

CUT



103

NOVEMBER 2013

KATASTROFEFILM

CUT #103

Redaktion

LONE ANDERSEN - Københavns Åbne Gymnasium
CHRISTINE BOAS DABELSTEEN - Nørre Gymnasium
HELLE JUHL LASSEN - Roskilde Gymnasium
NEEL SCHUCANY - Roskilde Handelsskole
MADS SKRUBBELTRANG - Københavns Åbne Gymnasium

Skribenter i dette nummer

RASMUS DAHLBERG - PhD-studerende ved Copenhagen Center
for Disaster Research på Københavns Universitet
HELLE JUUL LASSEN - Roskilde Gymnasium
CHRISTINE BOAS DABELSTEEN - Nørre Gymnasium
HENNING BØTNER HANSEN - Frederikshavns Gymnasium og HF
HANS OLUF SCHOU - Vib Gymnasium og HF
MADS SKRUBBELTRANG - Københavns Åbne Gymnasium
CHRISTIAN LANGBALLE - Randers Statsskole

Deadline for CUT #102

31. jan, 2014

Produktion

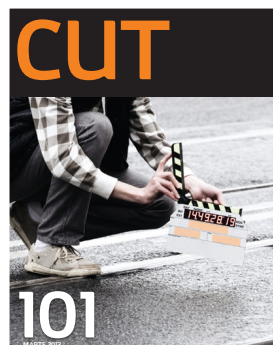
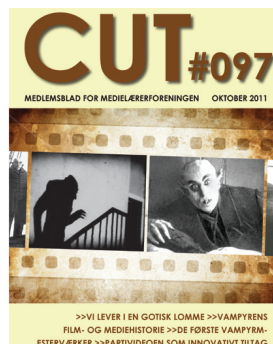
GRAFISK DESIGNER - Lyndsay Jensen
PRINT - Laser Tryk, Århus

Bestyrelse

HENNING BØTNER HANSEN - Frederikshavn Gymnasium og hf
(Formand, fagligt forum)
CLAUS SCHEUER-LARSEN - Odense Tekniske Skole
(Foreningens Hjemmeside)
SØREN JAKOBSEN - Odsherreds Gymnasium
(kasserer, pædagogisk samråd, kursus)
NEEL SCHUCANY - Roskilde Handelsskole
(medlemsregistrering & CUT)
METTE WOLFHAGEN LINNEBJERG - Sct. Knuds Gymnasium
(sekretær, fagligt forum)
IBEN ENGBERG - HVIDOVRE GYMNASIUM
MIKAEL HØJER - FAVRSKOV GYMNASIUM

Annoncering i CUT

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





POV- katastrofe

■ Vi fascineres af katastrofen, både når den forekommer i fiktionen og i virkeligheden. I skrivende stund (den 28.10 2013) er der varslet orkanstyrke i lille Danmark, og avisernes andre mulige overskrifter er straks fejlet af banen til fordel for denne nyhed. Samme fascinationskraft er på spil, når filmkunsten igen og igen byder på nye katastrofescenarier.

Dette er i hvert fald påstanden hos flere af dette CUT-nummers skribenter. Christine Boas Dabelsteen indleder nummeret med at undersøge, om katastrofe-filmen er udtryk for frygt-tendenser i vores samfund.

Phd. studerende Rasmus Dahlberg ved Copenhagen Center for Disaster Research følger op med at definere begrebet katastrofe og skitserer kort katastrofefilmens udvikling op gennem tiden. Forsker, Isak Winkel Holm, beskriver i et interview, hvordan vi som seere tiltrækkes af katastrofefilmen blandt andet fordi den behandler teodicéens paradoks; hvordan kan der findes en Gud, hvis der også findes katastrofer? Helle Juhl Lassen foretager en analyse af Lars von Triers katastrofefilm *Melancholia*, hvor hendes konklusion er, at det depressive menneske er bedre rustet til de lurende katastrofer.

I katastrofefilmen finder man altså både nedslående påstande og livssyn. Så hvorfor er det relevant at lade livsglade gymnasieelever beskæftige sig med sådanne? Vi, i CUT-redaktionen, fik faktisk vores inspiration til dette nummer fra sidste års AT-emne udstukket af Ministeriet for Børn og Undervisning. Som Christine Boas Dabelsteen beskriver i sin artikel om de kulturelle katastrofe-

tendenser, blev emnet fra øverste hold begrundet med, at de unge skulle rustes til bedre at håndtere fremtidige katastrofer.

Hvis dette er tilfældet må også medielærerne rustes til at undervise i katastrofefilmene.

Vi, i CUT-redaktionen, har desuden også rustet os til det kommende skoleår og har allerede fastlagt temaer for de kommende numre i håb om, at I medielærere kunne have lyst til at bidrage med artikler. Næste nummer af CUT har overskriften "Levende billeder på nettet" - hvilke udfordringer og forandringer står vi overfor der? Deadline på dette nummer er sidst i januar. CUT-nummeret til maj 2014 kommer til at handle om etnicitet i film - et emne, som åbner op for mange vinkler, så hvis du har ideer til et af disse numre, så skriv endelig til os. Vi tager imod artikler med kyshånd og vil også meget gerne have inspiration til nye temanumre. Husk, et medlemsblad er intet uden jeres bidrag.

Redaktionen



LEVER VI SNART I EN KATASTROFEFILM?

Katastrofefilmene fylder alle steder. I biograferne, på TV, Netflix og i gymnasieskolen. Fortæller dette om frygt-tendenser i vores samfund netop nu?

Gult, slimet galde flyder ud af åbne sår, og kraniet stikker ud inde bag det grå svitsede hår. Med forrådnede lemmer og growlende lyde slæber zombiepigen sig langsomt rundt i USA's øde gader. Hendes statur og ansigtstræk indikerer, at hun måske engang har været en smuk, ung blond kvinde. Et nærbillede af hendes grøn-lige, vandede øjne afslører pludseligt, at hun har lugtet menneskeblod. Hun stopper op bag en husmur, og i det en intetanende mand

Af Christine Boas Dabelsteen

kommer gående om hjørnet, angriber hun ham. Med smaskende lyde, skrig, rødt blod og nådesløshed fortæller hun store dele af hans krop, og forvandler dét, som rester af ham til sin egen art: En følelsesløs, dyrisk skabning, som kun tænker i død og kannibalisme.

Scenariet her stammer fra en af den amerikanske betalingskanal HBOs populære tv-serier *The Walking Dead* (2010-), som både vises på TV3 og på Netflix. *The Walking Dead* (2010-) er én af flere tv-serier og film, som skildrer verden, og særligt USA, i en katastrofal tilstand af forladthed, tomhed og råddenskab. Af kommende biograffilm, som rammer vores biografer næste år kan nævnes *Pacific Rim* (2013), hvor jorden angribes af robotter samt filmen *Branded* (2012), hvor jorden er gået under, og den nu kontrolleres af ukendte kræfter.

Zombierne, robotterne og de ukendte kræfter i postapokalyptiske film og tv-serier kan ses som personificeringer af Vestens finansielle, klima eller kulturelle krise lige nu. Zombiepigen i ovenstående scenarie kan da symbolisere en smuk, lys kultur som alle ser op til og er forelskede i, men hvor den rådne bagside nu viser sig. Hun var ikke den, vi alle troede, hun var, og hun viser sig i stedet som en grusom og kødspisende femme fatale, der fortærer sine ofre. Katastrofescenariet i *The Walking Dead* (2010-) kan læses som et billede på, hvor syg den vestlige kultur egentligt er blevet. Eller måske frygten for, hvordan den ender en dag.



Efter Twin Towers i New York blev bombet i den 11. september 2001 blev vi ramt af en slags national-vestlig skrøbelighed. Vi havde i Vesten ikke behov for at se New York, eller andre vestlige storbyer, i ruin og i opløsning i fiktionen, når vi lige havde oplevet det hele live. Men cirka tre år efter nåede katastrofefilmen igen biograferne med *The Day after Tomorrow* (2004). Siden da er katastroferne og dommedagsprofetierne blevet spyttet ud i æteren: *The Day after Tomorrow* (2004), *Cloverfield* (2008), *The Road* (2009), *2012* (2009), *Terminator Salvation* (2009), *Legion* (2009), *Daybreakers* (2009), *Zombieland* (2009), *28 Weeks Later* (2007), *Wall-E* (2008), *Avatar* (2009), *Book of Eli* (2010), *Contagion* (2011) med mange flere.



Set i lyset af samtidens nyhedsstrøm om klima-, finans- og værdikriser – kan man tale om, at 00'erne og 10'ernes katastrofefilm varsler og afspejler tidens trusler og frygt for at katastrofen skulle komme over os. Selv Ministeriet for Børn og Undervisning har nu fået fokus på dette. I sommer besluttede ministeriet, at alle landets 3.g'ere skulle arbejde med AT-temaet "katastrofer". I opgaveoplægget begrundede ministeriet sig med, at: "vi alle frygter katastrofen. Vi kender til katastro-

fer, vi kan forestille os fremtidige katastrofer, og vi frygter dem for deres uhyggelige konsekvenser og uforudsigelighed. Vi forsøger også at forstå dem og måske finde en grund til, at de sker. Vi lærer af katastrofer og forsøger at udvikle beredskab, så vi kan modstå fremtidige katastrofer eller minimere katastrofens omfang". Således var ordene til landets gymnasieelever 2012.

Gennem viden og analyser af eksempelvis



katastrofefilm skulle vi hermed øve vores unge samfundsborgere i at håndtere et fremtidigt samfund i en eventuel katastrofal tilstand. At 3.g'ere skulle kunne lære at håndtere diverse katastrofer ved at have et enkelt projekt om det i gymnasiet, synes dog umiddelbart ikke særligt sandsynligt. Men snarere er det interessant, at lige netop dette tema dukker op som almindennende og tidstypisk. Vi forsøger, at pålægge fremtidens samfundsborgere og forsørgere viden og øvelse i at håndtere katastrofer, så vi garanterer os selv og kommende generationers beskyttelse. Som et forsøg på at sikre artens overlevelse.

