

Elias Rasch

Fri og frank

Hvordan Martin Scorsese instruerer skuespillere

Bacheloroppgave i filmvitenskap

Veileder: Sven Østgaard

Mai 2021

Elias Rasch

Fri og frank

Hvordan Martin Scorsese instruerer skuespillere

Bacheloroppgave i filmvitenskap
Veileder: Sven Østgaard
Mai 2021

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



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag:

Denne oppgaven forsøker å avgrense Martin Scorseses personinstruksjonsstil. Hans instruksjon anskueliggjøres blant annet gjennom en analyse av instruksjonen i og rundt *Raging Bull* (1980).

The focus of this thesis is to understand how Martin Scorsese directs actors. His method is illustrated, amongst other techniques, through an analysis of the instruction found in relation to *Raging Bull* (1980).

FILM2000

NTNU

Bacheloroppgave i filmvitenskap

Veileder: Sven Østgaard

14.05.2021

Antall ord: 6794

Innholdsfortegnelse

INTRODUKSJON	4
Problemstilling	4
Hva som menes med Personinstruksjon	4
TEORI	6
Scorseses instruksjonsmetode	6
Instruksjon hos andre regissører	8
Robert De Niro, Stella Adler og Konstantin Stanislavskij	11
ANALYSE	13
Scorsese og De Niros samarbeid i <i>Raging Bull</i> (1980)	13
Scenanalyse fra <i>Raging Bull</i>	15
DRØFTING	21
Om hypotesene er treffende for Scorseses personinstruksjon i <i>Raging Bull</i>	21
Fordeler ved Scorseses instruksjon	22
Konsekvensene av ulike instruksjonsmetoder	23
Avsluttende kommentarer	24
Konklusjon	25
REFERANSER	26
Filmliste	26
Litteraturliste	27
Videoliste	28

INTRODUKSJON

Problemstilling

«Jeg vil takke [...] Martin Scorsese som ga meg og de andre skuespillere all den tilliten og kjærligheten det er mulig å gi noen» sa Robert De Niro da han i 1981 vant sin første og eneste Oscar som beste mannlige hovedrolleinnehaver for sin rolle i *Raging Bull* (Oscars, 2008) (Scorsese, 1980).

Denne oppgaven søker å avsløre hvordan Martin Scorsese instruerer sine skuespillere. Jeg er personlig stor tilhenger av skuespillet i Scorseses filmer, og deler den oppfatningen med flere av verdens største prisutdelere. Derfor er det interessant å undersøke hvordan dette er oppnådd.

For å utforske Scorseses instruksjonsmetode vil jeg først presentere førstehåndsmateriale i form av tekster og foredrag fra ham selv hvor han legger ut om sine fremgangsmåter. For å klargjøre Scorseses metodikk vil det deretter bli nyttig å undersøke andre, kontrasterende metoder fra andre regissører som var aktive i omtrent samme periode som ham. Jeg vil derfor granske Alfred Hitchcock og Stanley Kubricks instruksjonsmetoder. Deretter vil jeg se hva slags teoretisk fundament Scorseses personinstruksjon er bygd på. Fra disse undersøkelsene vil jeg utlede fire hypoteser om Scorseses instruksjonsstil som jeg senere vil se om holder vann i møte med hans instruksjon i filmen *Raging Bull* (1980). Her blir hans forhold til Robert De Niro vektlagt. Jeg vil også kikke på en scene fra spillefilmmanuset og sammenlikne det med det endelige resultatet for å kunne si noe om hvilke instruksjoner som er blitt gitt. Avslutningsvis vil jeg drøfte konsekvensene av ulike instruksjonsmetoder.

Opgavens sentrale problemstilling er følgende: Hvordan instruerer Martin Scorsese skuespillere?

Hva som menes med Personinstruksjon

Personinstruksjonsbegrepet, slik jeg velger å anvende det i denne oppgaven, begrenser seg til å omhandle de aktive samtaler mellom regissøren og skuespilleren i forarbeidet og på sett som påvirker hvordan karakteren gestaltes.

For å forstå dette bedre kan det være hensiktsmessig å forklare hvordan det skiller seg fra det mer overordnede norske begrepet *regi*. En *regissør* er i filmsammenheng den med «det overordnede kunstneriske ansvaret for en filmproduksjon. Gjennom tolkning av manus, bilde,

iscenesettelse og etterarbeid vil [regissøren] lede de kreative kreftene i [en] filmstab.

