

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 08.12.20

Filmkutt

Kutt er bilde- og sceneoverganger i filmmediet. En uklippet filmsekvens (en “tagning” eller en “(kamera)innstilling”, på engelsk “shot”) blir erstattet av en annen uten noen forklarende overgang. Til og med i scener som virker rolige, kan det være mange filmkutt (det rolige kan formidles via lyd, lys og andre virkemidler). “[S]o powerful is our desire to follow the action flowing across the cut that we ignore the cut itself.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 237)

Når vi ser en fjernsynsskjerm eller et filmlerret på lang avstand, er det enklere å legge merke til at filmen vanligvis består av en rekke kutt, som følger tett på hverandre, enn når seeren fokuserer på innholdet i filmen.

Kuttene øker tempoet i en film. I stedet for at kameraet svinges mellom to personer som samtaler, kuttet det mellom bildesekvenser av de to som samtaler. Mellom kuttene kan vi se personene og det som omgir dem fra ulike vinkler, fra forskjellige avstander og i forskjellige utsnitt. Et umotivert kutt kan virke meningsløst, mens et godt motivert kutt styrker opplevelsen av bildefortellingen. Kuttene kan bidra til å vise detaljer og på andre måter lede seerens oppmerksomhet. Et kutt til et nærbilde skaper intensitet. Et kutt til et oversiktsbilde kan også øke dramatikken og intensiteten hvis det viser noe som kan påvirke handlingen (f.eks. en indianer som skjuler seg bak en busk). Store forandringer i handlingens tid og sted foregår vanligvis gjennom kutt.

Filmkutt kan oppfattes som overganger snarere enn avbrytelser, som forkortelser snarere enn sprang, som en slags trampoliner i tid og rom gjennomført på måter som skjuler bruddene (Comolli 2009 s. 93). “Flenger blir erstattet av forbindelser.” (Comolli 2009 s. 94-95)

Bildenes rekkefølge og tempo i en film tilsvarer stilen i en litterær tekst, dvs. et rytmisk preg i en rekkefølge av komponenter som er valgt med vilje (Béla Balázs gjengitt fra Diederichs 2004 s. 249).

Mange regissører lager 4-5 korte “filmer” tatt opp på ulike steder, og vever dem deretter sammen gjennom klipping til en lang film. De fleste klippene er “myke”, dvs. relativt lite påfallende klipp.

Det kan klippes mellom to ulike synsvinkler, to hendelsesforløp som foregår samtidig, og mellom fortid og nåtid (eventuelt framtid).

“Axial cut” er en brå overgang der bildet plutselig er nærmere eller lenger unna enn tidligere, enten ved bruk av zooming eller fysisk forflytning av kameraet. Motivet vises altså i ulike størrelser på grunn av kameraendringene (selve zoomingen vises ikke, kun før og etter at det er zoomet).

“Continuity editing refers to arranging the sequence of shots to suggest a progression of events. Given the same shots, an editor can suggest many different scenarios. Consider just these two shots.

- a man glancing up in surprise
- another man pulling a gun and firing toward the camera

In this order it appears that the first man was shot. However, if you reverse the order, the first man is watching a shooting. Let’s look at what we can do with just three shots.

1. people jumping from a car
2. the car on fire
3. an explosion

1-2-3 – In the 1-2-3 sequence shown the shots suggest that people are jumping from a car seconds before it catches fire and explodes.

3-2-1 – A 3-2-1 order suggests that there is an explosion and then the car bursts into flames; and, as a result, the people have to jump out.

2-3-1 – In a 2-3-1 sequence people jump from the car after a fire causes an explosion.

2-1-3 – If the sequence is changed to 2-1-3, it appears that as a result of a fire passengers jump out of the car just in time to escape a devastating explosion.

Three shots; four very different meanings!” (<http://www.cybercollege.com/tvp050.htm>; lesedato 11.04.13)

I “continuity-editing” blir skarpe brudd mellom filmsekvenser satt sammen på en måte som skaper flyt og kontinuitet.

“In 1903, Edwin Porter made *The Great Train Robbery*, which was not only the first Western film but the first film to use cross-cutting (cutting between simultaneous events in different locations) to tell a story.” (Wright 1977 s. 5)

“By 1907, a film was no longer coterminous with a shot. Films had many shots and the sequence of shots told a story. [...] With the help of full-screen intertitles, the audience clearly understood the transition from one shot to another. [...]

