



## En scenes anatomi: Actionrum

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

I sin bog om actionfilm *Med vold og magt* beskriver Rikke Schubart actionfilmens to konstituerende træk: actionhelten og actionscenen. Schubarts udfoldede analyser af actionhelte har jeg ikke noget at føje til, men actionscenen derimod er der meget mere at fortælle om.

I *Med vold og magt* beskæftiger Schubart sig fortrinsvist med actionscener i actionfilm, men isoleret set strækker actionscenen sig naturligvis – såvel geografisk som historisk - langt ud over den specifikke kontekst, som hendes bog indskriver actionfilmen i: 70ernes, 80ernes og 90ernes USA. Selvom actionhelten er den vigtigste parameter for Schubart, så peger hun på en udvikling i iscenesættelsen af actionscener, som ifølge hende er central for actionfilmens fødsel. Hun fremhæver i den forbindelse *Bullitt* (1968), *The French Connection* (1971) og *Dirty Harry* (1971), fordi actionscenerne dér ændrer sig fra "at være ét af den dramatiske films virkemidler til at blive dén centrale scene i en ny type film – actionfilmen – der løseligt blev defineret som film med heftige actionscener." (Schubart: 17)

Men hvordan kan man vurdere, om en actionscene er 'heftig'? Her knytter Schubart sig fortrinsvist til, hvad der sprang i øjnene på anmelderne. I det følgende vil jeg prøve noget andet. Jeg vil kigge nærmere på den stilistiske iscenesættelse af to danske actionscener: biljagten i kriminalfilmen *Strømer* (1976) og biljagten i første afsnit af politiserien *Een gang strømer* (1987). Udover at inddrage anmeldelser fra dagblade vil jeg kaste et grundigere blik på selve iscenesættelsens parametre: klippefrekvens, nærbilledfrekvens, auditive virkemidler, kameraets bevægelser samt karakteren af de stunts, som bliver udført. Herved kan man indkredse graden af *intensitet* eller slet og ret graden af *action*.\*

Jeg har ingen intention om at indgå i en polemik om genredefinition og – tilhørsforhold, da det vil kræve inddragelse af andre genrekriterier: fx hovedkarakterens fysiske fremtoning, udvikling mv. Om *Strømer*! *Een gang strømer* er en actionfilm/actionserie er faktisk mindre interessant.\* Derimod rejser iscenesættelsen af de to biljagter adskillige spørgsmål om den klippetekniske og actionæstetiske udvikling i dansk film- og tv-fiktion, som jeg vil forsøge at give svar på.

Inspirationen til sammenligningen mellem de to scener kommer fra et foredrag af Anders Refn benævnt "Breaking the Rules", som omhandlede hans erfaringer med klippeteknikker i dansk film- og tv-fiktion. Ydermere vil jeg inddrage Refns egne kommentarer fra et interview, som bringes i næste nummer af 16:9.



Jens Okking tager en springtur under optagelserne til Anders Refns debutfilm *Strømer* (1976).

\*For stilistisk interesserede kommer det næppe som nogen overraskelse, at en amerikansk stumfilm fra 1925 gennemsnitligt er klippet hurtigere end en amerikansk tonefilm fra 1975, ligesom koreograferede kampscener, hurtig klipning og – til tider – dynamisk kamerabevægelse også er at finde i japanske stumfilm fra tyverne. Der er god grund til at være varsom med at tage noget for givet, når man beskæftiger sig med stilistisk iscenesættelse.

\*Ifølge Schubarts genredefinition er *Strømer* ikke en actionfilm, for selvom Karl Jørgensens udvikling i *Strømer* kan minde om Dirty Harrys (hvilket to anmeldere også bemærkede), så fejler han til sidst, og fortællingen skifter derfor ikke karakter fra "syndebuk-fortælling til helte-epos." (Schubart, 24).

## Strømer

Anders Refns spillefilmsdebut *Strømer* er en kriminalfilm med Jens Okking i den altdominerende hovedrolle som Karl Jørgensen. Karl Jørgensen er en pligtopfyldende kriminalassistent, der er optændt af retfærdighedens ild, men ikke helt kan tøjle sit temperament. Han kommer på sporet af en sag om gallopsvindel, der ikke blot involverer eks-konens nye kæreste, men også forgrener sig til rige bagmænd – bl. a. en byggematador og en politiker på vej mod en ministertaburet. Filmen fik premiere i Danmark den 29. oktober 1976 og blev i dagspressen modtaget med rosende ord: "Årets bedste danske spillefilm" stod der på forsiden af *Aktuelt*, "Et bragende gennembrud" var overskriften på Paul Jørgen-Budtzs anmeldelse i *Ekstra Bladet*, "et velkomment lyspunkt i dansk filmindustri" skrev Sven Wezelenburg i *BT*. *Weekendavisens* Flemming Behrendt følte sig en kende forvirret over, hvad der egentlig var "meningen med filmen, hvor Anders Refn vil hen", men mente trods alt, at *Strømer* var "en ubrudt fornøjelse at se, selv om den ikke holder for eftertankens overvejelser."

