruddets rand (hvilket var tilfældet for Marianne, der medvirkede i *Lydighedens dilemma* fra 1978, og som efterfølgende måtte have psykologhjælp)? Harms Larsen er flere steder inde på, at en eksistentiel problemstilling for Poul Martinsen er udnyttelsen af virkelighedens mennesker i kunstens øjemed. Og i afsnittet "Reservationer" side 370-373 (bind 2) spørger Poul Martinsen ham i et interview ligefrem "Synes du jeg er en kold, beregnende skid?". Alligevel kunne man ind imellem ønske, at Peter Harms Larsen havde turdet gå lige så råt til sit stof, som Poul Martinsen selv ynder at gøre. At han var kommet tættere på. Harms Larsen skriver i en anden sammenhæng (side 16, bind 2) "Ingen helt er interessant og til at holde ud hvis ikke man også viser at der er en skyggeside til personen – bukkehorn under helteglorien" – og i hvert fald de etiske problemstillingers skygge- og slagsider kunne det have været rart om Harms Larsen var trængt (endnu) mere til bunds i. At Poul Martinsen ikke har meget lyst til at der bores i emnet bliver tydeligt flere i bogen. Han udtaler ligefrem, at han gerne vil være for sig selv og "ikke har lyst til at folk skal trampe ind i mine personlige bede" (side 398, bind 2). Denne tilknapethed står i en interessant kontrast til den måde Martinsen selv bruger andre mennesker på i sine tv-programmer.

MEDIEFAGSGUF

Peter Harms Larsens bog er godt forsynet med oversigter bagerst i andet bind, der gør det let at arbejde med Poul Martinsen i undervisningen. Der er både en kronologisk programoversigt og en alfabetisk program- og filmoversigt, og så er der en spændende gruppering af Poul Martinsens film efter "tilbagevendende scener, medvirkende, miljøer, plot, temaer og genrer" – som vil være en stor hjælp i tilrettelæggelsen af forløb og produktion af eksamensspørgsmål! Nævnes i denne sammenhæng skal også oversigten over kilder, der vil gøre det til en leg at finde materiale om Poul Martinsen og hans programmer, det fyldige begrebs- og definitionsopslag og den kortfattede liste med biografiske oplysninger om nøgleår i Poul Martinsens liv og produktion. Midt i al denne oversigt-jubel savner man dog en fyldestgørende indholdsfortegnelse, hvor også de små underafsnit optræder. Som bogen fremstår nu, er det de 5 hovedkapitler og underafsnittene, der er opført, men det ville være meget lettere at finde rundt i de to bind med også de små afsnitstitler. Alt i alt er *Besat af virkelighed* noget af en bedrift. Den kan læses i sin helhed eller bruges som opslagsværk, men det er udpræget "lærerens bog". Og med den er bolden givet op til auteurforløb på b-niveau med en af Danmarks allerstørste tv-kunstnere.



TV-DOKUMENTARISMEN ER EN GENRE, der spænder vidt. Den skildrer hverdagskulturen og bringer den globale virkelighed ind i stuerne. Den viser det nære og intime, og kan optræde som samfunds- og magtkritisk stemme. Og så er det en genre med en historie. En genre der har været med siden tv-mediets start, men som har rødder i radiomontagen, journalistikken og filmen. En genre, der har betydning for vores nationale og kulturelle identitet.

Med *Virkelighedens fortællinger* leverer Ib Bondebjerg en solid og grundig gennemgang af tv-dokumentarismens historie. På grund af den teoretiske tyngde henvender den sig nok mest til læreren, men i uddrag kan den med stor fordel anvendes i undervisningen.

OPBYGNING & OPTIKKER

Udover en lang indledning og en kort konklusion består *Virkelighedens fortællinger* af 4 dele. Første del "Autentisk kreativitet" (side 29-126) omhandler tv-dokumentarismens historie og genrer, og giver et bud på en tv-dokumentarisk teori om genrens hovedtyper og deres forhold til virkeligheden og modtageren. De følgende tre hoveddele omhandler hver sin periode i tv-dokumentarismens historie: "Det nationale og regionale øje. Pionertiden 1951-1964" (side 127-220). "Magtkritik, social reportage og virkelighedseksperiment. Den klassiske public service-kultur 1964-1988" (side 221-351) og "Fra klassisk dokumentarisme til reality-tv. Monopolbrud og tv-dokumentarismens krise 1988-" (side 353-515).

