

Ola Arnfinn Brækken

Auteurteorien i dag

har den noe betydning i 2020?

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Eva Bakøy

Mai 2020

Ola Arnfinn Brækken

Auteurteorien i dag

har den noe betydning i 2020?

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Eva Bakøy

Mai 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Emnekode: Film2000

Navn: Ola Arnfinn Brækken

Kandidatnr: 10021.

Antall ord: 6063

*Auteurteorien i dag – har den noe
betydning i 2020?*

For litt siden så kom jeg i en diskusjon med noen kamerater av meg som var veldig interessert i film. Samtalen gikk gjennom alt fra bruken av farger, kamerabruk, historien og skuespillerprestasjoner. Navnene til kjente regissører ble omtalt gang på gang og hvordan de revolusjonerte industrien med deres innsikt og regi. Det hele endte med at et av oss kom til å nevne den praktfulle kinematografien til Gordon Willis i «Gudfaren» (Coppola, 1972). Dette endte opp med noen forundrede blikk og det samme spørsmålet om hvem i alle dager dette var. Den normale personen kan altså navnet på hundrevis av regissører og deres verk men mennene bakom filmen blir som oftest glemt med tiden. Hvorfor er det egentlig sånn? Desto mer jeg reflekterte over dette temaet jo mer interessant ble dette for meg.

Det er utrolig å tenke på hvor ung filmens historie egentlig er og hvor langt industrien og det akademiske prinsippet har kommet siden 1895.

Auteurteorien dukket opp på 60-tallet. Forkjemperne for denne ideen argumenterte at regissøren var «forfatteren» av verket siden han var den som var involvert gjennom alle prosessene. Motivasjonen for dette var å fremme ideen om filmen som stor kunst.

Auteurteorien kan betraktes som et teoretisk rammeverk for å fremheve filmen som en stor kunstform. Samtidig kan også teorien brukes innenfor markedsføring for å selge en film og promotere den.

I denne oppgaven vil jeg fremme en kritikk mot auteurteorien innenfor rammene av filmanalyse. For å gjøre det så vil jeg anvende pensum som inkorporerer argumenter både for og mot. Dermed kommer det frem flere av de ulike teoretikernes syn på saken – primært ser vi på Francois Trauffaut, Andrew Sarris og sist men ikke minst Pauline Kael. Jeg vil også trekke frem i teksten Peter Wollen siden ideene hans er meget relevant i henhold til tematikken. Jeg vil også benytte av meg litteratur av Rosanna Maule siden hun tar for seg hvordan økonomiske og politiske innspill var med på å forme denne typen film.

I hoveddelen av teksten så vil jeg gi et kort sammendrag av teoritextene jeg har valgt ut. Disse gir både argumenter for og imot auteurteorien. For å også danne et bilde av hvorfor disse ideene dukket opp så vil jeg gå gjennom filmens historie og sentrale hendelser som la til rette hvordan auteurteorien kunne oppstå. Dette gjør jeg ved å ta for meg eksempel fra film fra disse tidsepokene. Jeg vil også gå gjennom hvordan alt dette henger sammen i business etc.

Til slutt så vil ut fra teoriene til alle de nevnte analysere og danne min egen konklusjon til hvordan auteurteorien er relevant for dagens filmindustri i dag. Dermed blir fokuspørsmålet nemlig dette: er auteurteorien relevant innenfor film i dag? Er regissøren den enestående

visjonen bak en film? Har det i det hele tatt noe relevans? Jeg vil også ta for meg hvordan markedsføring spiller inn i veldig mye av ideen bak dette.

Empiri

Empirien i denne oppgaven baserer seg på teoritekstene jeg har valgt til å undersøke tematikken. Først er Andre Sarris sin *Notes on the auteur theory*. Historisk så er denne teksten viktig siden den introduserte ideen innenfor akademia i USA. For å få frem to sider av en sak så vil jeg også gå gjennom Pauline Kaels *Circles and Squares* som er ofte regnet som et av de hardeste kritikkene av ideen om regissøren som den kreative ansvarlige for filmen.

Jeg vil også benytte meg av *Beyond Auteurism New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s* (Maule, 2008) fordi den går gjennom et viktig moment i denne debatten, nemlig markedsføringen av en film. Dette er veldig relevant å se på fordi dette kommer også fram når jeg ser tilbake på for eksempel stjernesystemet som dukket opp på 1920-tallet og hvordan dette påvirket markedsføringen for filmer. Jeg vil også anvende teoriteksten til Peter Wollen: *Signs and Meaning in the Cinema* (Wollen, 1969) og Francois Truffauts: *Une certaine tendance du cinema francais* (Truffaut, 1954) fordi disse gjenspeiler nødvendigheten og hvorfor disse ideene oppsto innenfor film-akademia.

