

Bølgebryder: interview med Anders Refn

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Anders Refn er en af dansk films mest alsidige figurer. I løbet af sine 40 år i branchen har han sideløbende arbejdet som både instruktør, klipper, instruktørassistent og manuskriptforfatter. Alsidigheden kommer måske bedst til udtryk, hvis man kaster et blik over hans karriere som klippeassistent og klipper, hvor hans første tjans var som klippeassistent på den halvlumre *Soyas tagsten* (1966). Siden har han arbejdet på så markant anderledes film som *Slumstormerne* (1971), *Præsten i Vejby* (1972), *Mig og Charly* (1978), *At danse Bournonville* (1979), *Gummi-Tarzan* (1981), *Cirkus Casablanca* (1981), *Breaking the Waves* (1996), tv-serien *Edderkoppen* (2000), *Tid til forandring* (2004) og *Populærmusik fra Vittula* (2004). Som instruktør fik han en bragende debut med *Strømer* (1976). Siden har han instrueret spillefilmene *Slægten* (1978), *De flyvende djævle* (1985), *Sort høst* (1993) og været en kreativ hovedkraft bag tv-serierne *Een gang strømer* (1987), *Landsbyen* (1991) og *Taxa* (1997-8). Hans karriere som instruktørassistent tog allerede sin start med *Fantasterne* (1967), men det var især *Strømer*, som åbnede offentlighedens øjne for hans talent for personinstruktion. Sine evner som personinstruktør har han også fået brug for i de senere år for Lars Trier i *Dancer in the Dark* (2000) og *Dogville* (2003). I sidstnævnte sad han også ved klippebordet under redigeringen af dansenumrene.

Det nedenstående interview blev foretaget i november sidste år og tog afsæt i et foredrag, som Refn holdt på Institut for Informations- og Medievidenskab i Århus med titlen *Breaking the Rules*. I nedenstående interview deler Refn ud af sine mange års erfaringer med filmklipping – herunder hans erfaringer med at bryde op med det klassiske filmsprogs visuelle kontinuitet i *Een gang strømer* og *Breaking the Waves*.

Klipning og skuespil

Hvad er en klippers primære opgave?

I USA siger man, at formålet med filmklipping er, at beskytte publikummet mod dårligt skuespil: "To protect the audience from the bad acting."

Så for dig er redigeringens overordnede funktion at formgive skuespillerens udtryk?

I fiktion er det desværre en meget banal sandhed, at godt skuespil oftest giver gode film, mens dårligt skuespil udmønter sig i dårlige film. Publikum er meget mere intelligent, end vi tror. De kan godt mærke, når folk lyver på lærredet, eller når de ikke er troværdige, eller når de mister deres energi eller koncentration. Derfor er det netop en meget, meget vigtig del af en klippers arbejde at fange de momenter, hvor skuespilleren er optimal i sit udtryk og så sætte de perler på en snor. Det er det, der skaber den store filmpræstation.

Tænk på hvor mange skuespilkarrierer, du måske har reddet på den måde.

Ja, vi kalder os for filmens navnløse helte, klipperne indbyrdes, fordi der ikke rigtigt er nogle, der ved, hvad det er, vi laver.



Fig. 1: Anders Refn har været aktiv i dansk film- og tv-produktion i 40 år.



Fig. 2: Anders Refn, Jens Okking og Bodil Kjer under indspilningen af Refns instruktørdebut *Strømer* (1976).

Hvad med et begreb som rytme?

Christian Hartkopp, min gamle ven og lærer, mente, at man med en metronom ligefrem kunne tælle sig til en rytme i klip og i spil, men jeg synes, det er noget formalistisk pjat. Det sagde jeg også til ham, men det er klart, at rytme i en dialog er altafgørende. Især pauseringen er altafgørende for spillet, og det er vigtigt, at klipperen er ekstremt opmærksom på, hvor den rigtige rytme i dialogen ligger. Man kan jo gå jo ind og forlænge pausen, hvis man synes, skuespillerne er lidt for ivrige og vil forlænge en tøven eller forsinke en reaktion. Jeg kan jo tage reaktioner ind fra andre scener og lægge indover, så man pludselig tror, at de er optaget sammen. Jeg kan også klippe en-to-tre-fire frames ud af en pause. For eksempel gjorde jeg mig en sjov erfaring, da jeg klippede scenerne med James Caan til *Dogville*. Han er en vidunderlig skuespiller, og nærværet i billedet var der, men han kunne ikke huske en skid og havde nogle meget lange pauser og nogle øh'er og bøj'er, som jeg så klippede ud, og jeg synes faktisk, at han kom til at spille sublimt.