Interessen for katastrofefilm er ikke ny. Den er bare på et højdepunkt lige nu. Katastrofefilmens popularitet har varieret i nyere tid. Den venstreintellektuelle forfatter Susan Sontag beskriver for eksempel allerede i 1965 fascinationen ved katastrofer på film i sit essay "The Imagination of Disaster". Hun skildrer her nydelsen ved katastrofen og dyrkelsen af den som en almenfyldig lyst i mennesket til alle tider. Selve katastrofens udtryk på film er den samme, og herunder destruktionsens æstetik, men selve den politiske og moralske kontekst for katastrofefilmen kan variere. De tidlige katastrofe- og monster-

film som King Kong (1931), Invasion of the Body Snatchers (1956) og senere endnu i 1990'erne: Armageddon (1998), Deep Impact (1998), Volcano (1997) Dante's Peak (1997), ligner karakterer og tematikker fra katastrofefilmene, vi ser i dag. I Invasion of The Bodysnatchers (1956) bliver en lille amerikansk by invaderet af monstre fra rummet, som overtager folks kroppe og sjæle. Filmhistorikerne David Bordwell og Kristin Thomson tolker denne film som et billede på den kolde krig, hvor monstrene symboliserer frygten for kommunisternes invasion af amerikanernes kroppe og sjæle. Med samme slags analysebriller på, kan man tolke zombieerne i The Walking Dead (2010-) som symboler for en kynisk kapitalisme på vej til at overtage og forrådde USA og Vesten. På den måde kan man tolke katastrofefilmene ind i de forskellige samfundsmæssige kontekster, de indgår i - om det er den kolde krig i 50'erne eller den økonomiske krise i 10'erne.

Mange af nyere tids katastrofefilm har enten klimakrise eller epidemiskræk som deres udgangspunkt. For eksempel afbildedes klimaproblemerne i katastrofescenarier som The Day after Tomorrow (2004) og The Sky's on Fire (1999). Og i Contagion (2011), Outbreak



(1995) og *Twelve Monkeys* (1995) gælder det dødbringende epidemier, som spreder sig over kloden. Med disse film er det jo oplagt, at de netop afspejler de aktuelle problemstillinger og debatter, som ligger lige for i vores samtid. Men ud over at dyrke skrækken for, at Nordpolens is smelter og angsten for at fange en epidemi, så handler disse katastrofefilm også om noget andet, mener den amerikanske filmteoretiker Evan Calder Williams. Han mener, at nutidens katastrofefilm afspejler et USA, forbrugerhøjborgens og verdensmagtens tinde, i en krisetilstand. Katastrofefilmene er primært billeder på hvor syg, den amerikanske kapitalisme egentlig er, og de beskriver Vesten i sin økonomisk set terminale fase. Katastrofefilmene bliver på denne måde et slags eksperimentarium, hvor vi kan lege med tanken om de værste tænkelige scenarier, og hvor vi midt i finanskrisen og global recession kan forestille os de yderste konsekvenser.

Katastrofefilmene falder under tragedien som genre. I tragedien opstår der et særligt æstetisk rum for frygt og stramning, som til sidst kan resultere i en følelsesmæssig forløsning og renelse. Sådant beskriver den græske filosof Aristoteles publikums reaktioner ved tragedien. For mere end 300 år f.Kr. Dette kalder han begrebet katarsis, der er betegnelsen for den følelsesmæssige renelse, man som tilskuer opnår gennem tragedien. Det er måske netop denne følelsesmæssige renelse, vi stiler mod at opnå som tilskuere af katastrofefilmene? Måske kan også forklare vores trang til at beskæftige sig med samfundets dybeste traumer og katastrofer med den danske filmprofessor Torben Grodal's teorier om kognitiv filmanalyse. Grodal mener nemlig, at vi adfærdstræner os selv. Vores filmoplevelse er altså præget af en meget stærk sansepåvirkning, hvor vi "leger med" og følelsesmæssigt foregiver at katastrofen foregår lige nu og her.



På den ene side afspejler katastrofefilmene de værste mareridt og rædselsscener, som vi reelt frygter. På den anden side tilbyder de os et slags afspændingsrum, hvor vi på eskapistisk vis kan lege med vores fantasi. Susan Sontag siger, at fantasien løfte os ud af den ubærlige ensformighed og distrahere os fra rædsler, virkelige eller foregribende som en flugt ind i eksotiske, farlige situationer, som har sidste øjeblikkelige lykkelige slutninger. Hun mener, at hvor simplificerede, urealistiske og eksotiske disse scenarier end måtte synes at være, vil de dog altid gemme på reelle afspejlinger af bekymringer i samfundet. Vi konfronteres konstant med ord som finanskrisen, gældskrisen, overhødet økonomi og uansvarlig økonomisk politik, og det kan give os en følelse af, katastrofen og risikoerne hele tiden lurar lige om hjørnet.

Af denne grund har vi i år forberedt Danmarks studenter på mulige katastrofer gennem analyse af katastrofefilm. Resten af befolkningen svælger fortsat i biografer og på hjemmeskærme i savlende zombier og larmende katastrofer. Det skyldes måske alt sammen en tidsbunden følelse af, at alt er på nippet af at ramle. Både når det gælder klima, økonomi og værdier i den vestlige verden. Så måske er det klogt, at træne os selv i en slags følelsesmæssig katastrofefitness. Katastrofen lurar jo lige om hjørnet.



DET VÆRST TÆNKELIGE

Artikel af Rasmus Dahlberg,
PhD-studerende ved Copenhagen
Center for Disaster Research
på Københavns Universitet

Katastrofefilm sætter billeder og lyd på, hvor galt det kan gå. Om det er trusler fra jordskælv, meteornedslag eller atomkrig, som udløser katastrofen, er mindre væsentligt. Katastrofefilm viser ofte restruktureringen af samfundet gennem de små historier midt i kaos.

En enorm flodbølge skyller ind over kysten. Fly styrter, mens passagerne skriger. Frihedsgudinden vælter, sneen dækker byerne, menneskemasser flygter i panik. Vi kender scenerne fra katastrofefilmene, og vi er nok en del, som mere eller mindre åbent erkender, at vi er til fals for denne form for hærværk og pludselig død på det store lærred.

Katastrofernes ophav

Først og fremmest er det nødvendigt med en

form for definition på begrebet "katastrofe" for at kunne beskæftige sig meningsfuldt med katastrofefilm. På dansk har vi kun ordet katastrofe, mens man på engelsk råder over både "disaster" og "catastrophe", som oftest anvendes synonymt i betydningen "en voldsom hændelse med store konsekvenser". "Disaster" kommer af det latinske "disastrum", som betegner en begivenhed med ophav i eller bag stjernerne, altså gudernes værk eller i hvert fald noget, som ikke kunne forklares med dagligdags termer. "Catastrophe", derimod, stammer fra græsk og blev oprindeligt brugt om det plotmæssige vendepunkt i en tragedie – dér hvor der sker

noget andet, end det forventede. Begge ord dukkede igen op i de europæiske sprog i renæssancen, og i midten af 1700-tallet blev de på engelsk, fransk og spansk forenet i den overordnede nutidige betydning. Men etymologisk rummer katastrofebegrebet altså både et aspekt af noget uden for menneskets kontrol samt en manglende evne til at forudsige udviklingen.

De første katastrofefilm

I 1912 sank luksuslineren Titanic på sin jomfrurejse med tab af cirka 1.500 menneskeliv. Selv om andre forlis har krævet langt flere dødsopfre, er Titanic gået over i historien, fordi

drømmen om menneskets og teknologiens sejr over naturen gik ned sammen med skibet den nat i april. Allerede et halvt år efter forliset var der premiere på den tyske stumfilm *In Nacht und Eis* (Continental Film Studios 1912, instr. Mime Misu, medv. Waldemar Hecker, Otto Rippert, Ernst Ruckert), som med en for datiden imponerende spilletid på 35 minutter genskabte den skæbnesvangre sejlads inklusive primitive special effects. Fra denne film, som kan ses i sin fulde længde på YouTube, går der en rød tråd til den britiske spillefilm *A Night to Remember* (Rank Organisation 1958, instr. Roy Ward Baker, medv. Kenneth More, Ronald Allen, Robert Ayres), baseret på Walter Lords bestseller om forliset fra året før, og til storfilmene *Titanic* (20th Century Fox 1997, instr. James Cameron, medv. Leonardo DiCaprio, Kate Winslet).

Industrielle katastrofer

I de første årtier efter Anden Verdenskrigs afslutning var det typisk rumvæsener og monstre, for eksempel *Godzilla*, der udløste filmenes katastrofer, men i 1970'erne producerede især amerikanske filmselskaber en række film, som fokuserede på industrisamfundets sårbarheder. Luftfarten stod for skud i en serie dramatiske flystyrtfilm begyndende med *Airport* (Universal Pictures 1970, instr. George Seaton, medv. Burt Lancaster, Dean Martin, Jacqueline Bisset), mens *The Poseidon Adventure* (20th Century Fox 1972, instr. Ronald Neame, medv. Gene Hackman, Ernest Borgnine, Leslie Nielsen) lod de ombordværende på et stor luksuliner opleve deres livs mareridt. *City on Fire* (ACVO Embassy Pictures 1979, instr. Alvin Rakoff, medv. Henry Fonda, Ava Gardner, Leslie Nielsen) var et canadisk bud på genren, hvis raffinerede eksplosion midt i en storby var inspireret af en USA's værste virkelige industrielle katastrofer, som fandt sted i Texas City i 1947. Årtiets uden diskussion største katastrofefilm var dog *The Towering Inferno* (20th Century Fox 1975, instr. John Guillermin, medv. Steve McQueen, Paul Newman, Faye Dunaway), som sendte San Franciscos brandfolk højt til vejs i en indædt kamp mod flammerne i en skyskraber.

Øst mod Vest

Den Kolde Krig blev et gennemgående tema i katastrofefilm i omkring 1980. I *Meteor* (American International Pictures 1979, instr. Ronald Neame, medv. Sean Connery, Henry Fonda, Natalie Wood) trues Jorden trues af et otte kilometer bredt asteroidefragment. Udfordringen i filmen er samarbejdet mellem Øst og Vest mod den ydre fjende, som kan forene parterne på tværs af terrorbalancen. Atomkrigen som katastrofescenarium i sig selv blev behandlet i *The Day After* (ABC 1983, instr. Nicholas Meyer, medv. Jason Robards, Steve Guttenberg, John Lithgow), som blev sendt amerikansk tv i november 1983. Filmen viser konsekvenserne af en fuldskala atomkrig mellem USA og Sovjetunionen gennem fortællinger om en række mennesker fra byerne Lawrence og Kansas City. Derved blev truslen fra supermagternes arsenaler personliggjort, hvilket ikke mindst gjorde et stort indtryk på USA's daværende præsident, den tidligere skuespiller Ronald Reagan. Efter indgåelsen af en vigtig nedrustningsaftale med USSR's nye leder, Mikhail Gorbatsjov, nogle år senere, sendte præsidenten et telegram til filmens instruktør med ordene: "Tro ikke, at din film ikke havde noget med det at gøre, for det havde den." Året efter at *The Day After* skræmte amerikanerne fra vid og sans, sendte BBC tv-filmene *Threads*



Flere end 100 millioner seere fulgte med, da ABC viste *The Day After* i november 1983, hvilket gjorde filmen til det næstmest sete tv-program i USA på det tidspunkt – kun overgået af det afsluttende afsnit af komedieserien *M*A*S*H* tidligere samme år.