[Regissøren] trenger også kunnskap om finansielle og praktiske produksjonsforutsetninger.»

(Den norske filmskolen, 2021). *Regi* omfatter altså alle disse ansvarsområdene.

Personinstruksjon har imidlertid slik det brukes i denne oppgaven lite med regissørens administrative, økonomiske og tekniske ansvar å gjøre. Produksjonstekniske aspekter som kameraarbeid, fargekorrigering og klipp, altså mye av det som gjør film til film og ikke teater, rommes ikke av personinstruksjonsbegrepet. Ei heller omfattes fortellingens omgivelser og scenografi, lyssetting, sminke og kostyme, med mindre disse gjøres diegetiske eller påvirkes som et resultat av personinstruksjonen.

Jeg velger å beskrive personinstruksjonens kommunikasjonsform som *aktiv samtale* i stedet for det mer autoritære *instruks*, selv om disse samtalene hos enkelte regissører gjerne kan fremstå som ordre. Dette skyldes at karakterarbeid må gjøres i tospann; i samarbeid mellom regissøren og skuespilleren. Gjennom samarbeid og samtaler skal man helst oppnå en dynamikk som den Weston beskriver her:

«Actor and director are thesis and antithesis; each prepares, each brings to the table his best understanding of the script and his own sovereign imagination; they face each other and give each other everything. Then something new comes out of that, ideas for the characterization that are perhaps better than either one of you thought of separately.» (Weston, 1996, s.9 & 10)

I oppgaven vil jeg bruke begrepene *personinstruksjon* og *instruksjon* om hverandre. Disse hentyder alltid til den samme definisjonen nedfelt innledningsvis.

TEORI

Scorseses instruksjonsmetode

For å kunne si noe om hvordan Scorsese instruerer vil jeg undersøke hans bakgrunn. Fra dette vil jeg utlede hypoteser om hans personinstruksjon. Da Scorsese vokste opp var hans svært plaget av astma og kunne derfor ikke delta i fysisk aktivitet (Edutopia, 2012). Han tok heller aldri noe kurs i skuespill og så sjelden teaterstykker, mest på grunn av familiens økonomiske situasjon (Thompson & Christie, 1996, s. 42). I stedet ble det mye skjermtid på ham. Det var gjennom film, ikke teater, at Scorsese fikk sine første møter med skuespill, og han forklarer at det var gjennom filmmediet at han bygget en forståelse for hva som var godt og hva som var mindre godt skuespill (ibid.).

Under innspilling av sine første filmer skulle han likevel støte på enkelte utfordringer i forbindelse med sin manglende erfaring. En skuespiller i en kortfilm han regisserte i 1963 skal angivelig ha fortalt ham «you don't know a fucking thing about acting.» (ibid.). Enkelte andre skuespillere han samarbeidet med i perioden viste seg også å være «veldig vanskelige å henge med» (ibid.).

Dette var situasjonen han befant seg i da Scorsese tok sine to første sjelsettende avgjørelser om hvordan han skulle instruere. Disse avgjørelsene fikk stor betydning for hans instruksjonsmetode. For det første bestemte han seg for at det beste han kunne gjøre var å gi sine skuespillere stor frihet: de skulle som oftest få gjøre som de selv ønsket (ibid.). For det andre skulle han nå lytte aktivt til deres meninger og ønsker (ibid.). På denne måten skulle han lære om skuespill fra dem.

Mean Streets (1973) med Harvey Keitel og Robert De Niro i hovedrollene regnes av mange som Scorseses gjennombruddsfilm. Dette var også første gang Scorsese tilnærmet seg en film med denne klare forestillingen om hvordan han ønsket å instruere (Thompson & Christie, 1996, s. 42). Han var meget godt forberedt, og hadde planlagt hver minste detalj på forhånd (Rausch, 2010, s. 7). Likevel var det mange hensyn å ta. I tillegg til sin intensjon om å lytte aktivt og tillate frihet ønsket han nemlig å gjennomføre filmen så billig og på så kort tid som mulig (Thompson & Christie, 1996, s. 42). Ønsket om å tillate improvisasjon og ønske om å te seg sparsommelig er, som vi skal se senere i oppgaven, vanskelige ønsker å forene. Derfor avholdt en forretningsinnskilt Scorsese flere øvinger med Keitel og De Niro, hvor de fikk rom til å improvisere og utforske sine roller (Rausch, 2010, s. 7). Øvingene ble tatt opp og senere

Fri og frank: Hvordan Martin Scorsese instruerer skuespillere

saumfart for kvalitet, før det som var av verdi ble skrevet inn i manuset (Thompson & Christie, 1996, s. 43). Improvisasjonen fortsatte også på sett (ibid.).