Klippefasen er sidste gennemskrivning af manuskriptet

Du kalder klipningen for den sidste gennemskrivning af manuskriptet, men hvor konstituerende har klipningen af de forskellige film været i løbet af din karriere? Jeg forestiller mig, at der er tilfælde, hvor du har kunnet holde dig præcist til et manuskript, mens der er andre gange, hvor du nærmest har skullet redde filmen eller bygge en film op fra ny.

Det er altid en kombination, vil jeg sige, men Christian Hartkopp, som i øvrigt grundlagde klipperuddannelsen på Filmskolen sammen med mig og Janus [Billeskov Jansen], var fx så ordblind, at han ikke kunne læse. Så han læste jo aldrig manuskripter, og i virkeligheden læser jeg tit manuskripterne en anelse overfladisk, for det, der står på *papiret*, er ikke særligt interessant. Når man står i et klipperum, skal man tage stilling til det, der er på lærredet - hvad billederne kan fortælle - og det er tit et blindspor, hvis man sidder med et manuskript i hånden og prøver at klippe efter det. Jeg synes, man skal lytte til sin egen mavefornemmelse og følelse af, hvordan tingene svinger for at finde frem til en måde, hvorpå dramatikken kan blive formuleret på en begavet og overraskende måde. Jeg har endnu aldrig i min lange karriere som filmklipper oplevet, at manuskript og film var konkurrenter.

Klipning og dramaturgi

Udover at være med til at formgive skuespillerens udtryk, hvilke andre centrale funktioner synes du, at redigering har?

Hele den dramaturgiske del er meget vigtig. Det er ikke kun vigtigt, at man forstår de overordnede spilleregler med anslag osv og kan trappe konflikter op, men også at man mestrer de håndgreb, der får den enkelte scene til at hænge sammen. Eksempelvis er devisen *get in late and get out early* vigtig for at undgå en søvrig fortælleform. Det vil sige, at du går så sent ind i en scene, som du på nogen måde tør, og forlader den, så snart den har kulmineret. Man vil jo gerne holde koncentrationen oppe på lærredet og så er det vigtigt, at tilskueren ikke kommer foran filmen oplevelsesmæssigt.

Rytmeformommelsen hos klipperen - at man kan *time* sine scener - er også væsentlig. Hvis du arbejder med montager skal du få det til at hænge sammen som en harmonisk enhed. Hvis du gerne vil have, at det ligesom skal få lidt i øjet på publikum, skal du omvendt også have rytmesans for *dirty editing*. Mange af de bedste klip, jeg har lavet - specielt i gamle dage, da man arbejdede analogt - kom af at klistre noget sammen, som ikke skulle have været klistret sammen. Nogle klip, som jeg slet ikke havde forestillet mig kunne fungere, fungerede pludseligt. Ofte kan *fejltagelser* åbne for helt nye perspektiver til en scene. Eller som James Joyce siger: "Error is the portal of discovery".*

Egen stil over for materialets iboende krav

Spændvidden i hvordan man redigerer specifikke scener er jo enorm. Har du lavet din egen genreinddeling, som du bruger: fx "den type scene skal klippes på den måde?"

* "A man's errors are his portals of discovery", James Joyce.

Nej. Jeg prøver hver gang at gå ind i det med så åbent et sind som muligt. Selvfølgelig har jeg lært nogle tricks efterhånden, men i bund og grund kan jeg bedst lide at gå så fordomsfrit ind i materialet som overhovedet muligt for at være åben over for de ting, som denne her instruktør har på hjerte eller hans måde at se tingene på. Man kan jo hurtigt blive en skabelonklipper, der klipper, som man nu plejer at gøre. Det inspirerende ved at klippe for nye instruktører og prøve andre fremgangsmåder er, at man hele tiden lærer noget nyt om *the language of cinema*. I min specielle situation, da jeg jo også er instruktør, holder jeg instrumentet varmt ved at arbejde med andre instruktører. Så selv om der er lange perioder, hvor man ikke instruerer, så er man stadig inde i den form for skabelsesproces og måde at tænke på. For mig er det dybt meningsfyldt at gøre det på den måde. Men det er spændende, for nu har jeg arbejdet med i hvert fald 50 forskellige instruktører fra udenlandske til indenlandske, fra amatører til højt professionelle, mænd og kvinder, hulter til bulter, så jeg har prøvet en hel del, og det sjove er jo også at finde ind til den film, som er den optimale formulering af det, netop den instruktør vil fortælle.

