

Sondre Strømholm

## Å klippe frem følelser i sanntid

En praktisk-teoretisk utforskning av hvordan klipping i sanntid kan påvirke tilskuerens emosjoner

Antall ord: 6475

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon

Veileder: Igor Devold

Mai 2024



NTNU

Kunnskap for en bedre verden



Sondre Strømholm

## **Å klippe frem følelser i sanntid**

En praktisk-teoretisk utforskning av hvordan klipping i sanntid kan påvirke tilskuerens emosjoner

Antall ord: 6475

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon  
Veileder: Igor Devold  
Mai 2024

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



Kunnskap for en bedre verden



# Sammendrag

Denne masteravhandlingen tar utgangspunkt i klippeprosessen av *Planene vi aldri la* (Strømholm 2024) og bruker autoetnografisk metode til å utforske hvordan klipping i sanntid påvirker tilskuerens emosjonelle reaksjon. Med støttende filmvitenskapelig teori og kunnskap fra filmpraktikere, reflekterer artikkelen over sammenhengen mellom kunstnerisk praksis og sluttproduktet. Avhandlingen finner at bruken av klipperens blunk til å klippe i sanntid har skapt et meddiktningssrom som har fått tilskueren til å føle hjertesorg i et lavbudsjettets relasjonsdrama.

# Abstract

This master's thesis is based on the process of editing the film *Planene vi aldri la* (Strømholm 2024) and uses autoethnographic method to explore how cutting in real time affects the audience's emotions. By using film studies and knowledge from film practitioners, this article reflects on the connection between Arts Praxis and the final product. The thesis finds that the use of the editor's blink to cut in real time has created a co-fictional space that has made it possible for the audience to feel heartbreak in a low-budget relationship drama.

# Forord

Jeg ønsker å rette en stor takk til min veileder, Igor Devold, for god veiledning på både masteroppgave og -produksjon. Takk for ærlige og presise tilbakemeldinger.

Takk til de ansatte på Institutt for kunst- og medievitenskap for hjelp med oppgaven og produksjonen.

Til slutt vil jeg også rette en stor takk til alle som har bidratt til å gjøre masterproduksjonen mulig.

Spesiell takk til Marie Holmboe, Kalle Huelssner, Karoline Husby Gjølga, Sander J. Skjegstad, Julian Bekkadal, Martine Lindsve Innhaug, Victor Alexander Løvland Gonzalez, Synnøve Fossum Eriksen og Arturo Scotti. Deres bidrag har vært uvurderlig.





# Innhold

1	Innledning .....	11
1.1	Posisjonering av prosjektet .....	11
1.2	Problemformulering .....	13
1.3	Teoretisk utgangspunkt .....	13
1.4	Metode .....	15
2	Drøfting av klippeprosessen .....	17
2.1	Gjennomføring .....	17
2.2	Dokumentasjon .....	17
2.3	Resultat .....	18
2.4	Erfaringer .....	19
2.5	Refleksjon .....	21
3	Avslutning .....	22
3.1	Konklusjon .....	22

## **Vedlegg**

Vedlegg 1: Litteraturliste

# Figurer

Figur 1: Stillbilde av Silje .....	12
Figur 2: Stillbilde av Julie .....	13
Figur 3: Stillbilde av Maja .....	19
Figur 4: Stillbilde av Christian .....	19

# 1 Innledning

Denne artikkelen er en praktisk-teoretisk masteravhandling som tar for seg min kunstneriske praksis fra klippingen av kortfilmen *Planene vi aldri la* (Strømholm 2024). Her ser jeg på hvordan jeg har anvendt mine blunk som klipper til å finne tagningenes ut-punkt i sanntid, og hvordan dette har fått tilskueren til å føle den samme hjertesorgen som protagonisten.

## 1.1 Posisjonering av prosjektet

*Planene vi aldri la* forteller om Maja (Synnøve Fossum Eriksen) som legger igjen en positiv graviditetstest på badet, hvor samboeren hennes, Christian (Arturo Scotti), finner den. Når Maja må tvinge en reaksjon ut av han, og hans svar er at han aldri vil ha barn, dras paret inn i det som blir forholdets siste krangel. Noen år senere møtes de igjen; Christian er nybakt far mens Maja fortsatt er barnløs.

Kortfilmen er laget i forbindelse med denne masteravhandlingen på Film- og videoproduksjon ved NTNU. I produksjonen har jeg hatt rollene regissør, produsent, manusforfatter og klipper. Denne undersøkelsen fokuserer utelukkende på min rolle som klipper. Klipp er noe jeg lenge har ønsket å fordype meg i, på grunn av min fascinasjon for hvordan man i klipperrommet, gjennom prøving og feiling, må finne den fortellingen man enda ikke vet at man har skapt – som dette prosjektet også har vært en påminnelse om. For meg handler denne kortfilmen om å finne ut at du og partneren din ikke er ment for hverandre. Min ambisjon har vært å få publikum til å føle på sorg, slik man gjør når det er slutt med den man kanskje en gang regnet som sin bedre halvdel. Det har vært et poeng for meg å skildre dette på en så ektefølt måte som mulig, og jeg har derfor tatt utgangspunkt i andre liknende relasjonsdrama på film som har fått meg til å føle på dette selv. Med et relasjonsdrama mener jeg filmer som omhandler kjærlighetsforhold, og fellestrekket filmene er problematikk rundt og dramatisering av selve bruddet. De aktuelle referansene jeg har jobbet med er *De Hensynsløse* (Gregersen 2018) og *Verdens verste menneske* (Trier 2021). Jeg vil nå ta for meg disse filmene og posisjonere de i forhold til mitt prosjekt.