[franskmannen Georges] Méliès in *A Trip in the Moon* (1902) had a model rocket hit the moon, which has a man's face, in the eye and the face grimaces. In the next shot, the 'rocket' again lands on the surface, a studio set of fantastic rocks. The double action is an aid to audience comprehension, not, as it would be today, an offence against logic. In the Edison 1902 film, *Life of an American Fireman*, now credited to his employee Edwin Porter, an entire rescue is repeated in interior and exterior shots of the same action, but soon the straight cut became a norm, denoting continuous time. Alternatives – fades and dissolves – came to indicate the passage of time.” (Winston 2005 s. 292-293)

Den amerikanske regissøren David Wark Griffith brukte en spesiell filmatisk teknikk når handlingen i en film nærmer seg en katastrofe: Tempoet i handlingen senkes til nesten stillstand, mens bildene kommer i stadig raskere tempo og i korte kutt. Slik skaper han en “åndeløs tilstand” som kan vare lenge og er sterkt spenningsskapende, for publikum har sett at en lunte er tent eller en øks er hevet (Diederichs 2004 s. 254).

“As viewers, we perceive a shot as an uninterrupted segment of screen time, space, or graphic configurations. Fades, dissolves, and wipes are perceived as gradually one shot and replacing it with another. Cuts are perceived as instantaneous changes from one shot to another.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 219) Det må være visuell kontinuitet mellom kuttene selv om de er tatt opp med dagers mellomrom. F.eks. må ikke en skuespillers påkledning endre seg mellom kuttene i noe som i historien foregår over kort tid. Feil med slike elementer kalles kontinuitetsfeil.

Det er vanlig å kutte fra den som taler til den som lytter litt før den talende sin siste stavelse (Pinel 2001 s. 56). Det gir seerne en opplevelse av flyt og dynamikk.

fade = en svart skjerm blir lysere slik at vi etter hvert ser noe (“fade-in”), eller omvendt: et bilde forsvinner gradvis til skjermen blir svart (“fade-out”)

dissolve = et bilde blir gradvis borte mens et annet bilde gradvis blir tydelig

wipe = en overgang mellom filmsekvenser der en linje beveger seg over skjermen og får et bilde til å bli stadig mindre og et nytt bilde til å vokse til det dekker alt

I musikkvideoer blir ofte filmkuttene til en slags rytmisk “puls” som skaper assosiasjoner og forbindelser. En kort musikkvideo kan ha hundrevis av filmkutt.

Sprang-kutt (“jump-cut”) er ethvert kutt som seerne legger spesielt merke til, mens “zero cuts” er kutt som seeren ikke legger merke til (Fuxjäger 2007 s. 26). Sprang-kutt kan være ufrivillige fra filmskaperens side, men de kan også være svært planlagte og bevisste. “A shock cut creates a jarring juxtaposition, usually by means of a sudden shift to a higher sound volume and a considerable graphic

discontinuity.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 315) “Jump cuts” gjør seerne oppmerksomme på det fragmentariske (Comolli 2009 s. 94).

“Godard surprised the world with the jump cuts in BREATHLESS [1960], but by now they have become sufficiently natural to go unnoticed, which is one of Godard’s own points about the devastating effects on our minds for us to accept images as “natural” and not subject to deliberate human change. BREATHLESS made audiences aware of editing and thus elicited a complex response.” (Chuck Kleinhans i <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/AudienceResponse.html>; lesedato 05.12.14)

“The ability to take in information has changed. Take a hypothetical movie 50 years ago. Bogart says to Bacall, “We’ll meet in Paris.” Then they’d cut to an airplane flying. Then they’d dissolve to a picture of the Eiffel Tower. Then a subtitle would say, “Paris, France.” Then they’d cut to a little cafe and they’re at the table. Now, you can skip all that. “See you in Paris,” cut to an ashtray and then you’re in a bistro.” (actionfilm-regissøren Steven E. de Souza sitert fra <http://michaelbay.com/articles/how-much-bigger-can-the-bang-get/>; lesedato 08.01.15)

Kuttestrategier (kalt “klipping” fra den gangen all film var analog) inngår i et bredt spekter. Wharton og Grant (2005 s. 56-57) har denne inndelingen, her med HRs norske termer før de engelske:

- kutt-inn (“cut-in”): fra en uklippet filmsekvens som viser en større helhet til en sekvens som viser en detalj i den samme helheten; f.eks. fra et heltotalbilde til et nærbilde
- kutt-unna (“cut-away”): fra en uklippet filmsekvens til en sekvens som viser noe som er i visuell nærhet av det som første sekvens viste; f.eks. først av en person ved et leirbål og deretter av månen
- krysskutting (“cross-cutting”): gjentatte uklippede filmsekvenser fram og tilbake mellom to steder, personer eller gjenstander; en slik kuttestrategi skaper et inntrykk av forbindelse mellom de to stedene som det filmes fra
- kryss-oppløsning (“cross-fade/dissolve”): en sekvens erstatter langsomt en annen, slik at de en stund begge er synlige samtidig; dette kan f.eks. lage en kobling mellom en person og det som personen tenker på
- kuttreversering (“reverse”): en sekvens fortøner seg som filmet 180 grader annerledes vinklet enn forrige sekvens
- kutttoppløsning (“fade”): en uklippet filmsekvens som viser personer, gjenstander eller lignende følges av en sekvens som kun viser svart, rødt eller noe annet uten

detaljer; brukes til å framstille at en person mister bevisstheten, eventuelt en annen følelse, at mange år har gått, eller lignende

- kuttrensing (“wipe”): en uklippet filmsekvens “dyttes” over skjermen og over den forrige sekvensen; enhver illusjon brytes og filmmediet peker på seg selv

- grafisk tilpassing (“graphic match”): to sekvenser som følger etter hverandre viser noe som vi skal oppfatte som likt; f.eks. først et jetfly som letter og deretter en fugl som letter

- handlingstilpassing (“match on action”): kobling mellom to sekvenser som viser den samme handlingen fra to ulike vinkler

- blikkretningstilpassing (“eyeline match”): først kommer en uklippet filmsekvens som viser en person som ser i en bestemt retning, deretter får vi se det som personen ser

- filmsekvens-reversering-filmsekvens (“shot-reverse-shot”): brukes vanligvis for å vise dialoger mellom to personer; synsvinkelen skifter mellom personene

“Eyeline Match” er en regel for kutting der det veksles mellom to filmsekvenser som hører visuelt (eller på andre måter sansemessig) sammen: Den første sekvensen kan f.eks. vise en person som ser på noe som vi tilskuere ikke kan se (et objekt utenfor bildet), og den andre sekvensen viser det objektet som personen ser. Vanligvis får vi se dette objektet fra samme vinkel og med samme størrelse som det har for personen i første sekvens (Fuxjäger 2007 s. 79).

Begrepet “cut to the chase” brukes når regissøren vil ha en “kondensering” av en films handling. Siden en film er av begrenset lengde, bør man finne seg i korthet og si det man ønsker å si hurtig og effektivt. Originalt oppstod begrepet “cut to the chase” som en nødløsning for å bryte ut av en potensielt uløselig situasjon.

Biljaktscener har som regel elementer som gjør at man, dog for et lite øyeblikk, glemmer filmens handling og fortaper seg selv i ren adrenalinrus. På det engelske språket, og da særlig i USA, har begrepet blitt hentet ut fra filmens verden og inn i dagligtalen der det betyr nesten det samme: kom til poenget! Eksemplet under er hentet fra *Bullit* der Steve McQueen er midt i en herlig biljaktscene i San Francisco. Handlingen stopper opp under biljakten, men alt går tilbake til normalt rett etter at scenen slutter – et kjennetegn for “cut to the chase”. (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/01/begrepet-cut-to-the-chase/>; lesedato 23.02.12)

“Grafisk likhet (eng.: *match cut* eller *graphic match*) er et grep som går under kontinuitetsprinsippet. Det hele går ut på å gjøre overganger mellom to innstillinger så smertefrie for tilskueren som mulig. Ved klipp mellom innstillinger søker filmskaperen å holde øynene til tilskueren på samme sted. Hvis det ene klippet gjør at tilskueren ser øverst til venstre på skjermbildet, vil det være naturlig å starte

handlingen i neste klipp på samme sted. Hvis tilskueren hele tiden må “hoppe” rundt i bildet vil dette, ifølge kontinuitetsprinsippet, fremmedgjøre han eller henne fra filmfortellingen.” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2009/09/begrepet-grafisk-likhet/>; lesedato 23.02.12)

“[F]orm cut[:] Cutting from one shot to another when the subject of the second shot has a shape or position in the frame similar to that of the subject in the first. Such a technique both adds a continuity to the images and suggests a relationship between the subjects of both pictures.” (Ira Konigsbergs *The Complete Film Dictionary* sitert fra Fuxjäger 2007 s. 79) Det kalles “form cut” eller “match cut” når forskjellige personer eller gjenstander har overensstemmende former eller posisjoner etter et kutt.