Mens der var nuanceforskelle i doseringen af ris og ros, så var det overordnede indtryk, at Jens Okkings skuespilspræstation, Anders Refns (person)instruktion og filmens professionalisme blev applauderet. Størstedelen af anmeldelserne knyttede også kommentarer til filmens actionæstetik, navnlig biljagten. Behrendt omtaler den kort i *WA*, mens Ebbe Mørk i *Politiken* fremhæver den som "en dygtig scene". Også i *Ekstra Bladet* omtales den som en "dygtigt iscenesat biljagt", og i *Aktuelt* kalder Kaj Gosvig den for "dansk films hidtil voldsomste biljagt". *BT* mener, at "Action-scenerne med vold er det mest realistiske, der endnu er set på en dansk filmstrimmel." Eftersom biljagten afsluttes med, at Jørgensen stikker chaufføren et par mavepumpere og – ved et uheld – slår en kollega halvt fordærvet, har anmelderen muligvis netop denne scene i tankerne. Voldsæstetikken er et særskilt kapitel, som jeg ikke vil behandle her, så først lidt om biljagten.

Den omtalte biljagt finder sted i filmens indledning. Første scene er en afhøringscene mellem Karl Jørgensen og en gebrokkent talende østeuropæisk mand, hvor Jørgensen forsøger at fremtvinge et svar på, hvem det er, som har slået den tilbageholdte til plukfisk. Efter at filmens titelskilt toner over lærredet, klippes der til et udsigtspunkt ved havet og en skulptur af polarforskeren Knud Rasmussen, som spejder ud over vandet. Til tonerne af Kaspar Windings jazzede electronica kommer et par studenter slentrende hen af strandpromenaden. Dernæst sniger der sig hvinende bildæk og politisirener ind over lydsporet. Fra højre billedkant kommer en hvid BMW og en politibil i høj fart (hele 90 km/t hører vi senere på lydsporet!), kameraet tilter ned og panorerer med bilerne mod venstre. Biljagten er begyndt. Godt to minutter og tyve sekunder senere hiver Jørgensen flugtbilisten ud af den hvide BMW. Jørgensen giver chaufføren nogle tæsk og råber højlydt "svin", før de øvrige betjente får ham bort. En kranoptagelse ændrer vores blikvinkel, hvorefter kameraet langsomt sænker sig. Alt imens vi ser Karl vandre bort fra åstedet og skribe "svin" op mod himmelhvælvingen, genoptages krediteringerne, Windings score toner atter frem, og dramaet skrues ned i tempo igen.

Hvis man tæller biljagten fra det øjeblik, hvor vi hører sirenerne for første gang til det øjeblik, hvor Jørgensen hiver chaufføren ud af bilen, så tæller scenen 23 indstillinger, og der falder i gennemsnit et klip hvert sjette sekund. Medregner man den indledende del af scenens første indstilling, så er der et klip hvert syvende sekund. Nutidige mainstream-film har typisk en klippefrekvens på mellem 3 og 6 sekunder – også de romantiske komedier!\*. Actions scenen i *Strømer* (1976) er altså klippet langsommere end stort set alle nutidige amerikanske mainstream-film er i deres fulde længde.

Hvorledes med de andre potentielt intensiverende virkemidler? Hvad med billedudsnittene? Hvor tæt bringes vi på handlingen? I *Land og Folk* kaldte Mikael Sne *Strømer* for "en opsigtvækkende film inden for dansk produktion" og mente, at "Refn bruger nærbilledet med glimrende resultat". I denne actions scene er der dog blot fem



Fra *Strømers* internationale pressemateriale.



Rigget op til lir. Kameraet er fastmonteret på bilens kølerhjelme og klar til action. I den endelige biljagt optræder der dog ingen billeder filmet fra denne position / foto: Vibeke Winding.



Karl slår flugtbilisten (Erik Høyer) til krevl.

\* Se fx Barry Salts "The Shape of 1999" in *New Review of Film and Television Studies* 2, 1 (May 2004): 61-85 eller David Bordwells "Intensified Continuity" in *Film Quarterly* 55, 3 (2002): 16-28.

nærbilleder – alle sammen af Karl - mens bilerne oftest ses i fuldtotal. Der er ingen indskudte nærbilleder af en hånd der griber gearstangen, en fod der træder på speederen, en hjulkapsels snurrende rotation eller en dinglende kølerfigur. Ej heller ser vi ultranærbilleder af flugtbilistens nervøse blik i bakspejlet eller betjentens flakkende øjne.

