

Magnus Garte Vinterbo

Klipping - en del av filmproduksjon

Prinsipper innen klipperytme

Antall ord: 16459

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon

Veileder: Svein Høier

Mai 2021

Magnus Garte Vinterbo

Klipping - en del av filmproduksjon

Prinsipper innen klippertyme

Antall ord: 16459

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon
Veileder: Svein Høier
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Abstract

What impact does an editor have on how a movie tells a story, and how does a flow of energy shape the world we see in movies? This thesis looks at the differences between two movies of the same genre and compares the ways they are edited. Specifically, we analyze and compare the frequencies of cuts throughout the two movies as well as scenes with similar attributes.

We find that an editor can use timing, pace, and flow of energy to portray the story and characters in a way suitable for the movie. We also find that these movies have both similarities and differences based on how they apply principles of editing. An editor should have a thorough understanding of how particular post-production techniques impact viewer emotional responses.

Forord

Det å skrive masteroppgaven om klipping falt ganske naturlig ettersom dette er min store lidenskap innen filmfaget. Måten vi mennesker reagerer på det vi ser, og hvordan vi kan formidle et budskap gjennom levende bilder har alltid interessert meg. Jeg vil takke mastergruppen min som jeg laget kortfilmen «Til Den Som Lytter» med. Jeg vil også takke familie og venner for all støtte i denne perioden. Dette masterprosjektet har hatt sine krevende perioder, spesielt siden store deler av oppgaven ble gjort under en stor pandemi, men jeg står igjen med bredere kunnskap og mer forståelse for faget enn jeg noen gang har hatt.

Innholdsfortegnelse

1 Innledning.....	4
Grunnlag for valg av problemstilling	5
2 Metode.....	7
2.1 Innhenting av data	7
3 Teori: Klippertyme og fortellerteknikk	8
3.1 Klipping på intuitiv basis	8
3.2 Timing, tempo og energi	10
3.2.1 Klipperens bruk av timing	10
3.2.1.1 Velge hvilken ramme	10
3.2.1.2 Velge lengde på klippet	11
3.2.1.3 Velge plasseringen til skuddet.....	12
3.2.2 Klipperens bruk av tempo	12
3.2.2.1 «Rate of Cutting»	13
3.2.2.2 «Rate of change or movement within a shot»	13
3.2.2.3 «Rate of overall change»	14
3.2.3 Trajectory Phrasing – Klipping av energi.....	15
3.2.3.1 «Linking or colliding trajectories»	15
3.2.3.2 «Selecting energy trajectories».....	16
3.2.3.3 «Stress»	17
3.3 Karakterdrevet og plotdrevet film	17
4 Analyse og Drøfting	19
4.1 Handlingsreferat	19
4.1.1 Episode IV	19
4.1.2 Episode III	21
4.2 Filmenes virkemidler og særpreg	24
4.2.1 Episode IV	24
4.2.1.1 Han Solo skjøt først.....	27
4.2.2 Episode III	30
4.2.3 Sammenlikning av klippefrekvens Episode III og Episode IV	33
4.2.3.1 Plotdrevet og karakterdrevet.....	34
4.3 Sammenlikning av to scener.....	36
5 Konklusjon	41
6 Referanser.....	44
Vedlegg	45

1 Innledning

I denne oppgaven vil jeg skrive om likheter og ulikheter i klipperytmen mellom to filmer i samme filmunivers og eventuell årsaker til hvorfor man sitter igjen med forskjellige inntrykket av en film basert på forskjeller i klippen.

Hvordan kan klippens virkemidler påvirke filmopplevelser?

- Jeg vil finne ut om klippefrekvensen til de to filmene er lik eller ulik, og eventuelle årsaker til disse likhetene/ulikhetene.
- Jeg vil finne ut hvordan bruken av virkemidler i klipping fungerer og hvordan det kan brukes sammen med fortellerteknikk for å få seere til å bli engasjert på den følelsesmessige måten man som filmskaper ønsker.

Filmene jeg har valgt å analysere er: «Star Wars: Episode IV – A New Hope» (Lucas, 1977) og «Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith» (Lucas, 2005). Hovedboken jeg har valgt å hente det meste av teori fra for å sammenlikne disse filmene er *Cutting Rhythms* av Karen Pearlman.

Star Wars er en av de mest populære filmseriene i verden. Den første filmen «Star Wars: Episode IV – A New Hope» (Lucas, 1977) kom ut i 1977 og hadde et budsjett på 11 millioner dollar og tjente inn nærmere 775 millioner dollar på billettsalg. Filmen, og de 11 andre Star Wars filmene, befinner seg i sjangeren action, eventyr, sci-fi. Den store populariteten til serien gjorde at George Lucas – skaperen av dette universet – tjente litt over 4 milliarder dollar da han solgte merkevaren til The Walt Disney Studios i 2012.

«Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith» (Lucas, 2005) Er den siste filmen som er laget under ledelse av George Lucas før han solgte merkevaren til Disney. Dette var en etterlengtet film med høye forventninger ettersom dette var den siste brikken i hele Star Wars fortellingen (fram til Disney kjøpte merkevaren og laget 5 nye filmer). Den hadde et budsjett på 113 millioner dollar og tjente inn rundt 868 millioner dollar på billettsalg.

Ved å sette disse to filmene opp mot hverandre vil jeg i denne oppgaven ta for meg hvordan man ved forskjellig klipping kan gi forskjellig inntrykk av historien man forteller og hvordan disse teknikkene rundt klipping har blitt brukt i disse to kjente Sci-fi filmene fra samme univers.

Ved å gjøre en grundig analyse av frekvensen i filmene vil jeg også undersøke om mer generelle antakelser innen klipping stemmer for disse filmene. Som et eksempel skriver Bordwell: «Between 1930 and 1960, most Hollywood feature films, of whatever length, contained between 300 and 700 shots, so the average shot length (ASL) hovered around eight to eleven seconds [...] In 1999 and 2000, the ASL of a typical film in any genre was likely to run three to six seconds.» (Bordwell, 2002, s. 16-17). Er dette også tilfelle for de to Star Wars filmene, eller har vi et unntakstilfelle, og i så fall hvorfor?

Grunnlag for valg av problemstilling

I snart 8 år har jeg studert en eller annen form for media. Det har vært alt fra grafisk design til journalistikk og kommunikasjon, til regi og spesialeffekter i film. Når man lager et produkt eller tekst i en mediesammenheng, uavhengig av hva, er det slik at alt det som lages/produseres alltid skal mottas av en eller annen form for publikum. Man håper alltid at publikum skal reagere positivt på det man har laget. «Positivt» vil i dette tilfellet ikke nødvendigvis bety glad eller imponert, men heller at publikum reagerer på det viset som var intensjonen til filmen/videoen.

I de seneste årene av min medieutdanning har jeg blitt mer og mer interessert i hvordan et publikum forstår og tolker det de ser. Som klipper er en av hovedoppgavene akkurat dette med å styre hvordan publikum leser historien og forstår budskapet som filmskaperne vil fortelle. Dette fikk meg interessert i hvordan klippere arbeider og tenker når de klipper sammen en film. Denne interessen for klippekunsten, og hvordan publikum intuitivt tolker det de ser, er grunnen til valg av oppgaven. I denne oppgaven vil jeg ta for meg hvordan en klipper tenker og jobber for å få et publikum til å intuitivt forstå et gitt budskapet i en film, samt se hvordan klipperytmen har utviklet seg fra de tidligere stadiene av filmproduksjon og fram til dagens måte å klippe på.

Selv om det er flere måter å framme et budskap gjennom media, vil da denne oppgaven dreie seg om budskap gjennom levende bilder. Det er relativt stor konsensus om at hovedoppgaven til en film er å fortelle en historie og få frem følelser. Det kan være sorg, glede, sinne etc. Disse følelsene er planlagt i manusprosessen av filmen, men det er klipperens jobb og legge tyngde bak disse øyeblikkene i fortellingen, men hvordan gjør man det? Ut av de tusenvis av tagningene man sitter med og skal sette sammen, hvordan får man filmen til å være sammenhengende, forståelig, og få frem følelser fra et publikum?

Har måten å klippe på forandret seg fra 1977 til 2005, eller er det fortsatt relativt lik innenfor samme sjanger? Jeg vil ta et eksempel på en eldre film og en nyere film innen samme sjanger og kartlegge klipperytmen i begge filmene. Jeg vil lete etter eventuelle likheter, og ulikheter som er gjort i klippen.

Strukturen i oppgaven er bygget opp slik: Først presenteres spørsmål og problemstilling etterfulgt av metode og teori. Deretter vil jeg presentere analyse og drøfting, før ulike aspekter ved de to filmene igjen sammenliknes, og konklusjon presenteres til slutt.

2 Metode

I denne oppgaven vil jeg altså sammenlikne to filmer og særlig ha fokus på klipperytmen og de øvrige virkemidlene som en klipper kan benytte seg av. Jeg vil diskutere hvilke effekter disse virkemidlene har, og hvordan disse kan påvirke klipperytmen. Jeg vil bruke teori fra flere filmteoretikere og egen observasjon.

Grunnen til at jeg har valgt disse filmene, «Star Wars: Episode IV – A New Hope» (Lucas, 1977) og «Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith» (Lucas, 2005), er at det er to filmer i samme serie, og følgelig i samme sjanger. I tillegg er det George Lukas har skrevet og regissert begge. Filmene har 28 år mellom seg. Valget av disse filmene faller også på at de er svært store innenfor popkulturen, og de blir ansett som relativt «vanlige» filmer innen denne sjangeren.

Dette er også kun to filmer av flere tusen, og de kan selvfølgelig ikke ses på som et representativt utvalg av filmer, men jeg mener at de gir et interessant eksempel på hvordan virkemidler og klipperytme kan påvirke og endre opplevelsen og forståelsen av et budskap i film.

I denne oppgaven vil jeg analysere teori som omhandler klippeteknikker og prinsipper innen klipping, og jeg vil se på virkemidlene som tas i bruk i filmene. Jeg vil synliggjøre konkrete forskjeller og likheter, og drøfte hvilken effekt virkemidlene har på disse filmene.

2.1 Innhenting av data

Som en del av analysen har jeg telt alle klippene i begge filmene for å bedre kunne sammenligne den grove utviklingen av klippfrekvens gjennom de to filmene. *Figur 1/2/3* viser trendkurver som illustrer denne utviklingen. Siden kvantitativ analyse av data ikke er en del av faget mitt, fikk jeg hjelp til å lage figurene. Forklaring av fremgangsmåten finnes i Vedlegg.

3 Teori: Klipperytme og fortellerteknikk

Denne oppgaven utforsker forskjellene på klipperytmen i to ulike filmer, og innledningsvis jeg vil gjøre rede for hva *klipperytme* faktisk er. Mye av teorien jeg bruker er fra boken «Cutting Rhythms» (Pearlman, 2016). Hun skriver at klipperytme handler om å kontrollere at tid, bevegelse og energi blir til et sammenhengende, intuitivt og logisk resultat som beveger seg mellom spenning og befrielse: «*Rhythm in film editing is time, movement, and energy shaped by timing, pacing, and trajectory phrasing for the purpose of creating cycles of tension and release*» (Pearlman, 2016, s. 2).

3.1 Klipping på intuitiv basis

«Intuitiv, av intuisjon, er enhver innsikt eller erkjennelse hvor kunnskapsobjektet er umiddelbart og direkte gitt for erkjennelsesevnen.» (Holmen, 2020).

Når en klipper skal sette sammen flere tagninger til å bli en sammenhengende fortelling er et av hovedspørsmålene klipperen må stille seg selv: hvordan vil dette oppfattes av et publikum som ser filmen for første gang? Et publikum som ser filmen for første gang, vil oppfatte filmen annerledes enn klipperen ettersom han/hun er vel kjent med historien og har sett filmen utallige ganger.

Det er vanlig at klippere stoler på sin egen intuisjon når de klipper. I boken *Cutting Rhythms* beskriver Pearlman nettopp dette «... editing, especially the shaping of rhythm in editing, is highly intuitive.» (Pearlman, 2016, s. 9). Men hva vil egentlig intuitiv klipping si? Pearlman mener at det er mulig å trene opp egen intuisjon: «Our intuition can be developed, strengthened, and enhanced by all kinds of knowledge as long as the process of consciously acquiring knowledge is at a different time in a different place, or as a different action from the expert execution of a task that intuition supports [...] intuition is something we develop over time through experience». (Pearlman, 2016, s. 10). Dette vil si at en rutinert klipper vil kunne se fortere hva som fungerer og ikke fungerer, ettersom den rutinerte klipperen har trent intuisjon innen fagfeltet.

Flere klippere vil si at klippen «føles riktig». Dette sier de basert på deres intuisjon. Pearlman har sett på Guy Claxtons tolkning og konklusjon om hva intuitiv tenkning er, og satt det i perspektiv i forhold til klipping. Claxton har kommet med seks faktorer som kan slå inn når noe er intuitivt:

«*Expertise* – the unreflective execution of intricate skilled performance» (Pearlman, 2016, s. 11). Pearlman skriver at dette handler om til hvilken grad klipperen kjenner utstyret som brukes for å gjøre selve klippingen. Jo bedre kjennskap klipperen har til redskapet som brukes for å klippe, jo mindre energi brukes på å utføre operasjonen. Da vil mer energi gå inn i tankene rundt selve materialet som skal settes sammen.

Pearlman mener også at begrepet *Expertise* kan brukes om en klipper med mange års erfaring som fortære kan se en sammenheng mellom materialet som er filmet uten å bevisst tenke over det. Selv om klipperen begynner å jobbe på et helt nytt prosjekt vil han/hun ha en fordel på grunn av denne ekspertisen og erfaring innenfor feltet.

«*Implicit learning* – the acquisition of such expertise by non-conscious or non-conceptual means» (Pearlman, 2016, s. 12). Under dette punktet skriver Pearlman om hvordan klipperen kan ha lært seg teknikker ubevist gjennom å ha sett flere filmer, serier, reklamer etc. fra andre filmskapere. Klipperen kan bruke disse teknikkene når han/hun lager egne produkt. Pearlman skriver også om hvordan klippere kan forbedre sine evner til å gjenskape en troverdig virkelighet ved å ta del i den dagligdagse settingen, som for eksempel konversasjon og observasjon med/av andre mennesker.