Bogen anskuer den danske tv-dokumentarismes historie ud fra tre centrale optikker: En *institutionel*, som omhandler tv-kulturens organisatoriske udvikling; en *social- og kulturhistorisk*, som forbinder de tv-dokumentariske programmer med de sociale og kulturelle forandringer, det danske samfund har gennemløbet og endelig en *genremæssig*. Ikke mindst

den sidstnævnte optik har stor relevans for undervisningen i mediefag, da Bondebjerg her blandt andet ser på genrens æstetik og hovedtyper.

TV-DOKUMENTARISK TEORI

Bogens første del rummer en række overordnede og teoretiske indgange til tv-dokumentarismen, som bør fremhæves, da netop den teoretiske indfaldsvinkel også af stor interesse for de (tvær)faglige sammenhænge mediefag indgår i – ikke mindst almen studieforberedelse.

Det gælder eksempelvis kapitlet "Dokumentarismen, virkeligheden og modtageren", hvor Bondebjerg rejser spørgsmålet om, hvor den dokumentariske virkelighedseffekt stammer fra, og blandt andet ser på de forskellige funktioner dokumentarismen har og på hvordan en dokumentarisk kontrakt med seeren etableres, eksemplificeret ved Ulrik Holmstrups *De voksne børn* (1990).

Og det gælder kapitlet "Det offentlige og det private: Dokumentarismens sociologi", hvor de ændrede grænser mellem offentligt og privat samt medialiseringen af offentligheden undersøges - med inddragelse af offentlighedsteori og sociologisk teori.

FIRE FUNDAMENTALE DOKUMENTARTYPER

Af særlig betydning for arbejdet med tv-dokumentarismen i mediefagsundervisningen er Bondebjergs operationelle inddeling og karakteristik af fire grundlæggende dokumentariske hovedtyper: Den autoritative dokumentar, den observerende dokumentar, den dramatiserede dokumentar og den poetisk-refleksive dokumentar. Alle typerne beskrives grundigt, med masser af eksempler og i en historisk sammenhæng i kapitlet "Autentisk kreativitet: en ny genre-teori for dokumentarismen" (side 109-126) og der er fine og meget brugbare oversigtskemaer, hvor de fire typer sættes i relation til parametrene virkelighedsreference, temaverden, struktur, æstetik og stil, fortællerstemme, kilder og dokumentation, formål og effekt.

EN LANG DANMARKSFILM

Allerede i bogens forord lanceres den forståelse af tv-dokumentarismen, at den kan ses som "én lang danmarksfilm". Og det demonstreres over næsten 400 sider, hvor den danske tv-dokumentarismes historie foldes ud. De tre nævnte perioder bliver gennemgået grundigt. Hver periode indledes med et afsnit, der sætter de samfunds- og kulturhistoriske rammer og efterfølges af et institutionshistorisk rids. Herefter indsnævres perspektivet yderligere til afdelinger og arenaer der producerer tv-dokumentarisme – og de personer, dokumentartyper og programmer, der er fremstillingens kerne. Der er med *Virkelighedens fortællinger* derfor både tale om programhistorie, medie- og institutionshistorie og dan-

markshistorie – som krydres og sættes i perspektiv med mange konkrete eksempler, analyser, statistiske oplysninger, uddrag af avisanmeldelser, seertal, små portrætter af centrale tv-dokumentarister, pressemeddelelser med mere.

GRAVSKRIFT?

Virkelighedens fortællinger rundes af med "Nye generationer og nye horisonter – konklusion og perspektiver", der markerer genrens status ved årtusindeskiftet med ordene "en omfattende krise for tv-dokumentarismen" (side 519). På den ene side er der tale om en drejning af programprofilen mod den blødere og mere humaninterest-orienterede dokumentar, om en satsning på sensationel tabloid-dokumentarisme for TV2s vedkommende og slagting af de stærke dokumentarbrands. Men der produceres på den anden side stadig vigtige og væsentlige tv-dokumentarprogrammer, især på DR. Bondebjerg fremhæver her Guldbrandsens *Den hemmelige krig* (2006) og Heilbuths *Flugten fra Grønland* (2007). Bogen peger også på DR2s markante dokumentarprofil og på den kraft og fornyelse, der kommer fra dokumentarfilmen. Alligevel kan det ikke undgå, at man sidder tilbage med en fornemmelse af samtidig at have læst noget der minder om en nekrolog.