(BBC 1984, instr. Mick Jackson, medv. Karen Meagher, Reece Dinsdale), som fortæller en lignende historie i britisk kontekst, dog med mere fokus på den efterfølgende atomvinter. Endelig fulgte den lidt oversete *By Dawn's Early Light* (Paravision International 1990, instr. Jack Sholder, medv. Powers Boothe, Rebecca de Mornay, James Earl Jones) op på *Dr. Strangelove* (Hawk Films 1964, instr. Stanley Kubrick, medv. Peter Sellers, George C. Scott) og *Fail-Safe* (Columbia Pictures 1964, instr. Sidney Lumet, medv. Henry Fonda, Walter Matthau, Larry Hagman).

Civilisationens endeligt?

Efter et årti præget af bl.a. katastrofefilm om kometnedslag på Jorden (*Deep Impact*, Paramount Pictures 1998, instr. Mimi Leder, medv. Robert Duvall, Téa Leoni, Morgan Freeman og *Armageddon*, Touchstone Pictures 1998, instr. Michael Bay, medv. Bruce Willis, Billy Bob Thornton, Ben Affleck) kom klimaforandringer på dagsordenen i beg-

yndelsen af det nye årtusinde. Konsekvenserne af global opvarmning blev uhyre konkrete i *The Day After Tomorrow* (20th Century Fox 2004, instr. Roland Emmerich, medv. Dennis Quaid, Jake Gyllenhaal), mens samme instruktør gik endnu videre i 2012 (*Columbia Pictures* 2009, instr. Roland Emmerich, medv. John Cusack, Amanda Peet, Woody Harrelson) og lod stråling fra Solen varme Jordens indre op til katastrofale temperaturer. Et mere realistisk, og derfor i virkeligheden langt mere skræmmende, scenarium om en dødelig pandemi blev beskrevet i *Contagion* (Warner Bros 2011, instr. Steven Soderbergh, medv. Gwyneth Paltrow, Kate Winslet, Matt Damon), som blev lavet i samarbejde med Centres for Disease Control i USA. SARS og fugleinfluenza satte dermed deres aftryk på katastrofefilmhistorien, ligesom *Titanics* forlis, industrialiseringen og Den Kolde Krig havde gjort det. Filmmagerne viser med katastrofefilmene summen af vor frygt – og genren er således en interessant kilde til, hvad man har forestillet sig som det værst tænkelige gennem de seneste hundrede års historie.

Elefilmfestival Vest i Århus den 1.2.2014

Mediælærforeningens årlige filmfestival

Eksamensproduktionerne som blev produceret til sommereksamen 2013 kan deltage i festivalen. Produktionerne kan være på enten B eller C Niveau

Der må kun sendes en produktion fra hver skole.

Varighed:

B-niveau: 10 minutter

C-niveau: 6 minutter

Produktioner sendes som zip-fil via dropbox eller lignende.

Send link til cc@risskov-gym.dk

Sendes filmen på DVD bliver den rippet da vi i år viser filmene via computer

**Tid og sted
Biografen Øst for Paradis
Paradisgade 7-9
8000 Århus C
Kl. 11-17**



KATASTROFENS BLINDE VINKLER

Af Helle Juhl Lassen, Roskilde Gymnasium

Forskning i katastrofer har lange traditioner inden for samfunds- og naturvidenskaberne. Men de seneste år har man, også på inden for humanvidenskaberne, kunnet iagttage en stigende interesse for katastrofefeltet. CUT har mødt lektor Isak Winkel Holm fra Institut for kunst- og kulturvidenskab (KU) til en snak om katastrofer set fra et kulturvidenskabeligt forskningsperspektiv. Isak Winkel Holm fortæller:

Orkanen Katrina tilbage i 2005 har spillet en vigtig rolle for katastrofeforskningen. Her blev det tydeligt for alle og enhver, at kulturelle faktorer var afgørende. Man har i katastrofeforskningen talt om 'The Cultural Turn'. Det blev pludselig meget håndgribeligt, at Hollywoods katastrofefilm og tv-serier blev styrende for den måde, hvorpå de amerikanske myndigheder greb ind i den virkelige katastrofe. Man formede katastrofehandteringen efter en forventning, som egentlig var medieskabt. Der viste det sig, at kulturen ikke bare var en repræsentation af katastrofen, men også en konstruktion af katastrofen. Ikke mindst af den grund er det væsentligt at undersøge,

hvordan vi formaterer katastrofen oppe i vores hoveder.

Vores forestillinger om katastrofen

I virkeligheden har vi ikke særlig mange forskellige forestillinger om katastrofen. Der er et lille topnøglesæt af billeder og begreber, der bliver ved med at dukke op. Og de har været der længe. Dermed ikke sagt, at de kommer frem på den samme måde hele tiden. De forskyder sig og forskubber sig op gennem historien. Men mange af de forestillinger, vi møder i Hollywoodfilm i dag, kan føres tilbage til det store jordskælv i Lissabon i 1755.

Kan man ligefrem opstille en form for typologi over de forskellige katastrofeforestillinger?

Jeg ved ikke, hvor langt man egentligt kom-

mer med sådan en typologi, men der er helt tydeligt nogle grundforestillinger, som man kan arbejde med. Jeg har blandt andet selv beskæftiget mig med teodicéen, dvs. spørgsmålet om Guds retfærdighed. Hvis Gud er almægtig og god, hvorfor dør der så uskyldige børn i en katastrofe? Ud over teodicé kunne man nævne undtagelsestilstand, traume, apokalypse og risiko. Det er sådan nogle grundhistorier, vi kan fortælle.

Kan du uddybe?

Undtagelsestilstanden stammer eksempelvis fra Romerretten og var indtil for nyligt noget, som kun statsretlige specialister beskæftigede sig med. Hvad gør et samfund, når det trues af livstruende begivenheder, fx når Hannibals soldater står foran Roms porte? Men den er i dag blevet en meget mere gangbar figur, dvs. vi forstår mere eller min-

dre alle sammen, hvad en undtagelsestilstand er. Katastrofefilm lader katastrofen komme til syne som undtagelsestilstand.

Forestillinger gør blind

Den slags kulturelle katastrofefigurer er væsentlige, fordi de får os til at se noget på en bestemt måde, men de er også væsentlige, fordi de gør os blinde over for noget.

Hvordan blinde?

Hvis vi f.eks. tager risiko. Den er et begreb, som vi føler som helt naturligt. Det er imidlertid en relativt nyt idé. Der var ikke nogen, der snakkede om risiko i 1600-tallet. Figuren stammer fra sandsynlighedssregning, spilteori og forsikringsvidenskab, hvor man på et eller andet tidspunkt begyndte at kunne regne på usikkerheder. Det er imidlertid en af de vigtigste redskaber til at tænke over katastrofer i dag; selv i Danmark findes der hele uddannelser i risikomanagement og risikoberegning. Meget af det er selvfølgelig helt fint og helt fornuftigt, men når vi taler om risiko, er der også noget, vi ikke ser. F.eks. har vi en tendens til at glemme, at vi ikke altid kan regne på, hvad der sker. Altså: Hvad er risikoen for, at atomkraftværket Fukushima bliver ramt af et jordskælv i den størrelsesorden? At en atomkrig sker? Vi tror, vi behersker det med vores risikoberegning. Det er ét problem ved risikotænkningen. Et andet problem er, at det får det til at fremstå, som om den der tager risikoen, også er den, som det går ud over bagefter. Men det er jo ofte noget helt andet, der er tilfældet. Altså: De der tager nogle risici, f.eks. med global opvarmning, forurening eller lægemidler, er ikke dem, som får de uheldige konsekvenser at føle. I praksis er det nogle andre, der betaler prisen. Den slags fiktioner får os til at se bestemte ting, men gør os også blinde over for andre ting ved katastrofen.

Den "gode" humanitarisme

En anden udbredt fiktion, der knytter sig til katastrofen, er den, der bliver omtalt som 'humanitarisme'. Den fiktion er jeg optaget af for tiden. Indtil for meget kort tid siden var humanitarisme noget, vi alle opfattede som et indiskutabelt gode. Det var en af de få måder, man overhovedet kunne være god på i det moderne samfund, efter murens fald. Det er selvfølgelig stadig godt at sende folk af sted til jordskælvsområder, men det, som man begynder at forske i nu, er: Hvad ser vi, når vi ser verden i humanitarismens lys? Hvordan fremstår fx lidelse? Vi ser en radikalt depolitiseret verden. Og vi ser mennesker som ofre, der har traumer; vi ser ikke mennesker som politiske subjekter, krigere eller borgere. Vi ser en depolitiseret verden, hvor lidelsen er så stor, at den automatisk retfærdiggør en militær intervention. Man har talt om 'den muskuløse humanitarisme'. Da Vesten gik ind i Kosovo, sagde man: "vi er nødt til at gøre det af humanitære årsager." Dvs. der åbner

sig et politisk handlingsrum, når vi vælger at betragte noget som en katastrofe. Så må vi pludselig nogen helt andre ting. Hvis vi ikke bliver kulturelt opmærksomme på, hvad det er for figurer, vi ser verden igennem, så kan vi komme til at gøre meget ondt, i det godes navn.

Eksempler på katastrofefilm

Neill Blomkamp's *Elysium* (2013) er et eksempel på en film, der trækker veksler på denne humanitarismefiktion. Den beskriver en katastrofisk, postapokalyptisk verden, hvor jorden er overbefolket, og alt er håbløst nedslidt og forurenat. De velhavende bor i det ultimative gated community oppe på en satellit, der mest af alt ligner et Mercedes Benz-tegn; det drejer sig med andre ord om global uretfærdighed. I løbet af filmen starter der en slags revolution, hvor de mindrebemidlede, de der ikke er medborgere i det behagelige gated community, gør oprør, kommer op på satellitten og kæmper for deres ret. Det hele ender så med, at alting bliver lavet om; det program der styrer verdensorden, bliver re-bootet, alle bliver medborgere – og så lander der nogle store rumskibe nede på den støvede, væmmelige jord med nødhjælp. Den måde hvorpå man tænker det politisk gode, er altså: nødhjælp. Så er de skarpe tænder ligesom taget ud af revolutionen: folk får ikke deres ret, men de får hjælp.