Under innspilling, hvor tidsspørsmålet var langt mer presserende, passet han på å ikke la improviseringen gå for langt:

«I couldn't let the actors go crazy [...] 'Dont forget to come back to this. Don't forget to get to this or that line, because if you don't there's no point to the scene. '»
(ibid.)

De Niro og Keitel er blant Scorseses fremste samarbeidspartnere gjennom tidene. Disse tre trivdes med hverandre, dels fordi de kom fra samme område og dels fordi de tilsynelatende delte en kreativ ånd. Skuespillerne nøt Scorseses evne til å lytte til deres tanker om «dialogen, scenene og karakterene», og hans tendens til å stole på det de hadde å komme med, og retningen de ønsket å gå i (Rausch, 2010, s. 10).

Fra denne tidlige perioden i Scorseses karriere kan vi avlede fire hypoteser om hans instruksjonsstil:

1. Scorsese gjennomfører lengre øvelsesperioder hvor filmenes sentrale skuespillere får utforsket og tatt stor del i utarbeidelsen av sine karakterer.
2. Scorsese tillater sine skuespillere å improvisere og eksperimentere, aller mest i øvingsperiodene, men også under innspilling.
3. Scorsese bygger tillit og en felles forståelse med sine skuespillere gjennom å bruke de samme skuespillerne i flere prosjekter, gjennom å tilbringe mye tid med dem i forarbeidet og gjennom å være meget godt forberedt slik at han har overskudd til å omgås dem under innspilling.
4. Scorsese stoler på skuespillernes egne metoder og lar dem arbeide ut ifra disse.

Instruksjon hos andre regissører

For å få bedre tak i Scorseses metode vil jeg undersøke instruksjonen hos regissører av tilsvarende rang. Dette kan gi oss en bedre forståelse for hva som gjør hans instruksjon unik, og for hva Scorsese ikke vektlegger i sin instruksjon.

Scorsese gjorde sitt inntog i filmbransjen da Alfred Hitchcocks karriere gikk mot slutten. Hitchcock var ikke redd for å dele sine strenge, ofte økonomisk motiverte meninger om regissørgjerningen med omverdenen. I artikkelen *An Autocrat in the Film Studio* fra 1928 presenterer han en fortolkning av regissøren som en autokrat alle er nødt til å lytte (Hitchcock & Gottlieb, 2014, s. 119). Regissøren produserer noe han er nødt til å få solgt, og er følgelig svært kommersielt orientert (ibid., s. 118). Han bruker en haug av penger på filmen som senere må tjenes tilbake, derfor bør ingen overraskes av at han kan fremstå som autokratisk (ibid., s. 119) Slik rettferdiggjør Hitchcock denne innstillingen:

«[The director] is the autocrat of the studio, and he has got to be. His brusqueness, which may make it hard for the lovers before the camera to act as if they really “meant it,” is a natural consequence of his determination to have the thing done properly in view of the enormous loss which follows if it is not done properly.» (ibid.)

Det som er den «skikkelige»¹ måten å instruere på for ham er å behandle skuespillere som fe, i det at man er nødt til å detaljstyre alle deres bevegelser, uttrykk og ytre foran kamera (ibid., s. 262). I et intervju fra 1973 proklamerer han med enkle ord:

«Actors are there to do as they’re told.» (ibid., s. 148)

Med dette utsagnet for øyet er ikke overraskende at Hitchcocks misliker improvisasjon i film. Igjen spiller filmmediets natur og økonomiske hensyn inn. Hitchcock forklarer at det for ham er greit at metodeskuespillere får spillerom i teateret, hvor man har en scene å boltre seg på, «men når vi snakker om klipping, ansiktet, hva han ser og slikt, så må det være litt disiplin» (ibid., 239). Akkurat dette med at det å lage film i stor grad innebærer å konstruere en