Er der plads til en egen stil, når du lader din klippestil forme sig efter materialet?

Du vil nok kunne se af min måde at klippe på, at jeg har temperament. Jeg har min egen rytmeopfattelse og er måske lidt utålmodig. Jeg tømmer fx aldrig et billede, med mindre der er en meget god grund til det. Den klassiske regel er, at karakteren forlader billedet og kommer gående ind i det næste. Når han kommer ind i det næste billede, kan der fx stå en person i det billede. Eller også bliver karakteren stående i billedet, og den anden karakter kommer ind i det næste billede, men i dag klipper man jo rask væk fra folk, der står i billedet uden at nogen studser over det overhovedet. Jeg prøver på at være så stram i min klipning som overhovedet muligt. Der er nogle klippere, der elsker at lægge øer ind, hvor folk kan sidde og tralle lidt og rode i bolscheposen, men det er meget sjældent, at jeg synes, at stoffet egner sig til dét.

Den klippetekniske udvikling i Danmark

Med al din erfaring, så vil jeg gerne høre, hvordan du ville skitsere den klippetekniske udvikling i dansk film og TV - som du jo selv har været en væsentlig del af - siden du kom ind i branchen.

Det regelsæt, der gjaldt dengang, jeg kom ind i branchen var i høj grad den gamle, klassiske Hollywood-måde at tænke på i visuel kontinuitet med bevægelseskontinuitet og højre-venstre eller venstre-højre: hvis en mand kigger ud til venstre side, så skulle den mand, han talte med kigge ud til højre, så deres blikke mødtes. Det er jo klart, at man har raffineret det mere og mere.

Kan du pege på nogle pejlepunkter i den her udvikling i din egen karriere?

Jeg vil sige, at op til min TV-serie *Een gang strømmer* arbejdede jeg meget klassisk og stringent efter de klare regler for visuel kontinuitet. Ind imellem lavede vi også nogle beskidte klip, men det var alligevel meget forsigtigt, og det holdt sig mere inden for den traditionelle kontekst. I *Een gang strømmer*, TV-serien, begyndte vi fx med biljagten at smide rundt med kameraet og tænke mere og mere på at bryde de der regler. 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 fortællelemønster til at gå meget mere efter følelsen og energien i scenen.*

Senere i mit samarbejde med Trier på *Breaking the Waves* kom jeg endnu mere ud i hjørnerne af, hvor radikalt man kan bryde de regler. Alligevel synes jeg, at det på trods af de her ting, som man ikke kunne gøre, lykkedes os at få en meget høj emotionel temperatur ind i filmen. Så brugte jeg selvfølgelig mange af de samme principper, da vi skulle til at lave *Taxa*. I de første afsnit, som jeg lavede, var det første gang,



Fig. 3: Holdet bag *Strømmer*. For mere om iscenesættelsen af biljagterne i hhv *Strømmer* og *Een gang strømmer*, se sidste nummers [En scenes anatomi](#).

* For mere om dette spring i Refns klippetekniske karriere, se sidste nummers artikel om biljagterne i hhv *Strømmer* og *Een gang strømmer*.

at man brugte den form for klipning på Danmarks Radio. Der var mange af de klippere, der var ansat der, der synes, at det var noget forfærdeligt noget. Der var ballade, for det var man ikke vant til, og det havde de lært, man ikke måtte. Men det gav et sæt i det gamle, pæne TV-drama, at det pludselig begyndte at bevæge sig på en anden, dynamisk måde.

Men det tankevækkende er, at vi i virkeligheden har brudt de her regler med megen stor effekt. Man fik nogle helt andre dynamikker ind i billedfortællingen ved at bryde de regler – spring-klip, som det hedder på dansk, eller forkerte blikretninger. Altså i slagsmål og i actionscener kan det være fantastisk effektivt at bryde kontinuitetsreglerne, fordi der kommer noget irrationelt og brutalt ind i fortællingen.

Breaking the Waves

Nu har du peget på Breaking the Waves som et radikalt værk i den klippetekniske udvikling i Danmark.