Et andet eksempel er filmen *The Road* (2009), som jo bygger på en fremragende postapokalyptisk roman af Cormac McCarthy. Både bogen og filmen trækker på teodicé-diskussionen. Er verden god, er mennesket godt, eller er det fuldt fortjent, at vi går under? Nogle af de samme diskussioner, som kørte med stor intensitet i 1700-tallet efter det store jordskælv, kører videre i den film. Men det handler ikke så meget om, hvorvidt Gud er god; det handler snarere om, hvorvidt det menneskelige samfund er i orden og godt. Her er teodicéen blevet en sociodicé: den er flyttet fra at være et mellemværende mellem menneske og Gud til at være et mellemværende mellem menneske og medmenneskene.

Apokalypsefiguren findes også i en lang række katastrofefilm. Den er ikke mindst dominerende i en amerikansk katastrofekultur. Man har en forestilling om, at når katastrofen kommer, så vil sløret falde så man kan se, hvem der er gode, og hvem der er onde, og så vil det sidste, afgørende slag stå mellem gode og onde kræfter. Verden bliver delt op i de hellige og de vantro, i sort og hvidt. Men den verden vi lever i, er jo temmelig grumset; alle mennesker er mere eller mindre grå i kanten. Så man kan sige, at apokalyssefiktionen medfører en forsimpning af den politiske verden; den gør det muligt at operere med meget nemme politiske modsætninger og politiske handlinger, som er entydige på en måde, som politiske handlinger ellers ikke er. Og som også gør det muligt at iscenesætte politiske ledere som frelsere. I den politiske virkelighed findes der som bekendt ikke frelsere.

MELANKOLIKERENS SIDSTE SEJR



Melancholia er den angstplagede Lars von Triers romantiske vision om, at det depressive menneske er bedre rustet end vi andre, når døden kommer. CUT har her foretaget en analyse af mesterværket.

Af Helle Juhl Lassen,
Roskilde gymnasium

Jeg har længtes mod Skibskatastrofer og mod Hærværk og pludselig Død.

Tom Kristensen, "Angst" (1932)

I den for psykologien bruges betegnelsen "melankoli" om en særlig form for depression. I kunsten forbindes melankoli ofte med sortromantisk længsel. Som i Tom Kristensens digt, hvor et angstramt jeg længes efter katastrofer og pludselig død.

Tom Kristensen blev betegnet som "angstens digter", fordi sublimeringen af angstlidelsen fungerede som motor i forfatterskabet. Noget lignende kan siges om autoren Lars von Trier, der gennem sit oeuvre har omsat egne depressioner, angstfobier og tvangshandlinger til kunst. Katastrofefilmen *Melancholia* er et oplagt eksempel. Her bruger

Lars von Trier katastrofen som anledning til at vise, hvordan henholdsvis det depressive og det raske fornuftsmenneske reagerer på katastrofesituationen og i dødsøjeblikket.

Katastrofen kommer

Kirsten Dunst spiller rollen som den melankolske Justine, der i første del af filmen forsøger at indtræde i normaliteten gennem en bryllupsrite. Den ekstravagante fest er planlagt af storesøsteren Claire, betalt af svogeren John og iscenesat på familieresidensen: et gotisk slot, som i månelysen leverer den rette fatalistiske stemning. Mens Justine kæmper for at opretholde illusionen om det lykkelige ægteskab, nærmer planeten *Melancholia* sig. I filmens anden del følger vi tiden efter det fejlslåede bryllup, hvor den nu svært depressive Justine opholder sig hos Clarie. Claires mand og søn er meget optagede af at studere *Melancholias* bane. John virker overbevist om, at den ikke vil kolliderer med jorden, men blot passere forbi. Den depressive Justine véd bedre, og vi – seeren – er hendes medvidende.

Planeternes kollision afsløres allerede i filmens smukke præludium. Gennem en række tabeauer i superslow, akkompagneret af Wagners ærkeromantiske *Tristan og Isolde* og med vrimlende intertekst til Tarkovskys *Solyaris*, bl.a. via Breugel-billedet "Hunters in the snow", får vi indsigt i Justines indre katastrofe forventning og længsel. Hun ser, hvordan *Melancholia* nærmer sig og støder ind i jorden. Hun ser jordens undergang. Præludiet fungerer således både som ramme og som det depressive menneskes apokalypteprofeti.

Domfældelsen

Helt efter katastrofefilmens genrekonventioner handler spændingselementet derfor ikke om, hvorvidt katastrofen sker eller ej, men om den indvirkning katastrofen har på karaktererne. De to søstre repræsenterer to forskellige forholdsmåder. Efterhånden som *Melancholia* nærmer sig, omvendes magtforholdet mellem dem: Justine får det bedre, mens Clarie bliver

stadig mere præget af angst og uro. Claires reaktion er den normale: Hun har et familieliv, en søn, hun har noget at miste. Derfor går hun i panik. Justine derimod har et liv fuld af angst og depression, hun har ikke meget til overs for livet på jorden. I en samtale med Clarie fælder hun sin retfærdige dom: "The earth is evil. We don't need to grieve for it" (1:31:16).

Justines dom er en moralsk dom, som hun fælder om hele jorden. Det er teodicéens klassiske figur, dvs. spørgsmålet om livets retfærdighed, som er på spil. Hele første del af filmen, det lange, pinefulde bryllup holdt i en realistisk, dokumentarisk stil med et intuitivt håndholdt kamera, der laver swish pans og zooms, kan ses i lyset af dette spørgsmål: er livet retfærdigt? Justines dom er kold og klar: nej. I en smuk natte scene, igen akkompagneret af Wagner, månebader hun på en skrænt ved en flodbred i lyset fra *Melancholia* (1:23:13). Åben og indbydende, som en femte fatale, udøver hun sin tiltrækningskraft på planeten.

Fornuften i panik

På et symbolsk plan kan man sige, at Justine har tilkaldt *Melancholia* for at opnå retfærdighed. Derfor kan hun gå katastrofen i møde med ro i sindet. Claire derimod er magtesløs og udviser stadig flere tegn på panikangst. Fornuften krakelerer for alvor dagen derpå, hvor *Melancholia* i første omgang er passeret. Med et måleinstrument opdager Claire, at planeten nu er på vej tilbage. Angsten afføder en form for tvangshandling, hvor Claire under morgenmaden må se efter igen med måleinstrumentet. Hun kæmper imod, det er jo irrationelt og nytteløst, men hun må se efter (1:49:14). Rådvild og panisk løber hun efterfølgende rundt med sin søn i regnen.

Claires ultimative fallit indtræffer i dødsøjeblikket, hvor hun slipper sønnens hånd og skærmer sig selv, mens Justine sidder roligt og holder drengen. *Melancholia* efterlader således et billede af, at det depressive menneske er bedre rustet end vi andre, når døden kommer.



FORTÆLLINGEN OM MENNESKETS YDERSTE DAG

Af Christine Boas Dabelsteen, lektor på Nørre Gymnasium

CUT har kigget nærmere på en af dommedags/katastrofefilm-klassikerne, *The Road* som er en filmatisering af den amerikanske forfatter Cormac McCarthy's roman af samme navn. Tre år efter romanen udkom i 2006, instruerede australieren John Hillcoat, i 2009 filmen *The Road* – som lægger sig tæt op ad romanen.

The Road handler om en mand og hans 12-årige søn, som forsøger at overleve i en verden, som er gået under. De er konstant på jagt efter mad og læ for natten, og de forsøger at undslippe de mennesker, som er blevet til kannibaler og har samlet sig i bander. Faderen og sønnen forsøger at komme mod havet i håbet om at komme til noget bedre.

Cormac McCarthy (født 1933, fra USA) fik efter sigende idéen til denne film, da han en tidlig morgen vågnede og kiggede på sin egen sovende søn. Han forestillede sig, hvordan det ville være, hvis kun de to var tilbage i verden. Dette blev til bogen *The Road*, som netop tematiserer kærlighedsforholdet mellem far og søn (den lille historie i den store undergangshistorie), og han dedikerede derfor bogen til sønnen John Francis McCarthy. Cormac McCarthy blev for alvor kendt i 2008, da Coen-brødrene filmatiserede hans 'No Country For Old Men' (2005- romanen), hvor filmen løb af med fire Oscars. Selve romanen *The Road* udgav han så i 2006, og vandt også Pulitzerprisen i 2007. I 2009 tog instruktøren John Hillcoat (født 1961 i Australien) så fat på McCarthy's postapokalyptiske Pulitzerprisbelønnede roman *The Road* med henblik på en filmatisering. Cormac McCarthy besøgte flere gange filmsettet under indspilningerne med sin søn, og gav en del sparring til Hillcoat undervejs.

Hillcoat arbejdede meget sammen med blandt andre den australske rocksanger Nick Cave, og han har instrueret flere af hans musikvideoer. Af samme grund, komponerede Nick Cave også underlægningsmusikken til denne film. Nick Caves musik passer perfekt på denne films stemninger, da den generelt er præget af mørke stemninger. Han trækker på både country, punkrock og salmer, og hans lydligt udtryk varierer fra den aggressive stil til den stille balance.

Både film og roman giver med vilje ingen forklaring på katastrofen- vi ved altså ikke, hvad der er sket. Hillcoat er bevidst om ikke at give en endegyldig forklaring- filmen er således åben for fortolkning. Man kan få lov til at projicere hvilken som helst frygt ind i filmen- om man frygter atomterroisme, klimakatastrofer, virusangreb eller andet. Hillcoat udtaler selv om denne film, at den både er en kærlighedshistorie om det universelle bånd mellem en far og hans søn, men samtidig stiller filmen også mere eksistentielle spørgsmål til livet i en post-apokalyptisk verden, en slags dommedag. Hillcoat siger i et interview, at denne roman er: "En projektion af vores værste frygt som forældre og som menneske. Hvem er vi mennesker i virkeligheden, når det kommer til den yderste dag?".

Som seer kan man ikke forvente sig de store spektakulære specialeffects, som vi kender det fra andre katastrofefilm (eks. The Day after tomorrow og I am Legend). Det er i stedet en meget menneskelig historie. Ingen af hovedpersonerne i filmen har navne- de hedder blot 'drengen', 'manden' og 'kvinden', som indikerer, at vi er i en urhistorie, hvor vi i princippet kan være alle disse mennesker.