FORSKNING I TV-DOKUMENTARISME

Nekrologfornemmelsen hænger også sammen med en undren over, at der skulle gå så mange år fra tv-dokumentarismens veldagsdage og til man har Ib Bondebjergs samlede fremstilling om genrens historie i hånden.

For er det virkelig rigtigt, som Bondebjerg skriver i sit forord, at tv-dokumentarismen er så uudforsket og underbe-lyst, at han kun kan nævne Peter Harms Larsen og Anne Jerslev som eksempler på bidrag til genrens historie? Det er da trods alt lykkedes os at undervise i emnet i årevis. Da jeg selv gik på universitetet for mere end 15 år siden var det et brændvarmt forskningsfelt, som masser af studerende kastede sig over – hvilket man kan få et indtryk af ved at se på et tidligere udkast til bogens forord, som ligger på nettet, og hvor Bondebjerg netop selv fremhæver flere studerendes værker fra den periode som inspirationskilder.



LYDENS ROLLE
Notater om lyd og musik til film
Per Meinertsen
Den Danske Filmskole

PER MEINERTSEN
Lydens rolle. Notater om lyd og musik til film.
Den Danske Filmskole 2006. 184 sider. Ca. 200,- kr

En tonemesters bekendelser

AF OTTO PRETZMANN

SOM VEL BEKENDT ER DER fokus på tværfaglighed i det reformerede gymnasium. Mange har nu erfaringer med studieretningsprojekter, der bygger bro mellem mediefag og musik. Her er der eksempelvis hjælp at hente i Birger Langkjærs bøger om filmlyd, men nu også i en mindre akademisk betonet udgivelse fra Den Danske Filmskoles leder af tonemesteruddannelsen, Per Meinertsen.

Foruden sin mangeårige pædagogiske erfaring har Per Meinertsen solid baggrund fra sit arbejde som tonemester på et stort antal spillefilm tillige med kort- og dokumentarfilm.

Den brede erfaring kommer på den ene side til udtryk i en række markante holdninger til lydens og musikkens rolle i filmproduktioner. Forfatteren er velbegrundet tilhænger af minimalisme og præcision med basis i respekten for tilskuerens mulighed for og evne til selv at digte med på den fortælling, som alt bør tjene i det færdige værk. Han støtter sig i fremstillingen til en hel antologi af citater fra nær og fjern, fra Walter Murch (der citeres flittigt – og tak for dét!) til Stravinsky, Peter Bastian og Frederik Dessau – sidstnævnte er selv i sine udgivelser storforbruger af citater og henvisninger, og alt i alt er det lige ved at blive for meget af det gode. Især fordi Meinertsen er så glimrende, når han selv tager ordet.

Det gør han heldigvis i stigende grad i bogens sidste tredjedel, hvor hans erfaring på den anden side udmønter sig i en særdeles instruktiv gennemgang af lydens funktioner, illustreret med talrige og interessante eksempler, som man uden videre kan gaffe til sin undervisning. I kapitlet om "Lydens relationer til billedet" finder man overskrifter som: Atmosfæreskabende lyd, Lyden som alene-fortæller, Synkron og asynkron lyd, Lyden kæder steder sammen, Lydmotiv, Subjektiv lyd, Stilhed er et af vore vigtigste værktøjer, Metaforiske lyde og kontrapunktiske lyde.

Meinertsen har stor og detaljeret fornemmelse for lydens rolle i de rum og locations, hvor handlingen udspiller sig. Et eksempel fra fremstillingen: "Jeg har i min karriere som lyd-mikser været med til at fyre adskillige måger, om hvilke man kunne sige at de naturligt kunne høre hjemme i scenen, og som derfor var lagt på i bedste hensigt. Men de forstyrrede altså oplevelsen (...) uden at bidrage med noget som helst andet end at fortælle at der var en verden udenfor". Og rum-analysen udvikles videre i et fortrinligt kapitel om lydformidlingen i selve biografrummet, et ofte overset aspekt af lyd-problematikken.