*De Hensynsløse* er en kortfilm som handler om Silje (Renate Reinsve) som egentlig har gjort det slutt med kjæresten sin, Thomas. Men etter at han forsøker å ta livet sitt så spiller hun med på at de enda er sammen mens de drar på hyttetur med et vennepar. I filmens klimaks kommer alle kortene på bordet da Silje sier at hun ikke tror hun vil ha barn i det hele tatt. Thomas svarer med «Så klart skal vi ha barn, Silje.». Samtalen fortsetter fra den pinlige situasjonen som nå har oppstått, og Silje tvinger hyttefolket til å snakke om elefanten i rommet. Det interessante ved denne scenen, frem til punktet hvor Silje avslører hemmeligheten deres, er at den har én lang tagning hvor kameraet panorerer mot høyre i 540 grader – fra Thomas til Silje (x2). Denne tagningen gir tilskueren en romlig tilhørighet i hyttestua, og tillater oss å følge samtalen deres i uavbrutt tid (Rabiger og Hurbis-Cherrier 2013, 165). Bevegelsen skaper et personlig fortellerstandpunkt, som vil si at historien blir fortalt gjennom protagonistens subjektive opplevelse (Toreg 2011, 101). Jeg skal ikke påstå at filmen i sin helhet har dette fortellerstandpunktet, men heller at denne tagningen med sin panorering klarer å formidle hvordan Silje subjektivt opplever situasjonen. Det å ha et personlig

fortellerstandpunkt betyr nemlig ikke at vi må se hendelser gjennom Siljes øyne, for det er åpenbart ikke Silje som snurrer rundt seg selv i denne tagningen. Men nærheten vi har til henne i historien, skapt gjennom de dramaturgiske virkemidlene i filmen ved at hun bærer på en hemmelighet som nå blir dratt ut i lyset, danner en interesse for Silje hos tilskueren (Engelstad 2015, 168). Her kan tilskueren fortolke og til og med deles hennes erfaring og stemningsleie i situasjonen (ibid.). Tilskueren får dermed gjennom panoreringen oppleve den samme følelsen av kaos som Silje selv opplever i øyeblikket. Dog har filmen flere steder et allvitende fortellerstandpunkt, i og med at vi i andre scener får mer informasjon som Maja ikke selv har tilgang til (ibid.). Klipper Espen Skjong Knutsen kunne valgt å klippe på et annet sted i tagningen for å opprettholde det allvitende fortellerperspektivet, men når denne tagningen gir den emosjonelle informasjonen tilskueren trenger for å forstå Silje som karakter, er det like mye klipperens jobb å vite hvor hen *ikke* skal klippe (Murch 2001, 16). For selv om denne bevegelsen ikke nødvendigvis er et klipp i seg selv, fungerer den på nøyaktig samme måte (Toreg 2011, 194). Gjennom denne tagningen bestemmes det på settet hva publikum skal få oppleve, og ikke i klipperommet.



**Figur 1: Stillbilde av Silje** Kilde: (Gregersen 2018, 0:22:05)

*Verdens verste menneske* forteller om Julie (Renate Reinsve) som sårt prøver å finne ut hvem hun er. Filmen skildrer fire år i Julies voksne liv, hvor hun blant annet gjør det slutt med kjæresten sin, Aksel (Anders Danielsen Lie), da hun innser at de er på to forskjellige steder i livet (Joachim Trier 2021, 0:58:18 – 1:02:00). Det som har skjedd tidligere i filmen er at Julie har møtt Eivind (Herbert Nordrum) på en fest, noe som sår tvil over om hun er klar til å slå seg til ro med den en del eldre kjæresten sin, Aksel, som selv er klar for barn. Scenen begynner med Julie som konfronterer Aksel med at forholdet deres er slutt. Dette kommer som en stor overraskelse på han, og i det at han prøver å forstå situasjonen stiller han spørsmålet: «Har du truffet noen?». Det klippes til Julie som svarer, etter litt betenkningstid: «Nei.» før hun flytter øyene bort fra Aksel, tørker en tåre og blunker tydelig. Rett etter dette blunket, velger klipperen Oliver Bugge Coutté å klippe. Vi som tilskuere vet at Julie lyver til Aksel, fordi vi tidligere har sett at hun har møtt en annen. Når Aksel stiller dette spørsmålet og det så klippes til Julies svar, får vi ikke bare svaret, men også et innblikk i at Julie har mange motstridende tanker på én gang. Det kan være tanker som: «Skal jeg fortelle sannheten, eller lyve?», «Er å gjøre det slutt det rette å gjøre, eller ikke?» eller «er jeg verdens verste menneske?». Dette skjer gjennom det Audun Engelstad (2015) beskriver som *den psykologiske fasetten ved fokalisering* (178). Det vil si «det registeret av følelser og erfaringer som blikket bæres

av» og er forankret i karakterenes tanker og indre følelser som uro og sorg (ibid., 177-178). Når en så god skuespillerinne som Reinsve portretterer Julie i denne filmen, projiserer hun også karakteren Julies blunk gjennom sine egne ved å leve seg inn i rollen og bli karakteren, slik at hun også inntar karakterens tankevirksomhet (Murch 2001, 64). På samme måte kan man også tolke det dit hen at Coutté også har levd seg inn i karakteren Julie i klipperommet, og følt at dette blunket er nødvendig til å fortelle akkurat hva hun føler i dette øyeblikket (ibid., 64-65). Ved å klippe etter at hun har sett bort fra Aksel, tørket en tåret og blunket, får man sett Julies (unnnvikende) blick lenge nok til at man kan forstå hennes tanker og indre følelser, og tolke det dit hen at hun lyver til Aksel (og kanskje til og med for seg selv) (ibid., 67; Engelstad 2015, 178).



**Figur 2: Stillbilde av Julie** Kilde: (Trier 2021, 1:00:02)

I eksemplene fra *De Hensynsløse* og *Verdens verste menneske* jeg har valgt, har jeg fokusert på hvordan klipperen gir tilskueren en inngang til hovedkarakterens tanker gjennom klipp og valg av klippepunkt (eller ved å ikke klippe). Disse scenene fra de to filmene fremstiller et kjærlighetsbrudd på hver sin måte, og gir meg som tilskuer dypere innsikt i karakterene og anledning til å tenke med dem. Klipperen bidrar til å skape meddiktningssrom og undertekst gjennom klippingen. På grunn av filmenes tematikk er også karakterenes tanker naturlig forbundet med uro og sorg. I samspill med filmenes formgrep, får dette meg som tilskuer til å føle på den samme sorgen som hovedkarakterene. Klippingen i scenene gir meg rom til å dikte med. At klipperen skaper rom for meddiktning skaper en måte for meg som tilskuer til å oppleve noe. Dette er altså min kunstneriske ambisjon å gjennom klipping gi tilskueren den komplekse følelsen av hjertesorg.

