

CLOSE/UP

GYMNASIEUNDERVISNING I FILM OG TV

Som bekendt forberedes der for tiden en revision af undervisningsplanerne for gymnasiet, som skal træde i kraft til august 1971. Planerne udformes af undervisningsministeriets rådgivende udvalg. Under dette har siddet »Faggruppen for dansk«, som først har udformet et udkast til »Bekendtgørelse«, som bliver det juridisk bindende, og siden en »Undervisningsvejledning«, som er bredere og ikke juridisk bindende. I »Bekendtgørelsen« står der om film- og TV-undervisning: »Andre kommunikationsformer (end de rent sproglige) som film og TV kan inddrages i undervisningen.«

På indeværende tidspunkt foreligger »Undervisningsvejledning« kun som udkast, der dog i alt væsentligt er tiltrådt af faggruppen. Det er det afsnit af dette udkast, der angår film- og TV-undervisning i dansk i gymnasiet, der bringes nedenfor.

Baggrunden for at indføre undervisning i film og TV er givet med disse mediers store og voksende betydning. Selv om det er muligt at udpege andre berøringsflader end faget dansk (f. eks. samfundsfag, kunstforståelse) forekommer det væsentligt at inddrage en påvisning af de billedlige mediers ligheder med og forskelle fra de sproglige i danskundervisningen. Samtidig har man dog af hensyn til den forsknings- og uddannelsesmæssige baggrund for denne undervisning valgt en så uforpligtende introduktion som muligt.

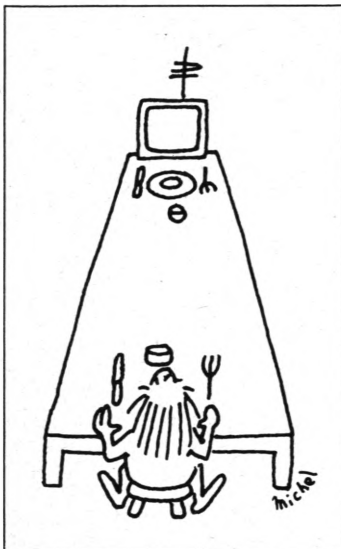
Den følgende specificering af undervisningen er søgt udformet, så den kan danne grundlag for at tilrettelægge undervisningen med forskelligt omfang og intensitet.

Formålet med undervisningen er primært at af-naturalisere billedlige meddelelser, dvs. at give eleverne forståelse for, at også disse meddelelsesformer er betinget af konventioner, og ikke direkte virkelighedsafbildning eller »naturlige tegn«.

Herved er givet det vigtigste fællestræk til danskundervisningens hovedemner, at film/TV også betjener sig af et sprog og rummer forskellige mere specifikke sprogbrug. Omvendt er det vigtigt at udpege de vigtigste elementære forskelle mellem dette »sprog« og vores normale sprog.

I stedet for at anskue billedtegnet som en ren afbildning kan man bestemme det ved en vis lighed med udsnit af virkeligheden samt ved dets kontinuerede struktur

Det er vigtigt at udpege de elementære forskelle mellem det visuelle sprog og vores normale sprog.



(en »analog kode«) – mens de fleste »normale« sproglige tegn er uden lighed med nogen virkelighed og er kombineret af i sig selv betydningsløse enheder (en »digital kode«). Endvidere kan man centrere opmærksomheden om film og TVs integration af sproglige og billedlige udtryk til en samlet udtryksenhed. Som i forbindelse med tekstlæsningen er formålet at træne evnen til at »læse« med forståelse, indlevelse og kritisk holdning – om end det færdighedsmæssige niveau naturligvis må blive meget lavere.

Det vil omvendt være et mål at udnytte det således erhvervede kendskab til billedlige meddelelser i tekstlæsningen.

I det følgende skal kort introduceres enkelte vigtige områder og problemer, som med fordel kan belyses ud fra konkrete eksempler.