Metode

I denne oppgaven ser jeg på auterteorien og om den har noe relevans i dag eller ikke. Jeg går gjennom teoritekstene som jeg har trukket frem og analyserer de moment for moment. I disse tekstene finnes det argumenter både for og mot auteurteorien – dette går på alt Teknisk begrunnelse og markedsføringsmessige årsaker. Gjennom å gjøre rede for og forklare disse argumentene som kommer frem vil jeg kunne de benytte de i en selvstendig analyse av auteurteoriens plass i dag. Disse metodene vil være med på å besvare problemstillingen, som er knyttet nettopp til om auteurteorien er relevant i dagens filmlandskap.

Forklaring

For å kunne se på auteurteorien og hvordan den anvendes innenfor filmindustrien i dag så er det viktig å se på historien og hvordan industrien så ut før i tiden.

Auteurteorien i seg selv er en analysemetode innen filmteori som ser på regissøren som den eneste og den mest bidragende faktoren innenfor lagingen av en film.

Teorien hadde sin opprinnelse i Frankrike. Teorien ble formulert og frontet i filmmagasinet *Cahiers du cinema*. Et av de største forkjemperne og et av de som hadde mest betydning for denne ideen innenfor filmkritikk var spaltist og regissør Francois Truffaut. Han la frem ideen om *la politique des Auteurs* i essayet hans «*Une certaine tendance du cinema francais*» (Truffaut, 1954) («En viss tendens i fransk film»)

Poenget med eassyet var å fremme en kraftig kritikk mot datidens filmindustri i Frankrike. Trauffaut på lik linje med sine kolleger som Godard mente at industrien hadde blitt personlighetsløs og altfor konservativ i sine meninger. Hovedmomentene i eassyet argumenterer for at filmer måtte regisseres av personer som var oppriktig interesserte og kunne bidra med sitt unike uttrykk. Dette i kontrast til personer som heller la vekt på manuset og formelarik struktur. For Trauffaut så var det et klart og tydelig skille mellom de regissørene som bidro til et unikt visuelt uttrykk som skilte seg ut og de som la fokuset sitt i manus og de som holdt seg til det han mente var litterære uttrykk.

Dette essayet ville bli grunnlaget i flere år for filmkritikken i magasinet. Tilhengerne gikk så langt å påstå at den dårligste filmen til en som var anerkjent som en «auteur» var til slutt hundre ganger mer interessant enn det en såkalt «metteur-en-scene» hadde lagd.

På slutten av 1960- og begynnelsen av 1970-tallet dukket det nemlig opp en ny og betydningsfull interesse for kunstfilmen innenfor Hollywood-kretsene. Publikum hadde sett seg mettet av de konservative og formelarikke tendensene som eksisterte i amerikansk film. Ut av dette dukket det opp en ny generasjon av filmskapere. Forskjellen fra disse nye arbeiderne innenfor industrien, sammenliknet med veteranene, var at de nemlig var godt skolerte og ikke minst lidenskapelig engasjert for filmen som en kunstform. Det var derfor ikke uten grunn at i det var på denne tiden at regissøren ble meget ble meget betraktet innenfor filmskaping.

«The period from 1975 to 1980 is also distinguished by another feature. The importance of the director as a figure had grown dramatically in the late 1970s and during this period successful directors acquired considerable power. This was also exacerbated by a situation in which the studios were increasingly reliant on a few hit films a year to cover costs.» (Grange, Jancovich, & Monteith, 2007)

Mot slutten av 70-tallet så fikk mange regissører rykter på seg på grunn av flere tilfeller av ren egoisme og pretensiøse tendenser.

Med dette nye skiftet innenfor filmindustrien så brakte det en ny tidsalder hvor filmen ble mer nøyere studert og ansett som stor kunst. Mye av disse unge regissørene som dukket opp så opp til Francois Trauffaut og ikke minst regissører som Godard. Filmkritikerne og akademikerne tok dermed til seg auteurteorien som et utgangspunkt for å fremme filmen som seriøs og verdig innenfor kunstkretsene. Gjennom alt dette så ga studioene mye mer kreativ frihet til regissøren til motsetning før der produsenten hadde som oftest siste ordet i den sammenhengen.

Teori

I denne delen så går jeg over de mest sentrale momentene som jeg skal anvende i drøftingen av fokusspørsmålet til slutt. Disse blir veldig relevante siden de tar for seg både argumenter for og mot auteurteorien innenfor akademisk praksis, men også til dels hvordan synet på film som kunstform var på den tiden.