«*Judgement* – making accurate decisions and categorizations without, at the time, being able to justify them» (Pearlman, 2016, s. 12). Evnen til å justere et kutt til å bli «bedre» uten å måtte rettferdiggjøre årsaken der og da selv om det er mulig. Det å justere et klipp uten å måtte gi en grundig forklaring om hvorfor dette klippet er endret går i stor grad på hvor vidt klipperen er kjent med materialet som er tilgjengelig, historien som blir fortalt, arbeidsforhold og måten klipperen arbeider på. Med andre ord, des mer klipperen er kjent med materialet og viser god kunnskap, des bedre avgjørelser og mindre sjanse for å måtte forklare seg. Evnen til å bedømme om et klipp er godt eller ikke er noe klipperen kan lære seg.

«*Sensitivity* – a heightened attentiveness, both conscious and non-conscious, to details of situation» (Pearlman, 2016, s. 13). Pearlman hevder at dette går på klipperens evne til å se bevegelse og øyeblikk før de er klippet sammen. Dette kommer godt med når klipperen skal holde en viss rytme og rød tråd gjennom en scene for å fremheve en bestemt følelse og/eller et budskap.

«*Creativity* – the use of incubation and reverie to enhance problem solving» (Pearlman, 2016, s. 13). Kreativitet er også en egenskap klipperen får bruk for slik at han/hun kan se nye måter og sette sammen en sekvens av klipp. Nye og kreative måter å sette sammen en scene på kan

føre til nye måter å tolke budskapet på. Dette kan igjen føre til at filmen får et annet og/eller fremhevet budskap.

«*Rumination* – the process of ‘chewing the cud’ of experience in order to extract its meanings and its implications» (Pearlman, 2016, s. 13). Å være så engasjert i arbeidet at man har det ubevist i tankene selv om man holder på med noe annet. Som eksempelet Pearlman bruker: Klipperen står og tar oppvasken og plutselig kommer han/hun på en god idé/løsning som kan hjelpe filmen videre og/eller bli bedre.

3.2 Timing, tempo og energi

Star Wars filmene er i samme sjanger og univers med 28 års mellomrom. Spørsmålet er om vi vil finne mest likheter eller ulikheter. Det er flere faktorer innenfor filmproduksjon som kan ha endret seg på 28 år, men jeg skal som sagt fokusere på det klippeteoretiske, og jeg nå legge denne teorien til grunne. For å forstå likhetene og ulikhetene mellom de to Star Wars filmene må vi først se på et par klippeteoretiske grep en klipper kan gjøre for å skape en viss rytme. Karen Pearlman har forsøkt å kartlegge disse grepene på en oversiktlig måte: «Timing, Pacing, and Trajectory Phrasing» (Pearlman, 2016, s. 50). Jeg vil gå gjennom disse grepene Pearlman skriver om slik at vi kan bruke de til å se nærmere på Star Wars filmene. Dette handler om hvordan en klipper kan manipulere følelsene og oppfatningen til publikum ved plassering og fart av takninger. Hun har delt opp hvert av disse grepene inn i tre nye begrep for å få en grundigere forståelse av hvordan disse klippetekniske grepene fungerer, og hvordan de vil påvirke fortellingen i en film.

3.2.1 Klipperens bruk av timing

Timing. Pearlman legger vekt på tre ting som er viktig å legge vekt på innenfor begrepet timing: Velge en ramme å klippe på, velge lengde til klippet, velge på hvilket sted og i hvilken rekkefølge skuddet skal plasseres i forhold til de andre skuddene.

3.2.1.1 Velge hvilken ramme

Når man velger hvilken ramme man klipper på er det viktige å tenke på sammenhengen mellom den siste rammen i det første skuddet og den første rammen i det andre skuddet. Pearlman har et godt sitat om det å velge hvilken ramme å klippe på «It creates the specific frame-to-frame relationship of two shots and their contents.» (Pearlman, 2016, s. 51). I tillegg kommer Pearlman med et eksempel som forteller hvorfor dette er viktig å tenke på (Pearlman, 2016, s. 52), jeg vil bruke dette eksempelet med en liten endring for å tydeliggjøre eksempelet enda mer: En mann og en kvinne sitter ved et bord og har en dialogscene med hvert sitt

kamera rettet mot dem i et enskudd. Mannen ser opp på kvinnen for så å smile, kvinnen smiler for så å snu seg bort. Klipperen kan velge å kutte ut mannen rett etter at han har sett opp på rammen før vi kan se antydning til et smil, dermed tar han bort smilet. Når dette klippes sammen, vil vi se: Mann ser opp, kvinne smiler, for så å snu seg bort. I dette eksempelet kan det virke som at kvinnen prøver å skape positiv stemning mellom de to for så å trekke seg ved å se bort. Mannen kan framstå som avvisende og stemningen kan oppfattes som ansent.

Klipperen kan også velge å ta med at mannen akkurat begynner å smile, men denne gangen ta bort kvinnens smil. Her kan vi få den samme ansente stemningen, men i dette tilfellet er det kvinnen som virker avvisende.

Hvis klipperen velger å ha med alle reaksjonene der begge to ser på hverandre og smiler vil stemningen virke mer flørtende og positivt ladet. En motsetning til dette er at kan klipperen ta bort begge smilene hvor da de to personene kan gi det uttrykket at ingen av dem liker hverandre eller at ingen av dem har så mye interesse for hverandre på det dette punktet.

Dette med å velge en ramme å klippe inn og ut på kan ha mye å si for hvordan publikum oppfatter og tolker scenen. På bare et fåtall med rammer klipt vekk eller tatt med i scenen kan man endre hele gangen i hvordan personene er, både som karakter og ovenfor hverandre, og hva som faktisk fortelles.

3.2.1.2 Velge lengde på klippet

Det å velge lengde til klippet overlapper til en viss grad det å velge hvilken ramme å klippe inn/ut på, men som Pearlman forklarer blir ikke følelsen av selve lengden på klippet påvirket av en eller to rammer (Pearlman, 2016, s. 53).

Hovedpoenget med selve lengden til klippet handler om hvilken følelse det gir til scenen og for så vidt filmen i sin helhet. Med følelse i dette tilfellet mener jeg om det føles som et langt skudd eller et kort skudd. Som Pearlman skriver vil et skudd som varer i 10 sekunder føles langsommere hvis det er satt sammen med andre skudd som er mye kortere. I motsetning vil det samme 10-sekunds klippet føles kort/raskt hvis det blir satt sammen med skudd som er mye lengre, typ 60 sekunder og liknende. Følelsen av langsom kontra rask er relativ avhengig av klippende rundt. Hun skriver «The feeling of a shot's duration is created by the relative durations of the shots near to it and the concentration of information, movement, and change within it.» (Pearlman, 2016, s. 53).

3.2.1.3 Velge plasseringen til skuddet

Det å velge plasseringen av et skudd i en scene er måten klipperen baner vei gjennom fortellingen. Rekkefølgen på skudd har mye å si for publikum ettersom publikum tar til seg ny informasjon og legger det sammen med gammel informasjon for så å få det til å gi mening. For å ta et relativt lettvent tenkt eksempel: man har tre skudd etter hverandre, si skudd a, b og c, der a viser et landskap med to personer, skudd b viser kjærlighet, og skudd c viser en fæl død. Setter man skuddene opp i rekkefølgen ovenfor kan man i prinsippet tolke det som at to mennesker finner hverandre, de blir forelsket, for så å dø på tragisk vis. Hvis vi her endrer skudd b og c vil vi heller få to mennesker som møtes, vi ser en tragisk død, men kjærligheten lever videre etter døden. Å bytte disse to skuddene endrer utfallet fra negativt til positivt, og omvendt alt ettersom hvordan man plasserer skuddene. Når det kommer til plassering av skudd skriver Pearlman «It is related not so much to duration or precise frames; rather, it shapes rhythm in broader strokes by determining trajectories and emphasis.» (Pearlman, 2016, s. 53-53).

Pearlman skriver også om hvordan man kan bruke repetisjon når det snakkes om plassering. I et eksempel har hun skrevet om en dialog mellom to personer hvor begge har et kamera som filmer dem i tillegg til ett kamera som filmer i toskudd, altså begge to. Angående dette eksempelet skriver hun «A common repetition, for example, is to alternate between the singles of the two characters as they discuss something and then cut to the two-shot, introducing change, as the moment at which their discussion is resolved.» (Pearlman, 2016, s. 54). Så lenge de to karakterene diskuterer vil klipperen hoppe mellom de to enskuddene som er plassert på dem. Når de kommer til en løsning bytter klipper til toskuddet for å markere at noe har endret seg. Ikke bare har scenen endret seg fra diskusjon til løsning, mellom de to karakterene, men klipperen har også lagt ekstra trykk på endringen ved å også endre fra de repetitive enskuddene til et nytt toskudd. Dette er et grep en klipper kan gjøre for å fortelle at her har det skjedd en endring gjennom underliggende kommunikasjon med publikum.

3.2.2 Klipperens bruk av tempo

Det er flere måter man kan si at bruk av fart har mye til felles med klipperens bruk av timing. Allikevel har Pearlman skilt dem av ved noen særtrekk som det gitte begrepet fokuserer mer på i motsetning til de andre. Det første Pearlman skriver om tempo eller «Pace» er som følger «Pacing is created by the rates and amounts of movement in a single shot and by the rates and amounts of movement across a series of edited shots[...] pacing manipulates the audiences' sensation of fast and slow.» (Pearlman, 2016, s. 55).

3.2.2.1 «Rate of Cutting»

På dette punktet ser vi en likhet/overlapping til det å skulle velge lengde på klippet, noe som er nevnt ovenfor. Det å akselerere frekvensen mellom klipp jo nærmere man kommer et klimaks i en scene og/eller film er et tydelig tegn på «Pacing» (Pearlman, 2016, s. 55), og Pearlman kommer selv med at dette overlapper med det å velge lengden til et klipp. Allikevel mener hun at det er mer til «pacing» og «rate of cutting» enn det å bare gjøre klippene kortere eller lengre. Det er også handlingen som skjer i selve klippet som spiller inn her. Vi ser hva Pearlman skriver om dette «Here we are not looking at durations of shots directly, but at the content curve of movement within the shots and either cutting it very sharply, which creates a sense of the pace being quicker, or leaving it loose, with full arcs of movement intact, which makes the pace seem slower. Thus, the pacing, in the sense of the rate at which the cuts occur, manipulates the sensation of the movement of the conversation.» (Pearlman, 2016, s. 55-56).

Dette vil si at hvis en dialogscene utspiller seg i et sakte tempo, kan klipperen, hvis ønskelig, manipulere samtalen til å virke raskere og dermed endre den underliggende tonen i samtalen. Man kan for eksempel gjøre dette ved å klippe fra karakter 1, til karakter 2 slik at karakter 2 begynner på sin dialog rett etter at karakter 1 har snakket. Man kan også få karakter 2 til å nærmest avbryte det karakter 1 sier, med dette å få endringen og hastigheten til å bli enda høyere. I flere dialogscener kan man også se at det klippes fra karakter 1 til karakter 2 selv om karakter 1 fortsatt prater, for da å få reaksjonen til karakter 2. Dette bidrar til en raskere endring ettersom man får en ny reaksjon av karakter 2 i stedet for å holde seg på bildet av karakter 1. Som Pearlman også påpeker er et nytt klipp i seg selv en endring ettersom man viser et nytt bilde. (Pearlman, 2016, s. 56)

3.2.2.2 «Rate of change or movement within a shot»

Her forklarer Pearlman om hvordan en sekvens kan ha en sensasjon av høyt tempo selv om frekvensen mellom klippene ikke er høy. En scene eller en sekvens kan bestå av flere hendelser som skaper endring. Klipperen kan velge å vise disse endringene i et skudd, eller velge flere skudd som viser endringene hver for seg. I eksempelet Pearlman skriver om (Pearlman, 2016, s. 56) beskriver hun to 5-sekunders klipp der det skjer fire endringer i hvert skudd. Selv om frekvensen på klippingen ikke er spesielt høy med kun ett klipp på 10 sekunder kan denne delen av scenen eller sekvensen fortsatt oppfattes som kjapp ettersom det er såpass mange endringer/hendelser i hvert skudd på de 10 sekundene, altså da 8 endringer til sammen på disse 10 sekundene.

Hvis vi skulle delt alle disse endringene inn i egne klipp ville frekvensen på klippet blitt høyere, men sekvensen i sin helhet ville mulig tatt lenger tid ettersom man skulle vise hver endring i et eget klipp. Hvis vi deler alle disse endringene inn i egne klipp som varer 3 sekunder hver vil frekvens på klippet gå opp ettersom vi klipper hvert tredje sekund i stedet for hvert femte sekund, men sekvensen i sin helhet ville tatt lenger tid ettersom 3 sekunder på 8 endringer utgjør 24 sekunder. Dette forteller oss at det ikke er gitt at høyere frekvens på klippet alltid gjør at filmen går raskere.

Som Pearlman skriver er det ikke gitt at sensasjonen av treghet kommer av at sekvensen tar lang tid eller at frekvensen mellom klipp er lav. Det handler mye om hvordan disse klippene er satt sammen. Nå er det slik at å gi 3 sekunder med tid til hver av de 8 endringene er å sette ting litt på spissen for eksempelets skyld. Det å bruke 3 sekunder på å vise at (f.eks) en dør åpnes kan først høres ut som kort tid, men vi rekker faktisk å få med oss hele hendelsen: dørhåndtak går ned, dør beveger seg, dør stopper. Det å vise hele hendelsen gir publikum en sensasjon av kontroll noe som igjen kan erstatte følelsen av høyt tempo. «When it is possible to see the whole of an action – its beginning, middle, and end – and not just the height of its activity, a certainty about source and direction of movement replaces the uncertainty that makes one feel as though things are moving fast.» (Pearlman, 2016, s. 56). Ser vi dermed på det ene fem-sekunders klippet som viser flere endringer samtidig vil dette bli oppfattet som hurtig selv om klippet er lenger. Dette kan forklares med at det skjer så mange endringer i det lengre klippet at publikum ikke vil rekke å få kontroll over alt som faktisk skjer på skjermen, og dermed føle at ting går i et høyt tempo. Er publikum derimot helt innforstått med hva som skjer, alle endringene og har full oversikt over alt som skjer vil de sitte med en følelse av kontroll og tempoet kan dermed virke tregere.

3.2.2.3 «Rate of overall change»

I film har vi flere typer hastighet og tempo som kan gi en helhetlig sensasjon av hvordan filmen oppleves. Som Pearlman skriver «A film's pacing may be the rate at which events move in the film or the rate at which movement of images or emotions occur in the film.» (Pearlman, 2016, s. 57). Videre kommer hun med tre eksempler på «høy» hastighet i film, der de tre eksemplene/stilene har forskjellig type bevegelse og måte å bli filmatisert på.