“[M]atching action[:] Cutting from one shot to another of the same action so that the action seems continuous and the cut is invisible, generally accomplished by overlapping the action of the two separate shots when shooting with one camera. Camera distance or angle can thus be changed from one shot to another so long as the action continues in much the same direction within the frame and so long as relational distances within the image seem the same.” (Ira Konigsbergs *The Complete Film Dictionary* sitert fra Fuxjäger 2007 s. 78)

Begrepet “jump cut” “beskriver når en og samme scene klippes sammen av to nesten helt like innstillinger, og når det ikke er “naturlig” at klippet skal komme. Klippingen forsøkes som regel å skjules ved hjelp av kontinuitetsprinsippet, men jump cut gjør det motsatte: det viser film som et oppstykket arbeid bestående av forskjellige klipp. Jump cuts brukes i de tilfeller der man ønsker et tilsnitt av realisme i fiksjonsfilmer, og da er dette hentet ut fra vår forståelse av dokumentarfilmens estetikk. I andre tilfeller er det rent kunstneriske motiver bak jump cut, og da søker man en fremmedgjøring, en synliggjøring av film som film, gjennom v-effekten [= Verfremdungseffekt]. Eksemplet under er hentet fra *Blue Velvet* av David Lynch. Rett før scenen ender og Frank har utbasunert sine hensikter for kvelden, ser vi at han brått forsvinner i et jump cut til samme scene med et statisk kamera.” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/06/begrepet-jump-cut/>; lesedato 23.02.12)

“[J]ump cut[:] A cut between two shots that seems abrupt and calls attention to itself because of some obvious jump in time or space. An undesired jump cut is caused by poor shooting or editing, but at times the cut is consciously made for some desired effect [...] Jump cuts may be caused by the following: (1) editing out the central part of a continuous action so that the character seems to jump from one place to another; (2) switching suddenly from one action to another; (3) cutting from one time to another or from one place to another with the same camera angle and lens; (4) alternating shots between participants in a conversation with very little change in camera angle; (5) suddenly changing the angle of the camera or position of the performer in two consecutive shots of the same character; (6) cutting from a

long or medium shot to a close-up of the same character or action; (7) cutting from one shot to another in the same scene with a new figure suddenly appearing in the second shot. If a jump cut is not desired to create an effect of abruptness, discontinuity, or heightened drama, efforts must be taken to overlap in shooting and match in editing two consecutive shots of the same action or to work out some transitional device between two separate actions.” (Ira Königsbergs *The Complete Film Dictionary* sitert fra Fuxjäger 2007 s. 80)

Tidlig i den amerikanske regissøren Stanley Kubricks film *2001: A Space Odyssey* (1968) kaster et apemenneske en knokkel opp i lufta. Den har blitt brukt som våpen. Den snurrer rundt et par ganger, så kuttes det ekstremt brått til et romskip som har omtrent samme farge og form, og som befinner seg langt ute i verdensrommet. Dette er et av filmhistoriens mest berømte filmkutt. Ved å gjøre knokkelen om til et redskap blir åpen til en “homo faber”, et tenkende vesen som bruker teknikk – og deretter foretar Kubrick en enorm “visuell forkortelse” fra knokkelen til et romskip, men forskjellen mellom de to stadiene skal av seerne oppfattes som mer kvantitativ enn kvalitativ (Jean-Pierre Sirois-Trahan i https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/19772/sirois_trahan_jean_pierre_2008_1_e_monolithe_noir_de_2001_a_space_odyssey_de_stanley_kubrick.pdf; lesedato 06.03.20).