Andrew Sarris: Notes on the Auteur Theory in 1962

Andrew Sarris var den første som brukte ideen om 'auterteorien', som han først anvende i en artikkel i 1962. Auterteorien bygde på grunnlaget som kritikerne i *Cahiers du Cinema* hadde allerede lagt, men introduserte det til det amerikanske markedet.

Ordet 'auteur' kommer fra fransk og oversettes til forfatter. En auteur, som Sarris og kritikerne i Cahiers du cinema kom frem til, er en regissør som er sentral innenfor alle aspekter av filmskaping og er derfor den store «forfatteren» bak en film. Begrepet blir ofte brukt om filmskapere, eller regissøren, som har en gjenkjennbar stil eller takler særegen tematikk. Konseptet ble oppfunnet av filmskapere på 1960-tallet for å skille dem selv fra andre filmskapere som jobber innenfor Hollywood-systemet.

Spørsmålet som da oppsto er hvordan man kan gjenkjenne en 'auteur' fra de andre regissørene som jobbet innenfor studio systemet til Hollywood etc. Sarris kom frem til tre kriterier om at en auteur kan blir betraktet etter tre metaforiske sirkler: den personlige, interne og tekniske. Når en filmskaper hadde mestret disse tre aspektene kunne han bli erkjent som en auteur.

«The three premises of the auteur theory may be visualized as three concentric circles: the outer circle as technique; the middle circle, personal style; and the inner circle, interior meaning. The corresponding roles of the director may be designated as those of a technician, a stylist, and an auteur. There is no prescribed course by which a

director passes through the three circles.” (Notes on the Auteur Theory in 1962, s. 453)

Med dette så påpeker Sarris det som blir nevnt over men understreker også noe vitkig, nemlig det faktum at ingen kan sies å ha mestret alle disse tre sirklene. Mens noen regissører kan være mer dannet innenfor det tekniske som fotografi eller komposisjon, så er fins det andre som er mer begavet innenfor skriving eller narrativ behandling. Han understreker derfor at en auteur blir definert ut fra syklus og gjenkjennbare mønstre når man da analyserer en artist verk gjennom tidene. Men for at auteur i den forstanden skal holde seg relevant innenfor industrien så må han selvsagt «bra» filmer.

«Although the auteur theory emphasizes the body of a director’s work rather than isolated masterpieces, it is expected of great directors that they make great films every so often. The only possible exception to this rule that I can think of is Abel Gance. Whose greatness is largely a function of his aspiration.» (Notes on the Auteur Theory in 1962, 2009, s. 454)

Problematikken som dermed oppstår er noe som Pauline Kael tar for seg i hennes kritikk av auteurteorien og noe som jeg også kommet tilbake til i vurderingen senere.

Pauline Kael: Circles and Squares

Pauline Kael var filmkritiker hos New Yorker magazine fra 1967 til 1991. Hennes påvirkningskraft gjennom spalten hennes var ubestridt med hvordan ordene hennes kunne avgjøre eller ødelegge en films suksess på kinoen. Hun kom med en respons til Andrew Sarris som hadde nettopp skrevet om begrepet auteurteori. Dette resulterte i årelang debatt mellom disse to kritikerne. Kael var en sterk motstander av auterteorien, noe som hun illustrerte i *Circles and Squares* (Kael, 1967) Tittelen i seg selv er en henvisning til ideene om de metaforiske sirklene som Sarris skrev om i sitt essay.

Kael i sitt essay gikk systematisk til verks med å kritisere auteurteorien, spesielt Sarris. Hun gikk metodisk igjennom argumentene hans til punkt og prikke. Et av momentene som Kael var sterkt uenig med var den ytre sirkelen; som omhandlet teknisk kompetanse. Hun mente at den tekniske kompetansen ikke var nødvendig for at noen skal kunne betegnes som en dyktig regissør. Kael argumenterte med at de største kunstnerne innenfor sine respektable kunstformer er de som bryter med de etablerte standardene og konvensjonene for teknisk

kvalitet. Eksempelvis så trakk hun fram den italienske regissøren, Michelangelo Antonioni, som et eksempel på dette.

«Sometimes the greatest artists in a medium bypass or violate the simple technical competence that is so necessary for hacks. For example: it is doubtful if Antonioni could handle a routine directorial assignment of the type at which John Struges is so proficient (Escape from fort Bravo or Bad Day at Black Rock. But surely Antonioni's L'Aventura is the work of a great director.» (Circles and Squares , 1967)

Det Kael kommer frem til her er at Antonioni er stadig annerkjent som en stor regissør, selv om han ikke er i stand til å lage en film som følger de samme tekniske rammene innenfor Hollywood-industrien.