¹ Oversatt fra engelsk: «Proper»

fortelling gjennom klipping fremstår som Hitchcocks hovedargument mot metodeskuespill i filmsammenheng:

«Actors in movies cannot have the same freedom as actors in the theater, because in the theater you have a proscenium arch and you have a room and they wander around. But in the case of film, you're cutting. That's why in a film where cutting is an important factor, the Method actor is of very little help.» (ibid., s. 148)

Hitchcock fordrer altså en enveis-personinstruksjon hvor skuespilleren skal møte opp på sett og gjøre akkurat det regissøren ber ham eller henne om å gjøre. Man skal ikke endre teksten eller komme med særlig mange innspill på egen hånd, og man behøver ikke kaste bort tid på å øve (ibid.). Dette skyldes at filmmediet til forskjell fra teateret består av en rekke korte klipp som skal pusles sammen til en levende fortelling, et ansvar som hviler på regissørens skuldre. Regissøren er også en forretningsmann som ofte investerer egne midler i et prosjekt, og som skal levere et salgbart produkt i løpet av en gitt tidsramme. Derfor har man simpelthen ikke tid til å tillate improvisasjon. Den eneste forsvarlige måten for en regissør å opptre på er den hvor han fungerer som en kunnskapsrik og bestemt autokrat, kun med filmfortellingen for øyet.

Imens Scorsese spilte inn *Mean Streets* (1973) var Stanley Kubrick i gang med å skrive *Barry Lyndon* (1975). Kubrick var som Hitchcock også opptatt av det forretningsmessige rundt sine filmer. For å spare penger ansatte han eksempelvis ofte familiemedlemmer i ulike roller bak kamera (Khammar, 2014). Likevel kan det virke som om dette grepet ble tatt slik at han fikk tid og økonomisk spillerom til å ta svært mange tagninger. Her tillot han også improvisasjon i mye større grad enn Hitchcock, selv om denne tillatelsen kom i en noe underlig drakt. Taylor forteller nemlig at Kubrick ofte tok svært mange tagninger av hver innstilling uten å komme med instruksjon (Taylor, 2016, s. 28). Skuespillerne måtte simpelthen finne ut av det på egen hånd, ettersom han unngikk å gi dem noe konkret og spillbart. Et talende eksempel på dette fins i en samtale han hadde med skuespilleren Malcolm McDowell under innspilling av *Clockwork Orange* (1971). McDowell ønsket å få vite noe om karakterens motivasjon eller psykologi, hvorpå Kubrick svarte «Well, gee, Malc, thats why i hired you» (Taylor, 2016, s. 28). En slik fremgangsmåte medfører ifølge Taylor visse fordeler:

«Kubrick's multitake, minimally instructed approach served as fertile ground for the flowering of unexpected and/or counterintuitive performative contributions. Kubrick

provided his actors with extensive opportunity to play around the parameters of their established characters--typically without providing them with clear-cut directions or intentions.» (ibid., s. 29)

Dette ble gjort selv om Kubrick som Scorsese øvde en del med sine skuespillere (Ebert, R., 1999). Taylor mener at dette kan forstås som et forsøk på å sikre seg så godt spill fra skuespilleren som mulig, men også som en kalkulert strategi hvor Kubrick på grunn av skuespillernes store variasjon i spillet fra tagning til tagning ble skjenket et arsenal av reaksjoner og følelser i alle innstillinger (Taylor, 2016, s. 29). Derigjennom kunne han konstruere øyeblikk, følelser og den fortellingen han ønsket på klipperommet.

Kubrick tok også en annen, mer kontroversiell strategi i bruk. I bakomfilmen *Making 'The Shining'* (1980) av Vivan Kubrick ser vi denne strategien utspille seg i det han maser og kjefter på skuespiller Shelley Duvall, som i *The Shining* (1980) spiller den sterkt forpinte Wendy Torrance. Det klippes deretter direkte til Duvall som forteller om sin tilstand under innspilling:

«From May until October, I was really in and out of ill health, because the stress of the role was so great. [...] So for me it was just tumultous.» (Kubrick, V., 1980)

Til tross for sin røffe behandling av regissøren ser hun selv nytten i det hele:

«If it hadn't been for that volley of ideas, and sometimes budding of heads together, it wouldn't have come out as good as it did. And it also helps get the emotion up and the concentration up, because it builds up anger actually. And you get more out of yourself. He knew that. He knew he was getting more out of me by doing that, so it was sort of like a game.» (ibid.)