Hvad angår kameraføringen, så tilføjer de håndholdte kamerabevægelser inde i bilen ekstra energi og dynamik til billedsiden, og i en enkelt indstilling ser vi sågar flugtbilisten fra en kameraposition, som befinder sig *uden* for karosseriet på det forfølgende køretøj. Størstedelen af kamerabevægelserne er dog repositionerende panoreringer, der fra vejkanter og skovbryn følger bevægelsen i billedet uden at tilføjede nævneværdigt til intensiteten i scenen (fig.1).

Hvad angår lydsiden, så består den af reallyde, som i øvrigt er tilpasset kameraets afstand til lyd-kilden. De dominerende lyde er politisirenen, hvinende lyde fra bildækkene, samt meldinger over radioen om forfølgelsen. En højere intensitetsgrad kunne afstedkommes af et mere nuanceret lydbillede med komponerede effektløse og musik. Grundet lydets relation til lyd-kilden er der faktisk flere passager, hvor lydniveauet – for en actionscene – er lavt. Forfølgelsen afsluttes desuden heller ikke med bulder og brag, men med at flugtbilisten sidder fast i en lille græsbelagt grøft (fig.2).

Man kunne udlægge det som en biljagt, der bevidst var moderat iscenesat, men det tyder hverken anmeldernes kommentarer eller scenen selv på. Ved et par lejligheder afslører scenen nemlig, at man har forsøgt at inddrage tilskueren i jagten og påvirke os kinestetisk frem for at gøre os til betragtere: fx kører bilerne ved flere lejligheder diagonalt mod kameraet for så slutteligt at svinge ind foran det.

Jeg vil gerne understrege, at iscenesættelsen heller ikke er et udslag af manglende kompetence. Tværtimod er det nogle af de mest professionelle folk i dansk filmproduktion, som står bag: Anders Refn som instruktør (og med ved klippebordet), Kasper Schyberg som klipper, Mikael Salomon som fotograf, Jimmy Leavens som grip og Erik Høyer som stunkører. Salomon og Leavens kom siden hen til at arbejde for både James Cameron (*The Abyss*), Steven Spielberg (*Always*), Ron Howard (*Far and Away*) og Frank Marshall (*Arachnophobia*). Til at iscenesætte en heftig actionscene kunne man næppe få en bedre besætning i Danmark anno 1976. Derudover indikerer anmeldernes kommentarer, at dette er noget af det ypperste produceret herhjemme på det tidspunkt. "Hele historien fortælles i et flot billedprog...", skriver *Ekstra Bladet*, "Den 32-årige Anders Refns debutfilm er et produkt af dansk spillefilms tiltagende professionalisme", skriver *Weekendavisen*. Produktionsbetingelserne kan selvfølgelig forklare den relativt lave intensitetsgrad, men hurtigere klipning og flere nærbilleder behøves ikke at være fordyrende. Konklusionen må være, at den faktiske iscenesættelse snarere er udtryk for det stilistiske udviklingstrin (konventioner og standarder), som dansk film befandt sig på i 1976.

En anden interessant observation er, at scenen er klippet efter kontinuitetsprincippet. Hvis man skal være pedantisk, så er der to mikroskopiske brud på kontinuiteten i forbindelse med, at vores synspunkt rykker ind i bilen – i første indstilling bevæger bilerne sig mod venstre, men i anden indstilling kan man qua landskabet bag Jørgensen se, at bilen nu bevæger sig mod højre. Et lignende klip finder sted mellem scenens ottende og niende indstilling. Med dette forbehold er kontinuitetsprincippet opfyldt til punkt og prikke (fig.3-4), og trods de små retningsskift er der ingen af de omtalte klip, som virker påfaldende eller skurrende. Virkemidlerne træder i baggrunden og tilpasser sig diskret handlingen foran kameraet.



Fig.1: Med 90 km/t hen ad Strandvejen / Crone Film & Anders Refn.



Fig.2: En græsbelagte grøft bliver endestation for flugtbilen og dermed også for den scene, som i *Aktuelt* blev kaldt "dansk films hidtil voldsomste biljagt" / Crone Film & Anders Refn.



Holdet bag *Strømer*. Yderst til højre ses Morten Arnfred, Anders Refn sidder bag kameraet og ved siden af ham står Mikael Salomon / Crone Film & Anders Refn.



Fig.3: Bilerne vender i billedet og kører dernæst fra højre mod venstre / Crone Film & Anders Refn



Fig.4: Kontinuiteten bevares i den næste indstilling, hvor bilerne fortsat kører fra højre mod venstre / Crone Film & Anders Refn.