Et annet moment som også Kael reagerte på var den midterste sirkelen som omhandlet personlig stil. Det Kael mente var at personlig stil skulle ikke være et kriterium for bedømmelse av kvalitet. Hun mente sarkastisk at lukten til et stinkdyr selv om den er gjenkjennelig er fortsatt vemmelig av flere grunner enn bare en. Hun mente det at denne formen for analytisk rammeverk hindret kritikerne å se på film objektivt og dens indre kvalitet. Istedenfor så tilsier så vil en films kvalitet bli definert av regissørens tidligere verk.

Når det kom frem til den siste og innerste av sirklene som var om filmens indre mening var hun direkte uenig i at den ble skap i spenning mellom regissøren og det arbeidet han fikk produsere, slik Sarris påsto. Hun påpekte at denne tanken dequalifiserte alle regissører som skrev sine egne manus, og mente heller at det var omvendt: at det var de regissørene som hadde full kreativ kontroll over prosjektet sitt som lettest kunne kontrollere hva slags indre mening filmen kom til å ha. Det er også dette som er en meget interessant problematikk som Kael senere påpekte, nemlig om hvem som egentlig hadde mest innflytelse på innholdet og tematikken i en film. Dette er noe som har endret seg gjennom flere år. I starten av Hollywood så ville noen kanskje si at produsentene var dem som hadde mest å si, andre ville si manusforfattere siden de styrer handlingsforløpet og hvordan figurene reagerer rundt dette og noen vil til slutt si regissøren siden han er den som er involvert mest gjennom alle mulige ledd av produksjonen.

Peter Wollen: Signs and Meaning in the Cinema

Peter Wollen var en britisk film teoretiker og filmskaper. I 1969 ga han ut *Signs and Meaning in the Cinema* (Wollen, 1969) Her påpeker han hvordan det har seg at gjennom tidene har det

selvsagt vært regissører som har utmerket seg og blir husket av den grunn (Chaplin, Welles, Hitcock etc.) Wollen påpeker at:

«The auteur theory does not limit itself to acclaiming the director as the main author of a film. It implies an operation of decipherment; it reveals authors where none had been seen before. For years, the model of an author in the cinema was that of the European director, with open artistic aspirations and full control over his films. This model still lingers on; it lies behind the existential distinction between art films and popular films» (Wollen, 1969, s. 456)

Dette sitatet er noe som vil gå igjen i når vi kommer til drøftingen av betydningen for auteurteorien i da siden kritikere og andre vil klart og tydelig mene at markedsføringsmessig så er det en klar distinksjon mellom såkalte kunstfilmer og mer populære filmer. Wollen tar frem eksempler med regissører som dro fra Europa og ble store i Amerika som Jean Renoir, Fritz Lang etc. Han beskriver også hvordan det dermed dukket opp nye kategorier for regissører som da krysset Atlanterhavet for å gjøre det stort i Hollywood. Det var enten de som brydde seg om den store meningen bak verket og indre motiver eller var direkte mer influert stil og Mise en scene. (Wollen, 1969) Her trekker han frem to regissører innenfor Hollywood som passer til disse to kategoriene, John Ford og Howard Hawks. Howard Hawks er interessant for Wollen med tanke på hvordan han startet sin karriere på 1920-tallet men har ikke oppnådd like stor anerkjennelse blant kritikere eller akademikere. Interessant med Howard Hawks er hvordan han lagde filmer innenfor alle sjangre. Alt fra Western, drama, romanse, og ganster-filmer. Det Wollen påpeker er hvordan filmer som Hawks har jobbet med innebærer de samme tematiske motivene og ideene. Hva Wollen da mener auteurteorien kan brytes ned til i en kategori er hvordan en artists verk kan brytes ned ved hjelp av gjenkjennelig tematikk og stilistisk forankring. Hawks var et av de som var inne på ideer og temaer.

Grunnen til at Peter Wollen ville analysere nærmere verkene til Howard Hawks og John Ford er fordi at underliggende så takler de samme temaer og ideer. Men som Wollen påpekte så er ideen om auteuren litt diffus i denne betydningen fordi at med dette så ser man at mye av ideene kan ligge i hvordan man kan takle temaet med bestemt håndtverk.