1. «A film with a series of moving camera shots traveling around a breathtaking array of characters, alluding to complex and fraught interpersonal relationships, has a high concentration of quick movement in visuals and emotions, which creates a sensation of fast pacing. At the same time, it has only one plot event, such as «the house guests

settle in.» But this will feel like a fast-paced film even though there are few events, because the rate of physical and emotional movement is high.» (Pearlman, 2016, s. 57-58)

2. «A film with rapid dialog, relatively infrequent cuts, not much camera movement, but a rapid series of events or changes in the character's fortunes can still be considered to have rapid pacing.» (Pearlman, 2016, s. 58)
3. «A film with lots of cuts, timed to maximize the energy of the movement trajectory and the collision of the movements between shots, but with basically no movement of events or no emotional change, as in a music video, may also be considered fast paced.» (Pearlman, 2016, s. 58-59)

Disse tre eksemplene/stilene beskriver forskjellige måter å klippe en film slik at den får et høyt tempo. Dette må ikke forveksles med å klippe med høy frekvens. En klipp med høy frekvens har oftest høyt tempo, men en film med høyt tempo trenger ikke å ha høy frekvens mellom klipp. Pearlman skriver at disse tre eksemplene alle har en sensasjon av høyt tempo selv om måten å faktisk utføre den fysiske klippet er forskjellig. Man manipulerer sensasjonen av høyt tempo gjennom det å fysisk klippe kjapt, og/eller å få bevegelsene, endringene og plotet i filmene til å gå kjapt.

3.2.3 Trajectory Phrasing – Klipping av energi

«Trajectory phrasing is a term I made up to cover an area of editing rhythms that is not precisely covered by saying «timing» or «pacing»» (Pearlman, 2016, s. 60)

I sin beskrivelse av hvordan klipperer bruker redskapene sine, har Pearlman kommet med sitt eget begrep. Dette begrepet handler om hvordan to klipp kan bli satt sammen ved å se på bevegelsene og energien bak bevegelsene i takningene. Hvordan man vil sette sammen bevegelsene og energien i to forskjellige klipp er opp til klipperen, og det er klipperens jobb å sette de sammen slik at takningene til slutt får ønsket resultat. Vi kan se på det slik: Klipp 1 (med bevegelse og energi) + Klipp 2 (med bevegelse og energi) = gitt resultat.

Pearlman har skrevet om tre faktorer innen «Trajectory Phrasing».

3.2.3.1 «Linking or colliding trajectories»

Det å klippe sammen en viss type bevegelse og energi sammen med en annen kan gi publikum en underliggende forståelse eller «følelse» for tematikken (Pearlman, 2016, s. 64). I

hennes eget eksempel (Pearlman, 2016, s. 63) er det snakk om to takninger som kommer etter hverandre der takning 1 har en kamerabevegelse fra høyre til venstre og takning 2 også har en kamerabevegelse fra høyre til venstre. Dette skaper et mykt kutt og vil ikke dra spesiell oppmerksomhet fra et publikum. Endrer vi derimot kamerabevegelsen til takning 2 om slik at den går fra venstre til høyre eller en annen takning som ikke er lik takning en, vil publikum få en sensasjon eller følelse av at noe er nytt og/eller annerledes og Pearlman beskriver dette som et lite sjokk.

Et eget eksempel laget på grunnlag av det Pearlman skriver (Pearlman, 2016, s. 63): En mann har nettopp mistet familien sin. Mannen står og gråter i et nært kamerautsnitt, kamera zoomer inn til ultranært utsnitt mens mannen fortsatt gråter. Kutt til et stillestående heltotalt utsnitt hvor vi ser at mannen står på en åpen slette uten noen andre i nærheten.

Her har vi først et øyeblikk hvor mannens rå smerte blir satt i fokus og forsterket ved å zoome inn på ham. Vi gjør et hardt kutt fra et kamera i bevegelse ut til et stillestående bilde med et mye større utsnitt. Mannen står fortsatt og gråter, men energien har blitt endret. I stedet for å vise rå smerte viser vi nå mannen som en ensom figur i et tomt landskap. Ved å skape en brå kollisjon og endring i bevegelse og energi har vi ikke bare fortalt at mannen er i sorg, men også forsterket inntrykket om hans brutale realitet, han er nå helt alene. Denne måten å klippe på har den intensjon, i dette tilfellet, at publikum skal reagere bråere og få et lite «sjokk» når vi kolliderer bevegelsene og energien mellom disse to takningene, noe som igjen kan forsterke inntrykket av ensomhet og mannens realitet. Hvis vi hadde tatt det første klippet der vi zoomet inn på mannen, men valgt å zoome ut igjen til et heltotalt bilde i stedet for å klippe, hadde vi tatt bort denne kollisjonen av bevegelse og energi. Vi ser fortsatt at mannen står alene, men vi hadde tatt bort den brå endringen av bevegelse og energi. Dette ville gjort realiseringen av realiteten til mannen mykere.

3.2.3.2 «Selecting energy trajectories»

Når en film skal klippes sammen er det viktig at klipperen velger de «riktige» takningene i forhold til hvordan filmen er planlagt å se ut, og hvilken historie og hvilket inntrykk den skal gi. Under selve opptaket av filmen blir det tatt en mengde forskjellige takninger av den samme senen. I et utvalg av flere takninger på det samme skuddet i en scene kan skuespillerne gjøre opptreden sin annerledes. De har et manus som de følger, men de kan allikevel utføre akten annerledes med tanke på bevegelse og energi. For eksempel: Første takning er

skuespilleren veldig glad når han/hun sier replikken sin, mens i andre takning kommer det fram en mer aggressiv opptreden med en sarkastisk undertone, selv om det er det samme skuddet, med samme replikk.

Pearlman tar for seg dette spørsmålet med valg av bevegelse og energi «The phrasing of the movement energy is also a matter of selecting shots for the qualities of energy they contain and using the cuts to shape the flow of energy across shots» (Pearlman, 2016, s. 63). I hennes eksempel tar hun for seg et kjærestepar som reagerer på hverandres handlinger, det er tatt flere skudd med samme handling, men energien bak handlingen er forskjellig fra takning til takning. Poenget med eksempelet er å vise at energien til handlingen som karakterene utøver kan endre utfallet av hvordan situasjonen blir oppfattet.

3.2.3.3 «Stress»

«Stress» eller vektlegging som man også kan tolke det som, er en måte for klipperen å gi en hendelse og/eller en endring tyngde. «Stress in movement is «gradations of strength» or intensity of energy» (Pearlman, 2016, s. 66). Pearlmans snakker om 2 skudd i sin beskrivelse av «stress»: Et nært skudd av en person som skriker, og et heltotalt skudd av en person som sukker. Begge skuddene varer i 2 sekunder. Hun forklarer at selv om varigheten er like lang og endringen som skjer i skuddene er relativt like, får vi en annen sensasjon og oppfattelse av skuddene. Dette er da fordi det ene skuddet – nærbilde av skrik – har mer «stress» eller innsats enn totalbildet av sukket.

«Both the shot size and the energy being expended within the shot contribute to the energy accent it makes.» (Pearlman, 2016, s. 66). Dette vil si at med tanke på eksempelet over vil man merke forskjell i tyngde og vektlegging av skuddet også kun ved å endre karakterens skrik kontra sukk, eller forskjell i utsnitt. Med dette menes at man ikke absolutt *må* endre både karakterens energi og utsnittet handlingen gjøres i, men at man kan velge og eventuelt endre begge alt ettersom passer i filmen.

3.3 Karakterdrevet og plottrevet film

Når man skal drøfte og diskutere forskjeller og likheter om mellom filmer er det på sin plass og kjenne til beskrivelsene plot-drevet, og karakter-drevet film, og hva det vil si. Flere har kommet med beskrivelser av hva disse to versjonene innebærer og hva som karakteriserer disse filmene, blant annet Ken Dancyger. I en beskrivelse av plot-drevet film skriver han «The first challenge in the plot-driven film is to keep the plot moving along with a building momentum and appropriate surprises, twists, and turns.» (Dancyger, 2019, s. 262). I

beskrivelsen av karakterdrevet film skriver han «By its nature, the character-driven film often relies on screenwriting and performance to convey the complexity and dramatic intention of the characters.» (Dancyger, 2019, s. 262).

Forskjellene og karakteristikkene til disse to «film-typene» kan oppfattes som komplekse. Vi prøver å forstå dette bedre ved å i tillegg se hva som skrives på *MasterClass* sin egen nettside «A plot-driven story is a type of story that derives most of its action from a well-constructed plot. A good plot-driven story will have compelling and multi-faceted characters but will place plot and story structure ahead of deep character development.» (MasterClass Staff, 2021). Videre kan vi se at måten å beskrive en karakterdrevet fortelling: «Character-driven stories are focused more on character development than they are on plot [...] A character-driven plot is the type of story that is driven by emotion as opposed to a high concept plot.» (MasterClass Staff, 2021).

Ut ifra dette kan vi prøve å forenkle konseptet ved å tenke at en plottrevet fortelling handler om en rekke hendelser som tar sted og/eller en konkret oppgave som må løses av protagonisten. En karakterdrevet fortelling handler på den annen side mer om en karakters – ofte protagonistens – indre utvikling. Den karakterdrevne filmen kan i liket med plottrevet film handle om en oppgave eller et problem som protagonisten må løse, men der hvor den plottrevne fortellingen i større grad handler om hvordan protagonisten løser oppgaven/problemet han/hun står ovenfor, handler den karakterdrevne fortellingen mer om hvordan denne hendelsen/oppgaven har påvirket og endret protagonistens indre karakter.

4 Analyse og drøfting

4.1 Handlingsreferat

Når vi nå skal ta for oss forskjellene og likhetene til disse to filmene er det et par relevante faktorer å huske: Filmene ble utgitt med 28 års mellomrom. Filmene befinner er i samme sjanger. Filmene befinner seg i samme univers. George Lucas har regissert begge filmene. Filmene har forskjellige klippere.

Det er i alt elleve live-action filmer i Star Wars universet med mulighet for flere i framtiden. Ni av disse er «Episoder» og de resterende to er «Star Wars»-historier der handlingen tar sted rundt samme tid som episodene. Star Wars handler om krig mellom det gode og det onde, hvor det blir framstilt tydelig hvilken side som er god, og hvilken som er ond. Vi følger de gode gjennom historien, men har til tider flere innblikk i hva den onde siden foretar seg. Hele handlingen foregår i et oppdiktet univers hvor romfart og reising mellom planeter er en vanlig affære. Et av de største kjennetegnene til dette universet og denne filmserien er «Jediene». En jedi er en slags kriger/ridder som følger en egen form for religion og som har spesielle krefter utenom det vanlige. De kan for eksempel løfte gjenstander uten å røre de, føle hvis noe galt er i ferd med å skje etc. Denne evnen refereres til som «kraften» eller «the force». En jedi tilhører den gode siden, mens den onde siden også har krigere med tilsvarende krefter. Disse blir kalt «Sith». Kampen mellom jediene og sithene er en sentral del av en stor krig som filmene forteller om.

Når en Star Wars film begynner er det første vi alltid ser den ikoniske, blå teksten hvor det står «A long time ago in a galaxy far, far away....» etterfulgt av en like så ikonisk gul tekst som forteller om tingenes tilstand i universet.

4.1.1 Episode IV

Star Wars Episode 4 (Lucas, 1977) er den første Star Wars filmen som ble laget. Originalt het den bare «Star Wars», men fikk senere navnet «Star Wars: Episode IV – A New Hope».

George Lucas har siden utgivelsen i 1977 endret den endelige klippen opptil flere ganger, men i denne oppgaven vil jeg ta for meg den første utgaven av filmen. Filmen handler om Luke Skywalker og hvordan han og en gjeng andre blir en del av motstandsbevegelsen som kjemper mot det onde «Empire» og Darth Vader.

Filmen starter i verdensrommet der ting ser tilsynelatende rolige ut. Dette skuddet hvor vi stirrer tomt ut i verdensrommet i starten av filmene etter den gule teksten har blitt en slags

tradisjon innen Star Wars filmene. Den rolige stillheten blir brutt når vi ser et romskip komme inn i bildet. Skipet blir beskyttet og etter et par sekunder ser vi et enormt skip som følger etter. Det lille skipet blir truffet og vi klipper til de første bildene inni skipet. Vi får vårt første møte med R2-D2 og C3PO, to roboter. C3PO snakker et språk vi forstår (engelsk), mens R2-D2 lager digitale pipelyder, som vi da gjennom responsen til C3PO forstår at er ord og setninger på robotspråk. Vi ser soldater som springer rundt og inntar forsvarsposisjon. Det lille romskipet blir tatt igjen av det store og vi ser stormtroppene bryte seg inn og begynne å skyte på de menneskelige soldatene. De to robotene prøver å komme seg unna skytingen. Mange av de menneskelige soldatene vi ser blir drept av stormtroppene som for øvrig er imperiets soldater iført en karakteristisk hvit rustning. Menneskene prøver å gjøre retrett. Bak stormtroppene ser vi en stor mørk skikkelse vise seg. Darth Vader blir introdusert, en fryktinngytende karakter i sort drakt.

Vi ser R2-D2 stå sammen med en dame. Hun gir R2-D2 en gjenstand vi foreløpig ikke vet hva er før hun gjemmer seg. De menneskelige troppene har tapt kampen og vi ser at de blir tatt til fange. Darth Vader, en overlegen skikkelse holder en av mennene i et kvelertak og vi forstår ut ifra dialog at han er på leting etter noen stjålne planer som mannen ikke kan gi ham. Darth Vader kveler soldaten og dreper han. Her får vi bekreftet mistanken om at den mørke skikkelsen er den onde i filmen. Vi ser damen som ga noe til R2-D2 gjemme seg for stormtroppene for så å angripe de. Hun blir overrumplet og tatt til fange. Robotene kommer seg til en flukt-kapsel og kommer seg bort fra skipet. Vi skjønner fort at planene Darth Vader er på utkikk etter, er det objektet R2-D2 fikk av damen, også kjent som prinsesse Leia.