Den russiske regissøren Andrej Zvjagintsevs film *Leviatan* (2014) inneholder en del tause scener. “Mange av scenene er ordløse, de fleste impliserer mer enn de forklarer, og alle er langsomt oppbygget og nøyaktig koreografert. Zvjagintsev liker dessuten å filme sekvenser delvis gjennom bilruter og husvinduer, samt klippe brått, en stund før handlingen er dramatisk uttømt.” (*Morgenbladet* 23.–29. januar 2015 s. 41)

“[T]he filmmaker can create an ellipsis by means of a cutaway: a shot of another event elsewhere that will not last as long as the elided action.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 230).

Den russiske filmregissøren Sergej Eisenstein ville med sin montasjeteknikk skape en dialektisk prosess som fremmer et idéinnhold (Labarrère 2002 s. 307). Hver del i montasjen oppfattet han som et ødelagt fragment av en helhet, på tilsvarende måte som i den kubistiske kunsten (Labarrère 2002 s. 307). Eisensteins montasjer kan få et aggressivt preg (Parkinson 2012 s. 31). Fordi de fleste seere trenger tre sekunder for å innstille seg på et nytt bilde, blir publikum ved hurtigere kutt i en rask montasjesekvens tvunget til å forholde seg mer emosjonelt enn intellektuelt til det de ser (Parkinson 2012 s. 31). I Eisensteins *Panserkrysseren Potemkin* (1925) er det gjennomsnittlig 3 sekunder mellom hvert kutt (Pinel 2001 s. 38). Filmen handler om en episode under revolusjonen 1905 da mannskapet på et av tsarens skip gjorde mytteri, og inneholder bl.a. en berømt scene med en massakre i en stor trapp.

Den kvinnelige sovjetrussiske regissøren Esfir Ilyichna Shub var ekspert på filmmontasjer, og skapte i årene 1927-28 en filmtrilogi om Russlands historie (Labarrère 2002 s. 313).

Barry Salt gir i boka *Film style and technology: History and analysis* (1983 og 1992) disse tallene for “average shot length” i to ulike perioder:
1912-1917: 9,6 sekunder i USA, 15 sekunder i Europa
1918-1923: 6,5 sekunder i USA, 8,6 sekunder i Europa
(gjengitt etter Pinel 2001 s. 38).

Antall kamerainnstillinger og filmtagninger i Hollywood-filmer var på 1950- og 60-tallet gjennomsnittlig 300-500 stykker per film. Siden har filmsekvensene mellom hvert kutt blitt kortere. Antallet er 1444 i Francis Ford Coppolas *The Godfather: Part 2* (1974; men denne filmen varer hele 200 minutter). Den tyske filmen *Katharina Blums tapte ære* (1975) av Margarethe von Trotta og Volker Schlöndorff har bare 368 tagninger (filmens varer 100 minutter).

“[R]egelen i dag er minst 600-700 klipp i en amerikansk underholdningsfilm, og filmer som [Oliver Stones] *Natural Born Killers* og [Darren Aronofskys] *Requiem for a Dream* er oppe i 2500 klipp hver.” (Gjelsvik 2002 s. 78) *Dark City* (1998; regissert av Alex Proyas) har en innstillingslengde mellom kuttene på gjennomsnittlig 1,8 sekunder og inneholder over 3000 filmkutt (Fuxjäger 2007 s. 26). En to timer lang film består i våre dager vanligvis over 2000 enkeltopptak (Parkinson 2012 s. 84).

“An easy way to see how the Bourne trilogy [regissert av Paul Greengrass m.fl.] changed action films forever is by looking at the average shot length, or ASL for short. It’s a cinematic statistic that measures the average length of a scene before a cut. In the first film, *Bourne Identity*, the ASL was at around 4 seconds which then became 2.4 seconds in its sequel, *Bourne Supremacy*. And in the final film, *Bourne ultimatum*, a total of about 3200 shots were squashed into a 105 minute running time, making the average shot about 2 seconds. That’s a cut happening almost every 2 seconds of the film.” (Nathaniel Lee i <http://www.businessinsider.com/jason-bourne-ruined-action-movies-hollywood-film-cinema-2018-4?r=US&IR=T>; lesedato 01.06.18)

Den franske regissøren Alain Resnais lagde bevisst visuelt usammenhengende kutt i sin dokumentarfilm om Holocaust, *Natt og tåke* (1955) (Parkinson 2012 s. 33). Den franske nybølgen innen film fra 1950-tallet og utover er blant annet kjennetegnet av “bildesprang” (Parkinson 2012 s. 32).