Petter Wollen påsto også det faktumet som Kael også mente om at en regissør har aldri full kontroll over verket sitt. Dette kan være faktorer som han forklarer kommer fra metaforisk «støy». Dette kan være «støy» fra alle involverte som kameramenn, produsenter,

manusforfattere eller skuespillere. Dermed så påstår han at vi må også se på filmen som et kollaborativt verk i den forstand:

«Of course the director does not have full control over his work; this explains why the auteur theory involves a kind of decipherment, decryptment. A great many features of films analysed have to be dismissed as indecipherable because of 'noise' from the producer, the cameramen, or even the actors. " (Signs and Meaning in the Cinema, 1969, s. 465)

Wollen forklarer dette utsagnet med å utdype dette: Han forteller at en film, til slutt er et enestående verk, men den består av flere utallige faktorer som er med på å utgjøre produktet:

«It is often said that a film is a result of a multiplicity of factors, the sum total of a number of different contributions. The contribution of the director – the "directorial" factor, as it were – is only one of these, though perhaps the one that carries most weight" (Signs and Meaning in the Cinema, 1969, s. 465)

Kontribusjonen til regissøren er bare et av mange ting som er med på å utgjøre det ferdige produktet. Men kanskje den som bærer mest vekt eller prestisje. Grunnen til at vi har auteurteorien (1969) ifølge Wollen er at innenfor akademisk arbeid så vil det bety å ta en gruppe med filmer, verkene til en bestemt regissør, og gjøre en analyse av strukturen i filmen. Flere elementer kan komme frem i analysen som bidrar til verket i sin helhet men til syvende og sist vil fungere som et supplement for å fortelle en sammenhengende og ikke minst fengende historie til publikum.

Et annet moment som Wollen var uenig med i motsetning til andre som skrev om dette var hvordan auteurteorien var brukt som en metode for å legitimere filmen sin status som høyverdig kunst. Det Wollen heller argumenterte om var at ideen om auteuren innenfor film skulle heller bli sett på som et radikalt brudd med den konvensjonelle ideen om kunstoffilm i den forstand at filmskaperne jobbet utenfor systemet men i Hollywood. Peter Wollen stilte seg uenig med kritiker Andre Bazin i det at han ikke trodde at auteurteorien var til for å skape en personlighetskult for spesifikke regissører.

«... at this point, it is necessary to say something about the auteur theory since this has often been seen as a way of introducing the idea of creative personality into the Hollywood cinema. Indeed, it is true that many protagonists of the auteur theory do argue in this way. However I do not hold this view and I think it is important to detach

the auteur theory from any suspicion that it simply represents a 'cult of personality' or apotheosis of the director. To my mind, the auteur theory actually represents a radical break with the idea of an 'art' cinema, not the transplant of traditional ideas about 'art' into Hollywood. The 'art' cinema is rooted the idea of creativity and the film as the expression of an individual vision. What the auteur theory argues is that any film, certainly, a Hollywood film, is a network of different statements, crossing and contradicting each other, elaborated into a final 'coherent' version. " (Signs and Meaning in the Cinema, 1969, s. 467)

Det Wollen til slutt konkluderer med er at auteuren, som beskrevet av folk før ham, kan ikke eksistere i den forstanden som de skriver om. Filmproduksjon som vi har sett på her er en komplisert og sammensveiset prosess, i motsetning til andre kunstformer, som krever innsats fra flere enn en part. Dermed er det totalt umulig at en enkelt person kan ha full kreativ kontroll. Han mener også at ideen har visse meritter med seg, men som vi så på hvordan han tolket regissører som John Ford og Howard Hawks så er det bare for å finne en måte å strukturere filmer på. Dette ser man med hvordan han tar for seg disse to og hvordan filmene fungerer innenfor kategoriene sine.

Rosanna Maule: Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s

Rosanna Maule er professor i filmvitenskap hos Mel Hoppenheim School of Cinema i Montreal. Hennes studieomfang går innom alt fra filmens historie med fokus på europeisk film, film teori, feministisk film etc.

Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s (Maule, 2008) er hennes studie av ni forskjellige artister innenfor film fra Frankrike, Spania og Italia som har blitt erklært som blant annet auteurs. På lik linje med Wollen så velger Rosanna Maule å se på regissører, som Luc Besson, som har startet sin karriere i Europa og funnet en ny form for suksess innenfor Hollywood.