The Road stiller spørgsmål til mennesket på dets yderste. Hvor går grænserne for det gode liv? Hvornår er livet værd at leve? Filmen åb-

ner med flash backs til drengen og faderens tidligere liv, som sætter deres nuværende situation i perspektiv og er med til at understrege dens håbløshed og meningsløshed. I instagram-agtig gengivelse ser vi hverdagen - dengang moderen stadig levede - som faderen husker det (subjektive hukommelse), i livfulde, smukke og kraftige farver. Hverdagslivet sættes på piedestal, og på mange måder sætter det vores (måske ellers lidt kedelige) tilværelse op som en attraktiv levevis, når vi sammenligner med undergangssceneriet. Budskabet her kunne være, at værdsætte det man har, mens man har det.

Derfor kommer selvmord til at spille en stor rolle i filmen. Fader og søn har en pistol, som har lige præcis to skud i sig. Faderen instruerer sønnen i, hvordan han mest effektivt tager livet af sig selv. Moderen har allerede begået selvmord, hvilket hun begrundede med, at livet hinsides er bedre end livet på jorden. Dette har kraftige referencer til barokkens kristendomsopfattelse, hvor livet hos Gud er mere attraktivt end det kødelige liv på jord. Moderen refererer endda også til, at 'mange andre familier også har begået selvmord'. Der er ligeledes en scene, hvor far og søn ender i en lade, hvor adskillige mennesker har hængt sig selv. The Road fremviser altså her et trist univers, hvor mange mennesker har vurderet, at livet ikke er værd at leve. På denne måde tematiseres altså også livsdriften overfor dødsdriften. Moderen symboliserer dødsdriften og faderen symboliserer livsdriften. Moderen vil tage sønnen med i døden: "Den nat han blev født gik mit hjerte i tusinde stykker", siger hun. Sønnen fødes hermed ind i katastrofen, og han har aldrig kendt til andet.

Vi finder os overvejende i en realistisk setting. Mange undergangs-scenarier arbejder med overnaturlige væsener, som overtager jorden. Men i The Road forekommer der ikke vampy-





rer eller zombier el.lign. Det uhyggelige er måske derfor også dens realisme. Her er mennesker i stedet blevet til kannibaler. Menneskers kamp mod mennesker. Dog giver kannibalismen referencer til tidens mange vampyr tv-serier og film. Ligesom andre jordens undergangsfilm kæmper drengen og sønnen med ensomhed samtidigt med, at de vil holde andre væk. Faderen siger på et tidspunkt, at han savner sine venner, men at de alle er døde. Når de så støder ind i andre mennesker, som faktisk ikke er onde, så har de alligevel ikke råd til at blive venner med dem. Deres egen overlevelse kommer først.

Farveskalaen er grå og bærer præg af, at der er arbejdet rigtigt meget med colorgrading på at alle scener (undtagen flash backs'ne) Den deprimerende grålige farvetone kryber umærkeligt ind under huden på seeren. I voice-overen i begyndelsen siger faderen, at han tror det er oktober, men han ved det ikke. Intet forandrer sig. Selv årstiderne er elimineret. Filmen er skudt på rigtige locations (dvs. ikke mange studieoptagelser). Der er 50 forskellige locations, som er skudt i 4 forskellige stater, de fleste i New Orleans og Pennsylvania og 80% af filmen er skudt udenfor i den virkelige kulde. En lille anekdote er, at Viggo Mortensen levede sig så meget ind i rollen, at han oven i købet sprayede sig selv med vand for at få mere kulde! Dette kan man se også via karakterenes ånde, som emmer af kulde.

Mange af scenerne, der foregår i forladte og kollapsede huse, er faktisk filmet i New Orleans, hvor orkanen Katrina lige havde hærget, dvs. at filmen refererer til en ægte katastrofe, en urban ødelæggelse. Der forekommer på et tidspunkt en større ildebrand i filmen. Hillcoat

selv udtaler, at den kan referere til ildene 9.11- ildene, som brød ud i Twin Towers, og at han hermed bygger et apokalyptisk scenarium op, som vi allerede har set glimt af- om det er menneskeskabt eller eller naturligt.

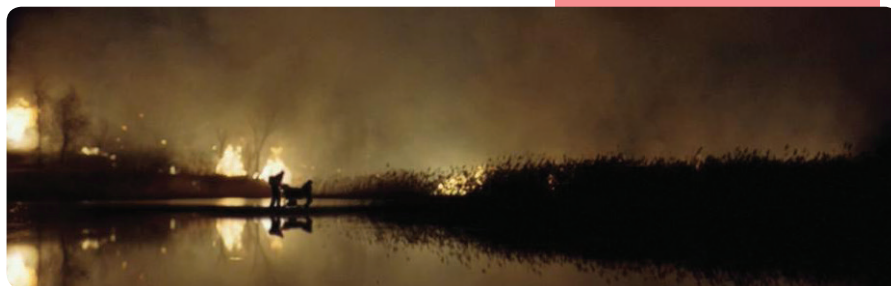
Efter Twin Towers i New York blev bombet den 11. september 2001, led man efter sigende af en slags vestlig skrøbelighed i populærkulturen. Vestlige spillefilm holdt pause fra katastroferne i nogle år. Vesten havde ikke behov for at se New York, eller andre vestlige storbyer, i ruin og i opløsning i fiktionen, når man lige havde oplevet det hele live. Men cirka tre år efter nåede undergangsfilm igen biograferne med *The Day after Tomorrow* (2004). Siden da er katastroferne og dommedagsprofetierne blevet spyttet ud i æteren: *The Day after Tomorrow* (2004), *I am Legend* (2007), *Cloverfield* (2008), *The Road* (2009), *2012* (2009), *Terminator Salvation* (2009), *Legion* (2009), *Daybreakers* (2009), *Zombieland* (2009), *28 Weeks Later* (2007), *Wall-E* (2008), *Avatar* (2009), *Book of Eli* (2010), *Contagion* (2011) med mange flere.

Generelt er universet i *The Road* temmelig gudsforladt, hvilket understreges i den farveløse setting.

Der er alligevel en scene, hvor de ankommer til en forladt kirke, hvor de overnatter. Men selv kirkens hus/dét, som normalt skulle være guddommeligt, bruges nu blot som simpelt læ-skur for dem. Dog er det nok ikke tilfældigt, at lige netop denne location, kirkerummet, er et af de steder, hvor der skabes en stemning af tryghed og varme, og her

laver de et bål. Hver gang der er en scene med bål /ild, fungerer den som et slags helle, hvor de virker trygge og afslappede. De taler ligeledes om 'at bære flammen' inden i sig- hvilket også giver ilden denne symbolske betydning af håb. (Desuden kan man tolke det som en reference til frihedsgudindens fakkel) altså et symbol på frihed.

Faderen italesætter flere gange, at hans dreng er hans tro: Faderen siger om sin søn: "Han er en engel. For mig er han en Gud ". Sønnen er sidste tro tilbage. På et tidspunkt beder de en bøn (da de finder mad og læ), hvor sønnen takker menneskene, og igen kommer drengen til at symbolisere troen på det gode i mennesket. De møder på et tidspunkt kortvarigt en gammel mand, som bliver bærer af filmens præmis: "Hvis Gud findes, så har han vendt os ryggen. Og den som skabte mennesket, vil ingen menneskelighed finde her". Her italesætter han mere eller mindre hele filmens præmis. Begreberne om moral og næstekærlighed tematiseres ligeledes. Hver gang de møder andre mennesker, som ikke tydeligt er kannibaler eller direkte ondsindede, konfronteres de med deres medmenneskelige værdier. De må konstatere, at næstekærlighed er et relativt begreb, når man selv skal overleve. Drengen er bærer af den menneskelige morale og håbet på en bedre tid, den som stiller de naive spørgsmål: Drengen: "Vi kunne ikke finde på at spise andre vel?" Efter de er blevet konfronteret med kannibaler. Drengen insisterer



hele tiden på: "Vi er de gode, og vi bærer ilden i os".

I denne fortælling er verden gået under, og alt er i en permanent undtagelsestilstand. Det er en fortælling om en mand og hans søn, som befinder sig alene tilbage i en verden uden håb.

Den moderne, forkælede tilværelse sættes på spidsen og tvinger os til at stille spørgsmålet: Hvor civiliserede og empatiske ville vi selv blive, hvis det kom til den yderste dag? Hvem dømmer her? Gud eller mennesker? Morale og etik er tilsyneladende flydende. Den amerikansk teoretiker, Calder Williams, påstår endda, at undergangsfilmene primært er billeder på hvor syg, den amerikanske kapitalisme egentlig er. Ifølge Williams, beskriver katastrofefilmene i dag Vesten i sin økonomisk set terminale fase. Katastrofefilmene bliver altså et slags eksperimentarium, hvor vi kan lege med tanken om de værste tænkelige scenarier, hvis naturen eller mennesker ødelægger sig selv.



To Panasonic kameraer som

Det nye Panasonic HC-X 920 har forbedrede data og nye feature.

Panasonic HC-X 920



Panasonic HC-X 920 med gratis SD kort **Kr. 5.585,-**

Livestreaming, mens du optager, til smartphone, iPad og andre tabletter ● Fjernbetjening af kamera fra smartphone, iPad eller anden tablet ● Eneste 3 CCD kamera i konsum markedet ● 3 x MOS BSI sensor 1/2,3" / 8,5MP ● 20 MP ved stillbiled optagelse ● Vidvinkel objektiv med 12 x zoom ● Manuel ring for zoom / blænde / focus ● Hybrid OIS 360° billedstabilisering ● Ekstern mikrofonindgang ● Progressiv 1080/50p Full HD optagelse ● 3,5" touch LCD-skærm.



Panasonic HC-X 920 — Libec TH 650 — Lowepro AW 190 — ECM 950 — Transcend 16 GB — Hovedtelefon — Ekstern oplader — Panasonic VW-VBN 130.

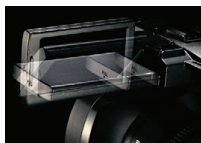
HC-X 920 stor startpakke

Kr. 7.985,-

er skræddersyet til mediefag!



XLR Mikrofon/Line indgange CH 1 + 2



HD LCD touch skærm, som skubbes ind i håndtaget når den ikke bruges



Dobbelt slot for SDHC og SDXC kort

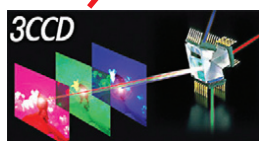
Panasonic AG-AC90

Kr. 10.985,-



Focusring Zoomring Blændering

Lydregulering Mikrofon/Line CH 1 + 2



3MOS Full HD sensor

Professionelle kamerafunktioner

ZEBRA: Advarsel om overbelyste områder.
BARS: Colourbar og lyd testsignal.
DISP/MODE: Overblik af indstillinger
FOCUS ASSIST: Peakfunktion med røde kanter, der lyser op når motivet er i fokus.