Den kinematografiske kode kan udskilles som det specifikt billedlige aspekt i film-meddelelsen (dvs. ikke omfattende det sproglige, lydige osv. bidrag til betydningsdannelsen). Det kan her påvises, hvorledes sammenstillingen af enkeltbilleder (-tegn) foruden fortællingen giver et stærkt udvidet konnotationslag (det enkelte billede får især sine associationsmuligheder fastlagt gennem konfrontationen med andre billeder). Det vil formentlig være vigtigt her at konfrontere denne billeddannelse og -tydning med den sproglige, herunder specielt overgangen fra enkeltbillede til diakronisk billedsammenstilling. Dermed er også givet indgangen til den integration af specielt den sproglige og den billedlige kode, som skaber den filmiske meddelelse.

Filmens påvirkningsmåde, dens retorik, er især baseret på evnen til at give et bestemt tegn en betydning, der går ud over dens umiddelbare (denotative) indhold. Det er således et fænomen, der er velkendt fra læsningen af almindelige tekster (og ikke kun de fiktive). Introduktionen af dette problem danner et udmærket udgangspunkt for ideologi-kritisk analyse af såvel billedlige som sproglige meddelelser: Når en meddelelse udvides med en konnotativ betydning, hvorfra henter den da denne? Og hvilke virkninger har denne halvt skjulte med-betydning? – I tilknytning hertil kan rejses problemet, om film/TVs konnotative betydninger er mindre åbenbare i kraft af billed-tegnetets tilsyneladende naturalisme (en håndfast motivation for undervisningen). Denne diskussion kan føres videre over i en generel diskussion af holdningspåvirkning. Det er en almindelig antagelse, at film/TV egner sig bedre til at konsolidere allerede eksisterende holdninger end til at nedbryde disse i kraft af sin syntetiske karakter. Man kan f. eks. diskutere denne antagelse i sammenhæng med eksempler på analytisk anvendelse af mediet; endvidere spørgsmålet om den syntetiske meddelelsesform i sammenhæng med mediets psykiske styrke netop kan gennemføre en »total negation« af eksisterende holdninger og forestillinger, hvor den analytiske må nøjes med at opdele dem i enkelt-elementer.

Hensigten med at berøre disse centrale, men også teoretiske problemstillinger er naturligvis ikke at give eleverne egentlige analytiske redskaber, men kun at åbne for en række problemstillinger,

som dels kan have en refleksionsfremmende virkning på den almindelige tekstillæsning, dels kan starte overvejelser i forbindelse med film/TV-kikkeri i almindelighed. Det er derfor vigtigt, at man knytter hele undervisningen til eksempler, der åbner for problemer frem for at demonstrere fænomener.

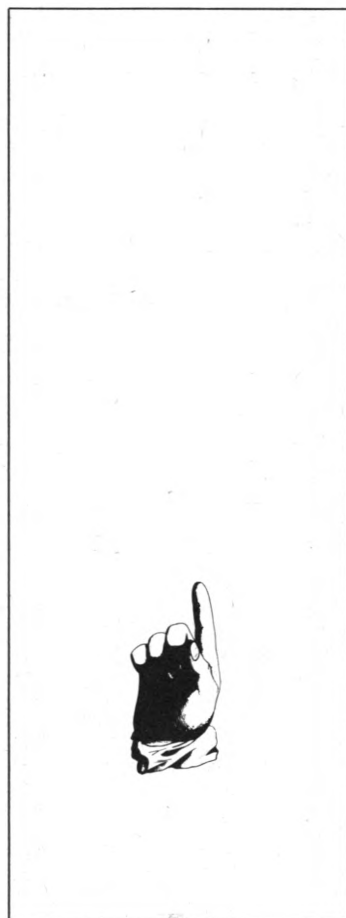
Skrift, typografi, lay-out, billedvirkning udgør et kontinuum af betydningsbærende strukturer fra det rent sproglige tegn, der (næsten neutralt) formidles af skriften, til det rent billedlige tegn. Disse overgangsformer kan danne et pædagogisk frugtbart udgangspunkt for diskussion af de to meddelelsesformer. Man kan f. eks. belyse det ved tekst-annoncer, billedtekst-annoncer (reklamer!) eller ved at sammenholde den rene tekst i en avis (f. eks. skrevet ud på A4-papir) med »avisen som helhed« (forskellige aviser) og herved vise de visuelle betydninger. Derefter kan man konfrontere dette med en TV-avis eller TV/film-dokumentarisme og diskutere forskelle og ligheder samt disses afhængighed af de pågældende medier. Denne diskussion kan meget hurtigt føres frem til en diskussion af mediernes påvirkningsmulighed og -midler.