## 1.2 Problemformulering

Hvordan kan klipperens blunk brukes til å finne en tagnings ut-punkt i sanntid for å få tilskueren til å føle hjertesorg i et lavbudsjettets relasjonsdrama?

## 1.3 Teoretisk utgangspunkt

Walter Murch (2001) holdt i 1995 en forelesning, som ble transkribert og senere gitt ut som bok, om sine egne erfaringer fra sin praksis som filmklipper. Her gjorde han et forsøk på å dekode hva et klipp er og hva som gjør at de fungerer eller ikke – og forklarte valg av klippepunkt blant annet med menneskets blunk. Som en av de som har opplevd overgangen fra de analoge klippemaskinene til digitale klippeprogrammer (og

blitt Oscar-nominert til beste klipp med både analoge og digitale klippeverktøy) har Murch (2001) utvilsomt mye erfaring med de forskjellige arbeidsmetodene og rammeverkene som følger av de to måtene å klippe (106-107; 147). Én av metodene som han har tatt med seg over til den digitale arbeidsmetodikken fra det analoge klipperommet er det å markere tagningenes ut-punkt i sanntid (ibid., 65). Dette til tross for at digitale klippeprogrammer har forenklet det å kunne gå fram og tilbake, ramme for ramme, for å finne *det perfekte* ut-punktet for hver eneste tagging. Uten å gi noen ytterligere forklaring av hvorfor han mener denne metoden er bedre enn å finne ut-punktet ved å se filmen bilde for bilde, påstår Murch (2001) at det å finne ut-punktene i sanntid forhindrer at filmene hans blir *rytmisk tonedøve* (65). Å finne tagningenes ut-punkt i sanntid er ikke noe jeg har hatt et bevisst forhold til tidligere, og det vanskelig for meg å bedømme om mine tidligere filmer kan oppleves som det han kaller tonedøve. Likevel tror jeg metoden hans kan bidra til å ta mer bevisste valg i klippeprosessen. Murch (2001) sin metode er en kunstnerisk metode jeg vil utforske i denne praktisk-teoretiske undersøkelsen for å se om den kan brukes til å oppnå min kunstneriske ambisjon beskrevet over.

Men hva mener jeg med klipperens blunk i denne undersøkelsen, og hvordan kan dette gi meg en inngang til å si noe om tilskuerens følelser? Murch (2001) mener at blinking generelt ikke kun er til for å fukte øyet, men fungerer som en markering av et skifte i tankene til et menneske (61). Med andre ord; blunk er en manifestering av tanker, og kan ifølge han selv indikere mulige klippepunkter i film (ibid., 62). Det at jeg tar utgangspunkt i hvordan klipperens blunk kan benyttes for å svare på problemstillingen, betyr i praksis, om man skal ta Murch (2001) på ordet, at jeg vil undersøke hvordan min egen tankegang og forståelse om verden påvirker hvor jeg ender opp med å klippe, dersom dette gjøres i sanntid, og hvordan det påvirker tilskuerens anledning til å tenke *med* filmen – og dermed også føle med den. Det er dog vanskelig å si noe om hva hver eneste tilskuer vil føle i løpet av filmen, og dette er ikke noe jeg hverken har kunnskap om eller vil besvare i denne undersøkelsen. Det jeg derimot vil gi et svar på er hva jeg som klipper tror at «den rette» tilskueren vil føle. Her skiller jeg mellom det Audun Engelstad (2015) definerer som den *forestilte* og *faktiske tilskueren* av en film, hvor den forestilte tilskueren er en kreasjon av filmskaperen for produksjonen av filmen (222). Den faktiske tilskueren referer til hvert eneste enkeltindivid som ser filmen, og er noe som det er vanskelig å si noe om fordi hvert individs opplevelse av film avhenger av dets unike erfaringer, kunnskap og forventninger (ibid., 210). I denne undersøkelsen vil filmskaperen i Engelstads (2015) definisjon tilsvare klipperen. Klipperen vil sette sammen taggingene i filmen basert på sin egen forståelse om verden i møte filmen hen jobber med, og gjøre de nødvendige endringene for at filmen skal dele klipperens tankegang (eller; blunk). I denne prosessen tar klipperen utgangspunkt i seg selv som en tilskuer for å klippe filmen, og skaper en forestilt tilskuer. Ideen om den forestilte tilskueren samsvarer med at klipperens jobb er å forvente og styre tankeprosessen til tilskueren (Murch 2001, 69), hvor da klipperen i all hovedsak tar utgangspunkt i seg selv og sine blunk for å skape filmen. Hvis tilskueren da ikke forstår filmen, kan man kanskje også si at de ikke forstår klipperens tankegang, eventuelt ikke er enig i den og motsetter seg filmens logikk. I en forlengelse av at blunk er en manifestering av tanker, forstår jeg det slik at klipperens tankegang kan ses på som klipperens blunk. Det er så gjennom den forestilte tilskueren, som jeg har skapt under produksjonen av filmen, at jeg vil kunne si noe om hva den forestilte tilskueren vil føle av min film. Jeg har ikke gjennomført kvalitative eller kvantitative studier av persepsjonen av filmen. Derfor må jeg forbeholde

at jeg i denne undersøkelsen kun uttaler meg om den forestilte tilskueren som er skapt i møte mellom den endelige filmen min og meg som klipper – og mine blunk.