En enkelt effektfuld sekvens har de dog tilladt sig: Da flugtbilen buldrer igennem en port, ser vi det fordelt over tre indstillinger, hvoraf den midterste er så kort, at øjet knapt registrerer den (fig.5-8: fig.6-7 er første og sidste frame af den midterste indstilling). Samtidig med at der er små handlingsoverlap mellem de tre indstillinger, hvorved portens splintring bliver forlænget, så er ændringen i billedbeskæringen mellem anden og tredje indstilling så minimal, at der her er tale om et *jump cut*. Det frembringer et visuelt hik, men forstærker også det visuelle udslag, som når man slipper en spændt buestreg. Havde bilen i den sidste indstilling været tættere på kameraet end i den foregående, kunne effekten måske have været endnu stærkere, fordi bilen i så fald ville synes at springe ud mod tilskueren. I stedet har man i *Strømer* valgt at have kameraet placeret længere væk i anden indstilling, og man har yderligere fastholdt momentet ved at vise det i slow motion.



Fig.5: Første indstilling hvor man ser flugtbilen brase igennem porten / Crone Film & Anders Refn.



Fig.6: Første frame af anden indstilling, hvor man igen ser bilen brase igennem porten. Bemærk overlappet: Vi ser endnu engang første del af kollisionen – denne gang inde fra parken / Crone Film & Anders Refn.



Fig.7: Sidste frame af den ultrakorte anden indstilling, som på effektfuld vis forstærker det visuelle udslag / Crone Film & Anders Refn.



Fig.8: I forløbets sidste indstilling er der endnu engang et lille overlap, hvor sidste del af kollisionen fra midterindstillingen gentages. Fx er træskelettet endnu ikke kastet op over bilens tag – denne effekt bliver altså fordoblet / Crone Film & Anders Refn.

Netop pga. iscenesættelsen af ovennævnte brasen-igennem-en-port fremtræder dette moment som scenens stærkeste stunt. Man kan naturligvis betragte hele biljagten som ét langt stunt, men det effektfulde stunt indgår ikke blot som del i et længere actionforløb; det springer også i øjnene som en selvstændig attraktion, der er visuelt spektakulær, og i betragterens øjne ser halsbrækkende ud. Faremomentet og vovemodet kan godt tilskrives en karakter i filmen og dermed indlejres i filmens univers, men et stunt kan også være et reflektivt moment, der får tilskueren til at rette opmærksomheden ud af fiktionens univers og over mod selve udførelsen af stuntet. Det er ikke et *problem*. I nogle filmiske traditioner er det sågar *a point of pride*, hvis stuntets attraktionsværdi er påfaldende.\*

### Een gang strømer

Godt ti år efter *Strømer* vender Karl Jørgensen tilbage, denne gang i TV-serien *Een gang strømer*, som blev sendt i seks afsnit. Første afsnit løb over skærmen den 7. november 1987, og også her møder vi en biljagt kort inde i forløbet. I forhold til *Strømer* er der en del gengangere bag kameraet. Det er stadig Refn som instruktør, Salomon som fotograf, Leavens som grip og Høyer som stunkører. Tilmed leverer

\*Et hurtigt klippet nærbilledforløb kan skabe visuel dynamik, men et effektfuld stunt følger nogle andre spilleregler. Hvis et stunt udelukkende er udført ved hjælp af nærbilledæstetik, så bliver tilskueren på sin vis snydt for den selvstændige attraktion et stunt kan være. Ligesom tryllekunstens troværdighed kræver den kontinuerlige indstilling, er stuntattraktionen mest overbevisende og imponerende, hvis man ser det udført i sin helhed. Sådan var konventionen fx i Hong Kong-film i firserne. Fx var Jackie Chan så begejstret for et stunt udført i en totalindstilling i *Police Story* (1985), hvor han springer ud fra en balkon i et butikscenter, at han så stort på filmens tidslige logik og viste det samme stunt to gange umiddelbart efter hinanden.

Kaspar Winding musikken i såvel *Strømer* som *Een gang strømer*. De vigtigste nye i besætningen er den unge Tómas Gislason, som har overtaget hvervet som klipper og Niels Arnt Torp, som tager sig af lyden – og nå jo, så har man fået Thorkild Thyrring som den anden stuntbilist.