Det hun også beskriver er hvordan filmindustrien utviklet seg på 1950-tallet for å gjøre det mer praktfullt og attraktivt. Film var på denne tiden for mange sett på som underholdning for arbeiderklassen og dermed ikke klassifisert som høyere kultur. Det var også på denne tiden takket være auteur-kritikerne i Frankrike at filmen ble mer anerkjent innenfor kunstmiljøene. Som Maule også beskriver så ble dette en ny form for markedsføring innenfor industrien også:

«In Western Europe, film authorship emerged as a marketing value at various time and in different circumstances. In its 1950s heyday, the art film directors consolidated European cinema's prestige within the international art house circuit. At the end of the decade, the author had become not only an important approach to film because of auteur criticism, but also a cinematic mode and a promotional category of its own, endorse by government subsidies and public institutions aiming at maintaining a distinctive niche in the art house film circuit.» (Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Practices in France, Italy and Spain since the 1980s, s. 31)

Dermed kan man se på auteurteorien som et produkt av ikke bare markedsføringskrefter men også noe av interesse for politisk, kulturelt og nasjonal interesse innenfor sine respektive land. For mange disse landene så kan man dermed si at som mye annet så er auteurteorien et produkt av sin samtid.

Fellesnevneren blant filmskaperne i Europa hvordan de brøt med de vanlige praksisene for å lage film innenfor systemet. Maule trekker frem sentrale bevegelser som den italienske nyrealismen og den franske nybølgen som eksempler. Kjentetegnet bak de var at de jobbet med lite penger og brukte de midlene de hadde for hånd. Mest av alt så var de politisk motivert og intellektuelle. Det er dette som var avgjørende for auteur-kritikerne når de så på forskjellen mellom en auteur og det de kalte for metteur-en-scene. På grunn av den politiske situasjonen i landet så brakte det frem en ny generasjon som gikk mot systemet og brakte frem noe nytt – mens de store filmstudioene var kontrollert av regjeringen så fant disse nye filmskaperne en måte å lage film utenfor dette systemet:

«In many ways, the same motivations that constituted the convictions of neo-realist cinema informed the new aesthetics emerging in France, Italy, and Spain throughout the 1950s and 1960s, although in quite different political and economic circumstances. As in Italian Neo-realism, the limited budgets and the unavailability of professional sets also determined the aesthetic of the New Wave film authors and their penchant toward on-location settings, realist representation and contemporary themes.» (Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Practices in France, Italy and Spain since the 1980s, s. 32)

Det med at man kan si at auteurteorien er et produkt av denne tidens politiske og økonomiske situasjon i Europa er noe som jeg kommer tilbake til når jeg drøfter spørsmålet om hvordan auteurteorien er relevant i dag. For det som virkelig er interessant med Maule er det hun

nevner om hvordan auteur-begrepet ble brukt innenfor markedsføring og hvordan en regissør plutselig ble synonymt med salgbarheten av en film etc.

Er Auteurteorien relevant i dag?

For å se på om auteurteorien er relevant i dagens filmindustri så må man se på både begge sidene av saken. På den ene siden så har du det teoretiske grunnlaget bak det hele og på den andre siden så har du diverse andre årsaker som kan være alt fra politiske til økonomiske. Her fins det både argumenter for og mot som vi så med de ulike teoriene til Sarris, Trauffaut, Kael og Wollen. Det man må dermed ta inn til seg er hvordan disse argumentene er reflekterende ovenfor filmindustrien slik den var på den tiden. Hvordan er da auteurteorien relevant for dagens filmindustri?

Auteurteorien har absolutt relevans i dag når man ser nærmere på markedsføringen til en film: publikum når de velger å se en film vil ofte gå etter noe gjenkjennelig i et produkt.

Stjernesystemet er et eksempel på dette. Man kan trekke paralleller til stjernesystemet dukket opp på 1920-, 30-tallet på grunn av nettopp etterspørsel. Gjenkjennelige figurer som Chaplin sin landstryker eller Harold Lloyds klossete brilleslange var med på akkurat dette. Kinogåerne så noe de likte og etter hvert så begynte de å spørre etter flere filmer med disse gjenkjenbare figurene, noe som gjorde Chaplin-navnet salgbart. Den samme utviklingen skjedde nettopp for regissører innenfor Hollywood på slutten av 60-tallet.

Et kjent navn med et bra renome kan virkelig bidra til å selge kinobilletter. Dette ser vi absolutt i dag også, selv etter den store tidsalderen til nybølgen. Film entusiaster og kinogjengere fryder seg over hver gang for eksempel Martin Scorsese eller Tarantino annonserer en ny film. *The Irishman* (Scorsese, 2019) satte ny seer rekord innen sine fem første dager på Netflix. Stjernene involvert i prosjektet var absolutt en faktor for dette, men også et av de mest salgbare faktorene er som oftest artisten som står bak verket.

Dette er også en faktor til hvorfor auteurteorien har relevans i dagens filmindustri, nemlig fordi at publikum har som oftest en trang for å kjenne artisten bak verket. Et av de mest interessante punktene for blant annet akademikere og andre filminteresserte er for eksempel å se på hvordan bakgrunnen og personlige livet til regissøren kan ha innvirkning på sluttproduktet. Dette er det som kan sees på som hovedargumentet til hvorfor auteurteorien til en viss grad fortsatt er relevant og sett opp til i dag.