Kan du uddybe, hvordan I fandt frem til filmens fortællestil?

Ikke andet end at Lars [von Trier] og jeg i bestræbelsen på at få en meget mere rå og dokumentarisk billedfortælling diskuterede de erfaringer, jeg havde gjort mig med *Een gang strømmer* og han med *Riget*. Stilen måtte sådan set gerne have et skær af amatørfilm. Vi var lidt bange for, at den perfekte æstetik med pragtfuldt baglys eller modlys og fine lyskanter og prikker og den slags ville arbejde imod filmens historie. Vi ville godt have, at den havde et lidt mærkeligt, flimrende hjemmevideo- og amatørfilmspræg, fordi historien var så melodramatisk, at det ville blive for meget, hvis den blev fortalt i en perfekt, smuk og gennearbejdet billedstil.

Én af de spændende ting, du peger på her, er det meget særlige samspil, der er mellem den grundlæggende fortælling og så den stil, I har valgt at præsentere den i. Kan man sige, at fortællestilen i Breaking the Waves er lagt an på at delagtiggøre tilskueren i filmens beretelse, dvs. delagtiggøre dem i filmens konstruktionsprincipper.

Man kan jo sige, at den amatørattitude, som vi ville have frem i *Breaking the Waves*, netop var en måde, hvorpå vi trak tilskueren med ind i beretelsen, idet det ikke var et fint, standardiseret, autoriseret billedsprog, der overbragte historien, men at det næsten foregik på et niveau, hvor der var en snert af, at folk selv kunne skildre deres virkelighed på denne måde, hvis de blev stukket et filmkamera i hånden. At det ligesom lignede noget fra deres konfirmationsfest, når de hopper rundt og knuser glassene og hopper op på ryggen af hinanden.

Det kan da godt være, vi tog fejl, men det tror jeg nu ikke. Faktisk tror jeg, det var med til at give filmen den der mærkelige autenticitet, som kom af, at den ligesom var fortalt i øjenhøjde med sine figurer. Og så de stilistiske brud med kapitelbillederne. Det er jo klart, at det netop var tænkt som et lille pusterum mellem de meget flimrende og rystede håndholdte billeder.

Når man nu leger med filmsproget på den måde, som det finder sted i Breaking the Waves, Riget og Een gang strømmer, så bliver tilskueren vel også mere bevidst om konstruktionsprincipperne?

Lars har nu brugt det [refleksive] aspekt mere end jeg har. Fx i *Europa* [1991] med voice-over'en og de påfaldende kamerabevægelser, hvor man trækker sig tilbage som den stilistiske fortæller, han er. Og det var faktisk det, som han forsøgte at bryde med, da vi lavede *Breaking the Waves*.

Man kan måske sige, at billedsproget i Breaking the Waves er refleksivt på en anden måde end i Europa. Måske er det en mere legende end distancerende form for refleksivitet? Man sidder der og er vidne til en rørende fortælling, men samtidig er man bevidst om, at man får det fortalt på en anden måde, end man plejer, via jeres såkaldte "snuble-æstetik".



Fig. 4: *Breaking the Waves* (1996).
Emma Watson som Bess.

Det kommer måske ud mellem sidebenene alligevel. Det har du ret. Det var sådan set meget godt formuleret. Det mærkelige er, at nu har jeg arbejdet med så mange instruktører, og der er et så stort element af intuition i det. Når det kommer til stykket, så er det op til den enkelte instruktørs intuition, hans mavefølelse, hans emotionelle svingningspunkt, hans erogene zone. Det er ligesom dér, at hans filmsprog bliver formuleret.

En tradition for normbrud?

Selvom klippeteknikken i Breaking the Waves bryder med det klassiske kontinuitetssystem, så kunne man naturligvis påpege, at den skrev sig ind i anden tradition, nemlig kunsthjens – særligt den franske nybølge. Men kan du pege på nogen forskelle i forhold til den franske nybølge?

Det er klart, at der er meget af den samme anarki, som specielt Godard dyrkede. De andre – fx Chabrol og Truffaut – blev meget hurtigt konventionelle i deres billedsprog, da vildskaben var bruset af på de første to film. Men Godard fortsatte, og Alain Resnais var frem for alt en af de eksperimenterende.

Men Resnais' formsprog er alligevel mere kontrolleret og stringent.