Vi kan dermed fastslå at Kubricks personinstruksjon baserer seg på en blanding av psykologisk manipulasjon, knapphet og et høyt antall tagninger. Den psykologiske manipulasjonen, her eksemplifisert av Kubricks behandling av Duvall, går ut på å vekke virkelige følelser i skuespillerne ved å behandle dem på en slik måte at de opplever en sinnsstemning som likner den karakterene opplever. Knappheten går ut på å ikke si så alt for mye til skuespillerne, slik at de selv må gjette, variere og forsøke ulike måter å gjøre tagningen på. Det høye antallet tagninger gir Kubrick mulighet til å styre fortellingen til punkt og prikke i etterarbeidet, ettersom han har svært mye materiale å arbeide med.

Robert De Niro, Stella Adler og Konstantin Stanislavskij

Med kontrasterende instruksjonsstiler for øyet vil jeg tilbakevende til Scorsese for å se hva slags teoretisk bakteppe han nærmet seg personinstruksjon med. Robert De Niro og Martin Scorsese er gode venner og hverandres største profesjonelle støttespillere. Rausch forklarer at de allerede fra første stund var på samme bølgelengde: de forstod hverandre såpass godt at de kun trengte å si et ord eller to for å formidle det de ønsket å formidle til hverandre, til tross for at Scorsese ikke hadde noen formell utdanning i skuespill (Rausch, 2010, s. 9). Det er naturlig å anta at dette skyldes personlig kjemi og tillit dem imellom, men man kan også tenke seg at dette er et tegn på at de delte en oppfatning om hvordan man burde nærme seg skuespillkunsten.

Vi finner belegg på dette i det vi sammenlikner Scorseses inspirasjonskilder med De Niros utdanning. Scorsese lot seg fascinere av skuespillet i Elia Kazan og John Cassavetes filmer (BAFTA Guru, 2020). Særlig trekker han frem Kazan, som oppdaget skuespillerne Marlon Brando og James Dean:

«Kazan was the key change for me. His discovery of Brando and Dean, and the founding of the actors studio. It shifted mid-century. And the emphasis that spoke to me about cinema, was that the actor really became the center of gravity in the movies. [...] It thrived on the actors energies. It built from the excitement of their gestures and the values that they explored together with their directors.» (ibid.).

Kazans personinstruksjon baserte seg i stor grad på regissøren og teaterpedagogen Konstantin Stanislavskijs teorier (Jones, 1986, s. 140). Ifølge Malmström går den i grove trekk ut på det følgende:

«[Stanislavskij] menar att skådespelaren måste ha stor kunskap, inte bara om karaktären han spelar, utan om allt rörande pjäsen (eller texten). Skådespelaren måste sätta sig in i miljön där historien utspelas, och veta hur personerna levde utifrån en social och historisk kontext.» (Malmström, 2007, s. 8)

Også for De Niro ble Stanislavskijs lære sentral. Han betegnes i dag, på samme måte som James Dean og Marlon Brando, som en metodeskuespiller eller *method actor*, en mye diskutert tilnærming til skuespillerkunsten kjennetegnet av nitide forberedelser til hver rolle (ibid, s. 3). De Niro fikk opptrening i denne typen skuespill av Stella Adler. Hennes lære er

også fundert i Konstantin Stanislavskijs teorier (ibid., s. 5). Adler videreutviklet dem imidlertid, og dannet seg etter hvert en egen lære som skilte seg fra andre kontemporære teaterteoretikere og -lærere. Malmström beskriver hennes lære på følgende vis:

«Vad som kännetecknar Adlers teorier är hennes övertygelse att en skådespelare inte skall agera – utifrån ordets vanliga betydelse. Skådespelaren skall inte klä på sig en karaktär, utan göra dennes situationer så realistiskt så möjligt utifrån texten. Skådespelaren skall inte bli karaktären, utan veta hur denne agerar i sin vardagliga miljö. Därför är träning – all sorts träning i vardagliga situationer – utomordentligt viktiga då det är då skådespelaren bygger upp sin förmåga att handla i olika situationer och utifrån olika omständigheter.» (ibid., s. 16)

De Niro omfavnet denne metodikken med begge hender og fikk tillatelse av Scorsese til å ta den i bruk, enkelte ganger i ekstrem utstrekning. Han hentet også fra andre teaterpedagoger, og beskrives av Scorsese som en som «ikke abonnerer på en bestemt skuespillmetode», men heller en som «tok det han likte best fra ulike teoretikere» (Thompson & Christie, s. 83 & 84).