Selve biljagten begynder knap ti minutter inde i afsnittet og varer godt tre og et halvt minut. Hvis man kigger på anmeldelserne i dagspressen, så er tonen forbavsende lig omtalerne af *Strømer*: "Professionelt. Det var det først ord, der meldte sig, mens første afsnit af den nye *Strømer* gik over skærmen [...] Og biljagten. Igen måtte man med beundring konstatere, at holdet bag den strømer-serie, manuskriptforfatterne Flemming Kvist-Møller og Anders Refn, som også har instrueret, fotografen Mikael Salomon og klipperen Thomas Gislason, er folk, der kan deres håndværk på et niveau, vi ikke er forventet med", skrev Bettina Heltberg i *Politiken*. Også denne biljagt slutter med, at flugtbilisten bliver hevet ud af sin vogn og slået halvt fordærvet - denne gang ikke qua mavepumpere, men ved at to betjente slår hans hoved ned i kølerhjelm. Men det som går forud har en ganske anden – og heftig - *intensitetsgrad*. Biljagten præsenteres i ikke færre end 127 indstillinger, hvilket vil sige, at der er en gennemsnitlig indstillingslængde på blot 1,7 sekunder. I gennemsnit ser man altså mindre end to sekunders båndstrimmel, før der klippes til et nyt billedudsnit.

I forhold til *Strømer* er der mange af de føromtaltte nærbilleder: hånd der skifter gear, fod der jokker i speederen, blinklys der sættes på taget mv. (fig.9). Længere passager af biljagten består af nærbilleder momentvis indrammet af det, som Anders Refn kalder for "pligtbilledet" – dvs. et bredere billedudsnit, der etablerer handlingsrummet. Én af de gange, hvor vi får et bredere billedudsnit, er det primære formål sågar ikke at orientere tilskueren rumligt, men i stedet at bygge op til en overraskelse: "hvor vil bilen komme fra?" (fig.10-11).



Fig.9: Biljagt i hvide tennissokker / Nordisk Film & DR.



Fig.10: Refn og Gislason synkoperer billedsproget ved pludselig at indskyde denne totalindstilling i biljagten. Modsat konventionen er billedets funktion ikke at give tilskueren et overblik over handlingsrummet. Det vækker snarere forundring: "Hvor blev bilerne af?" Og dernæst suspense: "hvor vil bilerne dukke op fra?" / Nordisk Film & DR.



Fig.11: Flugtbilen svinger pludselig ind fra en sidevej. Bevægelsen akkompagneres af et musikalsk anslag. Refn om disse to indstillinger: "I den første biljagt var vi meget én-dimensionelle. Og når du laver actionscener, så bliver det hurtigt kedeligt, hvis du kun viser noget med bevægelse. Derfor er det også vigtigt at have noget stationært, og så knalde-bum." / Nordisk Film & DR.

Kameraet drages også i højere grad ind i actionrummet. Der arbejdes med et langt større spektrum af positioner inde fra bilen og uden på bilen: fx oppe på taget og ude ved sidespejlet (fig.12). På et tidspunkt – fotograferet inde fra forfølgerbilen - overstyrer kameraet endda og hopper, som var det produceret af en Image Shaker\*. Om kamerabevægelse i actionsekvenser har Jimmy Leavens udtalt "når man laver actionsekvenser, så må kameraet være næsten lige så rystet, som det kan være. Så kommer man ind i scenens action, så mærker man den".\*

Sammenlignet med biljagten i *Strømer* er også lydbilledet markant anderledes. Et hurtigt pumpende score igangsættes, da et håndholdt kamera følger Sten Dahl (Jens Ahrentzen) og Rudi Johansen (Jens Jørn Spottag) på jagt efter en eftersøgt.\* Da den eftersøgte flygter i bil, skrues der op for intensiteten i musikken. Derudover er der et samspil mellem billedsiden og lydsiden, som ofte er intensitetsforstærkende:

\*Særligt kamera som kan producere et jordskælvagtigt indtryk. Det er brugt i *Saving Private Ryan* og *Any Given Sunday*. Fandtes ikke i 1987.

\*Derfor kan stabiliserende kameraunderstøttelser som Steadicam anvendes med bedre effekt *uden for* actionrummene – eksempelvis til at skabe suspense ift., hvad der foregår i *kanten* af billedet. Leavens' kommentarer er fra et ikke-publiceret interview, som jeg har foretaget i forbindelse med mit ph. d.-projekt: *Camera Movement: Toward a Typology of Functions*.

\* Inddragelse af det håndholdte kamera i iscenesættelsen af action

udrykningsblinket smækkes op på taget og forstærkes af et musikalsk anslag (fig.13). Tilmed er der også et ka-pow samspil mellem reallydene og effektydene, som er intensitetsforstærkende: Sierraen svinger pludseligt ind billedfeltet, og de hvinende hjulspin bliver komplimenteret af et musikalsk anslag osv.



Fig.12: Her har grip'en Jimmy Leavens givetvis påmonteret et *car mount* helt nede ved politibilens forhjul / Nordisk Film & DR.