Tekniske data:

Strøm	7,2V / 12 V / 12,9W
Mål	16 x 20 x 35 / 1,75 kg
CCD	1/4,7" 3MOS / 8.040.000 pix.
Objektiv	Auto iris optical zoom F 1,5 til 2,8 (2,84 - 34,1 mm) Min. focus Wide 3,5 cm/Tele 1,2 m.
Filter	49 mm
Zoom	12 x optisk / 25x i.Zoom)
Shutter	1/25 sek. til 1/2000 sek.
Stabilisator	Optical Image Stabilizer
Minimum lys	3 lux
Optage format	AVCHD 2.0/AVCHD Progressive
Komprimering	MPEG-4 AVC/H.264
Lyd	Dolby Digital (5,1 ch/2 ch)
Media	SD / SDHC / SDHX
Udgange	Composite/Component/HDMI Hovedtelefon / USB
Indgange	Mikrofon/Line XLR Camera remote x 2
LCD	3,5" 1.152.000 dots
Viewfinder	0,24" 263.000 dots

SPECIAL CUT PRIS
Gælder til 31. 12. 2013
Oplys CUT ved bestilling



3 års afhentningsgaranti og reparation inden for 5 dage. Kræver registrering indenfor 30 dage efter køb.

Alle priser ex. moms

dansk AV teknik

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



EFTER DOMMEDAG BETRAGTNINGER OM ET UNDERVISNINGSFORLØB

Af Christian Langballe, Randers Statsskole

Som man kan læse i dette nummer af CUT, har fascinationen af livet efter katastrofen længe inspireret filmskabere. Den post-apokalyptiske film er vel nærmest blevet en genre i sig selv. I de senere år har den amerikanske tv-series succes også kastet en række interessante post-apokalyptiske serier af sig. Serier som man med fordel kan inddrage i et undervisningsforløb, hvor denne type fortællinger er i centrum.

Et allestedsnærværende træk ved disse fortællinger er kampen for at bevare sin menneskelighed i en kaotisk og anarkistisk verden, hvor de almindelige samfundsnormer er afløst af en form for naturtilstand, hvor den stærkeste ret gælder. Civilisation beskrives som et tyndt lag fernis, man skal arbejde hårdt for at beholde, og som for de flestes vedkommende forsvinder og afløses af det rene barbari. På den måde skabes en klassisk

konflikt mellem det gode og det onde. Imidlertid har de nye amerikanske tv-serier plads og interesse i at nuancere fortællingerne, så hovedkaraktererne hele tiden selv stilles i situationer, hvor deres handlinger og moral bliver sat på prøve.

Jeg har i år besluttet mig til at køre et fiktionsforløb på C-niveau med fokus på netop denne post-apokalyptiske genre. Jeg har overvejet en række film, som på hver deres måde er genretypiske/skabende og samtidigt rummer kvaliteter, der er brugbare i undervisningssøjemed.

Indledningsvis vil jeg vise The Matrix (Andy og Lana Wachowski, 1999). Filmen er en moderne klassiker, som ikke behøver mange ord med på vejen. Den kan beskrives som George Orwells mørkeste mareridt, hvor Big Brother ikke bare overvåger dig, men styrer alle aspekter af dit liv, uden du overhovedet ved, du bliver narret. Filmens komplekse fortælling og

filosofiske lag gør den til et alsidigt analyseobjekt. Desuden er den jo filmisk ud over alle grænser, ligesom den i høj grad har været stilskabende.

Jeg har også tænkt mig at vise uddrag fra Mad Max 2 (George Miller, 1981), der med en ung Mel Gibson i hovedrollen, inspirerede post-apokalyptiske film i 80'erne og 90'erne. Waterworld (Kevin Costner, 1995), The Postman (Kevin Costner, 1997) kan nævnes for deres umiskendelige post-apokalyptiske stil inspireret af Mad Max serien, men nok ikke for hverken deres succes eller kunstneriske kvaliteter. Serien definerede nogle genretræk, der stadig kan ses i moderne post-apokalyptiske film som Book of Eli (Allen og Albert Hughes, 2010) og The Road (John Hillcoat, 2009).

Et af disse træk er eksempelvis den ensomme protagonist, som kæmper mod barbariske mennesker, der i mangel af det styrende sam-

fund henfalder til kannibalisme og andre skrækelige modbydeligheder. Protagonisten i disse film kan sammenlignes med den ensomme hævner i Leones spaghetti-westerns. Han er en kompleks figur, som ikke nødvendigvis kun er god, men som hele tiden udfordres på sin moral. Jeg har tænkt mig at vise The Road som et moderne eksempel på den post-apokalyptiske film. Den er barsk og umådeligt deprimerende, men samtidig formår den med enkle virkemidler at skabe en meget følelsesmæssigt medrivende fortælling om en fars kærlighed til sin søn, og de valg han må træffe for at sikre deres overlevelse i en verden, hvor rustne konserverdåser fra det tidligere tabte samfund er den eneste fødekilde, hvis ikke man vil henfalde til kannibalisme.

Jeg har også overvejet at vise uddrag af den franske post-apokalyptiske film Le dernier combat (Luc Besson, 1983), som på en meget kunstnerisk interessant måde beskriver en dystopisk ødemærket, hvor mennesket har mistet evnen til at tale. Filmens langsommelige fortælletempo kan virke som en god kontrast til de øvrige eksempler. En anden mulighed kunne være Ulvetider (Michael Haneke, 2003), som på lignende vis har en mere europæisk og dybsindig stil end Hollywoodproduktionerne.

I de senere år har amerikansk tv's succes forplantet sig ind i den post-apokalyptiske genre. Der er en række tv-serier, som udspiller sig i verden efter katastrofen. Den mest kendte er nok The Walking Dead (2010), som udspiller sig i en verden, hvor en zombieepidemi har udryddet de fleste levende mennesker. De døde vakler rundt i en evig søgen efter de levendes kød, og de få tilbageværende mennesker kæmper en nærmest håbløs kamp for at overleve. Nogle står måske af på zombier, men The Walking Dead udmærker sig faktisk ved at have menneskenes indbyrdes relationer i højsædet, så truslen ikke blot er de udøde men i ligeså høj grad andre mennesker med andre dunklere dagsordener. Det skaber godt drama i en serie, der samtidigt er meget bevidst om sine virkemidler.

Jeg har tidligere brugt afsnit fra The Walking Dead som eksempel på den moderne tv-serie. Den er meget populær blandt eleverne. Serien er velcastet og velspillet. Karaktererne er nuancerede og konflikterne er velskrevne. Serien er også interessant, fordi den ret hurtigt etablerer, at ingen karakter er fredet. Alle kan i princippet dø når som helst. Det afspejler sig i seriens dramaturgi, der både er gennemskuelig, uden at



det går ud over spændingen, men samtidig også har dette element af uforudsigelighed, der hele tiden skaber en latent stemning af undergang. Jeg plejer at vise to afsnit af serien, så serialiteten og afsnittenes dramaturgi og spændingsopbygning på tværs af afsnit bliver tydelig. Pilotafsnittet i The Walking Dead slutter med en fantastisk cliff-hanger, som virkelig holder seeren fangen til næste afsnit.

Et alternativ til zombieerne kunne være science fiction serien Falling Skies (2011), som rummer en række af de samme kvaliteter som The Walking Dead. Baggrunden i denne serie er en invasion fra rummet, så truslen er aliens i stedet for zombier. Ligesom i The Walking Dead er der stor fokus på de interpersonelle konflikter, og truslen fra rumvæsenerne skaber rammen og dramaet udefra.

En tredje mulighed er tv-serien Revolution (2012), som i modsætning til The Walking Dead og Falling Skies er en mere rendyrket post-apokalyptisk serie i familie med Mad Max. Serien finder sted i en verden 15 år efter en begivenhed, hvor al elektricitet holdt op med at virke. Det har sat verden tilbage til et præ-industrielt stadie, hvor lovløshed hersker, og hvor forskellige militser terroriserer almindelige mennesker. Imidlertid er der nogle, der har kendskab til hvordan elektriciteten kan komme til at virke igen, og det skaber dramaet.

Alle de nævnte film og tv-serier trækker på fascinationen af, hvordan verden ville se ud, hvis vores regulerende samfund brød sammen. Det er populært materiale, som på den ene side fortæller klassiske historier om heltemod og opofrelse, og samtidig leverer en kritisk vinkel på vores eksisterende samfund. Er vores civilisation kun en tynd skal, som katastrofen med et slag kan knuse og afsløre dyret inde bagved? Fælles for de nævnte film og tv-serier er kampen for at vende tilbage til normaltilstanden. At genopbygge det samfund, vi kender idag. At genskabe de trygge rammer. At genskabe civilisationen og menneskeligheden. Jeg er overbevist om, at eleverne kan få mange interessante analyser ud af det materiale.

Som antydning i begyndelsen, så har jeg ikke kørt forløbet endnu. Derfor bliver det spændende, hvordan eleverne tager imod det, når vi de næste par måneder arbejder os ind på livet efter dommedag.

Der er selvfølgelig en række andre eksempler på tv-serier, som på forskellig vis arbejder med disse temaer. På IMDB kan man finde en liste over post-apokalyptiske tv-serier. Her man kan også læse mere om de serier, jeg har nævnt her.



ELEVFILMFESTIVAL

ØST

1 feb. 2014 kl. 11-17

Cinemateket, Gothersgade 55, KBH

Eksamensproduktioner fra sommereksamen 2013 kan deltage i festivalen. Produktionerne kan være på enten B- eller C-niveau. Varighed: B-niveau max. 10 min., C-niveau max. 6 minutter. Kun én produktion pr. Skole. Vi forbeholder os retten til at udvælge de 15 bedste film.

Send et usb stick med:

⬠ En kopi af produktionen i mov.-format ⬠ Et par linjers omtale ⬠

Kontaktoplysninger

Til: Iben Engberg, Humlebækgade 27, 4.th, 2200 Kbh N

Frist 17. Januar 2014

ANMELDELSE: **WORLD WAR Z,** MARC FORSTER, 2013.

Af Mads Skrubbeltrang, Københavns Åbne Gymnasium



World War Z er et aktuelt eksempel på en dommedagsfilm. Det er på mange måder en interessant en af slagsen, da filmen er en bastard af spænding, horror, action, zombie og sci-fi. En film med et budskab tilmed. Et monster af en produktion, som leverer billeder der virker – sjældent har frygten for masserne været så voldsom.