Lydens rolle er ikke skrevet til gymnasieundervisningen, men her er inspiration at hente for både lærer og elev og den bør findes på gymnasiebiblioteket.

I værkstedet

Per Helmer Hansen har tidligere udstyret faget med bl.a. **DEN DRAMATURGISKE VÆRKTØJSKASSE**. Titlens metafor er velovervejet, og også med den nye udgivelse i hånden indfinder der sig hurtigt en værkstedsfornemmelse. Tilgangen er pragmatisk og erfaringsbaseret.

AF OTTO PRETZMANN

DENNE GANG ER VI NEDE i de mere specialiserede kasser med søm og skruer. Alle af god og pålidelig tilvirkning, så betingelserne for at de kommer til at sidde efter beregning er opfyldt.

Mens klassikeren *Den bearbejdede virkelighed* (Borker og Brøndgaard) og dens opfølger *Den iscenesatte virkelighed* (Harboe og Horsbøl), som mange kolleger anvender, har et bredt sigte, går Helmer Hansen snævrere efter hard-core faktaprogrammerne, som klassificeres i 5 typer med udgangspunkt i Peter Harms Larsens *De levende billeders dramaturgi*. I bogens teoretiske del gennemgås først elementære forhold omkring faktaprogrammer, siden de fem formater: Det demonstrerende, det illustrerende, det afslørende, det afdækkende og det afprøvende faktaprogram. Fremstillingen er myndig og kontant i en *no-nonsense*-stil, der muligvis kan forekomme en kende tør.

Efter de teoretiske strækøvelser venter belønningen imidlertid i form af bogens anden hoveddel, der gennemgår alle led af faktaproduktionens praktiske side, fra præ-produktion til post-produktion. Her tages elever (og lærer!) ved hånden med stor kyndighed i en fremstilling, der er rig på næring og detaljeret erfaring. Der deles gavmildt ud fra et meget velforsynet forråd af fif og kneb, som man fornemmer er indsamlet gennem mange års kontakt til det praktiske produktionsmiljø. Som en anden Odysseus leder Helmer Hansen os snarrådigt gennem de lumske farvande, så de elever, der forstår at lytte efter, virkelig får hjælp til at opnå manøvreduktighed. Når man hører til i Nordjylland, hvor det ikke bare næsten altid blæser (som Helmer Hansen noterer om de danske vejrforhold), men faktisk *altid* blæser, forstår man virkelig at værdsætte følgende råd: "Hvis I kun har en tynd skumhætte på mikrofonen, så kan I dæmpe vinden, hvis I først binder en eller to babyvaskeklude løst om skumhætten og

derefter sætter en god gammeldags ulden skisok over vindhætte og vaskeklude". Bemærk den detaljerede præcision: babyvaskekludene skal bindes *løst* om mikrofonen.

Efter mit skøn vil bogen næppe finde anvendelse på c-niveau, snarere på fakta-motiverede b-niveauhold. Her kan den siges at udfylde et hul. Udstyrmæssigt er det ikke en udgivelse, der lefler for nogen. Den er skrabet uden at være håndholdt (til gengæld prisbillig). Hvis man skal have fat i næringsindholdet, kommer man på arbejde. Forfatteren anfører, at det er nemt at finde eksempler på de fem programtyper i det daglige udbud på kanalerne. Derfor har han undladt at vedlægge en dvd med eksempler, "som alligevel risikerer at være uaktuelle, når bogen udkommer, ligesom jeg kun i enkelte tilfælde har henvist til konkrete programmer, som ingen kan huske om nogle få år". Jeg finder, at det ville have gavnet bogens teoretiske del med flere eksempler, og at det ville have imødekommet et behov hos den lærer, der som jeg selv ikke får set så meget tv, som jeg sikkert burde, med en dvd – jeg er overbevist om, at forfatteren ligger inde med et righoldigt udvalg af eksempler!



Kurser & efteruddannelse

Den nyvalgte bestyrelse har valgt i det kommende år at satse på kurser, efteruddannelse og udvikling af faget i øvrigt, og denne dagsorden er i høj grad sat ud fra de sidste års til tider krævende arbejde med at få omsat læreplanernes krav og bestemmelser til en fungerende faglig pædagogisk hverdag.