I amerikaneren Francis Ford Coppolas *Godfather*-filmer (trilogi; 1972, 1974 og 1990) brukes kryssklipping på effektfulle måter, og mest påfallende i en dåpsscene med sakral musikk: “As the baptism's happening there are many shots cutting back and forth that depict gangsters going about their daily lives and also shows us the

double life Micheal will lead as head of the family (The Godfather). This type of editing (Continuous action) continues throughout the movie to show how the action is a major part of this movie and of the life of the Godfather. Another editing style is the Parallel action (The Godfather II used more parallel action, The Godfather uses more continuous action editing). The most famous use of parallel action is in this baptism scene. Montage (a rapid succession of images that links different scenes) is the most dramatic form of the parallel editing. It is used many times in the Godfather trilogy, most famously in this baptism scene. As Connie and Carlo's son is baptized, the film cuts to images showing the murders of the heads of the five Mafia families, murders that Michael (now the Godfather) has ordered. The use of montage implies that the murders and the baptism occur at the same time, and the juxtaposition of the calm, peaceful, and religious church ceremony and the frantic, violent murders gives each an unexpected new meaning. The vast irony between the different scenes is striking." (<http://13med4001.blogspot.no/2010/03/godfather-batismmurder-scene.html>; lesedato 09.12.13)

"During this baptism ceremony, the godparents (Michael) must respond to questions such as "Do you reject the glamour of evil?" and "Do you reject Satan and all his works?" by saying "I do." Michael's sincere "I do's" and denouncement of Satan, cement his position as godfather to Connie's baby, but the murders he ordered form a ceremony of their own from which Michael emerges as a Godfather of an entirely different sort. This montage / parallel shots captures the nature of Michael's new life, as Godfather, he will be in charge of two very different families. But at the same time the montage signals Michael's full accession to the title of Godfather, it also shows how he will differ from his father's role of Godfather. By carrying out such violent acts during his nephew's baptism, just as he is declaring his belief in God and denouncing Satan, Michael spoils the service and brings violence into the family. Michael's deceit, his ability to lie, and his ruthlessness are all highlighted by this dramatic sequence of images. But also apparent is his willingness to allow violence into the home, something Vito would have prevented." (<http://13med4001.blogspot.no/2010/03/godfather-batismmurder-scene.html>; lesedato 09.12.13)

"Upon first viewing, *Suzhou River* and *Purple Butterfly* [av den kinesiske filmregissøren Lou Ye] seem to be comprised entirely of brief shots. However, on closer inspection, one sees that each movie has several long takes lasting more than a minute. These long takes are among the most important moments in these movies. Long takes create a sense of anticipation, alerting viewers that essential information or action is about to be revealed." (Yunda Eddie Feng i Buckland 2009 s. 190)

Filmregissør Wim Wenders har beskrevet publikums aggressive, forståelsesløse reaksjon på en 1-minutts scene fra en tunnel uten belysning: "Når bildet ikke veksler, når folk tror at de har sett på det lenge nok, og det likevel blir værende, reagerer de merkelig nok med å bli rasende." (sitert fra Gross 1994 s. 114) For mange kutt er også problematisk. Medieforskeren Hertha Sturm skapte på grunnlag

av sin forskning begrepet “det manglende halvsekund”. De raske kuttene i filmer og andre medier – f.eks. med endring i kameravinkel og zooming – skjer uten overgang eller pause. Det skiftes lynraskt mellom scener og kutt. Dette høye tempoet gjør det vanskelig for seeren å foreta en indre verbalisering av det han ser (Moser 1995 s. 121-122). Særlig reklamefilmer, trailere og musikkvideoer har ofte svært høy kutthypighet. De hyppige kuttene i musikkvideoer kan ha et preg av bevegelser, rykk og støt i en dans.

I noen av den ungarske regissøren Miklós Jancsó's filmer (bl.a. i *Sirokkó* fra 1969 og *Rød salme* fra 1971) er det svært lange sekvenser uten kutt (“enorme travellings”; Aumont, Bergala et al. 2004 s. 141). Den russiske regissøren Aleksander Sokurovs *Russian Ark* (2002) har i løpet av filmens nesten 90-minutters varighet ikke et eneste filmkutt.