R2-D2 og C3PO er strandet på en ørkenplanet. De splitter lag grunnet uenigheter om hvor de burde gå. Begge blir tatt til fange av det som kalles Jawa. Jawa er skapninger som samler på elektronikk for så å selge det videre. I dette tilfellet vil de selge elektronikk videre til Luke Skywalker og hans tante og onkel. Luke og familien ender opp med å kjøpe R2-D2 og C3PO uvitende om at R2-D2 bærer på en beskjed som imperiet vil ha. R2 er vel viten om at han må levere beskjeden videre og klarer å stikke av. Luke følger etter ut i den farlige ørkenen og blir ender opp med å bli angrepet. En ukjent skikkelse kommer Luke til utsetning og det viser seg at dette er Obi-Wan Kenobi, kjent som Ben Kenobi i denne filmen.

Ben og Luke blir bedre kjent, og vi lærer at Ben er en jediridder som kjente faren til Luke. De to knytter et vennskapelig bånd av typen mentor og elev. Ben og Luke får også vite av R2-D2 at prinsesse Leia og republikken trenger hjelp til å bekjempe «the Empire». Luke er motvillig, men ombestemmer seg da hans tante og onkel blir myrdet av imperiets tropper.

Luke blir introdusert som en vanlig gårdsgutt når vi først får møte ham. Etter denne beslutningen om å bli med Ben Kenobi for å hjelpe republikken møter de smugleren Han Solo og hans kompanjong Chewbacca. Disse seks drar ut for å hjelpe motstandsbevegelsen og på veien redder de en av lederne til republikken, prinsesse Leia. Ben Kenobi dør i denne redningsaksjonen. Etter å ha reddet prinsesse Leia og mistet Ben, drar gjengen til motstandsbevegelsens base. Der får Luke og en del andre piloter i oppdrag om å ødelegge basen til imperiet, også kjent om dødsstjernen. Hvis de ikke skulle klare dette innen en viss tid kom republikken til å bli utslettet. I et høydramatisk klimaks klarer Luke så vidt å sprengte fiendens base.

4.1.2 Episode III

Star Wars Episode 3 (Lucas, 2005) handler om hvordan «Empire» kom til makten og om hvordan Anakin Skywalker ble Darth Vader. Hendelsene i denne filmen skjer narrativt sett før episode 4, men den er laget 28 år etterpå. Denne filmen starter på et punkt i Star Wars historien der Anakin fortsatt er god. I de tre første episodene etter universets kronologiske rekkefølge – altså episode 1, 2 og 3 – er fienden kjent som «separatistene». Obi-Wan er Anakins læremester. Kansler Palpatine er leder for den daværende republikken. Republikken er de gode også i denne filmen. Jediene er også en del av republikken. Palpatine er egentlig en ond sith som har lurt alle. Hans plan er å vende hele republikken om til sitt eget «Empire» innenfra ved å lure alle universets ledere til å tro at jediene er onde.

Filmene starter med at Anakin og hans læremester Obi-Wan er på oppdrag for republikken for å befri kansler Palpatine som er blitt tatt til fange av separatistene. Dialogen mellom Obi-Wan og Anakin er relativt lett og sarkastisk, noe som skaper et bilde av deres langvarige og brødreliknende vennskap. Etter å ha sløss en hel del kommer Obi-Wan og Anakin fram til rommet hvor Palpatine sitter i fangenskap. Her blir de konfrontert med Count Dooku. Anakin beseierer Dooku og kommer over et dilemma om han skal drepe ham eller ta ham til fange. En del av jedienes tro og lære går ut på å ikke føle sinne, bitterhet etc. men Anakin er hevngjerrig etter deres forrige møte som skjedde i «Star Wars: Episode II – Attack of the Clones» (Lucas, 2002). Obi-Wan ble slått i svime i kampen med Dooku og er ikke til stede for å veilede Anakin i denne avgjøreslen. Palpatine er derimot til stede og oppmuntret Anakin til å drepe Dooku, noe han gjør. Palpatine gjør dette for å trigge de mørke sidene ved Anakin slik at han senere kan få ham over til den onde siden. Da de skal flykte fra skipet prøver Palpatine å få Anakin til å forlate en bevistløs Obi-Wan. Anakin vil ikke forlate læremesteren og vennen sin, han avslår dette forslaget og tar Obi-Wan på skuldrene.

Etter at Anakin og Obi-Wan har reddet Palpatine, og er tilbake på planeten får Coruscant, får Anakin vite at av sin kone Padmé at han skal bli far. Disse nyhetene gjør ham glad frem til han begynner å ha mareritt om at hun kommer til å dø under fødsel. Som jedi vet Anakin at det er en reel mulighet for at han sanndrømmer og han blir svært bekymret. Obi-Wan og jedirådet har merket at kansler Palpatine liker Anakin og ber ham om å spionere på ham. Dette gjør de fordi de har begynt å bli mistenksom på Palpatine ettersom han gjør flere suspekke handlinger innen det politiske styret slik at han selv får mer makt i samfunnet. Anakin misliker denne oppgaven ettersom han og Palpatine har fått en god relasjon. Palpatine planter misnøye hos Anakin ovenfor jedirådet.

Palpatine vet at Anakin er bekymret for Padmé og utnytter dette. Han forteller Anakin om den mørke siden av kraften, og hvordan den kan hjelpe Anakin med å redde Padmé fra døden. Anakin begynner å bli nysgjerrig på den mørke siden.

Obi-Wan får i oppdrag å jakte ned og gjøre slutt på de gjenværende styrkene til separatistene. Obi-Wan og Anakin skiller lag som venner før Obi-Wan drar av gårde til oppdraget sitt.

Anakin har nok et mareritt der Padmé dør. Han snakker med Padmé og uttrykker sitt sinne og frustrasjon ovenfor jedirådet og Obi-Wan. I tillegg til dette forteller han om at han har funnet en måte å redde henne og i tillegg at han har lyst på mer makt. Her referer han til bruken av den mørke siden av kraften som Palpatine har fortalt han om.

Anakin og Palpatine har nok en gang et av sine private møter. Nå når Obi-Wan er borte utnytter Palpatine sjansen til å hisse opp Anakin ved å plante ideer om at det egentlig skulle vært han som fikk dette oppdraget, og at resten av jediene lyver til ham og at de er sjalu og redde for kreftene hans. Anakin blir mistenksom, og er usikker på om han skal tro på dette. Palpatine har tross alt vært en nær venn av ham i flere år. På dette punktet velger Palpatine å avsløre at han kjenner den mørke siden av kraften og at han er en Sith. Anakin blir først forskrekket og vurderer å drepe ham, men Palpatine minner ham på at han er den eneste muligheten han har hvis han skal redde Padmé.

Det klippes over til Obi-Wan som fortsatt jaker på separatistlederen Grievous på planeten Utapau. Han klarer å drepe separatistlederen.

Anakin drar tilbake til jedirådet for å fortelle hva han har fått vite av Palpatine. Både Obi-Wan og Yoda er borte så Anakin snakker med mester Windu. Etter å ha fortalt sannheten om

Palpatine ber Anakin om å få være med å pågripe den onde Palpatine men blir fortalt at han ikke kan være med. Nok en gang føler han at jedirådet ikke stoler på og/eller respekterer ham.

På scenene som følger skjer det store endringer i Anakin. Han sitter i jedirådets møterom og ser ut over den store byen. Vi klipper til Padmé som ser mot jeditempelet hvor Anakin er. Det klippes frem og tilbake helt til Anakin feller en tåre. Han kan ikke miste Padmé. Anakin drar etter mester Windu for å forsikre seg om at han ikke dreper Palpatine. Windu og tre andre jedimestere konfronterer Palpatine. De tre mesterne blir drept av Palpatine fort, og vi får et beskrivende bilde på hvor kraftig den onde kansleren er. Mot alle odds klarer Windu å avværne Palpatine samtidig som Anakin kommer inn i rommet. Windu vil drepe Palpatine, men Anakin trenger ham for å redde Padmé. Palpatine prøver å få Anakin til å tro at jediene er onde, mester Windu forteller at dette bare er løgn. Anakin er usikker, Windu hever lyssverdet og skal til å drepe Palpatine. I et øyeblikk av desperasjon, etter alt sinne og følelse av å bli behandlet urettferdig, og et behov for å redde Padmé, gjør Anakin det utenkelige, han kapper hånden av Windu slik at Palpatine kan drepe ham. En fortvilet og manipulert Anakin skjønner ikke hva han har gjort. Alt han vil er å redde Padmé, han går over til den onde siden i et håp om å redde henne.

Uten Obi-Wan sin veiledning, følelsen av svik fra jedirådet og frykt for å miste sin kjære går Anakin over til den mørke siden og slutter seg til Palpatine. Palpatine setter i gang «ordre 66». Han setter i gang angrepet på jediene. Anakin får i oppgave å dra til jeditempelet for å drepe alle jedier. Palpatine har tatt kontroll over republikkens hær, klonene. Når klonene får høre at ordre 66 er satt i gang, dreper de alle jedier de er i nærheten av. Her får vi se en montasje av at de fleste jediene blir drept av sine egne styrker. Jediene blir slaktet. Vi får se en Anakin som dreper jedibarna som har søkt tilflukt i tempelet, dette forteller oss at han virkelig har gått helt over til den mørke siden. Både Obi-Wan og Yoda er på andre planeter når dette skjer, begge overlever.

Obi-Wan og Yoda drar tilbake til jeditempelet for å sende ut en beskjed til alle gjenværende jedier om hva som har skjedd og at de må gå i dekning. I jeditempelet får Obi-Wan vite at det er hans egen elev, Anakin som er en av de som står bak dette angrepet. Han blir knust. Samtidig som dette skjer taler Palpatine for senatet og prøver å overbevise dem om at jediene er onde. Dette lykkes han med og omdøper republikken til «Empire». Dette er det «Empire» vi ser i Star Wars episode 4, 5 og 6.

Nå må Obi-Wan dra for å stanse Anakin, mens Yoda skal ta seg av Palpatine. Anakin har i mellomtiden drept de siste lederne for separatistbevegelsen som har gjemt seg på lavaplaneten Mustafar, fortsatt i den tro om at han er på den gode siden. For å finne Anakin drar Obi-Wan til Padmé og forteller at Anakin har blitt ond og at hun må fortelle hvor han befinner seg. Hun benekter at noe slikt kan ha skjedd og hun er ikke villig til å fortelle Obi-Wan hvor han er i frykt for hva han vil gjøre med Anakin. Padmé bestemmer seg for å dra til Mustafar der Anakin befinner seg. Obi-Wan sniker seg om bord. Padmé ankommer Mustafar og blir møtt av en Anakin hun ikke kjenner igjen. Obi-Wan viser seg for dem og Anakin tror Padmé har forrådt ham ved å bringe Obi-Wan for å drepe ham. Anakin kveler sin gravide kone med kraften, ikke hardt nok til å drepe henne. Anakin og Obi-Wan sloss.

Samtidig som dette skjer har Yoda dratt for å konfrontere Palpatine. De to mesterne, den ene av den lyse siden, og den andre av den mørke. Det kryssklippes mellom Anakin og Obi-Wan sin kamp, og Palpatine og Yoda sin. Yoda klarer ikke å drepe Palpatine og flykter. Anakin og Obi-Wan kjemper lenge, men til slutt er det Obi-Wan som går seirende ut av duellen. Anakin har mistet både armer og bein, i tillegg har han blitt slukt i flammer. Palpatine redder Anakin i siste liten. Obi-Wan tar med en høygravid Padmé til en til et sikkert tilfluktssted hvor hun skal begynne å føde.

Padmé føder en gutt, Luke, og en jente, Leia. Anakin blir gjort om til Darth Vader. Det kryssklippes mellom fødsel og operasjon. Padmé dør som følge av sorgen av å ha mistet Anakin. Anakin, nå Darth Vader overlever.

Filmen avslutter med at de to babyene til Padmé og Anakin blir separert og fraktet til hvert sitt skjulested hvor de kan vokse opp. Leia blir tatt til planeten Alderaan. Luke blir tatt med til Tatooine.

[4.2 Filmenes virkemidler og særpreg](#)

[4.2.1 Episode IV](#)

I den originale «Star Wars» (episode 4) fra 1977 er det gjort 2206 klipp i hele filmen. Dette er fra vi først ser den blå teksten med «A long time ago in a galaxy far, far away...» til det siste klippet som klipper ut til krediteringen. Filmen i seg selv, uten tittel på produksjonsselskap og kreditering av regissør, skuespillere etc. er 1 time 56 minutter og 59 sekunder. Dette tilsvarer 7019 sekunder. Når vi deler antall sekunder på antall klipp vil vi få den gjennomsnittlige lengden for hvert skudd, og i episode 4 er denne skuddlengden 3,18 sekunder. Som Bordwell hevdet tidligere, økte antall klipp og frekvensen mellom klipp i film relativt mye fra tidlig 60-

tallet til slutten av 90-tallet -tidlig 2000-tallet. Han sa at en typisk film i en hvilken som helst sjanger i slutten av 90-tallet, tidlig 2000-tallet hadde mellom 3 og 6 sekunder som sin gjennomsnittlige skuddlengde. Episode 4 som kom i 1977 kan dermed tenkes å være forut for sin tid når det gjelder frekvens mellom klipp, men det er også viktig å huske at filmen regnes under sjangeren action og sci-fi film; sjangere som ofte forbindes med høyt tempo noe som igjen ofte fører til høy frekvens mellom klipp. «In the 1970s, when most films had ASLs between five and eight seconds, we find a significant number of still faster ones. As we'd expect, action films tended to be edited more briskly than other types...» (Bordwell, 2002, s. 17)

Figur 1 viser trenden til hvordan frekvensen mellom klipp har endret seg i Star Wars Episode 4. Hvis vi ser på figuren, kan vi se i hvilke deler av filmen det klippes med kortere og lengre mellomrom. Den horisontale verdien viser filmens spilletid. Den vertikale verdien viser klipp per sekund. Hele kurven representerer en trend som går gjennom filmen. Dette vil altså ikke si at alle klipp i området hvor trendkurven viser et gitt tidsintervall er nøyaktig det gitte tidsintervallet, men heller en trend rundt denne perioden i filmen.