AF HENNING BØTNER HANSEN

SÅ NU ER DET TID til stand by, opsamling, eftertanke og måske justeringer, samtidig med at vi fortsat sikrer at ny udvikling får plads og ressourcer.

Noget af det første vi vil gennemføre er et årskursus (aug./sep.), som skal samle op på erfaringerne fra det første gennemløb af den nye gymnasireform. Meget kan tages op til nærmere drøftelse, men ud fra vores foreløbige drøftelse, mener vi, at nogle områder er mere presserende end andre at programsætte på et årskursus.

Det vi har i tankerne samler sig om følgende:

Studieretningsprojektet, at-synops eksamen, niveauerne i c- og b-produktioner, den løbende evaluering og evaluering i forbindelse med eksamen. Vores fag har gedigne erfaringer med denne form for kollegial erfaringsudveksling, men hvis der skal foretages justeringer af læreplanerne, er det oplagt, at årskurset leverer det nødvendige råstof hertil.

I forbindelse med årskurset vil vi afholde en dag med efteruddannelse. Vi har fået en del tilkendegivelser af, at der er behov for at blive fagligt opdateret, og vi har her lagt os fast på at få lagt en workshop ind omhandlende manuskriptarbejdet, som vi sikkerhed kan opnå en stor nytteeffekt i for-

hold tilfagets arbejde med c- og b-produktioner.

Som vi tidligere har skrevet om, har der været afholdt en konference om talentudvikling (som led i et udviklingsprojekt), og denne mundedes ud i nedsættelsen af en arbejdsgruppe, som skal forberede to camps for udvalgte talentfulde elever, som satser på at tage en teoretisk/analytisk eller praktisk orienteret medieuddannelse. Lige nu arbejder denne med at få lavet programmer til disse camps, som skal afholdes fra den 4. – 8. august hos Station Next i Filmbyen. Materiale med program og betingelser for tilmelding af elever (en pr. skole) udsendes i uge 10. Se nærmere omtale andet steds i bladet.

I forlængelse af de to generalforsamlinger har bestyrelsen strammet op på procedurerne for medlemsregistrering og udsendelsen af foreningens blad. Sorg for at betale jeres kontingent ellers vil dette nummer af CUT være det sidste, som I modtager. Vi har ikke råd til at være flinke. Med dette nummer følger et indbetalingskort, og hvis I har spørgsmål hertil, så kontakt Kirsten Andersen.

På bestyrelsens vegne
Henning Bøtner Hansen

På filmskole i Prag

I begyndelsen af september 2007 afholdtes et kursus i Prag for 15 mediefagslærere.

AF LISBET BORKER & KJELD STEEN HANSEN

I BEGYNDELSEN AF SEPTEMBER 2007 afholdtes et kursus i Prag for 15 mediefagslærere. Kurset foregik på den tjekkiske film-skole PCFE Film School, som ligger i den gamle del af byen. Kurset var både teoretisk og praktisk.

I den praktiske afdeling blev vi bl.a. klogere på tjekkisk film og tjekkisk tv og aflagde besøg dels på de berømte Barrandov filmstudier, dels på en tjekkisk tv-station.

I den praktiske afdeling deltog vi i et 'marathon-forløb', hvor vi i grupper og med eget udstyr skulle optage, redigere og forevise en film (dokumentar eller fiktion efter eget valg) i løbet af to døgn. Det var meget lærerejgt for alle!

Faktisk bestod kursusgruppen kun af 14 mediefagslærere. Den 15. deltager var Kjeld, som er lærer i samfundsfag og dansk på Tønder gymnasium. Det efterfølgende er et uddrag af den kursusrapport, som Kjeld efterfølgende skrev til sin skole:

FOR FEDT KURSUS!

Altså, alene at tage til Prag med udsigten over Vltava de sidste par timer i spisevognen med panoramavinduer. Indkvartering i lejligheder med udsigt over samme flod. 14 film-lærere + mig! incl. en fagkonsulent. Det føles som at være noget ved musikken.