Intuisjon er også et begrep jeg vil bruke når jeg drøfter valgene jeg har tatt i klippeprosessen, og er et ord som mange ofte bruker når de skal forklare hvorfor et klipp føles rett uten at de nødvendigvis vet hvorfor. Derfor kan intuisjon virke som et svært upresist begrep, men det behøver det ikke være. Karen Pearlman (2016) skaper i sin bok en egen definisjon av det hun mener er en klippers intuisjon (11-14). Ifølge henne består dette av: ekspertise, implisitt læring, vurdering, sensitivitet, kreativitet og grubling. *Ekspertise* ved at man kan operere klippeprogrammet uten å måtte bruke energi på å tenke over hvordan man skal gå frem for å klippe. *Implisitt læring* gjennom å se mye film og ubevisst lære av det. I det å *vurdere* legger hun til grunn at man kjenner til alle faktorene rundt materialet man jobber med (historien, sjanger, tradisjoner osv.), slik at man gjør gode vurderinger i prosessen. Det å være *sensitiv* handler om å være følsom overfor materialet ved å klare og se dets fulle potensiale. *Kreativitet* menes med det å klare å skape ny mening i materialet basert på klipperens kunnskap om verden, og til slutt klipperens evne til å ubevisst *gruble* over materialet selv når man ikke aktivt jobber med det. Alle disse faktorene spiller inn på det Pearlman (ibid., 11) kaller *en klippers intuitive prosess*. Ifølge henne kan ikke intuisjon utvikles samtidig som man bedriver intuitiv praksis (ibid., 10). Hun mener at det å gjøre, og det å analysere, på én og samme tid forstyrrer hverandre. Det vil si at man må ta ett skritt tilbake fra klippeprosessen for så å analysere valgene man har tatt for å kunne forbedre intuisjonen sin. Så når jeg i klippeprosessen tar intuitive valg, og senere fører en logg og så grubler over de samme valgene, så forbedrer jeg samtidig intuisjonen min ifølge Pearlman (2016).

## 1.4 Metode

I denne undersøkelsen vil jeg i stor grad benytte meg av mine egne erfaringer fra klippeprosessen, og hvordan jeg opplever effekten av de klippene jeg har gjort. Å ta utgangspunkt i sine egne erfaringer og observasjoner en metode brukt i autoetnografi. Det er få akademiske metoder som tillater meg å undersøke min problemstilling på denne måten, nettopp fordi jeg mener at klipperens kreative prosess best kan undersøkes i en kontekst hvor man har tilgang til klipperens tanker og følelser når klippingen gjøres. Her skiller autoetnografien seg ut ved at den sentrerer seg rundt individets erfaringer, og gir meg en helt unik og, etter min mening, nødvendig inngang til problemet, som andre metoder ikke har (Karlsson et al. 2021, 29). Samtidig er det viktig å være bevisst over upåliteligheten denne metoden har, ettersom den hovedsakelig baserer seg på individets egne opplevelser, erfaringer og ikke minst hukommelse. Karlsson et al. (2021) argumenterer for at vitenskap er systematiseringen kunnskapsutvikling; uavhengig om denne kunnskapen kommer fra én eller tusen personer (39-40). Det er med denne definisjonen av hva vitenskap kan være, og i et forsøk på å gjøre min hukommelse litt mer pålitelig og samtidig legitimere mine erfaringer som kunnskap, at jeg har systematisert hukommelsen min ved å føre en logg over hva jeg har tenkt og følt i løpet av klippeprosessen. Slik kan jeg skrive om de valgene jeg har tatt med større nøyaktighet ettersom jeg vet hvordan jeg tenkte og følte i det øyeblikket valget ble tatt. Men med det forbeholdet at det ikke alltid er gitt at jeg har klart å formidle alle valgene jeg har tatt og følelsene jeg har fått til papiret, og at jeg ikke nødvendigvis føler det samme nå i skrivende stund. Autoetnografi forblir en usikker og delvis upålitelig kilde som avhenger mye av individet, men det endrer ikke at dette

først og fremst er hvordan jeg som et individ har satt ord på mine handlinger i klippeprosessen jeg har hatt.

Fremgangsmåten for drøftingen av arbeidet mitt er forankret i Robin Nelsons (2013) *Practice as research*-kunnskapsmodell (PaR) kalt *Arts Praxis* (37). Denne modellen dekker tre forskjellige typer kunnskap og består av det Nelson (ibid.) kaller for *know-that*, *know-how* og *know-what* (38). *Know-that* er tradisjonell akademisk kunnskap, eller objektiv kunnskap som se på fenomener utenfra. *Know-how* er implisitt/kroppslig kunnskap og *know-what* er kunnskap fått via kritisk refleksjon (ibid., 41-45). *Know-that* vil jeg i denne sammenhengen si er filmvitenskapelig teori fra *ikke-skapere*, altså kunnskap som ikke kommer fra å lage film, men fra å observere og analysere filmverk. *Know-how* er kunnskap man bruker ubevisst i prosessen med å lage film, og er kunnskap som praktikere og utøvere har. Dette kan minne om det klippere kan kalle intuisjon i og med at mye av kunnskapen brukes ubevisst. *Know-what* kan være en måte å sette ord på den ubevisste kunnskapen som er anvendt i klippeprosessen, ved å reflektere over de valgene som jeg har tatt. Dette kan også være kunnskap utviklet av filmskapere som beskriver sin egen metode fra deres egen praksis, som for eksempel Walter Murchs (2001) *In the Blink of an Eye*.

I drøftingen vil jeg redegjøre for mine egne erfaringer fra min klippepraksis og beskrive den prosessen jeg har vært gjennom. Så vil jeg forsøke å gjøre noen av erfaringene jeg har gjort meg eksplisitte. Til å begynne med vil jeg redegjøre for hvordan jeg har arbeidet og hvordan jeg har dokumentert arbeidet (praxis), før jeg ser på min film som et endelig produkt i seg selv (know-that). Her benytter jeg filmvitenskapelig teori og analyse for å skape et bilde av hvordan min film kan posisjoneres i forhold til den utvalgte filmografien, i et forsøk på å gjøre en objektiv analyse. Deretter ser jeg på de erfaringene jeg har gjort meg i min klippepraksis (know-how), og setter den implisitte kunnskapen jeg har anvendt opp mot relevante teorier. Dette tillater meg å til slutt reflektere over prosessen jeg har hatt og de innsiktene jeg har fått av å finne tagningenes ut-punkt i sanntid, og se hvordan dette kan påvirke tilskuerens følelser. Gjennom denne refleksjonen ønsker jeg å skape min egen *know-what*, ved å sette ord på hva jeg har funnet ut om min prosess gjennom min kunstneriske praksis. Denne refleksjonen vil blant annet inneholde erkjennelser jeg ikke bare har fått fra klippeprosessen, men også i etterkant gjennom grubling over min praksis, for å bruke Pearlman (2016) sin terminologi, ved utarbeidelse av denne undersøkelsen.