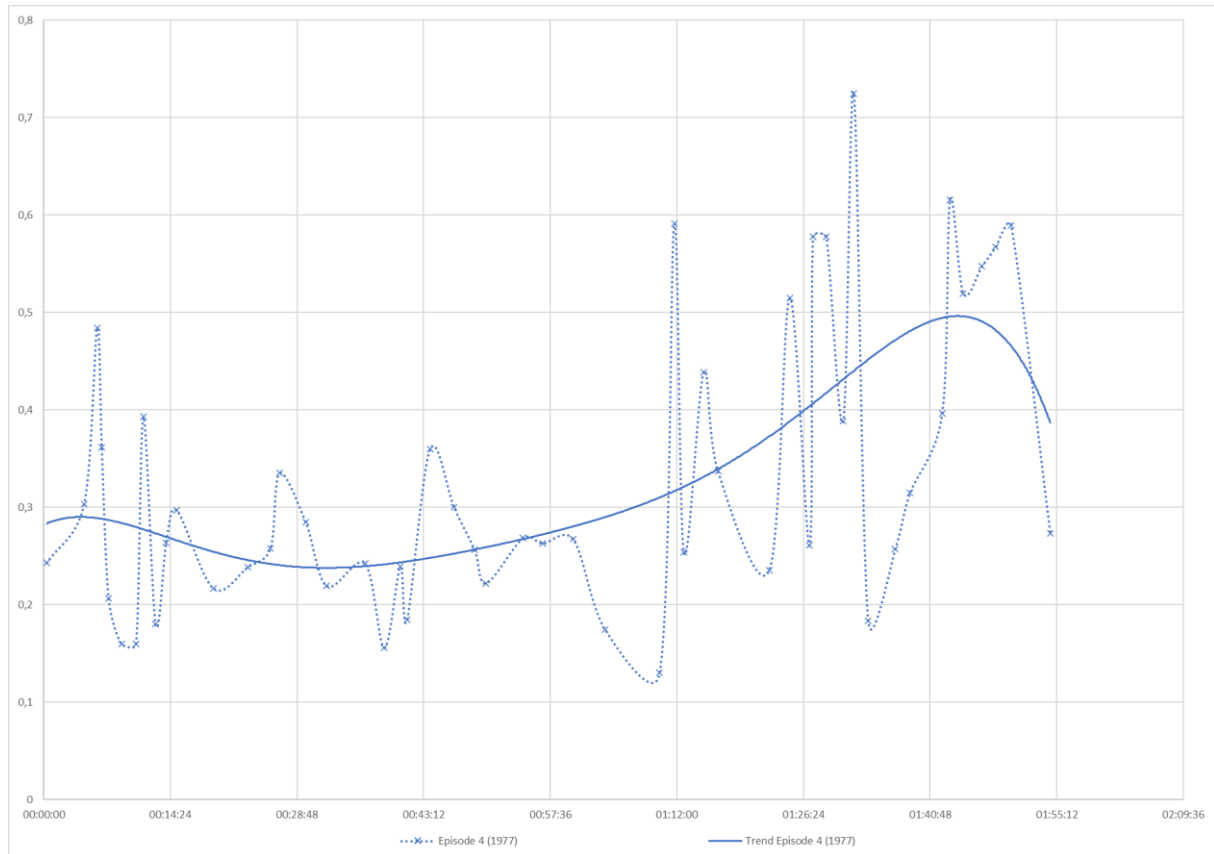
Som vi ser, starter filmen med relativt middels/høy frekvens mellom klippene i anslaget før det går ned (*Figur 1*). Hastigheten mellom klippene tar seg så opp rundt 1 time ut i fortellingen og hastigheten som anslaget hadde er på dette punktet forbiassert. Kurven går så videre oppover og når sin høyde rundt 1 time og 45 (+/- 5 minutter) minutter, før den går ned mot slutten av fortellingen. Denne kurven som viser hastighet mellom klipp, vil kunne sammenliknes med en relativt vanlig gang av dramaturgien i en spenningskurve fra Hollywood. «In the linear design of Hollywood narrative form, each complication in the attempt to reach the protagonist's goal leads to yet another complication. These twists and turns escalate towards the climax, the most intense point of conflict, wherein the antagonist is defeated by the protagonist.» (Benshoff & Griffin, 2009, s. 25). Dette kan vi se i «Star Wars: Episode IV – A New Hope» (Lucas, 1977). I historien møter Luke RD-D2 og C3PO som videre gjør at han møter Obi-Wan. Obi-Wan informerer han om verden rundt og gir han et valg om å bli med han bort fra Tatooine for å hjelpe motstandsbevegelsen. Luke svarer først nei, men etter å ha sett hva «Empire» har gjort med familien hans, endrer han denne beslutningen og velger å forlate hjemstedet sitt sammen med Obi-Wan. Dette valget gjør han rundt 42 minutter ut i filmen. Hvis vi ser på *Figur 1* kan vi se at kurven på dette tidspunktet har begynt å bevege seg oppover, på vei til det som til slutt blir klimaks.

Reisen deres møter utfordringer når de står ovenfor valget om å redde prinsesse Leia, noe de velger å gjøre. Redningen skjer på dramatisk vis da Luke og gjengen må ta seg gjennom fiendens base uten å bli merket, noe som fører til at de etter hvert blir avslørt og møter motstand. Etter en del komplikasjoner og dramatiske øyeblikk får de reddet Leia og kommer de seg til slutt bort fra basen. Når de endelig kommer seg bort og i sikkerhet er vi rundt 1 time, 33 minutter og 40 sekunder ut i filmen. Her kan vi se at trendkurven fortsatt er på vei opp, men at verdiene til innsamlingsintervallene synker før de igjen går opp omtrent 10 minutter etter, altså rundt 1 time og 43 minutter.

Hvis vi ser hva som skjer i filmen fra 1 time, 33 minutter og 40 sekunder, ser vi at motstandsbevegelsen forbereder seg til et siste angrep mot imperiets base. Denne forberedelsesprosessen holder på til sånn cirka 1 time 42 minutter og inneholder en del eksposisjon og er mindre preget av dramatisk endring. Ved 1 time og 43 minutter flyr motstandsbevegelsen inn til fiendens base og går til et siste angrep. Som tidligere nevnt var det rundt dette punktet at trendkurven til klippefrekvensen nådde sin topp før den gikk ned. Denne lille pausen i dramatikken fra 1 time og 33 minutter til starten av angrepet rundt 1 time og 43 minutter er ikke signifikant nok til å påvirke trendkurven, men hvis vi ser på innsamlingsintervallene vil man kunne se at det var en lavere frekvens mellom klippene i denne perioden. Dette altså hvor det ikke skjedde noen voldsomme dramatiske eller handlingsfylte endringer i fortellingen. I et forsøk på å tolke hvordan klipperne har jobbet med filmen, kan vi ved dette eksempelet se at frekvensen mellom klipp økes relativt likt med den dramatiske handlingen i filmen. Dette med å klippe kjapt mellom hva som skjer i handlingsfylte og dramatiske perioder i filmen, i stedet for å la skuespillerne og hendelsene spille helt ut er et av virkemidlene klipperen bruker i filmen for å få fram en sensasjon av høyt tempo, her brukt i de mest dramatiske øyeblikkene. Dette ser vi hvis vi går tilbake til det Pearlman skriver under punkt 3.2.2.1 «... cutting it very sharply, which creates a sense of pace being quicker...». (Pearlman, 2016, s. 55-56).

Det er ikke bare dette med å kutte kun i handlinger eller setninger som kan gi sensasjon av høyere tempo. Mye endring i seg selv kan også gi dette inntrykket, og som Pearlman selv skriver «...the rate at which cuts occur defines the rate at which new visual sensations are introduced – every cut is in itself a change, so lots of cuts makes a faster rate of change.» (Pearlman, 2016, s. 56). Hvis vi ser på kurven i *Figur 1* igjen ser vi at frekvensen mellom klipp stiger mot slutten. Dette er da ikke tilfeldig ettersom filmskaperne vil øke endringen og

dramatikken i filmen inn mot klimakset. I post-produksjon av filmen har de da brukt dette virkemiddelet i klippet for å fremheve sensasjonen av dramatik og tempo.



Figur 1 (X-aksen viser tid i filmen, Y-aksen viser antall klipp per sekund)

4.2.1.1 Han Solo skjøt først

I denne oppgaven sammenliknes klippingen i episode 4 fra 1977 med episode 3 fra 2005. Som jeg har skrevet tidligere har episode 4 gjennomgått flere oppussinger fra den originale klippet fra 1977 og dermed presset meg til å ta et valg mellom hvilken utgave av episode 4 jeg skulle sammenlikne med episode 3 fra 2005. Jeg falt her på den originale utgaven fra 1977. Selv om jeg valgte den eldste versjonen av episode 4 er det fortsatt interessant og svært relevant å ta en titt på de nyere versjonene av denne filmen. Det er spesielt en scene man ikke kommer foruten når man skriver en oppgave om Star Wars og klipping. En scene som har skapt store diskusjoner i Star Wars miljøet. Jeg snakker selvfølgelig om scenen hvor Han Solo skyter dusørjegeren Greedo.

Luke og Ben Kenobi trenger en pilot som kan ta dem til planeten Alderaan. De må i tillegg unngå å støte på imperiet på veien. På en bar fylt med kriminelle blir vi introdusert for piloten

Han Solo. Etter en del pruting går med på å frakte dem for en stor sum med penger. Luke og Ben skiller lag med Han Solo, og vi som seer blir værende med Han Solo for å få et inntrykk av hvordan denne karakteren er og hva han tenker rundt dette oppdraget. Det faktum at vi blir værende hos Han Solo og ikke følger med Luke og Ben ut av baren kan vi anse som et mulig tegn på at denne karakteren blir relativt sentral videre i filmen.

Den kontroversielle hendelsen skjer etter at Luke og Ben har gått. En dusørjeger ved navn Greedo kommer bort til Han Solo og truer han på livet med en pistol. Gjennom dialogen deres ser vi at Han tar frem pistolen i hemmelighet under bordet. Han skyter Greedo, reiser seg opp og går rolig ut av baren. Denne iskalde håndteringen av en livstruende situasjon var noe av det første vi som seere fikk se av Han Solo. Robert McKee skriver om struktur og karakter «True Character is revealed in the choices a human being makes under pressure -the greater the pressure, the deeper the revelation, the truer the choice to the characters's essential nature.» (McKee, 2014, s. 101). Han Solo beholder roen i livstruende situasjoner og lar seg ikke bli påvirket av gangstere/dusørjegere. Tvert imot, han er en lovløs person selv som ikke har vanskelig for å skyte de som truer ham, han framstår som lite sympatisk og kald. Dette var den originale versjonen av Han Solo vi først fikk se i 1977.

Diskusjonen og kontroversen om dette øyeblikket oppstår først et par år senere da George Lukas velger å endre hendelsen fra dens originale «klipp». Hvis vi sammenlikner de forskjellige utgavene av denne scenen kan vi se en endring fra 1977 versjonen til 1997 versjonen, og igjen til 2019 versjonen. I den nye versjonen ble scenen endret slik at Greedo var den som skjøt først, men bommet for så at Han skjøt ham. Denne scenen ble endret enda en gang etter dette igjen, Greedo skyter fortsatt først, men nå er Han mye raskere til å skyte Greedo etter at han tar det første skuddet.

I et intervju med *The Washington Post* forteller Lucas om årsaken til denne endringen: «“Han Solo was going to marry Leia, and you look back and say, ‘Should he be a cold-blooded killer?’ ” Lucas asks. “Because I was thinking mythologically — should he be a cowboy, should he be John Wayne? And I said, ‘Yeah, he should be John Wayne.’ And when you’re John Wayne, you don’t shoot people [first] — you let them have the first shot. It’s a mythological reality that we hope our society pays attention to.”» (Stuever, 2015)

Men har det egentlig noe å si at det er Greedo som skyter først? Har det noe å si at denne episoden har blitt klippet om i senere tid? «The finest writing not only reveals true character, but arcs or changes that inner nature, for better or worse, over the course of the telling.»

(McKee, 1998/2014, s. 104). I de nyere klippene ser du altså at Han Solo ikke framstår like kald og usympatisk. Den nye og omklippede Han Solo venter til den slemme skurken skyter først, før han selv velger å skyte. Som Lucas selv sa i intervjuet med *The Washington Post* ville han at Han Solo skulle framstå mer som en godhjertet cowboy. Spørsmålet man kan stille til denne endringen av karakter er om historien faktisk ble bedre av å gjøre Han Solo snillere i starten av fortellingen.

La oss gå kjapt igjennom episode 4 med og uten en omklippet Han Solo mens vi har påstanden over til Robert McKee friskt i minnet. I 1977 versjonen er han kald og bruker et relativt feigt grep mot Greedo. Han er stand til å gjøre det som trengs for å redde sitt eget skinn. I de nyere versjonene er han gjort om til en mer hederlig og moralsk karakter ettersom han venter med å skyte til motstanderen har skutt først selv om risikoen for å dø er vesentlig større. Noen vil påstå at denne endringen er mer barnevennlig. Hvis vi da hopper til slutten av Episode 4 ser vi at Han Solo nå er en karakter som bryr seg mer om sine nye venner Luke og Leia. De selvopptatte holdningene har forsvunnet, og han er villig til å ofre livet for venner, republikken og det gode.

Ifølge McKee er den beste måten å skrive en karakter å få han/hun til å ikke bare vise «true character» men også å endre denne sanne karakteren gjennom flere hendelser i fortellingen. Det er her vi tydelig kan forstå hvorfor en relativt liten endring i klippen kan gjøre stor forskjell. I 1977 versjonen forandrer Han Solo seg fra en kynisk, selvopptatt kjeltring til en god person (som nevnt over). I 1997 versjonen forandrer Han Solo seg fra en hardbarket og mer rettferdig cowboy til en god person (som nevnt over). Karakterendringen i Han Solos sanne karakter, altså hans «True character» (McKee, 2014, s. 101) forandrer seg mer i den originale filmen fra 1977 fra negativt til positivt gjennom filmens handling. 1997 versjonen av Han Solo går ikke gjennom en like stor endring i hans sanne karakter ettersom den endringen er fra medium positiv til positiv. Dette må ikke misforstås, Han Solo er ikke feilfri og et moralsk forbilde i starten av 1997 versjonen heller, men har er tross alt mer rettferdig og dermed mer «god» enn 1977 versjonen noe som igjen førte til mindre karakterendring gjennom filmens løp.

Dette ble det en hetere debatt rundt. På den ene siden hadde man de som ville at han skulle være et større forbilde fra start av, inkludert George Lucas selv. På den andre siden hadde man de som mente at denne mer rettferdige versjonen av Han Solo ødela en del av karakteren og karakterutviklingen hans.