Fig.13: Udrykningslys. Refn om variation i lydredigering: "Det er vigtigt, at man med musikken varierer mellem at klippe *på* beatet og *off* beatet. Hvis du gør det ene hele tiden, bliver det kedeligt, og hvis du gør det andet hele tiden, bliver det kedeligt." / Nordisk Film & DR.

har en lang historie og strækker sig fx tilbage til sneboldskampen i Abel Gances *Napoleon* fra 1927.



Fig.14: Ifølge Refn var det i virkeligheden kun stuntkøreren Erik Høyers snarrådighed, som reddede situationen fra at udvikle sig til et alvorligt uheld, idet han speedede voldsomt op i luften og derved fik rettet bilen tilstrækkeligt meget op til, at den blev på hjulene. Læs mere om stundet [hér](#) / Nordisk Film & DR.

Hvad angår filmens stunts, så indeholder denne biljagt bl.a. et ræs henover en smal gangbro og et dramatisk hop – fremhævet af et verbal udbrud, et *sound cue* samt slowmotion - hvor politibilen ryger flere meter op i luften, lander med snuden i jorden med overhængende fare for at vælte om på taget, for dernæst at fortsætte forfølgelsen i fuld fart (fig.14). Dertil kommer, at biljagten i *Een gang strømmer* ikke blot er længere, men også i relativ henseende fylder mere i forhold til episodens varighed af knap en time.

### En ny actionæstetik

Tómas Gislason har udtalt, at han klippede *Een gang strømmer*'s biljagt som en ballet, og når man ser den, virker det absolut som om, at billederne og lydene er underlagt et rytmisk design snarere end en handlingslogik. Om vi er fuldt på højde med, hvilken bil der kører i hvilken retning, er altså mindre vigtigt end vores fornemmelse af en musikalsk rytme i forløbet, og et nærmere eftersyn afslører, at der faktisk er markante brud på kontinuitetsprincippet i bilernes bevægelsesmønstre: I to indstillinger ser man først flugtbilistens blå Ford Sierra og dernæst politiets grønne Toyota køre ind foran et rullende tog. De kører begge fra højre mod venstre i billedrammen, men dernæst får vi en indstilling af Toyota'en, som pludselig bevæger sig stik mod højre. Umiddelbart efter kører bilerne igen mod venstre, denne gang ind i en lagerhal, men da vi samler dem op inde i hallen, bevæger de sig pludseligt mod højre! (fig.15-19) *Een gang strømmer* har altså ikke blot skruet op på intensitetsbarometeret, den har også opbygget en anden form for actionrum. Der er en mere legende iscenesættelse af action i forhold til den lidt stive rumlige artikulation i *Strømmer*.



Fig.15: Diskontinuitet i biljagten. Der er adskillige retningsskift i bilernes bevægelser. Vi ser først flugtbilen køre fra højre mod venstre ... / Nordisk Film & DR.



Fig.16: Kontinuiteten bevares da politiets grønne Toyota følger efter men ... / Nordisk Film & DR.



Fig.17: ... i næste indstilling kører Toyota'en pludselig fra venstre mod højre ... / Nordisk Film & DR.



Fig.18: ... og dernæst bevæger bilerne sig fra højre mod venstre ... / Nordisk Film & DR.



Fig.19: ... for til sidst at køre fra venstre mod højre inde i lagerhallen / Nordisk Film & DR.

Tilskuere opflasket på dogmeæstetik vil givetvis finde kontinuitetsbruddene i *Een gang strømmer* temmelig diskrete, da kameraet i alle disse tilfælde viser os tilstrækkelig af lokaliteten til, at vi kan rekonstruere geografien. Det er dog heller ikke tale om dogmebestemt – og derfor ofte fortælle-mæssigt umotiveret og påfaldende – diskontinuitet, men funktionelt og fortælle-mæssigt motiveret diskontinuitet:

[M]an fik nogle helt andre dynamikker ind i billedfortællingen ved at se væk fra de der ting, ved at lave de fejl, som man ikke måtte lave - spring-klip, som det hedder på dansk, eller forkerte blikretninger. Altså i slagsmål og i actionscener kan det være fantastisk effektivt at bryde de der regler, fordi der så kommer noget irrationelt ind i fortællingen, som i den grad gør tingene meget mere dynamiske og brutale. (Refn)

#### Intensiveret diskontinuitet

Anders Refn har qua sit alsidige virke i dansk film- og tv-produktion siden midten af tresserne – navnligt som klipper, instruktør og medstifter af klippelinjen på Den Danske Filmskole – selv spillet en central rolle for den klippetekniske udvikling i dansk film- og tv-fiktion. Om sin egen klippetekniske erfaring siger Refn: "Op til *Een gang strømmer* arbejdede jeg meget klassisk og meget stringent efter de klare regler for visuel kontinuitet. Ind imellem lavede vi nogle beskidte klip, men det var alligevel meget forsigtigt, og det holdt sig mere inden for den traditionelle kontekst". Refn uddyber:

Man kan sige, at *Een gang strømmer* i virkeligheden markerer ét af paradigmeskiftene i dansk klipning - og måde at spille komedie på. Efter min mening i hvert fald. På mange måder repræsenterer den jo et nybrud. Man brød op med et meget stivbenet og traditionelt fortælle-mønster til at gå meget mere efter følelsen og energien i scenen.