## 2 Drøfting av klippeprosessen

### 2.1 Gjennomføring

Den 18. februar 2024 ble innspillingen av *Planene vi aldri la* konkludert, og klippingen kunne så begynne. Ettersom dette er en studentfilm laget i forbindelse med masterprogrammet Film- og videoproduksjon ved NTNU, skulle den også være ferdigstilt før innlevering 22. mai samme år. Det betyr at prosjektet hadde et etterarbeid på 14 uker, hvorav klippeperioden var på syv av dem – slik at lyd, musikk og farge kunne ferdigstilles etter at klippen ble låst. På grunn av den noe korte etterarbeidsfasen til filmen var det viktig for meg å ha en strukturert, overordnet plan for hvordan jeg skulle klippe. Dette var dog ikke en plan som jeg skrev ned i stein, og vil heller presentere det som jeg faktisk endte opp med å gjøre i prosessen.

Klippeprogrammet jeg har brukt er DaVinci Resolve Studio 18 (Blackmagic Design 2024). Etter å ha lastet inn alt råmateriale i programmet, synkroniserte jeg lyden med bildet. Deretter så jeg gjennom alt råmateriale, logget det og lagde en tidslinje hvor alle taggingene ble plassert etter hverandre akkurat slik som de var planlagt fra forarbeidet (dog kun én av taggingene fra hver innstilling). Den første sammensetningen av materialet hadde på dette tidspunktet en total lengde på 14 minutter og 58 sekunder. Deretter begynte jeg å trimme ned filmen. Her fant jeg, etter mye prøving og feiling, filmens overordnede struktur. Denne fasen av klippen, også kjent som grovklipp, bestod i stor grad av å fjerne hendelser og dialog som ikke bidro til progresjon av fortellingen slik det hadde gjort på papiret, i manuset. Jeg begynte på grovklippen 8. mars og den varte i de påfølgende 10 dagene, før jeg gikk over til klippens siste fase, finklippingen, den 19. mars. Det var her jeg først og fremst begynte å forme følelsene i filmen, gjennom å først og fremst eksperimentere med klippenes inn- og ut-punkt. Det var også her jeg aktivt forsøkte å finne taggingenes ut-punkt i sanntid. Den 7. april låste jeg klippen, som vil si at jeg ikke gjorde noen ytterligere endringer i klippen etter dette tidspunktet. Filmens totale lengde var nå på ni minutter og 13 sekunder, fem minutter og 45 sekunder (ca. 1/3) kortere enn den første sammensetningen av materialet.

### 2.2 Dokumentasjon

Jeg har dokumentert den kunstneriske prosessen min gjennom en daglig logg i klippeperioden. Her har jeg skrevet ned de tankene jeg har hatt og følelsene jeg har fått mens jeg har vært i klipperommet. På bakgrunn av at autoetnografi kan virke som en upålitelig kilde, ser jeg på det som en fordel for undersøkelsen å vise åpenhet overfor dokumentasjonen som jeg har basert den på. Dokumentasjonen har som nevnt bestått av en daglig logg, hvor jeg har notert både under og i etterkant av klippeøktene jeg har hatt. Her har jeg ofte benyttet meg av det jeg har hatt for hånden, og dermed logget i et digitalt dokument og skrevet ned tanker på papir. De dokumentene som til slutt har dannet klippeloggen, er formulert som en ufiltrert tankestrøm som dokumenterer hva, hvorfor, hvor og når jeg har tenkt og følt mens jeg har vært i klipperommet. Jeg har notert datoen for hver klippeøkt jeg har hatt og lagret minst én tidslinje i klippeprogrammet med samsvarende dato. Jeg har ikke fokusert på hvor lange øktene eller pausene mellom klippeøktene har vært, og heller ikke når jeg tenkte og følte noe i løpet av de spesifikke klippeøktene. Alt i alt har jeg dokumentert de største

innsiktene jeg har fått dag for dag mens jeg har klippet filmen. Dette gir undersøkelsen et underlag for å kunne drøfte de valgene jeg har tatt underveis i klippen.

## 2.3 Resultat

I dette kapittelet vil jeg undersøke hvordan *Planene vi aldri la* har blitt i forhold til de kunstneriske ambisjonene jeg har hatt. Dette gjør jeg ved å trekke frem noen få øyeblikk fra filmen, og se disse i lys av de analyserte filmene i kapittel 1.1 og ved hjelp av filmvitenskapelig teori fra Audun Engelstad (2015) og Carl Plantinga (1999), men også opp mot praktikerens *know-what*, som Jan Toreg (2011) og Walter Murch (2001).

I åpningsscenen i *Planene vi aldri la* blir vi introdusert til Maja som finner ut at hun ikke har menstruert som forventet. Hun reiser seg opp fra toalettet og går bort til vasken for å lete frem en graviditetstest. Ansiktsuttrykket hennes i speilbildet er seriøst og kroppsspråket anstrengt, før det klippes til sort (Strømholm 2024, 0:00:00-0:00:43). Det hele gjøres i én tagning med en panorering med Majas bevegelse fra toalettet til vasken. Til forskjell fra *De Hensynsløse* (Gregersen 2018), har *Planene vi aldri la* et til dels et *ekskluderende perspektiv*. Det vil si at informasjon holdes tilbake fra tilskueren til tross for at vi opplever historien fra deres ståsted (Engelstad 2015, 171-172; Toreg 2011, 101). Jeg benytter meg her altså av en ellipse (Engelstad 2015, 149). I scenen har ikke kamerabevegelsen i seg selv et fokus på å vise tilskueren at Maja ikke har blødd eller hva hun finner i skuffen. Vi ser ikke ting direkte gjennom Majas øyne i scenen, men har likevel en nærhet til henne (som kamerabevegelsen er med på å skape). Dette gir tilskueren muligheten til å fortolke og dele hennes erfaring og følelser i øyeblikket (Engelstad 2015, 168). Slik kan tilskueren likevel forstå scenen og dens handling implisitt. Gjennom å følge Maja i uavbrutt tid og hele tiden være nær henne i scenen, kan historien oppleves å bli fortalt gjennom hennes subjektive opplevelse – som etablerer scenens, men også filmens personlige fortellerstandpunkt (Toreg 2011, 101). Filmene har for øvrig flere tydeligere eksempler på et ekskluderende perspektiv: Når vi er i gangen vet vi ikke at Maja har lagt igjen graviditetstesten på badet, og; når Maja venter på noen på konserthuset vet vi heller ikke at hun venter på sin nye kjæreste – og ikke Christian. Til tross for det til tids ekskluderende perspektivet har filmen et gjennomgående personlig fortellerstandpunkt, ved at vi hele tiden opplever fortellingen gjennom Majas subjektivitet. Dette gjør at vi knytter oss sterkere til Maja enn Christian.