Fra dette kan vi slutte at både Scorsese og De Niro henter fra et ganske annerledes teoretisk fundament enn det Hitchcock og Kubrick gjør. Vi har tidligere sett at Scorsese, som ikke er utdannet skuespiller, valgte å gå aktivt inn for å lære av sine skuespillere for å bøte på sin manglende skuespillerfaring. De Niro kom på samme måte som Harvey Keitel, som også gikk i lære hos Adler, tidlig inn i bildet og har blitt ved Scorseses side i en årrekke. Scorseses nesten 50 år lange samarbeid med disse vil om Scorsese faktisk har lyttet og lært ha påvirket ham. I tillegg refererer Scorsese som vi har sett til Stanislavskij-inspirerte filmskapere og teaterpedagoger når han lister sine inspirasjonskilder. Derfor er det naturlig å anta at Scorseses personinstruksjon ble sterkt indirekte preget av Stanislavskij, formidlet gjennom kanaler som De Niro, Keitel, Adler og Kazan.

ANALYSE

Scorsese og De Niros samarbeid i *Raging Bull*

I denne oppgavedelen vil jeg undersøke personinstruksjonen i *Raging Bull* (Scorsese, 1980) for å kunne fastslå om de fire hypotesene jeg har fremstilt om Scorseses instruksjonsstil i teoridelen også gjelder i denne filmen. Disse er som følger:

1. Scorsese gjennomfører lengre øvelsesperioder hvor filmenes sentrale skuespillere får utforsket og tatt stor del i utarbeidelsen av sine karakterer.
2. Scorsese tillater sine skuespillere å improvisere og eksperimentere, aller mest i øvingsperiodene, men også under innspilling.
3. Scorsese bygger tillit og en felles forståelse med sine skuespillere gjennom å bruke de samme skuespillerne i flere prosjekter, gjennom å tilbringe mye tid med dem i forarbeidet og gjennom å være meget godt forberedt slik at han har overskudd til å omgås dem under innspilling.
4. Scorsese stoler på skuespillernes egne metoder og lar dem arbeide ut ifra disse.

Det var De Niro som først ønsket å lage *Raging Bull*, hele 7 år før den utkom (Rausch, 2010, s. 69). Allerede da begynte han å tenke over hvordan karakteren skulle gestaltes. Han tok kontakt med Scorsese og foreslo umiddelbart at han skulle gjennomgå voldsomme fysiske endringer: først skulle han trene seg opp til å bli en habil bokser, før han deretter skulle gjøre helomvending og legge på seg en masse (ibid., s. 70). Scorsese var først uinteressert i å lage filmen (ibid.). Dette stagget ikke De Niro, som angivelig skal ha snakket en hel del med Scorsese om sitt ønske om å gjøre *Raging Bull* under innspilling av både *Taxi Driver* (1976) og *New York, New York* (1977). Det var først etter at Scorsese gjennomgikk en nær døden-opplevelse forårsaket av en blanding av astma-medisiner og kokain at han forstod at han var nødt til å lage filmen, godt hjulpet av at De Niro kom og besøkte ham på sykehuset (Rausch, 2010, s. 74). Scorsese kjente seg da igjen i hovedpersonen Jake La Mottas selvdestruktive tendenser, og anså det å lage filmen som en mulig selvransakelse (ibid.). På denne turbulente og personlige måten innledet Scorsese og De Niro samarbeidet rundt filmen.

Først jobbet to manusforfattere med fortellingen, men hverken Scorsese eller De Niro likte det de kom med. Derfor tok de saken i egne hender og tilbrakte tre uker på en øy i karribien, hvor de skrev om hele manuset:

«Bob De Niro and I took the script to an island that Bob wanted to go to and we worked for about three weeks, he and I alone, And in that period we wrote the whole script and, in a sense, rehearsed the whole picture, rewrote all of the dialogue, everything.» (ibid.)