I den greske regissøren Theodoros Angelopoulos' film *The Travelling Players* (1975) “a single continuous shot embraces two historical periods. As a fixed camera frames a provincial square, the costumed players representing one era withdraw and are replaced by costumed players representing another, with no change of shot. Woody Allen achieves a similar effect in *Stardust Memories*. We see young Sandy Bates, in a Superman costume, receiving a gift from Dorrie. He runs off-screen, as the camera stays fixed on Dorrie, only to return as the adult Sandy Bates. A single continuous shot, in other words, has evoked the passage of several decades.” (Stam 1992 s. 142)

Birdman (2014, regissert av Alejandro González Iñárritu) finner sted “i illusjonen av én tagging, der den ene scenen leder over i den neste, uten synlige klipp. Det setter enorme krav til både arrangering av scener, [foretatt av] fotografen Emmanuel Lubezki, i tillegg til sømløse datamanipulerte overganger. Effekten er svimlende og gir en medrivende, intens ramme rundt filmen, ytterligere understreket av et genialt agiterende trommebasert musikkspor. Det filmatiske valget er samtidig betimelig, all den tid filmen handler om teatret, der montasjer og dramatiske overganger nødvendigvis må følge samme dramaturgiske lov som denne ene lange tagningen.” (*Morgenbladet* 6.–12. februar 2015 s. 44)

Naturfilm-produsent David Barrett har beskrevet sitt arbeid slik: “The initial selection of shots from the rushes is a time-consuming job requiring a lot of hard graft and experience. It also calls for a good visual memory to recall whether, for example, the wide-angle shot of a male rhea moving right-to-left seven rolls previously will match the close-up I've just found. Was the background similar? Was the sun shining as brightly? Was the grass roughly the same length? Were those females as close? Only by careful and experienced judgement at this early stage can the next one – the editing of the shots into a smoothly flowing sequence – be achieved successfully. In an action sequence this smoothness may be obtained by timing the cuts from shot to shot in such a way that the action within the picture draws the viewer's attention away from the cuts. This is especially important when

illustrating a process or pattern of behaviour. Sometimes, in order to capture a desired mood such as that, say, of a temperate forest, I may put together a series of unrelated shots using music, camera movement, movements within the picture of effects such as dissolves to achieve a smooth flow. [...] There are usually problems, for few sequences go together perfectly. A vital couple of shots may be missing from a piece of animal behaviour, and I may have to get over this by cutting away to a shot of something else or intercutting two sequences or – as a last resort – dissolving between shots which won't cut together acceptably.” (sitert fra Langley 1985 s. 176)

Regissøren David Fincher fikk mange som så *Fight Club* (1999) til å bli “uroelige av Finchers “subliminale budskap” i form av lynkorte innklippsbilder, noe som selvsagt var intensjonen fra regissørens side” (*Aftenposten* 18. desember 2009 s. 14).

“Regissøren og jeg kommer ofte frem til at scener fungerer bedre andre steder enn der manus plasserer dem. Mesteparten av klippetiden brukes på de 20 første minuttene, for det er i første del av filmen publikum skal fanges. [...] Det kan for eksempel være scener jeg mener ikke tilfører filmen noe, mens regissøren synes det er tungt å ta ut de scenene hun eller han har kjempet for siden manusstadiet.” (“filmklipper” Vidar Flatauken i *A-magasinet* 2. mars 2012 s. 47)

Den danske forfatteren og filmregissøren Jørgen Leth debuterte som regissør i 1963, og har blant annet lagd filmen *De fem benspænd* med Lars von Trier i 2003. “Som regissør er Leth som sagt mer opptatt av bildene og enkeltscenene enn av filmen som sammenhengende helhet. - Ofte overlater jeg til klipperen å gjøre ferdig filmen. Jeg er ikke interessert i kronologi eller narrativ logikk” har Leth uttalt (i *Morgenbladet* 14.–20. september 2007 s. 35).

Den engelske regissøren Edgar Wrights film *Scott Pilgrim vs. the World* (2010) har spesielle filmkutt: “Klippingen er gjort med dødsforakt, bilder fra forskjellige deler av en scene kolliderer mot hverandre på kinolerretet eller trenger skrått inn i hverandre; en replikk begynner i en scene og avsluttes i en annen. “Scott Pilgrim vs. the World” er en lakonisk lek, et Aldri-land for unge ironikere.” (*Dagbladet* 23. august 2010 s. 43)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>