Mot slutten av den høylytte krangelen mellom Maja og Christian, konfronterer han henne med hvorfor den positive graviditetstesten lå på baderommet (Strømholm 2024, 0:04:12-0:05:30). I motsetning til Julie *Verdens verste menneske* (Trier 2021) vet ikke vi om Maja faktisk lyver når hun sier at hun ikke la graviditetstesten der med vilje, fordi selve handlingen at hun legger den der ikke er tilgjengelig for tilskueren. Det kan likevel virke sånn på bakgrunn av at hun ikke kan gi et godt svar. Fordi det ikke klippes tilbake til Christian når han anklager henne for å legge den der med vilje, får vi som tilskuere heller se Majas reaksjon på å bli anklaget. Hun ser bort, blunker en god del ganger og ser ned mens hun sier: «Jeg gjorde jo ikke det!». Denne reaksjonen gir oss et innblikk i at hun har mange motstridende tanker. Disse kan kanskje leses som: «Skal jeg lyve, eller fortelle sannheten?», «Burde jeg tatt opp dette på en annen måte?» eller «Er det virkelig det du tenker på nå?». På lik måte som i *Verdens verste menneske* skjer dette gjennom at tilskueren tolker de følelsene som ligger i Majas blikk (Engelstad 2015, 177-178). Dette tillater tilskueren å tolke det til at hun ikke bare lyver, men at hun er veldig lei seg for at Christian reagerer slik han gjør (ibid., 178; Murch 2001, 67). Vi forstår raskt Majas tanker og indre følelser i dette øyeblikket, men ved å ikke klippe tilbake til

Christian under hans dialog, får man sett Majas ansikt lenge nok til å også fremkalle en empatisk emosjonell respons hos tilskueren (Plantinga 1999, 247-250). Tilskueren forstår altså ikke bare hva Maja tenker og føler i dette øyeblikket, men ved hjelp av å ikke klippe, ønsker jeg at tilskueren føler på det samme som hovedkarakteren selv.



**Figur 3: Stillbilde av Maja**  
Kilde: (Strømholm 2024, 0:04:54)



**Figur 4: Stillbilde av Christian**  
Kilde: (Strømholm 2024, 0:05:01)

De stedene i filmen som jeg har beskrevet over bruker varianter av de formgrepene man blant annet kan finne i *De Hensynsløse* og *Verdens verste menneske*. Gjennom å skape et personlig fortellerstandpunkt og nærhet til protagonisten tidlig i filmen, har lengre tagninger og reaksjonsskudd av Maja bidratt til å gi tilskueren en anledning til å forstå, tenke og føle sorgen med henne. Disse øyeblikkene mener jeg bruker virkemidler som eksisterer i filmens helhet, og jeg vil på bakgrunn av dette håpe at *Planene vi aldri la* får tilskueren til å føle på hjertesorg. Det har vært intensjonen med de grepene jeg har valgt.

## 2.4 Erfaringer

I min klippepraksis, der jeg har fokusert på å undersøke hvordan jeg kan bruke mine blunk til å finne tagningers ut-punkter i sanntid, har jeg gjort meg noen erfaringer av måten dette kan gjøres på. Med et utgangspunkt i klippelogg min vil jeg dele erfaringer jeg har hatt fra klippeprosessen og se disse i sammenheng med filmteori og andre filmutøveres praksis.

Det finnes, etter hva jeg har erfart, to overordnede måter å finne en tagnings ut-punkt på. Man kan enten markere et ut-punkt:

- a) mens filmen er pauset, eller;
- b) i sanntid mens filmen ruller.

Alle klipp gjøres innenfor én av disse to kategoriene. Når jeg har funnet et ut-punkt i sanntid (mens filmen ruller), så innebærer det at jeg har pauset avspillingen på den nøyaktige rammen jeg ønsker å klippe på. Dette vil jeg kalle *å klippe i sanntid*. Selv om denne undersøkelsen skal ha et fokus på denne metodens evne til å skape følelser i tilskueren, erfarte jeg raskt at dette ikke kunne gjøres tidlig i klippeprosessen (Sondre Strømholm, Klippelogg, 4. mars 2024). Om et ut-punkt føltes riktig eller gal var veldig avhengig av konteksten som tagningen befant seg i, og jeg kunne heller ikke bare ta en helt vilkårlig tagning og deretter forsøke å finne det riktige ut-punktet i den. Dette kan forstås gjennom sammenhengen mellom *timing* og *sekvensering*. Susan L. Feagin (1999) forklarer at før man i det hele tatt kan vurdere om tagningens varighet (timing) kan ha