I den originale versjonen ser vi Han Solo i et enskudd hvor han sier «Yes, i'll bet you have», klipp til enskudd av Greedo som går opp i røyk samtidig som vi hører lyden av et skudd, klipp ut til et toskudd der vi ser Greedo falle ned på bordet. I 1997 versjonen er det lagt til en digital manipulasjon av hodet til Han Solo som blir flyttet på for å få det til å se ut som han klarer å dukke unna pistolskuddet til Greedo. I den nyeste 2019 versjonen er det lagt inn et ekstra nærbilde av Greedo før skuddvekslingen tar sted. 2019 versjonen består altså av Han Solo som sier «Yes, i'll bet you have», klipp til nærbilde av Greedo som sier «Maclunkey!» (uvisst hva dette betyr), klipp ut til toskuddet som ble lagt til i 1997 hvor vi ser at både Greedo og Han skyter hvor da Greedo bommer og Han Solo treffer. Klipp kjapt til et kaotisk enskudd hvor Greedo går opp i røyk og så ut igjen til toskuddet hvor vi ser at han detter ned på bordet.

Dette toskuddet som ble lagt inn i 1997 har igjen blitt endret fra den daværende versjonen hvor Greedo tydelig skjøt først og Han Solo dukket unna til 2019 versjonen hvor de nå skyter så å si samtidig. Man kan fundere i om de endret hendelsen igjen fra at Greedo åpenbart skjøt først til at de nå skyter likt på grunn av alle klagene og kontroversen rundt denne scenen. Om dette er tilfellet valgte de fortsatt ikke å endre klippen tilbake til den originale hvor da Han skjøt Greedo rett ned uten forvarsel i kaldt blod.

Skal vi koble dette til en av fenomenene Karen Pearlman skriver om kan vi se på punkt 3.2.1.1 der det beskrives hvor viktig et fåtall rammer faktisk kan være. Som det blir skrevet kan endringen av en ramme være kritisk, et prinsipp vi får se i Greedo scenen da endringen kun består av et par rammer og litt pålagt animasjon. Denne endringen av disse få rammene ble en av de mer kontroversielle og kjente endringene innen klipping.

Vi kan også se på 3.1.1 og det hun skriver om *Creativity*. Denne omgjøringen av den originale klippen kan man argumentere for at er gjort på en kreativ måte når vi tenker på de ekstra klippene, pistolskuddene og animasjonen som er lagt til i etterkant får å løse det Lucas da så på som et problem. Disse endringene endrer jo også hvordan vi kan tolke karakterene. Spørsmålet er bare om denne kreative løsningen egentlig kan regnes som en «løsning» da det er flere som vil påstå at den originale klippen kanskje var det beste.

4.2.2 Episode III

Da «Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith» (Lucas, 2005) kom ut i 2005 var det høye forventninger verden over. Som kjent var den første Star Wars filmen ikke episode 1, men episode 4. Etter episode 4 ble 5, og 6 laget, før George Lucas bestemte seg for å gå tilbake til start og lage episode 1 og 2. Så ikke bare var episode 3 en ny Star Wars film, men det var

selve bindeleddet mellom de gamle Star Wars filmene (originals: episode 4-6) og de nye filmene (prequels: episode 1-3).

I Star Wars episode 3 fra 2005 er det gjort 2148 klipp i hele filmen. Dette er fra vi først ser den blå teksten med «A long time ago in a galaxy far, far away....» til det siste klippet som klipper ut til krediteringen. Filmens tid i seg selv, uten tittel på produksjonsselskap og kreditering av regissør og skuespillere etc. er 2 time 13 minutter og 24 sekunder. Dette tilsvarer 8004 sekunder. Når vi deler antall sekunder på antall klipp vil vi få den gjennomsnittlige lengden for hvert skudd og i episode 3 er denne skuddlengden 3,72 sekunder.

Jeg har også brukt en trendkurve som viser frekvens mellom klipp for denne filmen (se *Figur 2*). Som vi kan se på *Figur 2* har episode 3 en trendkurve som har 3 topper. Filmens første frekvenstopp er i anslaget og har en topp rundt 11 minutter, dette tilsvarer 8% av filmen. Den andre toppen i midten er ikke like høy som den første og befinner seg rundt 1 time og 8 minutter, dette tilsvarer 51% av filmen. Den tredje og høyeste frekvenstoppen er på slutten rundt klimakset, sånn cirka 1 time og 58, dette tilsvarer 89% av filmen.

Ettersom trendkurven har topper, har den også bunner. Disse bunnene er da områder i filmen hvor klippefrekvensen er minst. Den første befinner seg etter den første toppen på frekvenskurven, rundt 37 minutter ut i filmen, dette tilsvarer 28% av filmen. Den andre bunnen til trendkurven befinner seg etter den midterste trendtoppen og før den siste konfrontasjonen og klimakset til filmen, rundt 1 time og 32 minutter ut i filmen, dette tilsvarer 69% av filmen. Den siste bunnen er slutten av filmen. Hvor dramatikken har roet seg og vi ser resultatet av den siste konflikten og klimakset. Trendkurven viser at starten av filmen klippes tregt.

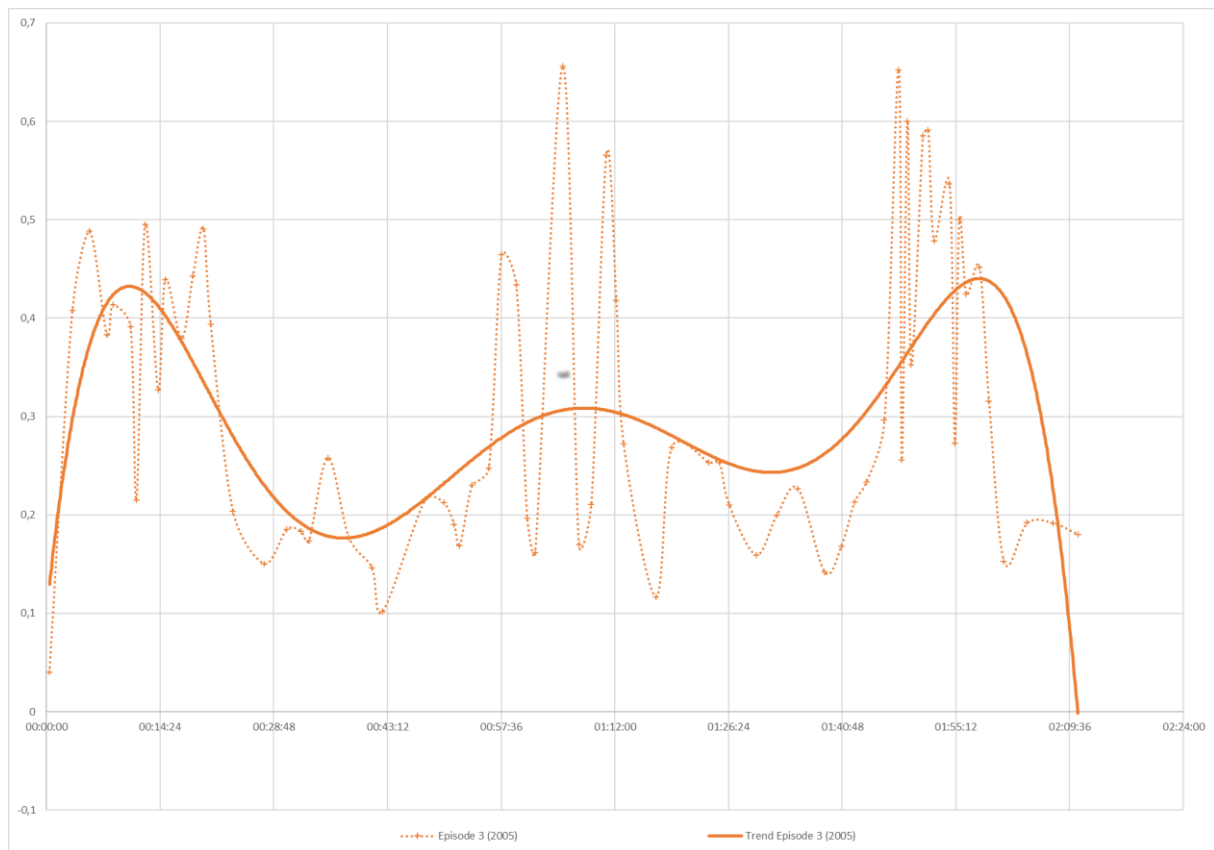
Når vi ser nærmere på selve historien og handlingene i episode 3, kan vi se at dramatikken i fortellingen er plassert på de samme punktene som høydepunktene til trendkurven som viser frekvens mellom hvert klipp. Dette viser oss altså at klipperen har valgt å klippe hendelsene med konflikt/drama raskere, altså med høy frekvens mellom klippene, mens de scenene som går tregere og har mye eksposisjon klippes med lavere frekvens mellom klippene.

I 2005 hadde teknologien kommet langt nok til at det var mulig å skyte filmen på en relativt avanserte måte og med et budsjett på omtrent 113 millioner dollar skulle George Lucas utnytte denne teknologien til det maksimale. Lange handlingsfylte takninger der protagonistene flyr gjennom verdensrommet er et godt eksempel på hvordan den nye

teknologien også påvirket hvordan filmen kom til å bli klippet. Dette ser vi allerede i første skudd av første scene i Episode 3 hvor vi følger to fly gjennom verdensrommet i et sammenhengende klipp som varer like under 80 sekunder. Selv om det er et sammenhengende klipp som varer relativt lenge vil vi kunne oppleve en sensasjon av høyt tempo. Det som kan oppleves som høyt tempo kan forklares på grunnlag av det jeg har skrevet om i punkt 3.2.2.2 der det skrives at scener med flere endringer uten faktiske klipp også kan oppleves som tempofyllt.

Man vil kunne oppnå en sensasjon av høyt tempo selv om man ikke har høy frekvens mellom klipp på grunn av at det skjer såpas mange handlinger/endringer at publikum ikke får fullstendig kontroll over situasjonen. Så når disse to flyene seiler gjennom verdensrommet med eksplosjoner på alle kanter og utøver heltmodige stunt, vil det være nok handling og dramatik til at publikum har sensasjonen av høyt tempo, selv om det ikke klippes fort. Mange filmskapere bruker rask klipping som et virkemiddel for å øke tempoet i sine respektive filmer. Man kan også si at dette er et av de mest kjente virkemidlene for å øke tempoet. Når det er sagt må vi se det Karen Pearlman skriver (Pearlman, 2016, s. 56): sensasjonen av høyt tempo kan komme av andre årsaker enn bare rask klipping, for eksempel mye endring og handling i et klipp. Dette kan vi se fra flyvescenen i starten av Episode 3.

Når vi nå har studert trendkurven og plotet i episode 3 nærmere, ser vi at filmen hovedsakelig baserer seg på tre høyder og to bunner i tillegg til avslutningen. Vi kan tenke oss at disse bunnene og toppene er sekvenser som filmen er delt inn i. Den første dramaturgitoppen er anslaget hvor vi blir introdusert til den daværende konflikten/krigen. I den første bunden blir vi introdusert for Anakins indre konflikt. I den andre dramaturgitoppen får vi se slutten av krigen som vi fikk se i den første dramaturgitoppen, i slutten av andre topp får vi i tillegg se vendepunktet for Anakin hvor han blir ond. I den andre bunden får vi se at republikken faller sammen som resultat av at Anakin har byttet side og at Palpatine har tatt over klonehæren. Vi får i tillegg se Obi-Wan og Yodas reaksjoner på det som har skjedd, det blir bygget opp til kamp. Den siste toppen i kurven inneholder den avgjørende kampen mellom Palpatine og Yoda, og Anakin og Obi-Wan. Klippefrekvensen følger i stor grad de dramatiske hendelsene i plotet.



Figur 2 (X akse viser tid i filmen, Y akse viser antall klipp per sekund)

4.2.3 Sammenlikning av klippefrekvens Episode III og Episode IV

Som tidligere nevnt av Bordwell har det med tiden vært en økning i klippefrekvensen generelt i film. Når vi nå ser på episode 4 (Lucas, 1977) og episode 3 (Lucas, 2005) kan vi her se at dette ikke gjelder disse to filmene. Episode 4 varer i 1 time og 57 minutter og har en gjennomsnittlig klippefrekvens på 3,18 sekunder per klipp. Episode 3 varer i 2 timer og 13 minutter og har en gjennomsnittlig klippefrekvens på 3,72 sekunder per klipp.

Ser vi nærmere på grafene til de to filmene satt opp mot hverandre (Figur 3), kan vi se en ganske ulik trendkurve for klippefrekvensen gjennom filmene. Både episode 4 og 3 har et dramatisk anslag, men som vi ser varer dramatikken i anslaget lenger i episode 3 og dermed er det en mer markant hevelse på trendkurven til episode 3. Forskjellen lenger ut i filmen er at Episode 4 har en relativt jevn trendkurve som bygger seg opp mot det endelige klimax. Episode 3 på den annen side har tre høye toppen og to lave bunnene, ved å se filmen vet vi at disse toppene og bunnene har en tett korrelasjon til hvor i filmen som er mer/mindre preget av handling i form av krig og slåssing.

Som vi vet har episode 4 en høyere gjennomsnittlig klippefrekvens enn episode 3 og som vi i tillegg kan se har denne filmen et høyere toppunkt i klippefrekvensen. Episode 3 er den av de

to filmene med dypest dal i frekvenskurven. Vi kan ut ifra dette slå fast at episode 3 klippes med lavere frekvens – ikke bare i gjennomsnitt – men også der det skal gå fort/sakte.

Årsaken til disse ulike toppene og bunnene i trendkurven kan vi til en viss grad si at skyldes de forskjellige plotene i manus. Ser vi på episode fires trendkurve (*Figur 1*) ser vi at den likner mer den stereotypiske dramaturgikurven som starter lavere for så at dramatikken og konflikten tar seg opp videre til et avsluttende klimaks. Episode 3 har også et avsluttende klimaks, men denne filmen har i tillegg to relativt høye topper som viser høy klippefrekvens som vi kan se markere seg på trendkurven (*Figur 2*), en topp i begynnelsen, og en i midten som tar sted rundt det punktet i filmen hvor Anakin skifter side.