De to biljagter angiver fortrinsvist en udvikling inden for dansk actionæstetik, men samtidig peger de på en generel stilistisk udvikling. Man kan tilmed sige, at *Een gang strømmer* kridter et stilistisk territorium op, som bliver udforsket mere gennemgående fra midten af halvfemserne af.\* Det nye billedsprog, som Refn & co bevægede sig henimod, anslår to stilistiske fronter: En *intensivering* af virkemidler (hurtigere klipning, frit bevægeligt kamera, større vægt på nærbilledæstetik)\* og en *diskontinuitetsæstetik* (fx flere typer af *jump cuts*). Når de to strategier kombineres, har vi at gøre med en stil, man kunne kalde *intensiveret diskontinuitet*. Den fungerer udmærket i actionrum, men er – trods dogmefilmene - ikke blevet fuldt udfoldet i andre dramatiske sammenhænge. Paradoksalt er dogmefilmenes håndbårne kamera begrænsende i den sammenhæng, da reglen udskiller andre intensiverende kamerabevægelser fra paletten, fx kran-, dolly- og Steadicam®-bevægelser.

\*Jeg spurgte Anders Refn, om man kan udlægge udviklingen således, at nogle af klippeprincipperne fra actionscenerne i *Een gang strømmer* migrerede til mere almindelige dramatiske kontekster i halvfemserne – fx dialogscenerne i *Breaking the Waves*. Refn replicerede: "Hvis du nu ser *Een gang strømmer*, så er dialogscenerne jo også klippet på samme måde". Dertil må jeg dog indvende, at redigeringen af dialogscenerne – i hvert fald i første afsnit og andet afsnit – grundlæggende følger reglerne for visuel kontinuitet.

## Tv-æstetik og filmæstetik: Kaffen bliver kold i kopperne

Intensiteten i iscenesættelsen af biljagten og serien som helhed er et resultat af mediespecifikke overvejelser. Da Refn, Salomon og Gislason diskuterede seriens tilblivelse, bestræbte de sig på at anvende et særligt TV-sprog:

Da vi skulle til at definere vores TV-sprog i *Een gang strømmer*, så var der blandt andet det, at vi ikke ville tabe seeren. I en biograf er det sådan, at når først folk har købt en billet, så ER de derinde, og døren er lukket, og der skal noget til før, at de rejser sig og går. Derfor kan du godt tillade dig at skrue pulsen relativt langt ned uden, at de 'zapper over på noget andet'. Men i TV-sammenhæng er du konkurrent med alle mulige kanaler, telefonen der ringer, og tante Karen der står uden for på trappen osv. Og det var netop derfor, at vi ville definere et sprog, så kaffen blev kold i kopperne.

Det er bemærkelsesværdigt, at intensiteten i billedsproget er så markant anderledes i tv-serien *Een gang Strømmer* i forhold til spillefilmen *Strømmer*, men samtidig må man have med i overvejelserne, at det faktisk er tv-serierne *Een gang strømmer* og Triers *Riget*, som *breaker* stilistiske udviklinger, som dansk film først tager til sig efterfølgende.

Anders Refn: "Ja, det er rigtigt, at det er TV-æstetikken, der provokerer det frem. Den der måde at prøve at finde et billedsprog til TV-mediet, der kunne holde tilskueren fast ved skærmen - den der maksimering af energien i scenerne - det er i virkeligheden den, som pludselig begynder at smitte af på filmsproget."

Det tilbageværende spørgsmål er: Hvorfor er det tv-æstetikken, som migrerer til filmæstetikken og ikke omvendt? Ét af argumenterne er kommercielt og knytter sig til, at tv-plattformen (tv-visning, DVD-salg og leje) udgør en så vigtig indtægtskilde for en spillefilm, at dens æstetiske udformning også skal fungere i det lille format. Dog har man svært ved at forestille sig mange filmfotografer indrømme, at de komponerer billederne således, at de også ville kunne være effektfulde på tv-skærmen. Refn leverer to andre argumenter:

[D]et er så dyrt og så skæbnesvangert at lave spillefilm. Spillefilm kræver typisk mange års bestræbelser [...] Det er nemmere at komme til at arbejde med tv-mediet. Og på grund af den respekt, man havde for spillefilmen, så havde man ikke det samme mod og frækhed, som man tillod sig på tv-mediet, som trods alt er et lille overskueligt "lærred". Når man så endelig kom til at lave en spillefilm, så turde man ikke tage så mange chancer, så måtte man nok hellere holde sig lidt til reglerne.