Lidt skuffelse over at det var en privat filmskole, altså ikke Prags filmakademi, hvis et sådant findes. Men den forsvandt hurtigt efter en dags forevisning af kortfilm, kompetente oplæg af skolens lærere, et besøg i Barrandov filmstudierne med højt til loftet, en spillefilm med diskussion med instruktøren (Sasha Gedeon: *The Return of the Idiot*). Overbevisende.

Næste dag dokumentarfilm/realityfilm (*The Czech Dream*)

med udvikling og undergenrer og afsluttende diskussion med Gabriel Paletz, en af producenterne af filmen. Undervejs et besøg på tjekkisk TV, hvor studiernes lyslofter imponerede.

Afsluttende med inddeling i grupper om fremstilling af film med Prag som kulisse. Dvs., da jeg kom i en gruppe, der skulle lave en fiktionsfilm, var der stof nok til en nats diskussion om optagesteder, hoved og hale på filmen, gymnasiereform etc. etc. En stor fadøl koster 7 kr.

3. dag: Forsøg på at finde Tarotkort, en enkelt udstilling, finde kulisser, optagelser eftermiddag og aften til kl. 12. Det viser sig, at den, der har det bedste udstyr, får de sjove tjan-ser. Mit kamera er på niveau med skolens, så da det rigtig gik stærkt, fik jeg lov at passe på vores bagage! Ok, noget fik lov at komme med i filmen, men der er basis for mere udstyr til vores skole. Alle lå i øvrigt på maven for TG-news!

4. dag: Klipning og screening. Verden er større end 13", igen en Mac på banen med et klippeprogram, der ku' mere end mit, og så er det med over the shoulder shot. Hands on virker.

Mit projekt om hvad elever kan gøre med deres eget aktuelle udstyr i mediedelen i dansk fortonede sig, men inspirationen bærer. Jeg er taknemmelig for, at jeg fik lov at føle mig som en rigtig gymnasielærer med værdighed en uges tid, inden "specialarbejderen" med det forudproducerede materiale igen tager over."

Prag er yderst velegnet som ekskursionsmål, også hvis man har en mediefagsklasse med. Byen leverer perfekte kulisser, hvis man vil arbejde praktisk, og både PCFE Film School og Barrandov-studierne er absolut et besøg værd.



PCFE FILM SCHOOL

PCFE Film School er en velfacilliteret, privat filmskole beliggende i hjertet af Prag i en fredet fire-etagers bygning fra det 14. århundrede (smukt restaureret i 1990'erne). Såvel lærerstaben som gruppen af studerende er internationalt sammensat. Der tilbydes kurser med bl.a. følgende overskrifter Film-making, Screenwriting, Directing, Cinematography, Editing, Sound Design og Animation. Et årskursus strækker sig typisk over perioden fra slutningen af september til slutningen af maj, men man kan også nøjes med et kursus af ét semesters varighed (efterår eller forår), eller man kan deltage i et af skolens sommerkurser, som varer fire uger.

PCFE Film School

Pstrossova 19

110 00 Praha 1

www.filmstudies.cz

Tel. +420 257 534 013

Contact: Tarlq Hager, Tomas Krasauskas

Tarlq@filmstudies.cz, tomas@filmstudies.cz

BARRANDOV-STUDIERNE

Barrandov-studierne benyttes i vid udstrækning i forbindelse med optagelse af aktuelle, internationale spillefilm, fx Roman Polanskis OLIVER TWIST (2005) og Andrew Adamsons NARNIA (2008), primært fordi udgifterne forbundet med optagelserne her er ca. 25% lavere end i England og ca. 40% lavere end i USA.

Barrandov kan tilbyde studiefaciliteter, som dækker et område på 160.000 kvadratmeter med tilhørende production rooms, make-up rooms, dressing rooms, camera and prop rooms m.m. I kostumeafdelingen findes mere end 260.000 dragter, parykker og andet tilbehør dækkende næsten alle tænkelige historiske perioder.

Barrandov Film Studios

Krizeneckého nám. 322

152 00 Praha 5

www.barrandov.cz

Tel. +420 222 510 930

Contact: Jirlna Bodlákova, Marketing Dept.

jbodlakova@barrandov.cz

FOTOS FRA PRAG: LISBET BORKER



DEADLINE FOR CUT #88
5. MAJ 2008