Filmen er en dommedagsfilm, da hele menneskeheden er truet af zombier. Disse zombier er enormt hurtige, og er man bidt går der ikke mere end et par sekunder, før man selv er blevet en af slagsen. Præcis hvordan denne zombie race er opstået forklarer filmen ret så utydeligt, men det er egentlig ligegyldigt, da fokus er på hovedkarakteren Gerry Lanes forsøg på at tilintetgøre det onde. Han er vores helt.

Gerry er tidligere FN agent – og en af de bedste, og bliver derfor udvalgt til at forhindre dommedag. Efter helvede er brudt løs og de lynhurtige zombier er overalt, er det Gerry der må tage kloden rundt i bedste James Bond-stil for at finde løsningen på problemet. Bl.a. er han i Israel, hvor man har formået at holde zombierne ude ved at bygge en høj mur rundt om Jerusalem. Her udspiller filmens bedste scene sig: inde bag murene bliver der sunget højt af glæde over at være i sikkerhed. Dog er lyden af sang så høj, at zombierne kan høre det ude bag murene. Zombierne i World War Z er både hurtigere, men også klogere end zombierne i klassikere som Night of the Living Dead og i et nyere eksempel som The Walking Dead, da denne art er samarbejdsdygtig. Da zombierne hører, at der er menneskesang bag murene laver de en kæmpe væg af zombier stablet ovenpå hinanden, som til sidst når op over murens kant. Og så går det løs. Sjældent

har jeg set en så intens og skrækindjagende jagt og flugt. Måden det er arrangeret på giver den ultimative fornemmelse af klaustrofobi, bl.a. da Gerry løber for sit liv over et hegn, hvor der falder zombier ned på – de kommer tættere og tættere på og det i tusindvis. Det er filmet i en vekslen mellem nær og totalbilleder som viser hvordan masserne af zombier bliver større og større, de omringer byen og så ind til halvnær og nære billeder af Gerry som løber omringet af en blanding af forskræmte mennesker og zombier. Det virker. Lige indtil Gerry når hen til flyveren der i luften sikrer hans liv i denne omgang. Så kommer der ro på igen. Gerry fortsætter sin kamp for en vaccine der kan udslette zombierne og ender på et research center i Wales, hvor han kommer op med et forslag der kan, ikke kurere, men camouflere mennesket for zombierne. Han er vores helt og viser, at han ikke kun er muskler, men også hjerne. Sideløbende med jagten på



en vaccine følger vi Gerrys nære familie som er blevet placeret i sikkerhed på et hangarskib, hvor de kan blive så længe Gerry kæmper for fred. Seeren får dermed muligheden for at føle stærk sympati overfor Gerry, da han kæmper for sin kones og døtres liv. Gerry begår ingen fejl og ser samtidig utroligt godt ud – selv når han jages af the undead. Og måske er personschildringen og set up'et med Brad Pitt som den ultimative amerikanske actionhelt en smule unuanceret. Men filmen har et vedholdende fokus på den paranoia det må skabe når frygten for at blive bidt nærmer sig. Samtidig er der chase-scener som fungerer utroligt godt bla pga en særdeles cool computerteknik.

Filmen fik blandende anmeldelser herhjemme, hvor henholdsvis Politiken og Ekko mente at den var "konventionel" og "middelmådig". Jeg vil dog ikke et øjeblik tøve med at rose filmen for dens spændingsscener. Samtidig er det interessant at se endnu et bud på hvad menneskeheden kan stille op

overfor sygdomsspredende væsner, der er meget stærkere end os selv. I dette tilfælde er det den handlekraftige helt med hjertet på det rette sted, der er løsningen. Men i dette helteepos omhandler filmen også vores frygt for det ukendte – zombierne og deres baggrund bliver aldrig udpenslet og faktisk er det befriende, at det onde ikke kan forklares som en moderbinding eller anden psykologisk brist forårsaget i barndommen. Her kommer de syge med 100 km i timen, og der er ikke tid til at tænke over hvorfor. Zombierne er der bare og de formere sig med lynets hast. Og det er måske en af de største forcer ved zombie-filmen og World War Z; vi kan relatere til frygten for væsnerne, da de kun har et mål, og det er at gøre dig til en af dem. Som forfatteren til det litterære oplæg til Word War Z (Max Brooks) har udtalt; "All the other problems are too big. As much as Al Gore tries, you can't picture global warming. You can't picture the meltdown of our financial institutions. But you can picture a slouching zombie coming down the street."

ANMELDELSE:

TV-SERIER, PER HELMER HANSEN, FRYDENLUND, 2012.

Af Mads Skrubbeltrang, Københavns Åbne Gymnasium





Tv-serier er skrevet til undervisningen i mediefag på ungdomsuddannelserne, og forfatter Per Helmer Hansen har begået en bog hvis udgivelsesdato er godt timet, da

kommentaren "de store fornyelser i den audiovisuelle dramatik i disse år sker i tv-serien og ikke i spillefilmen" til en vis grad giver mening (Forord af Ingolf Gabold s. 7) Nødvendigheden af teori til analysen af tv-serier kan retfærdiggøres, da man som mediefagsunderviser mangler teori der kan klargøre forskellen på tv-serierne og spillefilmen - som de fleste af os vel bruger mest i undervisningen.

Lad det være sagt med det samme; Tv-serier fokuserer mest af alt på de dramaturgiske forhold, der lægger til grund for tv-serien. Faktisk er mere end halvdelen af bogens sider dedikeret til dramaturgi, hvilket kan virke som over-kill. Der gennemgås modeller til den store guldmedalje - fra aktant til beretter over bølgemodel og 4 og 6 aktersmodeller. De sidstnævnte er nye modeller for denne læser, og det er interessant at læse om reklamens påvirkning af tv-seriens form, specielt da licensbaserede kanalers serier, som kan undgå reklamer, også bruger modellen, da den har vist sig dramaturgisk effektiv. Hermed sagt at bogen inddrager de modeller, man som underviser allerede kender, men har heldigvis også noget nyt.

Der hvor Tv-serier står stærkest er i afsnittene om scenedramaturgi og tv-seriens karakterer. Her findes eksempel på replikker i en scene i TV2-serien Anna Phil. Replikkerne er analyseret med korte kommentarer af forfatteren, hvilket virker fint, da det anskueliggør hvor meget information og fremdrift der kan ligge i nogle meget simple replikker.

Samtidig er afsnittet om karaktererne i tv-serier spændende læsning, da man her får mange gode pointer mht. personkarakteristik bl.a. pga. de mange eksempler på ikoniske karakterer - fra danske Mads Skjern til amerikanske JR og Sipowicz. Heldigvis inddrager bogen også nyere eksempler såsom hovedkaraktererne i Rejseholdet og Lost.

Bogen omhandler ikke kun dramaturgi og personkarakteristik, da der er et afsnit om brugen af de filmiske virkemidler i tv-serier, hvilket er interessant, men utrolig kort bogens samlede længde taget i betragtning. Her savner man flere eksempler på brugen af filmiske virkemidler, specielt fra de mere ekspressive serier såsom Twin Peaks, men også nyere serien som 6 Feet Under eller The Walking Dead kunne inddrages her som eksempler på serier der har unik og udfordrende æstetik.

Manglen på eksempler fra nyere amerikanske tv-serier gør, at bogen virker tør og en smule altnodis. Som Ingolf Gabold skriver i forordet er tv-serien med til at forny den audiovisuelle dramatik, og mon ikke han her har tænkt på



andre serier end Dallas og Moonlightning – som der er forbløffende mange referencer til..? Hvor er Mad Men og Breaking Bad? I stedet får man analyse-eksempler fra 'Allo, 'Allo (som stoppede i 1992) og Seinfeld (som stoppede i 1998).

En af bogens pointer er, at de karakterer vi finder i tv-serien (eksemplificeret i Rejse-

holdet) er mytologiske arketyper. Ifølge forfatteren genkender vi karaktererne i tv-serier, da vi allerede har stødt på disse arketyper i græske gudefortællinger og i biblen. Det kan der være noget om. Men på denne læser virker det som en mangel at denne bog ikke behandler tidstypiske elementer i specielt nyere amerikanske tv-serier. Her er der mange samfundsmæssige og psykologiske aspek-

ter at tage fat i som i høj grad kunne motivere ens undervisning. Samtidig er tv-seriens popularitet et indlysende oplæg til debat om forskellen på spillefilmen og tv-serien. Men denne diskussion er ikke et fokuspunkt. Per Helmer har valgt at ligge sin energi på dramaturgi, tv-seriens historie og personkarakteristik, og hvis det er denne teori man er ude efter, så er bogen brugbar.

MEDIEFAG

GRUPPEEKSAMEN OG UDVIKLING

Hans Oluf Schou, fagkonsulent, Viby Gymnasium



Gruppeeksamen kom, så og sejrede. Der var ingen indvendinger på årskurset, og der har ikke været en eneste kritisk røst oven på sommerens eksamen. Alle er glade. Der er nu genetableret en naturlig sammenhæng mellem den daglige undervisningspraksis og eksamensafviklingen.

Årsmødet i Svendborg var en succes. Det synes jeg alle årsmøder har været, som det også var sidste år på Filmhøjskolen i Ebeltoft. Og hvad var det så, der gjorde dette årsmøde til noget særligt. Der var to aspekter ved Svendborg-mødet, som var specielle. For det første var der antal deltagere. Der var 80 mediefagslærere med på kurset, og der var endda nogle på venteliste. Det var helt vildt - man kunne frygte, det var for mange, men der var stadig den fine stemning, som altid præger

vores samlinger. Det andet var den lyst til udvikling, som jeg fornemmede. Lysten til at udvikle faget, til at finde ud af hvad vi egentlig kan, og hvor vi gerne vil stå i forhold til gymnasireformer i de kommende år. Lysten til udvikling har nok altid været blandet med glæden ved det fag, vi har, men nu er der dagsordener i andre fag, som tvinger os til at tænke videre på vores fag.