Om man fortsetter å se på akkurat dette faktumet med hvordan markedsføringsmessig så vil publikumet velge noe som er kjent for dem så kan man trekke frem argumentet til Wollen angående Hawks. Hawks jobbet innenfor flere forskjellige sjangre men som vi leste i essayet til Peter Wollen så hadde strukturen i filmene som han jobbet med røtter i komedien og dramaet. Dette er også noe som går igjen i dag innenfor markedsføringen av en film – nemlig at man gjør en regissør salgbar via å kategorisere ham innenfor bestemte sjangre. Eksempler kan være Michael Bay som har gjort stor suksess med storslagne action-filmer med masse eksplosjoner, eller Hayao Miyazaki for flotte familievennlige animasjonsfilmer.

Som vi har sett med disse argumentene så er auteurteorien relevant også i dag med tanke på at veldig mye av fundamentene for markedsføringen av en film i dag har røttene sine til akkurat nemlig dette. Nøkkelordet er hvordan noe er gjenkjennelig. Auteurkritikerne og Sarris var inne på det at om man er en auteur så jobber du etter personlig tematikk og stil. Dette går da hånd i hånd med promoteringen av en film siden det desto blir lettere for publikumet å velge en film ut ifra hva de da er eventuelt i humøret for.

Så langt så kan man konstatere auteurteorien har en vesentlig plass innenfor filmskaping i dag også.

Men, så må man også se på kritikken som er fremmet og dermed så kommer det frem andre ting på spill. Wollen skrev det at det ikke finnes en enslig visjon bak et verk og ingen regissør har full kreativ frihet og herredømme over et prosjekt. En film i seg selv er totalsummen av forskjellige kreative visjoner som til slutt går sammen for å konstruere et verk. I motsetning til andre kunstformer som maling eller musikk så er filmproduksjon til syvende og sist et samarbeidsverk. Man kan si at regissøren sin rolle i produksjonen blir som jobben til en dirigent for et symfoniorkester. Jobben til en dirigent er å vinkle og framføringen av et musikalsk verk. Han jobber for å fremheve en vri eller visjon av notene på arket. Samme med regissøren av en film: han gir instruksjoner for det som er interessant men til syvende og sist så er det aldri hundre prosent hans sin visjon som blir gjenspeilet på lerretet. Nemlig fordi at summen av samarbeidet mellom manusforfattere, kinematografer, fotografer og lydmenn etc. ikke tillater det. Igjen, summen av ulike visjoner som er med på utgjøre et sluttprodukt.

Det er derfor det også er interessant å diskutere om analytisk dette har noe å si om hvordan folk betrakter en film. Andre Bazin skrev mot det som de andre kritikerne i Cahiers du cinema skrev om med tanke på regissøren som den kreativt ansvarlige, fordi han mente at dette ville bidra til å danne en personlighetskult rundt regissøren istedenfor en analyse rundt verket.

Pauline Kael var inne på det samme. Hun mente det at det ga ingen mening å analysere et verk for å lete etter gjenkjennelige trekk fra kunstnerens side, siden dette ville bidra til at kritikken og betraktningen av en film ville først og fremst bli basert på eventuelt hva regissøren hadde jobbet med tidligere.

I dagens filmkritikk så vil ikke auteurteorien ha noe å si. Grunnen til at det er sånn er ut fra argumentet at når man analyserer et verk ut fra perspektivet om at det er en bestemt kreativ visjon, altså regissøren sin, som er bak det hele så hindrer det all mulighet for objektiv analyse. Dermed vil er man enig med Kael i at hele fundamentet for filmkritikk spesielt er å danne et helhetelig bilde av komponentene en film består av, ikke hva regissøren har arbeidet med tidligere.

Også et av problemene som blir tydelige om man ser på auteurteorien i dag er klassifiseringen. Om man går etter begrepet «metteur-en-scene» som dukket opp i cahiers du cinema så vil det tilsa at det er et klart og tydelig skille mellom filmer med kommersiell film og «kunst» filmer. Peter Wollen var inne på akkurat dette temaet når han forklarte hvordan regissører som Fritz Lang, Jean Renoir som dro til Hollywood for å lage filmer der. Han forklarte også hvordan kritikere og regissører på 60-tallet så mer opp til det Lang og Renoir gjorde i Europa mer enn det de lagde i Amerika. Det dermed auteurteorien tilsier slik man skal tolke kritikere og akademikerne på den tiden er at en auteur eksisterer kun innenfor et viss spesifikt filmmiljø og dermed de som jobber innenfor Hollywood for eksempel kan ikke bli klassifisert som en auteur.