Refs fremhæver også et andet synspunkt, som kan forklare, hvorfor tv-æstetikken tilsyneladende er mere progressiv end filmæstetikken:

En anden ting, som det er meget vigtigt at holde fast i, er, at mange instruktører er utroligt bange for, at publikum ikke forstår, hvad det er, at de vil sige. Derfor er de bange for, at det går for hurtigt oppe på lærredet, fordi de tror ikke, at publikum opfatter så hurtigt, som de gør. Og det kan tit være medvirkende til at trække tempoet ned i en spillefilm.

Og når det kommer til at sætte tempoet op, så har actionæstetikken længe vist vejen. Sågar den klassiske Hollywoodfilm gjorde momentvis brug af dynamiske håndholdte optagelser i actionsekvenser længe før, at teknikken migrerede til dialogscener i franske nybølgefilm og John Cassavettes' *Shadows* (1959), fx James Wong Howes håndholdte subjektive optagelser i boksearenaen i *Body and Soul* (1947). Ligeledes kan man se, hvorledes iscenesættelsen af biljagten i *Een gang strømmer* ikke blot er "heftig", men på flere måder også peger fremad mod midt-halvfemsernes klippestrategier i dansk film.

Endnu et kendetegn ved den internationale stilretning, som David Bordwell kalder *intensiveret kontinuitet* er, at nyere populærfilm gør brug af et større spænd af brændvidder. Mens en film fra 1950 måske udelukkende blev fotograferet med et 45mm objektiv, så finder man flere udsving i dag, og det er ikke længere ukonventionelt at sammenklippe helt forskellige brændvidder. Refn har over for mig bekræftet, at det også har været udviklingen i dansk klipping, men jeg kan ikke med sikkerhed bestemme, om det er tilfældet i netop biljagten i *Een gang strømmer*.

## Faktaboks

Bordwell, David. "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film" in *Film Quarterly* 55, 3 (2002): 16-28

Salt, Barry. "The Shape of 1999" in *New Review of Film and Television Studies* 2, 1 (May 2004): 61-85

Schubart, Rikke. *Med vold og magt: Actionfilm fra Dirty Harry til The Matrix*. Rosinante: København, 2002.

Jimmy Leavens' kommentarer er fra et ikke-publiceret interview, som jeg har foretaget i forbindelse med mit ph.d.-projekt: *Camera Movement: Toward a Typology of Functions*.

## Anmeldelser:

### *Strømer*

Andersen, Hans. "Offer for systemet" in *Jyllands-Posten* (29/10 1976)

Behrendt, Flemming. "Stakkels lille fisk" in *Weekendavisen* (29/10 1976)

Gosvig, Kaj. "'Strømer' er årets bedste danske film" in *Aktuelt* (29/10 1976)

Jørgen-Budtz, Paul. "Et bragende gennembrud" in *Ekstra Bladet* (30/10 1976).

Jørgensen, Henning. "Lille strømer, hvad nu?" in *Information* (29/10 1976)

Mørk, Ebbe. "Strømer, altid strømer" in *Politiken* (30/10 1976)

Sne, Mikael. "Sikker dansk filmdebut" in *Land og Folk* (29/10 1976)

Stegemann, Jørgen. "Panserbase 1976" in *Berlingske Tidende* (29/10 1976)

Wezelenburg, Sven. "Knagende dygtig film om de danske bagmænd" in *BT* (29/10 1976)

### *Een gang strømer*

Heltberg, Bettina. "80'ernes strømer kan sit kram" in *Politiken* (8/11 1987)

Schønberg, Knud. "Verdens klasse" in *Ekstra Bladet* (8/11 1987)

Tak til Anders Refn for production stills fra optagelsen af *Strømer*. Ligeledes tak til Anders Refn, Mikael Salomon og Nina Crone fra Crone Filmproduktion A/S for tilladelse til at bringe framegrabs fra *Strømer*. Og endelig tak til Refn, Salomon og Bente Langelund fra DR/Multimedia for tilladelsen til at bringe framegrabs fra *Een gang strømer*.

Manuskriptforfattere til *Strømer*: Flemming Quist Møller, Thomas Vinding, Anders Bodelsen, Peter Ronild, Knud Buchardt, Claus Rohweder og Anders Refn. Manuskriptforfattere til *Een gang strømer*: Anders Refn og Flemming Quist Møller.

Stuntkørere: Thorkild Thyrring og Erik Høyer.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