Gruppeeksamen

Mediefag fik som det første fag lov til at genindføre gruppeeksamen fra august 2012. Det tog vi imod med tak. En del af os havde prøvet det før 2005, og vi mente, at det var en naturlig følge af den daglige praksis i forbindelse med vores og al anden film/medieproduktion. For de mange mediefagslærere, der er startet efter reformen var det nyt, og



man havde vænnet sig til den individuelle eksamensform. Det gav lidt skepsis i månederne op til sommerens eksamen. Det var blandet. Jeg tror langt de fleste mediefagslærere var glade for muligheden, men der var usikkerhed på i hvert fald 2 punkter. Det ene var tilrettelæggelsen, altså strukturen på dagene. Det var særlig nogle uddannelsesledere/eksamensplanlæggere, der fandt det lidt besværligt. Det ordnede sig de fleste steder. Det andet var afviklingen af selve gruppeeksamen, altså de ca. 40 minutter C-eleverne er inde som gruppe. Det gik generelt rigtig godt, men der viste sig et problem, som vi fremover er nødt til at forholde os til, og det er gruppestørrelsen. Hvis der er mere end 5 elever/kursister i en produktionsgruppe, vil det give problemer. I læreplanen er der maksimalt 40 minutter til rådighed lige meget hvor mange der så er i en gruppe. Der er afsat 10 minutter til hver elev, og det betyder, at det tæller ned for hver elev over de 4. Så i den ideelle verden burde skolerne/mediefagslærerne sætte en overgrænse på 4 elever, når der dannes produktionsgrupper. Når jeg udelukkende nævner det som et C-niveau problem, er det selvfølgelig, fordi det oftest er her grupperne bliver for store. Det kan der være mange grunde til, men for det første lærer de nok mindre jo flere de er i gruppen – og for det andet er det altså noget rod til eksamen. Hvis der er for lidt udstyr til mange mindre grupper, kan du nu henvise til læreplanen med gruppeeksamen, når du

kræver mere udstyr for at få eksamen til at hænge sammen.

Min holdning er, at de elever som udgør en gruppe skal til eksamen sammen, på samme tid. Jeg mener med andre ord ikke, det er en løsning at dele store grupper op. Det vil give nye problemer, og jeg undersøger om det overhovedet er lovligt.

Eksamensspørgsmål generelt

Et andet spørgsmål i forbindelse med de nye eksamensregler var, om det ville være for lang tid med 30 minutter til eksaminationen i citatet på C-niveau. Kunne man bruge 30 minutter sammen med den svage elev/kursist, som ikke havde meget med fra forberedelsen. Tilbagemeldingerne har vist, at det fungerede fint, ja, at det faktisk viste sig at være en fordel. Der var mere tid til at gå tættere på citatet, man kunne tage enkeltbilleder og særlige elementer ud og snakke om dem, fx ud fra en fælles visning på lærerens computer. Og for den dygtige elev blev til mere tid og rum til at perspektivere og bruge årets undervisning. Samtidig har de 30 minutter den fordel, at man undgår tidsoverskridelser, der er ro til snakke evaluering og karakter, og man kan roligt komme videre til næste elev. Derimod må man ikke give eleven et print med alle indstillinger eller alle scener fra citatet som et hjælpeark til eksamen.

Hvis man gør det fratager man næranalysen enhver mening og fratager eleven muligheden for selvstændig analyse.

Der er selvfølgelig stadig de lovmæssige krav om at overholde citatlængderne på henholdsvis 5 og 7 minutter. Skulle vi give mulighed for op til 10 minutter på B-niveau? Jeg tror det ikke. Dels er 7 minutter rimelig langt, dels kan man sammensætte citatet, så der fx er 2 forskellige film/dokumentarer eller andet inkluderet, hvis man vil øge 'sværhedsgraden' – og endelig gælder det for både 5- og 7 minutters citater, at det er os og ikke eleverne, der ønsker en helhed i citatet. Eleverne går i krig med det de får.

Der har ikke været klagesager i forbindelse med årets mediefagseksaminer, hvilket viser to ting. Dels at det generelt er gået godt, og dels at vi klarer uenigheder på tomandshånd. Det er ikke det samme som at alt er forløbet uden problemer. Det kan ikke understreges nok, at det er vigtigt, at der skal være styr på tingene: Undervisningsbeskrivelsen skal være i orden, den skal helst medsendes, citaterne skal være i orden og sendes i god tid sammen med elevproduktionerne, og til selve eksamen skal alle spørgsmålene ligge fremme fra første morgen. Mere erfarne lærere må orientere de nye om reglerne og henvise dem til at læse læreplaner og vejledninger. Alene det vil fjerne nogle af de uheldige sammentræf, som finder sted hvert år.

Og endelig mener jeg, at både lærer og censor skal møde op til eksamen med åbent sind og vurdere elever og kursister på et fagligt og sagligt grundlag. Ikke ud fra subjektive meninger om enkeltelever eller holdninger til bestemte filmtyper eller hvad det nu ellers kan være.

Mediefag og innovation

Innovation er det absolut hotteste begreb i uddannelsespolitikken i disse år. Vi skal i løbet af de næste måneder lave et papir på mediefag og innovation. Papiret skal tage udgangspunkt i en generel vurdering af, hvor mediefag er placeret i forhold til det egentlig ikke særlig præcise eller konkrete begreb innovation. Innovationsbegrebet er ikke nyt. Der har været innovation de sidste 100 år mindst, men nu er det blevet aktuelt, set i lyset af den voldsomme globale

konkurrence. Jeg har for et års tid siden lagt nogle overvejelser på emu'en om mediefag som et innovativt fag, hvor jeg hævder, at mediefag i sit grundkoncept bygger på en innovativ tankegang. Det er måske ikke nok, måske er vores fag 'bare' en blanding af teori og praksis med et anvendelsesorienteret sigte. Og så skal der noget mere til, for at det bliver innovativt. Vi skal forsøge at skabe nogle undervisningsforløb, som giver eleverne innovative kompetencer. Har I forslag eller tanker i den retning, vil det være mere end velkomment. Send dem gerne til mig.

Forskningsprojekt – mediefag og kompetenceudvikling

Vi vil meget gerne have et forskningsprojekt i gang sammen med et af universiteterne, hvor vi får undersøgt og beskrevet, hvad det er for kompetencer, vi udvikler hos vores elever og kursister. Vi er endnu ikke kommet så langt, men vi skal i gang med en række møder med Aarhus Universitet og måske også med de andre fag, som har en teori- og en praksis-produktionsside. Vi ved ikke, hvor vi ender, men det viser sig, at der er bred interesse for dette fagdidaktiske projekt.

Mediefagets fremtid

På årskurset lagde jeg op til en diskussion om fagets fremtid. Der kommer en gymnasiereform på et tidspunkt, og jeg tror der så småt er ved komme gang i et udviklingsarbejde. Der er jævnligt indlæg i pressen med tanker om gymnasiet. Sidste gang startede udviklingsprocessen i slutningen af 1990'erne og læreplanerne blev skrevet i 2003, så der var (og vil være) et langt tilløb. Jeg tror, opvarmningen er i gang, og det er vigtigt, at vi finder ud af, hvilket fag vi vil smide ind i en kamp, som måske kan betyde at fagrækken skal indskrænkes. Og der er ikke nogen, der på forhånd siger, at mediefag uden videre overlever. Der er nok af store rovfugle, som sidder parat til at flænse os. Og vi skulle nødig ende som Germand Gladensvend, som endte sit liv på bunden af havet, fordi han ikke kunne løsrive sig fra sin mor.

Jeg håber mange vil byde ind de næste måneder og år. Der er ingen, der overlever i denne verden ved kun at holde fast i det gamle.

BESTYRELSENS BORD

HENNING BØTNER HANSEN



Årskurset

Her på tærsklen til november måned var det igen blevet tid for at afholde foreningens årskursus. På lidt mere end et døgn nåede vi at høre om Michael Noers filmunivers og hans metode, om computerspillets fortællinger og deres forgreninger til spillefilmen, den virale video og dens voldsomme ekspansion, hvoraf de sidste to formentlig udgør kommende emner for undervisningen i vores fag.

Her vil der imidlertid være behov for at følge op og få lavet de nødvendige tilpasninger, således at de kan indgå i egentlige uv-forløb.

Foreløbig er stafetten givet videre til regionerne, som vil arbejde på at få skabt nogle kurser i løbet af foråret 2014. Vestregionen er p.t. i kontakt med Danmarks Medie- og Journalisthøjskole herom.

Der var også lejlighed til at møde Jann Wall og høre om britisk mediedidaktik og endelig brugte vi igen flere timer på at diskutere vurderingskriterier i forbindelse med eksamensfilm. Denne gang var der inden årskurset nedsat et panel, som havde gennemset og karakterfastsat nogle udvalgte produktioner, og på det grundlag blev der af-

viklet en åben votering og forhandling omkring vurderingen med efterfølgende fælles diskussion. En spændende og velfungerende nykonstruktion.

Beslutningen i sin tid om at lave årlige kurser vil blive videreført. 80 medlemmer havde tilmeldt sig og flere stod på venteliste. Næste år ses vi igen, og vi håber, at deltagerantallet vil vokse yderligere.

Generalforsamling

Som optakt til årskurset blev der afholdt den ordinære generalforsamling. Meget snart vil referatet blive lagt ud på EMU, hvor man mere udførligt kan orientere sig om indholdet af generalforsamlingen. Den nyvalgte bestyrelse blev sammensat som følger: Neel Schucany (genvalg), Iben Engberg (nyvalg), Mette Wolfhagen (genvalg), Michael Højer (nyvalg), Claus Scheuer-Larsen (genvalg), Søren Jakobsen (genvalg) og Henning Bøtner Hansen (genvalg). Hvis man ønsker at komme i kontakt med os, kan mailadresser findes på EMU eller i CUT.

CUT redaktionen efterlyste artikler fra medlemmerne, også for at komme væk fra den uheldige tendens med, at bidragene til udgivelserne primært kommer fra redaktionen, forskere og kun i mindre grad fra medlemskredsen. Redaktionen ønsker også at hverve 1-2 medlemmer til at være til lave arbejdet med at udgive det blad, som er så værdsat af medlemmerne.

Kommende opgaver

På generalforsamlingen blev der udmeldt nogle områder, som med stor sandsynlighed vil blive taget af den nye bestyrelse. Det drejer sig i summarisk form om følgende: styrkelse af regionerne, effektivisering af medlemsregistreringen og kontingentindbetalinger, arbejde på at hverve undervisere på HHX og HTX som medlemmer, afklaring af fagets fremtidige profil og bedre udnyttelse af Pædagogisk Samråd under GL.

Primo 2014 meldes det mere klart ud, hvad den nyvalgte bestyrelse vil prioritere i den kommende periode.

Selvom det er tidligt, vil jeg alligevel ønske jer alle en god jul og et godt nytår. Vi ses til de regionale aktiviteter, til elevfilmfestivalen i København og Århus (1.februar) og til næste årskursus.



**COPENHAGEN
FILMFESTIVALS**



CUT