en effekt på tilskueren, må først rekkefølgen av tagninger som danner fortellingen være på plass (sekvensering) (172-173). Effekten avhenger altså ikke bare av når ut-punktet finner sted i tagningen, men også hva den neste og foregående tagningen er og deres varighet – i sammenheng med filmens alle tagninger og deres varighet. Samspillet mellom taggingene og deres varighet danner filmens rytme (Pearlman 2016, 22). Det betyr at jeg trengte en sammensetning av tagninger, altså filmens fortelling, før jeg kunne begynne å se etter det riktige ut-punktet til å forme filmens rytme. Dette førte til at jeg i min *assembly* satt sammen alle taggingene slik de var planlagt fra forarbeidet, uten å tenke stort på hverken utsnitt eller ut-punkt. Jeg kunne nå i utgangspunktet ha begynt å finne taggingenes riktige ut-punkt fordi det var en sekvensering på plass. Dog var denne sammensetningen av tagninger en helt annen fortelling enn den jeg ønsket meg, og den hadde ingen tydelig hovedkarakter (Sondre Strømholm, Klippelogg, 7. mars 2024). Det handlet dermed om å finne den riktige sekvenseringen i filmen, altså de riktige taggingene i riktige rekkefølge, før jeg kunne bestemme deres spesifikke varighet. I hele grovklippen forsøkte jeg å strukturere fortellingen basert på mine kunstneriske ambisjoner om å formidle hjertesorg til tilskueren. Dette innebar å eksperimentere med ulike kombinasjoner av tagninger mens filmen var pauset. Her klipte jeg utelukkende ved å velge ut-punkt etter å navigere ramme for ramme gjennom filmen (Sondre Strømholm, Klippelogg, 17. mars). Deretter spilte jeg av resultatet og vurderte om denne kombinasjonen formidlet det jeg ønsket.

Murch (2001) beskriver tre sentrale momenter som bør finne sted før man kan finne riktig ut-punkt i en tagging, noe jeg også erfarte i min praksis (68). Først må man:

1. identifisere de mulige klippepunktene, deretter;
2. finne ut hvilken effekt de ulike klippepunktene har på tilskueren, for så å;
3. velge den effekten som er rett for filmen.

Disse momentene har i stor grad påvirket hvilke tagninger jeg har valgt og rekkefølgen som de har fått i grovklippen. Først når filmen hadde fått den strukturen som formidlet det jeg ønsket, kunne jeg begynne å klippe i sanntid (Sondre Strømholm, Klippelogg, 18. mars 2024).

Likevel opplevde jeg at deler av strukturen jeg hadde laget ikke alltid følte riktig når jeg skulle markere en tagnings ut-punkt. For eksempel klippet jeg tilbake til Christian som skrek: «Du la den der så jeg skulle finne den positiv!» under den høylytte kranglingen deres. Dette skapte en effekt som følte riktig da jeg strukturerte fortellingen (ibid., 14. mars 2024; Strømholm 2024, 0:04:50-0:04:59). Imidlertid når jeg var i finklippen og brukte metoden på dette øyeblikket, så klarte jeg ikke å treffe det samme ut-punktet flere ganger i den foregående tagningen av Maja. I følge Murch (2001) tyder dette på at jeg som klipper ikke klarer å følge filmens og/eller karakterens tankevirksomhet (65). Med andre ord måtte noe endres for at jeg som tilskuer skulle henge med på øyeblikket. Ved å bruke metoden endte jeg opp med å ikke klippe tilbake til Christian fordi jeg følte at jeg trengte å vite hvordan Maja reagerte på denne kommentaren – ikke bare se at Christian ropte den (Sondre Strømholm, Klippelogg, 19. mars 2024).

Det var også steder i filmen hvor det ikke var mulig for meg å finne ut-punktet i sanntid. Selv om dette kanskje indikerte at noe var feil, fant jeg heller ingen andre løsninger som følte bedre. Dette skjedde blant annet i den aller siste tagningen i krangel-scenen, rett før det klippes til sort (Strømholm 2024, 0:06:49-0:07:00). Her ville jeg egentlig ha en lenger varighet på tagningen (Sondre Strømholm, Klippelogg, 7. april 2024). Jeg følte at jeg egentlig trengte å være med Maja enda lenger for å virkelig føle det hun føler i dette

øyeblikket, men tagningen var ikke lang nok. Jeg ble da heller nødt til å finne den siste mulige rammen i tagningen mens filmen var pauset.

## 2.5 Refleksjon

Den største styrken til det å klippe i sanntid er at det krever at klipperen tar valg mens hen opplever fortellingen. På en måte tvang det meg til å et velge ut-punkt mens jeg fortsatt var en del av filmens tankevirksomhet. Dette gjorde at jeg i større grad har tatt aktive, meningsfulle valg i klippeprosessen enn jeg føler at jeg har gjort i tidligere prosjekter. Metoden har koblet meg på Majas tanker og følelser på lik linje som tilskueren gjør når hen ser filmen. Jeg har så brukt denne metoden til å forstå hvilke emosjoner som fortellingen trenger ved hjelp av min klippeintuisjon. Det vil si at jeg har brukt kunnskap jeg har om relasjonsdrama fra mitt eget liv og fram filmer jeg har sett, bevissthet rundt materialet jeg har jobbet med, og forståelse om hvordan dette materialet kan kombineres for å skape forskjellige emosjoner, til å forstå hvilket ut-punkt som er det riktige. Valget av ut-punkt er forankret i min kunnskap om hvordan jeg forstår verden, og dermed også hvordan jeg tenker. Når jeg da stopper avspillingen på et ut-punkt, betyr ikke det at det er valgt tilfeldig. Det betyr at jeg som klipper velger det ut-punktet som er i tråd med hvordan jeg forstår at dette øyeblikket bør føles. Med andre ord bruker jeg mine blunk til å finne tagningens ut-punkt, og dermed også til å klippe i sanntid.

Det å klippe i sanntid krever imidlertid at en betydelig del av filmen allerede er på plass. Fortellingen må først ha en struktur, noe som vil si at det må eksistere en rekkefølge av tagninger. Først med denne rekkefølgen får tilskueren en inngang til å forstå, tolke og føle med historien og karakterene i den. På bakgrunn av dette vil jeg påstå at metoden ikke er en nødvendighet for få tilskueren til å føle hjertesorg. Det kan også oppnås ved å klippe mens filmen er pauset. Likevel har metoden blant annet bidratt til å utvide øyeblikk i *Planene vi aldri la* slik at tilskueren har fått mer tid til å dikte med. Dette har gjort at tilskueren har gått fra å forstå følelsene til protagonisten, til å gi rom til å føle empati for henne og dermed også oppleve denne hjertesorgen selv.