Ja, meget kontrolleret og intellektuelt, men fx de tidsklip som der er i en film som *Muriel* [1963], dem var vi meget inspireret af, kan jeg huske. Og *Åndeløs* [1959] kan med sit håndholdte kamera og jump cuts på mange måder godt ligne 'snublestilen' i *Breaking the Waves*, men den er jo også forsøgt i *Balladen om Carl-Henning* [1969], som ligeledes er inspireret af den ny bølge. Så det anarkistiske fortællesprog er dukket op med jævne mellemrum.

Der er måske tale om et tilbagevendende regelbrug, som optræder med enkelte modifikationer fra gang til gang i den danske filmhistorie?

Jamen, hvis man ser på kunsthistorien i al almindelighed, så svinger den jo ofte mellem anarkisme og minimalisme. Der optræder små eksplosioner, hvorefter der fremkommer nye regelsæt. Og når det så bliver for snærende, så kommer der en ny eksplosion osv. Men jeg mener, at det virkelig interessante ved *Breaking the Waves* er, at *tilskuerens* måde at opleve film på har ændret sig, fordi tiden er blevet så utroligt billedfikseret. Det er klart, at man vil kunne finde forløbere i filmhistorien. Mere nyt er det jo heller ikke, det vi laver i filmen. Vi prøver bare at gå så langt ud til strengen, som vi tør.

Der er måske et andet samspil mellem stil og fortælling – og et andet fortællemæssigt projekt – i forhold til fx Godards film?

Ja, og så har jeg ikke set en CinemaScope-film, der er klippet så hysterisk som *Breaking the Waves*. *Åndeløs* var fx i *academy ratio*, men ligesom at tage det helt store billede og behandle det på den svinske måde, der var vi måske mere radikale. Godard blandede det selvfølgelig meget, men *Pierrot le fou* [1965], som er i Scope, den mener jeg er rimelig kontrolleret i klipningen, og *Le Mepris* [1963] så jeg her for nylig og blev helt overrasket over, hvor artigt den egentlig er lavet.

TV-æstetik og filmæstetik

Der er en ting, som jeg synes er meget spændende ved bruddene i den klippetekniske udvikling i Danmark, og det er, at denne udvikling tager sit udspring i TV-æstetikken. For dit vedkommende tv-serien Een gang strømmer.

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 dén, som pludselig begynder at smitte af på filmsproget.

For Lars startede det jo også med *Riget*, selvom der var enkelte fortillfælde i *Epidemic* [1987].

Hvorfor det fungerer sådan ... ? Det kan også undre én, men jeg synes, at det er meget interessant, at det er sådan. Jeg tror i virkeligheden, det hænger sammen med, at det er så dyrt og så skæbnsvangert at lave spillefilm. Spillefilm kræver typisk mange års bestræbelser, mens 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 den samme 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.

Men jeg kan se, at den der ny-pænhed er ved at komme igen. Mange af de nyere film er ved at vende tilbage til det sikre og har ligesom trukket sig lidt væk fra det eksperimenterende, og det synes jeg er lidt ærgerligt.

Hvad angår den højere intensitet i billedsproget, så findes der i hvert fald én forklaring på den afsmitning som TV-æstetikken har haft på filmæstetikken. Den knytter sig nok mest til amerikansk filmproduktion, men går på, at TV-plattformen som sådan er blevet et meget vigtigt afsætningsmarked for film i al almindelighed, og at mange film spiller sig selv ind på TV-markedet...*

Og at det derfor er vigtigt, at det også kommer til at fungere i det lille format. Det kan du godt have ret i. Det, som jeg ville have forklaret det med, var, at 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 var det, der var udgangspunktet for det, vi prøvede at lave. Men du har nok ret i, at der, for nogle i hvert fald, er et kommercielt motiv i det også.

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 ikke tror, at publikum opfatter så hurtigt, som de gør. Og det kan tit være medvirkende til at trække tempoet ned i en spillefilm.

Dancer in the Dark

Arbejdede du kun som instruktørassistent på Dancer in the Dark, eller var du også inde over klipningen?

Oprindeligt spurgte Lars, om jeg ikke ville klippe den, men jeg sagde "nej", for jeg synes ikke, at klipperen skal være med til optagelsen. Men jeg var med inde og hjælpe den franske klipper med musikscenerne.

Jeg kan forstå på dig, at du ikke var helt tilfreds med iscenesættelsen af musiknumrene?