Forskelle i tegnfunktionen kan belyses ved overgangen fra ord til stiliseret billede (f. eks. tegnet for Herrers/Damer på skolens toiletter) og videre isoleret portræt af mand/kvinde til statiske billeder af hele eller delvise herrer og damer i »naturalistisk« kontekst – og endelig sætte dette over for et billedligt forløb.

Forløbets betydning kan belyses ved montage-teorien, idet man med enkle eksempler illustrerer, hvorledes et billede eller en billedsekvens får betydning af sine omgivelser. Det er dog vigtigt at understrege, såfremt denne metode anvendes, at montage, klipning, kameraføring, belysning osv. kun er de tekniske realisationer af et tegnsystem, som er konventionelt og psykisk betinget.

Fiktivitet i film/TV adskiller sig som fænomen ikke fra den tekstlige fiktivitet – men billedets naturalisme giver naturligvis væsentligt andre muligheder for at gøre fiktive meddelelser påtrængende realisme (hvilket evt. kan føre til et behov for mere tydeligt at gøre opmærksom på fiktiviteten!). Det vil formentlig være hensigtsmæssigt at sammenstille film og fiktiv litteratur gennemgående for derved lettere at kunne iagttage de forskellige meddelelsesmidler – således specielt lyrik over for »lyriske film«.

DEBAT



IDEOLOGIKRITIK ELLER KRITIK?

Når »Kosmorama« ligefrem opfordrer læserne til at give deres syn på bladet til kende, skal jeg ikke undlade at give udtryk for min irritation over, at så godt som ingen af bladets kritikere tilsyneladende har blik for den ofte øjnefaldende ideologiske aktivitet, der udfolder sig i mange af de film, de anmelder. Med andre ord: jeg savner bevidst ideologikritiske analyser i tidsskriftet. Min irritation forstærkes af, at Søren Kjørup i sin leder »Den kritiske kritik – og praksis« (i nr. 96) mere end antyder, at en del af redaktionen tilstræber en sådan analyse. For selv om det indrømmes, at det »er så som så med alle Kosmorama-redaktørernes konfessionelle tilhørsforhold til marxismen«, så postuleres det i lederen, at i det mindste en del af redaktionsmedlemmerne – med »Cahiers« som forbillede – vil forsøge at arbejde på marxistisk grundlag under udnyttelse af semiologiske synspunkter. At denne tanke for Kjørups vedkommende ikke blot er en døgn-

flue, understreger følgende passus fra hans svar i kritikerenqueten i nr. 100: »Jeg analyserer med andre ord film, dels for at vise, hvordan de kan opfattes, dels for at vise, hvad der skjuler sig i dem af værdiopfattelser, og hvordan jeg forholder mig til disse.« Kjørup bruger ikke ordet »ideologikritik«, men sammenholder man hans værditænkning med det marxistiske engagement, kan der ikke være noget forgjort i at hævde, at det er det, han mener.

Hvordan forholder det sig da med hans kritiske praksis? I den seneste årgang af »Kosmorama« har Kjørup anmeldt fire film. Kun over for en af disse, nemlig »Z« (nr. 94), er han decideret ideologikritisk. Selv om der til gengæld her – efter min mening – er tale om en af årgangens bedste anmeldelser, så er det nok symptomatisk, at Kjørup ikke har blik for det punkt, hvor filmen mest markant afslører sit ideologiske tilhørsforhold: der hvor den fremstiller arbejderklassen og en del af småborgerskabet som fascismens mere eller mindre frivillige håndlangere. Dette punkt er angribeligt, fordi filmen postulerer at være en (halv)dokumentarisk fremstilling af de modsætningsforhold, der førte til juntaens magtovertagelse i Grækenland. I filmen er oppositionen småborgerlig, socialdemokratisk og parlamentarisk, mens den faktiske primære opposition imod juntaen var og er det kommunistiske proletariat, som filmen systematisk udelukker. Filmen er således ikke blot kritisabel i forhold til de metoder, den benytter til at fremme sit politiske budskab, men også i det forhold, at den – under hensyntagen til snævre politiske interesser – forløjer det virkelighedsbillede, den hævder at præsentere.