Episode 4 har – i likhet med episode 3 – dramattikk i starten, rundt slutten av midten, og klimakset til slutt. En av forskjellene mellom episode 4 og 3 finner vi hvis vi tar en titt på de personlige dataene (markert med stiplet linje i *Figur 1/2/3*) i *Figur 1/2*. I episode 3 ser vi at de personlige dataene samsvarer godt med trendlinjen. Dette er ikke helt likt i episode 4. Selv om man kan si at filmen har tre dramaturgiske topper som episode 3, kan vi allikevel se at trendlinjen ikke har disse tre tydelige fjellene (*Figur 1*). Forskjellen ligger i at episode 4 har to av de tre dramatiske høydepunktene i plottet lagt så nære hverandre i fortellingen at trendkurven ikke har latt seg påvirke av de 10 minuttene med lav klippefrekvens som befinner seg mellom 1 time og 33 minutter til 1 time og 43 minutter.

Som Karen Pearlman påpeker og som jeg skriver i punkt 3.2.1.2 vil et klipp oppleves som raskt/tregt relativt til om det blir satt sammen med et annet klipp som er raskt/tregt. Dette prinsippet om at noe vil føles raskere om det blir plassert ved noe tregt kan vi overføre til større sekvenser og scener i film. Ken Dancyger er også tydelig på dette punktet «The faster a scene is cut, the more important it feels in relation to scenes that have a slower pace» (Dancyger, 2019, s. 262). Begge filmene har områder i filmen som er lav og høy. Som vi kan se er hvert fall episode 3 meget nøye når det kommer til akkurat dette (*Figur 2*). Vi ser et helt tydelig skille på tempofylte sekvenser og roligere sekvenser med tanke på klippefrekvens.

4.2.3.1 Plotdrevet og karakterdrevet

I et forsøk på å forstå hvorfor den eldre Star Wars filmen har en gjennomsnittlig høyere klippefrekvens enn den yngre, kan det være interessant å drøfte om plotdrevet mot karakterdrevet film har noen innvirkning på dette.

Som vi kan se i filmen og/eller handlingsreferatet (punkt 4.1.1 og 4.1.2) handler episode 4 om at protagonistene våre må bekjempe det onde imperiet gjennom å løse flere oppgaver: redde

prinsessen og ødelegge imperiets base. Spenningen – og det filmen fokuserer på – er om de klarer dette eller ei. Episode 3 handler også om kampen mot det onde. Denne gangen kalt separatistene. Forskjellen her er at filmen i stor grad handler om Anakins indre karakter og hvordan han går fra god til ond. Ettersom episode 4 kom ut i 1977 vet vi allerede at Anakin er ond ettersom han da er kjent som Darth Vader i episode 4. Ettersom episode 3 starter med at Anakin er god, vet vi allerede det store utfallet av filmen, han kommer til å bli ond i løpet av filmen. Spenningen ligger her da i større grad til hvilke hendelser som endret hans indre karakter og hvorfor de gjorde det. Ser vi hva vi har konkludert med angående teori om plottrevet og karakterdrevet i punkt 3.3 i denne oppgaven kan vi prøve å kategorisere disse filmene slik at vi kan få bedre oversikt.

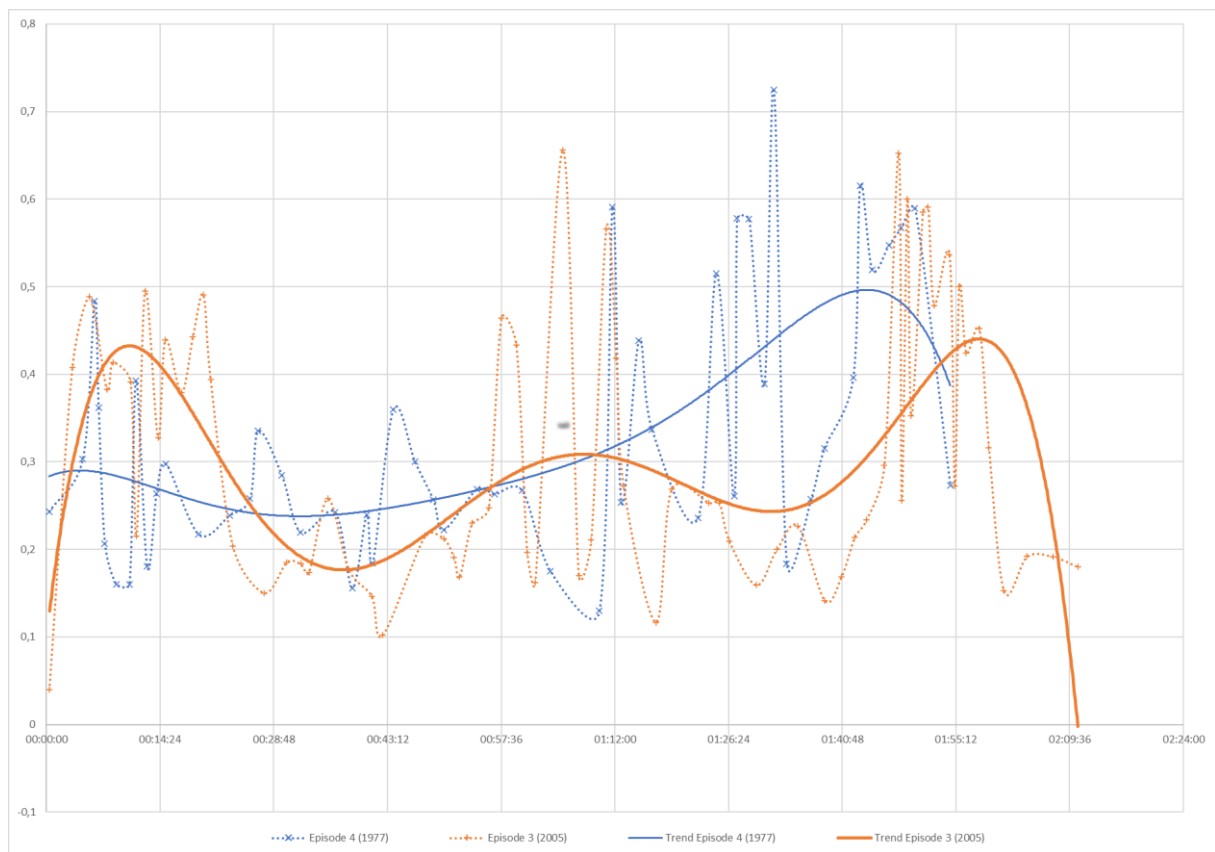
Ut ifra det vi kan se i disse filmene kan vi raskt konkludere med at episode 3 spiller mer på følelser hos karakterene enn episode 4 gjør. «What is important for the editor is that a beat gives her the chance to see the end of one emotional energy trajectory and the rise of another.» (Pearlman, 2016, s. 124). Hva vil «beat» egentlig si? «A BEAT is an exchange of behavior in action/reaction. Beat by Beat these changing behaviors shape the turning of a scene» (McKee, 1998/2014, s. 37).

Pearlman mener her at følelsene og meningen bak det karakterene sier og/eller viser med kroppsspråk må få spille ut slik at vi som seer kan tolke og forstå karakterens følelser. Når vi for eksempel ser Anakin prate om sine følelser til Padmé ser vi ofte disse klippene spille ut hele følelsen til karakterene. Vi som publikum tolker ikke hva han mener kun ved hans ord, men hvordan han presenterer disse ordene med kroppsspråket i tillegg. Derfor er det viktig å fange dette kroppsspråket og la det utspille seg. Dette kan føre til at klipp bli lenger ettersom det ikke er en hast med å klippe til et nytt bilde, men heller la kroppsspråket og Anakins følelser utspille seg på skjermen.

Så hvorfor er dette med plottrevet og karakterdrevet film relevant med tanke på hvorfor episode 3 klippes tregere enn episode 4?

«An editor chooses the first shot's duration and frame to throw a certain kind of energy. This shot is juxtaposed with another shot. The second shot receives the energy the first shot throws. The editor is creating an impression of cause and effect, an impression that the energy and action in the first shot causes the responsive motion seen in the next shot.» (Pearlman, 2016, s. 118-119)

Så når Anakin har sine mer følelsesladde øyeblikk i episode 3 utarter det seg scener med et roligere tempo. Vi ser hvordan karakteren utvikler seg og driver plotet videre med tankefulle og tunge følelser som klippes tregere slik at følelsen til karakteren skal komme frem gjennom skuespillet. Vi ser også andre karakterer som reagerer på hvordan Anakin sin karakter agerer gjennom følelsesladede øyeblikk. Som står skrevet rett over, og i tillegg i punkt 3.2.3.2; handler dette om energien som flyter fram og tilbake mellom for eksempel Anakin og Padmé. Anakin er tung – dog relativt rolig – til sinns, mens Padmé prøver å trøste ham. Rytmen på klippingen er rolig, men bestemt, karakterene spiller ut følelsene. Nå er dette med et visst forbehold allikevel, jo mer dramatisk og følsom Anakin blir, jo voldsommere utvekslinger av denne energien. Klippen blir i stor grad styrt av opptredenene til karakterene, noe som Pearlman beskriver i sitt kapittel om «Emotional Rhythm» (Pearlman, 2016, s. 114).



Figur 3 (X-aksen viser tid i filmen, Y-aksen viser antall klipp per sekund)

4.3 Sammenlikning av to scener

For å kunne sammenlikne disse filmene enda grundigere kan vi ta to scener av samme type og sammenlikne klipperytmen i dem. I både Episode 4 og 3 har vi en dialogscene hvor

protagonistene våre, henholdsvis Luke Skywalker og Anakin Skywalker, blir undervist av hver sin mentor, Ben Kenobi og Palpatine.

I Episode 4 er det Ben Kenobi som lærer Luke om jediene og den lyse siden av kraften. Luke blir videre informert om problemene «The Republic» har med «The Empire» og tilbudt å hjelpe Ben Kenobi i kampen mot imperiet. Luke har alltid hatt lyst på et liv som byr på mer spenning enn det bondeyrket kan gi ham, men han avslår allikevel tilbudet.

I Episode 3 er det kansler Palpatine som lærer Anakin om den mørke siden av kraften. På dette punktet i filmen er Anakin bekymret for at Padmé skal dø. Dette vet Palpatine og forteller Anakin at det er mulig å redde de man elsker med den mørke siden av kraften. Anakin blir i tillegg konfrontert med spørsmålet om jediene faktisk er så gode som alle skal ha det til. Han innrømmer at han har tvilt litt på dette selv.

Kort fortalt: Luke lærer om den lyse siden av kraften. Anakin lærer om den mørke siden av kraften. Begge scenene er rundt 5 minutter lang. Scenen med Luke og Ben fra episode 4 tar sted 32 minutter ut i filmen og innehar 57 klipp. Scenen med Anakin og Palpatine fra episode 3 tar sted 43 minutter ut i filmen og innehar 29 klipp totalt i scenen. Så da er spørsmålet: hvordan og hvorfor er disse to scenene klippet forskjellig når de er fra samme filmunivers, har den samme regissøren, og har omtrent samme tematikk?

«Dialog can be used to advance the plot, to reveal a character's nature, or to provide comic relief.» (Dancyger, 2019, s. 317).

En forskjell som kan drøftes er om klippingen er i episode 3 er mer styrt av karakterene enn episode 4. Som skrevet tidligere i punkt 4.2.3.1 kan vi konkludere med at episode 3 til en større grad er karakterdrevet, der da episode 4 er mer plottrevet. Begge disse scenene er relativt rolige dialog-scener med mye eksposisjon. Scenen i Episode 4 har eksposisjon med tyngde på plot, hva som har skjedd historisk, hva som skjer nå, og hva som må gjøres for å løse problemet. Scenen i episode 3 tar for seg Anakins indre konflikt der det stilles spørsmål til hva som er rett og galt i et moralsk perspektiv. Begge scenene driver filmene videre: Ben Kenobi planter ideen om å forlate Tatooine og slutte seg til kampen mot imperiet. Palpatine planter ideen om at det er Jediene som er onde og dobbeltmoralske. Begge mentorene forårsaker at våre protagonister – Luke og Anakin – senere tar valg som er kritisk for fortellingene videre, selv om disse valgene ikke blir tatt i disse konkrete scenene. Luke tar et valg om å forlate sitt liv som bonde, Anakin bytter side fra god til ond. Forskjellen er at der Luke er god i starten av filmen er han også god i slutten av filmen. Det er også til større grad

ytre hendelser gjennom plotet som forårsaker at han tar valget om å forlate hjemplanet. Anakin endrer sin indre karakter noe som forårsaker at plotet beveger seg deretter.

De synligste og mest konkrete forskjellene mellom disse scenene er hvor ofte det klippes. Scenen i episode 4 varer et par sekunder kortere enn scenen i episode 3 men har allikevel omtrent dobbelt så mange klipp. Begge scenene starter med klipp som etablerer hvor vi er før vi går inn til lokasjonen der samtalen holdes. Et punkt vi kan merke oss er at Luke og Ben Kenobi snakker om flere tema enn Anakin og Palpatine. I scenen med Ben og Luke er det mer eksposisjon om Star Wars-universet. Vi kan grovt konkludere med at vi går gjennom fem hovedpunkter: Hvordan Ben kjente Luke sin far, hvem jediene er, hva kraften er, hvem Leia er, og til slutt spørsmålet om Luke vil være med Ben å hjelpe republikken.

I Scenen med Anakin og Palpatine går vi gjennom tre hovedpunkter. Palpatine forteller først om at de snart har vunnet over deres tilsynelatende daværende fiende, separatistene. Videre prater de om jediene og deres mål og moral, etterfulgt av en myte om den mørke siden av kraften.

«A piece of dialog that is important for advancing the plot requires a close-up or some shift in the pattern of shots to alert us that what we are hearing is more important than what we've heard earlier in the sequence.» (Dancyger, 2019, s. 313). Dette er i relativ synergi med det jeg har skrevet om i punkt 3.2.3.3 i denne oppgaven. Hvis vi studerer disse scenene skudd for skudd ser vi at begge disse filmene går nærmere i utsnitt etter hvert som samtalen eskalerer.

Dette er tydeligst i episode 3. Som nevnt over er det første emne de prater om at de snart skal få tatt separatistene. Anakin kommer inn i et totalskudd. Det klippes nærmere og nærmere: først en supertotal ved ankomst til lokasjon, så til en total, så til halvtotal der de uviktige karakterene rundt fortsatt er med, så til halvsnært toskudd, så til nærbilde enskudd. Det blir klippet nærmere etter hvert som viktigheten av temaet tar seg opp. Når vi slipper dette temaet om separatistene og Palpatine introduserer det nye temaet – jediene og deres moralske ståsted – går vi ut igjen til et halvtotalt bilde igjen. Hvis vi går tilbake til siste avsnitt i punkt 3.2.1.3 kan vi se at denne måten og klippe på ikke er tilfeldig. Som nevnt i dette punktet så er dette et grep en klipper kan gjøre for å fortelle at her har det skjedd en endring gjennom underliggende kommunikasjon med publikum om at her har det oppstått en form for løsning.