Det man kan da dermed si med auteurteorien er at det er to sider av saken. Først og fremst er spørsmålet her om auteurteorien er i det hele tatt fortsatt relevant i dagens filmindustri. Det som vi har sett i forhold til disse argumentene fra disse akademikerne og kritikere er at det er to sider av saken: Rosanna Maule tok frem hvordan ideen dukket opp som et produkt av både politiske og økonomiske forhold i Europa på 1950-tallet, samt industrielle. For kritikere og akademikerne i Cahiers du cinema så var ideen bak auteurteorien en nødvendighet for å kunne fremme film som høyere kunst og gi et nytt element av salgbarhet som var preget studiosystemer som verdsette mer formelarikke filmer.

Dermed så ser man auteurbegrepet er meget relevant og kan anvendes innenfor dagens filmindustri, nemlig fordi at den fungerer som et effektivt verktøy for markedsføring rundt en film.

Problemet med auteurteorien i dag er at tidene har endret seg innenfor de akademiske kretsene rundt film. En ting var før i tiden da kritikerne og filmviterne måtte jobbe og argumentere flittig for hvorfor vi kunne anse film som en høyere form for kunst, men nå har vi kommet godt forbi det punktet. Film er i dag ansett som den høyeste formen for kunst. Rent teoretisk også holder den ikke opp som både Peter Wollen og Pauline Kael kom frem til i essayene sine, nemlig fordi at først at film er et samarbeidsverk og dermed ikke et produkt av en kreativ visjon. En film er til syvende og sist et samarbeidsverk der flere ideer og visjoner går sammen i ett for å lage et fullstendig verk. Dermed kan det ikke eksistere en enslig forfatter bak en film.

Konklusjon

I denne oppgaven har jeg studert og analysert auteurteorien og hvorfor den er relevant i dag. For å svare på fokusspørsmålet jeg har valgt har jeg anvendt teoritekster av Rosanna Maule, Francois Trauffaut, Pauline Kael, Andrew Sarris og til slutt Peter Wollen. Ved hjelp av disse essayene så har jeg ramset opp diverse argumenter for og imot auteurteorien sett ut fra storhetstiden på 1950- til 1960-tallet. Disse jeg har benyttet meg av for å svare på hovedspørsmålet som jeg hadde valgt som var: Er auteurteorien relevant i dagens filmindustri?

For å svare på dette så jeg på historien bak og ideene til kritikerne i Cahiers du cinema som formulerte disse ideene. Deretter gikk jeg gjennom historien til hvorfor auteurteorien kom til på den tiden og ikke minst da den dukket opp i Hollywood.

Det som ble konklusjonen er at auteurteorien er stadig relevant innenfor film i dag men det kommer an på hvordan man ser på den. På den ene siden så er den viktig for markedsføringen av en film, på den andre siden om man skal anvende den innenfor filmanalyse så blir grunnlaget tynt.

På den ene siden så er auteurteorien relevant innenfor markedsføringen av en film i dag. Ved å trekke paralleller til stjernesystemet så ser man at en regissør med en god filmografi og prosjekter bak seg kan bruke navnet sitt til å selge en film. En regissør med et godt filmografi er noe som absolutt selger godt.

Auteurteorien innenfor filmeanalyse er derimot en helt annen sak siden det klart og tydelig ikke eksisterer en og eneste visjon bak et verk. For å summere det hele opp så er film til

syvende og sist et produkt av ulike visjoner som går sammen til å lage et verk. Dette kan være ideer og innspill fra kameramann, manusforfattere etc.

Bibliografi

Coppola, F. F. (Regissør). (1972). *Gudfaren* [Film].

- Grange, P., Jancovich, M., & Monteith, S. (2007). *FILM HISTORIES: An Introduction and Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Kael, P. (1967). Circles and Squares . *Film Quarterly* , 12-26.
- Maule, R. (2008). *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*.
- Sarris, A. (2009). Notes on the Auteur Theory in 1962. I L. Braudy, & M. Cohen, *Film Theory and Criticism* (ss. 451-454). New York, Oxford: Oxford University Press.
- Scorcese, M. (Regissør). (2019). *The Irishman* [Film].
- Truffaut, F. (1954). A Certain Tendency of the French Cinema. *Cahiers du cinema*, 13.
- Wollen, P. (1969). Signs and Meaning in the Cinema. I L. Braudy, & M. Cohen, *Film Theory and Criticism* (ss. 455 - 471). New York: Oxford University Press.