Ideologikritikken bør imidlertid ikke blot koncentrere sig om eksplicit politiske film. Tværtimod er det langt mere påkrævet at analysere ideologien i de film, hvor den er den kolde understrøm, således som det for eksempel er tilfældet med en lang række nyere amerikanske film, »Butch Cassidy and the Kid«, »Goodbye Columbus«, »Midnight Cowboy« og »Alice's Restaurant« for blot at nævne nogle. I anmeldelsen af »Midnight Cowboy« skriver Peter Schepele, at filmen handler om »den uskyldige, ensomme unge mands møde med en kynisk depraveret verden« (nr. 95, s. 108). Det kan naturligvis ikke bestrides, at filmen handler om Joe Buck, men den handler også om – og er et opgør med den amerikanske cowboy-ideologi. Havde anmelderen spurgt sig selv om, hvorfor Joe trækker i cowboy-tøj, hvorfor han smider det væk i slutningen af filmen, og hvilke konsekvenser det får for ham, –

så var han måske kommet på sporet af dette forhold. Som sagerne står, ser han kun satiren over det religionsforgiftede samfund, som ligger helt på overfladen i filmen. Jeg skal forsøge at konkretisere ideologikritikbegrebet ved at skitsere en alternativ analyse.

De enkelte scener i »Midnight Cowboy« er stramt struktureret i forhold til hinanden. Deler man forløbet i to dele, kommer første del til at dreje sig om Joe's sociale fald: en bevægelse fra det punkt, hvor han ifører sig sit nye cowboy-tøj og rejser til New York i den tro, at han kan tjene styrtende med penge ved at knæppe de rige damer, til samfundets bund, hvor han kun overlever i kraft af italieneren Ratos hjælp. Det sociale fald går over to seksuelle forhold, hvor Joe bliver udbyttet. Forløbet i anden del er parallelt til første del, men med modsat fortegn: to seksuelle forhold, – som i første del et med en kvinde og et med en mand – med Joe som *udbyttøren*, fører frem til rejsen fra New York. På rejsen bliver Joe ikke længere beskyttet af Rato, men beskytter ham. Endelig Joe's rolle- og tøjskifte, fra cowboy til »civil«. Analysen må nu i første omgang koncentrere sig om de fire seksuelle forhold. Det første er med en prostitueret, som i stedet for at betale Joe for hans ydelse blokker ham for *sin*. Det andet er med en homoseksuel student, som bl. a. bøjer sig ned og tager Joe's lem i munden. Heller ikke her lykkes det Joe at få penge. De to forhold betegner en udbytning. Cowboyen bliver snydt, står uden penge – bliver altså subsistensløs. Rato får dog Joe stablet så meget på benene, at han igen kan forsøge sig som tyr, og det lykkes ham virkelig at få fat i en kunde. Men da han skal betjene damen, rammes han af momentant impotens, hvilket får pigen til at antyde, at Joe's manglende kunnen hænger sammen med, at han er bøsse (det viser sig, at cowboydresset er trækkerdrengeuniform). Denne påstand sætter Joe i en tilstand af raseri, og han gennemfører et samleje, der har stærke sadistiske træk. Han får imidlertid sin betaling, er altså ikke længere den udbyttede, men udbytteren. Joe's udbytterrolle forstærkes i det fjerde forhold, hvor han inviteres op på et hotelværelse af en midaldrende forretningsmand, som han forlanger en større sum penge af. Da forretningsmanden ikke uden videre vil udlevere pengene, slår Joe ham ned og tager dem selv. Parallelliteten til det første homoseksuelle forhold understreges af, at Joe til afsked stikker – ikke sit lem – men en lampe i munden på den døde eller bevidstløse mand. Ved at »snyde« hævner Joe sig på studenten, der snød ham. Joe's overfald/