Anakin og Palpatine går til neste tema i samtalen som er jedienes moral og deres politiske ståsted. Vi starter da dialogen om dette tema i et toskudd for så å bevege oss nærmere i utsnittene. Denne dialogen er lenger enn den første og hopper ikke inn til et enskudd med en

gang, men venter heller til samtalen og intensiteten strammer seg til. I dette tilfellet til da Palpatine kommer med den kontroversielle påstanden om at Jediene og Sithene er relativt like på de fleste måter. Fra et toskudd går vi da inn til et enskudd av Anakin som tydelig reagerer på denne påstanden. Går vi opp til punkt 3.2.3.3 og ser det Pearlman skriver om «Stress» kan vi se at det med å gå inn nært i et utsnitt er et grep for å fremheve energien/intensiteten og viktigheten av det som blir sagt eller gjort i det øyeblikket. Så når Palpatine utfordrer Anakins tro og læren han er oppdratt gjennom, får vi et nærbilde med en reaksjon i kroppsspråk for så at Anakin snakker imot denne påstanden. Den eksponentielle intensiteten av denne av samtalen er bygget opp gjennom dialog og forsterket gjennom å velge nærere og nærere utsnitt. Denne måten og bygge opp intensitet og poengtere viktigheten av det som blir sagt i dialogen går igjen også i det siste temaet Palpatine og Anakin prater om. Denne rytmen vi får av å intensivere kontra berolige pulserer gjennom scenen synkront med dialogen og forsterker publikums forståelse av hva som er viktig. Man kan si at man rytmen hjelper til å bygge opp et lite klimaks innad i scenen.

Scenen med Luke og Ben Kenobi i Episode 4 kutter også nærere etter hvert som samtalen driver framover. En av forskjellene fra episode 3 er som nevnt før at det er høyere frekvens mellom klipp. En årsaksforklaring på dette er blant annet at det er flere tema som gjennomgås i samtalen til Luke og Ben. Dette fører altså til at man må klippe raskere inn og ut fra forskjellige utsnitt ettersom de forskjellige temaene får tildelt mindre tid. Man klipper seg inn på et nærbilde enskudd når temaet når et slags intenst klimaks/avsløring/løsning, og så ut til et toskudd halvtotal når det introduseres en endring. I dette tilfellet oftest i form av et nytt samtaleemne.

Vi drar inn punkt 3.2.2.1 med tanke på klippingen i disse scenene og ser at dialogen i episode 4 er klippet skarpere enn i episode 3 for å hurtig gå fra et tema til det neste. Dette drar oss tilbake til punktet om plodrevet kontra karakterdrevet film. I denne scenen er Episode 3 mer opptatt av å fange reaksjonene og følelsene til Anakin. Det er viktig å påpeke at vi også ser Luke sin reaksjon på det som blir fortalt, men i Luke sin scene er det et større fokus på eksposisjon for å etablere universet enn det å fremme Lukes indre sjeleliv og konflikt. Så da når episode 4 klippes skarpere med at den går hurtigere inn og ut av forskjellige utsnitt kan vi se at episode 3 lar bildene ligge lengre på karakterene. Det å la bildene ligge lenge, rolige kamerabevegelser og lite bråe bevegelser fra karakterene kan vi se her bli brukt som et grep for å poengtere at dialogen er viktig. Ser vi på punkt 3.2.3.1 kan vi se at mykere kutt og

bevegelser tar mindre oppmerksomhet. Dette for å få seere til å fokusere mer på selve dialogen og underbevist kommunisere at den er viktig ettersom det ikke skjer noe annet.

5 Konklusjon

Som klipper er man ansvarlig for at produktet som er planlagt, regissert, spilt og filmet kommer sammen til en helhetlig film. Man luker ut alle feiltakninger og ser nøye gjennom hvert eneste klipp for så å danne seg en forestilling om hvordan dette kan settes sammen. Så begynner man å pusle sammen klipp etter klipp, prøve og feile, drøfte og slette.

I første del av oppgaven setter jeg lys på det kognitive bak klipping. Det å lage og sette sammen en film er ikke en like konkret oppgave som å løse et mattestykke. En film kan settes sammen på flere forskjellige måter, noen bedre enn andre, men det er ingen helt konkret og nøyaktig oppskrift man kan følge som gir det best mulige resultatet med sikkerhet. Dette skriver Karen Pearlman i forordet i sin bok om klipping: «*Cutting Rhythms* avoids putting forward any rules about rhythm or creativity in rhythm. Instead, it articulates some principles of rhythm in film editing...» (Pearlman, 2016, s. 5)

Det er altså ingen fasit, men det er allikevel flere virkemidler og prinsipper man kan bruke som klipper, og svært mange av Pearlmans prinsipper har blitt benyttet i denne analysen. Forskjellige virkemidler vet man – gjennom forsøk og forskning – at gir mere konkrete resultat på hvordan mennesker er sannsynlig til å reagere og hva de vil føle. Klipperen må etter beste evne, og med visshet om flere virkemidler, prøve å bruke en slags skjønn og erfaring til å sette sammen filmklippene slik at fortellingen vekker interesse og følelser hos seeren. Dette vil si flere år med eventuelle studier og praktiske øvelser slik at man lærer seg å kjenne virkemidler og hvordan publikum reagerer. Men det er ikke kun en bevissthet rundt konkrete virkemidler som blir praktisert. En klipper vil gjennom øvelse få en intuitiv forståelse og egenskap til å *forstå* hvordan en film kan bli tolket sammen. «*Ekspertise, Implicit learning, Judgment, Sensitivity, Creativity, Rumination*» (Pearlman, 2016, s. 11-13) er ordene Guy Claxton og Karen Pearlman velger å bruke når de forklarer og kategoriserer intuisjon.

I innledningen refererte jeg til forskning gjort av Bordwell der vi får vite at klippefrekvensen i film generelt har blitt høyere med årene. Dette gjelder imidlertid ikke disse to Star Wars filmene da filmen fra 1977 har en gjennomsnittlig skuddlengde på 3,18 sekunder, og filmen fra 2005 har en gjennomsnittlig skuddlengde på 3,72 sekunder. Ser vi på *Figur 3* ser vi også at episode 3 har det punktet med lavest frekvens av begge filmene, og at episode 4 har det punktet i filmen med høyest frekvens.

Ved å se på *Figur 1*, *Figur 2* og *Figur 3* kan vi se at frekvensen mellom klipp beveger seg relativt likt med handlingene og plotet i begge filmene. Episode 4 har et actionfylt anslag etterfulgt av en periode med eksposisjon som bygger spenningen opp mot to actionfylte hendelser/perioder som befinner seg i tett inntil hverandre i slutten av filmen. Jeg snakker her om redningen av prinsesse Leia og sprengningen av dødsstjernen. Episode 3 har også et handlingsfylt anslag, litt lenger enn episode 4 sitt. Skille i både manus og trendkurven fra episode 4 er at episode 3 har et actionfylt vendepunkt i midten av filmen i tillegg til klimakset i slutten.

Begge filmene bruker høyere frekvens mellom klipp for å øke endringen/dramatikken i filmene. Et klipp er i seg selv en endring, noe som gjør det til et logisk grep å ta som klipper hvis man skal øke tempoet i en scene. Allikevel tillater episode 3 seg i større grad å bruke lange klipp i handlingsfylte scener, noe som også er mulig ettersom sensasjonen av tempo også kan oppnås med mye drama og endring innad i et sammenhengende klipp. I periodene med mindre action og mer eksposisjon senkes frekvensen mellom klipp naturlig nok ettersom det ikke er et behov for dramatik rundt disse områdene. Områder med lavere frekvens mellom klipp har også den effekten å forsterke sensasjonen av tempo i områdene med høyere frekvens ettersom følelsen av tempo og dramatik er relativ til klippene og hendelsene rundt.

I tilfellet med Han Solo og Greedo i episode 4 kan vi se hvor betydningsfull små endringer i klippen kan være. Sammen med McKee sin forklaring på hva som skaper og definerer en karakter, og Pearlmans forklaring på viktigheten av visse rammer; kan vi her se hvor stor makt en klipper har til å forme og skape karakter og situasjoner. Et par rammer endret karakteren Han Solo.

Hva som legges vekt på innen klipping av en plodrevet film i forhold til en karakterdrevet film har også blitt drøftet. Det er vanskelig å kategorisere en film som fullstendig plodrevet eller karakterdrevet. Filmer er ofte en blanding, men i de fleste tilfeller kan man se hvilken side filmen heller mot. Star Wars er intet unntak. I denne oppgaven har jeg konkludert med at Episode 3 i større grad er karakterdrevet enn episode 4, som da er mest plodrevet. Dette ser vi ettersom episode 3 i hovedsak handler om Anakins karakter og personlige endring. Episode 4 har fokuset på protagonistenes oppgaver og om de klarer å løse dem eller ei, dermed mer plodrevet.

Klippingen i episode 3 er mer fokusert på å vise følelsene og endringene til Anakin, gjennom det å vise og sette fokus på reaksjonene hans. Klippen blir i stor grad styrt av opptreden til

karakterene i episode 3. Når karakterenes følelsesliv står i fokus er det også et poeng å la publikum få observere karakteren lenge og på nært hold. Dette er en av forskjellene mellom episode 3 og 4. Det blir også fokusert på reaksjonene til de rundt Anakin når disse reaksjonene er relevant for karakteren hans. Klippingen i episode 4 er da mer opptatt av å holde historien i gang ved å introdusere nye hinder og hendelser som heltene våre må overkomme. Fokuset på indre karakter og personlig endring som et resultat på det protagonistene opplever er langt mindre vektlagt ved valg av klipp i episode 4. Det ser vi ettersom bilder av karakterenes reaksjoner på hendelser er langt kortere og mindre fokusert på.

Analytisk sett finner man altså både likheter og ulikheter. Ved bruk av Karen Pearlman og Ken Dancyger har jeg prøvd å finne og beskrive hvordan disse filmene er klippet og se på hvilke måter de er like og ulike. På dette viset har også problemstilling og innledende spørsmål blitt besvart.

Diskusjonene har samlet sett vist og konkludert med at rollen som klipper er en av de mer sentrale rollene i en filmproduksjon, og skal forstå seg på de komplekse valgene en klipper foretar seg til daglig, trengs det detaljerte analyser. I den forbindelse velger jeg å avslutte denne oppgaven med et sitat fra Karen Pearlman knyttet til rollen som klipper:

«Editing is change. It is transformation. Editing changes two shots into a juxtaposition. It changes movement into rhythm. Editing is the skill that transforms any mass of material into a coherent story.» (Pearlman, 2016, s. ix)

6 Referanser

Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2009). *America On Film: Representing race, class, gender, and sexuality at the movies* (2nd ed.). 350 Main Street, Malden: Wiley-Blackwell, a John Wiley & Sons, Ltd., Publication

Bordwell, David. (2002). Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, Spring 2002, Vol. 55, (No. 3), 16-28. University of California Press

Dancyger, Ken. (2019). *The Technique of Film & Video Editing* (6th ed.) New York: Routledge

Holmen, Heine. (2020, 18. juli). Intuitiv. Hentet fra <https://snl.no/intuitiv>

Lucas, George. (Regissør). (1977). *Star Wars: Episode IV – A New Hope*. USA: Lucasfilm Ltd.

Lucas, George. (Regissør). (2002). *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*. USA: Lucasfilm Ltd.

Lucas, George. (Regissør). (2005). *Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*. USA: Lucasfilm Ltd.

MasterClass Staff. (2021, 5. mai). Plot vs. Character: How to Write Plot-Driven vs. Character-Driven Stories. Hentet fra: <https://www.masterclass.com/articles/how-to-write-plot-driven-vs-character-driven-stories#what-is-a-plotdriven-story>

McKee, Robert. (1998/2014) *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. UK: Methuen

Pearlman, Karen. (2016). *Cutting Rhythms* (2nd ed.). New York: Focal Press

Stuever, Hank. (2015, 5. desember). George Lucas: To feel the true force of ‘Star Wars,’ he had to learn to let it go. *The Washington Post*. Hentet fra:

https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/george-lucas-to-feel-the-true-force-of-star-wars-he-had-to-learn-to-let-it-go/2015/11/27/d752067a-8b1f-11e5-be8b-1ae2e4f50f76_story.html

Vedlegg

Jeg fikk hjelp av min far Staal Vinterbo til å lage figurene og vi gjorde som følger. Dataene var av antall klipp i tidsintervall av variabel lengde. Siden tidsintervallene ikke stemte direkte overens mellom de to filmene, delte vi antall klipp fra et innsamlingsintervall på lengden av intervallet og ga starttidspunktet for intervallet denne verdien. Dermed fikk vi klipp per sekund punkter i stedet for intervalldata. Plottene av disse punktene hadde stor variasjon, til dels på grunn av den variable lengden på tidsintervallene. For å lettere se den grove forandringen i klippfrekvens bestemte vi oss for å bruke regnearket Microsoft Excel sine analysefunksjoner til dette. Disse er av to typer, rullende gjennomsnitt og kurvetilpasningsmodeller. Det rullende gjennomsnittet beregner gjennomsnittet for et vindu av et gitt antall datapunkter som flyttes over dataene fra start til slutt, et punkt om gangen. Siden variasjonen var så stor, er variasjonene i dette gjennomsnittet også relativt stort for små vinduer. Siden man ikke får et gjennomsnitt før antall punkter som er i vindusstørrelsen, og denne må være ganske stor, synes vi det passet bedre å bruke en kurvetilpasningsmodell siden vi også ville se hvordan klippfrekvensen så ut i begynnelsen av filmene. Excel har flere slike modeller å velge mellom og vi brukte en statistisk verdi R^2 (R-squared) for å hjelpe oss å velge. Denne ligger alltid mellom 0 og 1, og for en gitt kurve så betyr en større verdi at mer av variasjonene i dataene blir forklart av denne modellen. Den modellen som hadde størst R^2 var 6. gradspolynomet, med R^2 på 0.36 og 0.35 for henholdsvis Episode 4 og Episode 3. Når vi sammenlignet 6. gradspolynomet med rullende gjennomsnitt, gjenspeilet det rullende gjennomsnittet 6. gradspolynomet bedre jo større vinduet ble, noe som støtter opp om vårt modellvalg.