Det var mere det fortælleprincip med de hundrede kameraer, der optog på én gang, og som ikke måtte bevæge sig. Jeg synes ikke altid, at det ydede koreografien, dansen og musikken retfærdighed. Der var nogle numre - fx efter mordet hvor hun har skudt politibetjenten - hvor det fungerer fantastisk smukt, synes jeg, og meget bevægende. Det sidste nummer, hvor hun går til skafottet virker også fantastisk, synes jeg. Til gengæld er der andre steder, hvor det jeg oplevede for øjet, da jeg så det, var meget smukkere og mere kraftfuldt, end det jeg oplevede, da vi havde klippet det sammen.

Det var måske et problem med de to næsten uforlignelige krav om nærbilledæstetik og dansekoreografi?

** Parametrene i det intensiverede billedsprog er følgende: hurtigere klipning, flere nærbilleder, et mere bevægeligt kamera og større spændvidde mellem brændvidder. Refn kunne godt genkende udviklingen i dansk film/TV og sagde bl.a.:*

En vidvinkel med en brændvidde på 25mm kunne man ikke klippe sammen med et 100mm teleobjektiv, for det ville folk ikke acceptere, hed det sig. Og det accepterer man jo rask væk i dag. Publikum forventer ikke den samme fortegningsgrad i to på hinanden følgende billeder [...] Det er rigtigt, at skuespil i høj grad er blevet ansigtsmimik, men det stiller også større ægthedskrav til skuespillerne. I gamle dage, da de stod på rad og række i en 'amerikaner', hvor man skar billedet ved læggene, der kunne man lettere skjule det, hvis der ikke var fuld dækning for replikkerne [...] Da vi lavede testfilmen til *Breaking the Waves*, var Lars og jeg enige om, at de tætteste billeder var de mest interessante. Det samme gjaldt *Taxa*. Der lavede vi 'pligtbilledet', som etablerede rummet, men gik så ind til nærbilleder og holdt grundlæggende en meget tæt billedstil for at holde fast i følelsen.



Fig. 5: *Dancer in the Dark* (2000).

Ja, det er altså svært, ikke [latter]. Det er også typisk Lars at finde på sådan noget, for så er det mere udfordrende, når han skal bevise, at det kan lade sig gøre. Men jeg synes, at det er interessant at diskutere det ud fra, at man måske har en tese. Og så viser det sig, at den i nogle sammenhænge fungerer relativt godt og mindre godt i andre. Og så kunne man kigge på de eksempler og lære noget af det. Hvorfor fungerer det i én sammenhæng og ikke en anden? Men jeg tror ikke, at det kommer til at ske igen, at nogen bruger 100 kameraer på den måde.

Kontrasten mellem scenerne i den genkendelige verden og fantasiverdenen er åbenlyse, men det er mere karakteren af kontrasten, som man kan diskutere. Skulle musiknumrene virke forløsende?

Det var tanken, ja.

Jeg forestiller mig, at hvis det virkelig skulle virke forløsende i forhold til fortællestilen i den genkendelige virkelighed, så burde man have hyret Mikael Salomon og Jimmy Leavens og iscenesat numrene med flydende krankoreografi i stedet for de ret opklippede forløb, der er kommet af fortællestilen med de 100 kameraer. En mere flydende kameraestetik kunne også være bedre til at forløse musikken?

Ja, sådan ville man jo typisk sige, og hvis du fx ser Jacques Demys *Pigen med paraplyerne* [1964] og *Les demoiselles de Rochefort* [1967], de er jo lavet med flydende kamera og elegant koreograferede kranture, hvor man viser dansen på dansens præmisser. Det kunne vi sagtens have gjort, men så var det bare blevet noget andet. Der er Lars jo meget konceptmand, og når man laver en spilleregul, så skal den holdes. Og Lars ville partout opsætte det regelsæt for denne musical, som skulle være anderledes end andre musicals. Langt hen ad vejen, troede vi også på det ... men der var jo ingen, der anede, hvordan det ville blive.

Sådan er ubestemmeligheden og magien i det hele taget med filmklipning: det med at sætte to billeder sammen og så begynder folk at græde, og sætter du to andre billeder sammen, så falder folk i søvn.

Faktaboks

Tak til Anders Refn for production stills fra *Strømer*.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

« [forrige side](#) | [næste side](#) »