Det er ikke alltid at det å klippe i sanntid har resultert i en bedre løsning det første ut-punktet jeg satte mens filmen var pauset, og jeg tror derfor heller ikke at man må klippe i sanntid for å unngå en rytmisk tonedøv film, slik som Murch (2001) påstår (65). Jeg forstår det heller slik at det å velge en tagnings ut-punkt er en stor del av å forme filmens rytme. Fordi rytme foregår i en bestemt tid, og kun kan oppleves mens man ser filmen i 1:1 hastighet, kan det å klippe i sanntid forsikre klipperen om at hen tar valg som passer inn i filmens eksisterende rytme. Det er likevel vanskelig å si om jeg hadde kommet frem til de samme ut-punktene dersom jeg utelukkende hadde klippet mens filmen var pauset, og om disse ville vært noe bedre eller verre. Det kan jo tenkes at forskjellen ville vært marginal, og at det kun hadde vært snakk om et par bilderammer forskjell mellom metodene. Dette er imidlertid ikke noe jeg i min undersøkelse har målt, og forblir spekulasjoner fra etter endt klippeprosess.

Jeg forstår det slik at det vil være individuelt hva slags utbytte en klipper kan få av denne metoden, på lik linje med hvordan en tilskuer opplever en film. Det er fordi valgene som tas når man klipper i sanntid er basert på klipperens egne blunk og intuisjon. For meg har det å klippe i sanntid effektivisert klippeprosessen ved at jeg har tatt bevisste valg med hensyn til fortellingen som jeg har ønsket å formidle. Dette har blant annet gjort at jeg har kommet frem til ut-punkt som har fått noen av filmens sympatiske øyeblikk, til å gi rom for empatisk hjertesorg for tilskueren.

## 3 Avslutning

Til min kjennskap er dette første gang at en masteravhandling, skrevet med autoetnografi og PaR som et metodologisk utgangspunkt, utforsker hvordan man finner et ut-punkt i sanntid i et lavbudsjetts relasjonsdrama. Det er ikke første gang Murch (2001) sine metoder har vært gjenstand for forskning, men gjennom utforskningen av min problemstilling har jeg funnet at hans metode, som innebærer å alltid finne tagningens ut-punkt i sanntid, kun har fungert i deler av prosessen i mitt arbeide.

### 3.1 Konklusjon

Denne avhandlingen har drøftet erfaringer rundt hvorvidt mine blunk har påvirket hvordan jeg har funnet en tagnings ut-punkt i sanntid, og hvordan dette har fått tilskueren til å føle på hjertesorg i *Planene vi aldri la*. Ved å redegjøre for at tilskueren i dette tilfellet er den forestilte tilskuer, har jeg analysert filmen gjennom filmvitenskapelig teori og konkludert med at enkelte klippegrep, som å forlenge tagninger i emosjonelle øyeblikk, gir tilskueren meddiktningssrom til å oppleve hjertesorg. Gjennom å utforske det å klippe i sanntid erfarte jeg at denne metoden, i samspill med mine blunk, blant annet bidro til å gjøre noen tagninger i filmen lenger slik at tilskueren fikk mer tid til å se og dermed føle med protagonisten. Her ble det rom til at tilskueren, ikke bare forsto hva karakteren tenkte eller følte i øyeblikket, men kunne føle med og dermed oppleve empati med protagonisten – og gjennom det kunne føle på den samme hjertesorgen selv. Jeg har dermed benyttet mine blunk til å sette meg inn i tilskuerens opplevelse av filmen, og brukt min klippeintuisjon til å finne den rette tagningens ut-punkt i sanntid. Dette har forlenget flere øyeblikk i filmen og gitt et meddiktningssrom som har gjort at tilskueren kan føle hjertesorg i et lavbudsjetts relasjonsdrama.

## Vedlegg 1: Litteraturliste

- Blackmagic Design. 2024. «DaVinci Resolve Studio.» Hentet 14. mai 2024.  
<https://www.blackmagicdesign.com/products/davinciresolve/studio>.
- De Hensynsløse. Regissert av Rikke Gregersen. Klippet av Espen Skjong Knutsen.  
Medvirkende: Renate Reinsve, André Sørum, Eilie Harboe og Vebjørn Enger.  
2018; Oslo: Høgskolen Kristiania. 25 min.
- Engelstad, Audun. 2015. *Film og fortelling*. 2. utg. Bergen: Fagbokforlaget.
- Karlsson, Bengt, Trude Klevan, Anna-Sabina Soggiu, Knut Tore Sælør og Linda Villje.  
2021. *Hva autoetnografi?* Oslo: Cappelen Damm Akademisk. Allvit: EPUB;  
9788202738372.
- Murch, Walter. 2001. *In the Blink of an Eye*. 2. utg. Los Angeles: Silman-James Press.
- Nelson, Robin. 2013. *Practice As Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. United Kingdom: Palgrave Macmillan. ProQuest Ebook Central.  
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/ntnu/detail.action?docID=1209462>.
- Pearlman, Karen. 2016. *Cutting Rythms: Intuitive Film Editing*. 2. utg. New York: Focal Press.
- Planene vi aldri la. Regissert og klippet av Sondre Strømholm. Medvirkende: Synnøve Fossum Eriksen og Arturo Scotti. 2024; Trondheim: IKM NTNU. 10 min.
- Plantinga, Carl. 1999. «The Scene of Empathy and the Human Face.» I *Passionate Views*, redigert av Carl Plantinga og Greg M. Smith, 239-255. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rabiger, Michael. Mick Hurbis-Cherrier. 2013. *Directing: Film Techniques and Aesthetics*. 5. utg. Burlington: Focal Press.
- Susan L. Feagin. 1999. «Time and timing.» I *Passionate Views*, redigert av Carl Plantinga og Greg M. Smith, 168-179. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Verdens verste menneske. Regissert av Joachim Trier. Klippet av Olivier Bugge Coutté.  
Medvirkende: Renate Reinsve, Anders Danielsen Lie og Herbert Nordrum. 2021;  
Oslo: Oslo Pictures. 128 min.