Dette kan regnes som en del av personinstruksjonen, altså som en del av de aktive samtalene mellom skuespiller og regissør som påvirker hvordan karakteren gestaltet. Allerede på dette tidspunktet hadde filmens hovedperson altså gått grundig gjennom stoffet og tatt meget stor del i utarbeidelsen og tilveiebringelsen av sin karakter. Ytterligere øvelser fulgte da Cathy Moriarty senere ble ansatt som Jake La Mottas kone Vickie. Hun, De Niro og Scorsese øvde sammen i tre måneder (ibid., s. 77). Dette er et tydelig tegn både på Stanislavskijs innflytelse hos Scorsese og De Niro, og belegg for alle våre hypoteser.

Dette var allikevel ikke nok for De Niro, som mente at han fortsatt hadde en del å gå på når det gjaldt å danne seg «stor kunnskap, inte bara om karaktären han spelar, utan om allt rörande pjäsen (eller texten)», slik Stanislavskij forkynner (Malmström, 2007, s. 8). Hans forarbeid i forkant av innspillingen av filmen kan beskrives som ekstremt og er et godt eksempel på hvor alvorlig han tok Adlers teorier og i hvilken utstrekning han var en metodeskuespiller. De Niro tilbrakte svært mye tid med den forhenværende bokseren Jake La Motta, mannen filmen handlet om, for å forstå hvordan han var, altså hvordan han snakket, bevegde seg, tenkte og handlet (Rausch, 2010, s. 75). Dette utdraget fra Andrew Rausch bok *The Films of Martin Scorsese and Robert De Niro* beskriver situasjonen meget godt:

«De Niro prepared for his role by spending a lot of time with Jake La Motta. The two sparred for more than 1,000 rounds, and De Niro ultimately became skilled enough that he broke the former champ's ribs and nose, and knocked out a few teeth. Under La Motta's tutelage, De Niro became a good enough fighter that La Motta told reporters that he had the skills to become a professional boxer. For his research, De Niro also followed La Motta around with a tape recorder for more than a year. "He asked me all kinds of questions about my wives, my girlfriends—the kinds of questions a psychiatrist would ask," La Motta says. "He would ask me about when I

was a kid, and he would always be watching my expressions and my reactions to things. He became obsessed with learning to act like me, talk like me, think like me, fight like me. When he does something, he goes all out.”» (ibid.)

At La Motta var i live og villig til å la seg skygge i et helt år på dette viset gjorde at De Niro var i stand til virkelig å etterprøve Adlers skuespillteorier. I løpet av året må han ha dannet seg omfattende kunnskap om hvordan La Motta «agerar i sin vardagliga miljø», og fått tusenvis av timers trening i å handle som La Motta «i olika situationer och utifrån olika omständigheter» (Malmström, s. 16).

Hos Rausch finner vi bevis på at De Niro under innspilling av filmen hentet fra fler enn bare Adler i sitt skuespill, og at Scorsese tillot han stor frihet i sitt arbeide. Under innspilling «ble» De Niro nemlig til Jake La Motta (Rausch, 2010, s. 79). Om man snakket til ham skulle man helst omtale ham som «Jake» eller «Champ», og på et tidspunkt hvor Cathy Moriarty skulle kjøre ham hjem etter innspilling hoppet han ut av bilen og jogget hjem fordi han skulle «trene til en kamp» (ibid.). En slik fremgangsmåte var ikke Adler noe særlig tilhenger av. Som vi har sett mener hun at «skådespelaren skall inte klä på sig en karaktär, utan göra dennes situationer så realistiskt så möjligt utifrån texten.» (Malmström, s. 16). Det kan tenkes at De Niro hentet den fra Lee Strasbergs lære i stedet. At Scorsese lot ham gå frem på denne måten er ettertrykkelig belegg for at han lar sine skuespillere arbeide ut ifra de metodene de selv mener er best. Det demonstrerer også det meget høye nivået av tillit mellom de to, som stolte på at de på hver sin ende kom til å legge inn en mesterlig innsats.

Sceneanalyse fra *Raging Bull*

På side 58 i manus finner vi en av filmens nøkkelscener. I denne tar Jake La Mottas sjalusi overhånd, og han overbeviser seg selv om at broren Joey har ligget med kona Vickie. Ved å sammenlikne manusets innhold med det endelige resultatet og med det som er skrevet og sagt om scenen finner vi flere klare beviser på hvordan Scorsese her har gått frem i personinstruksjonen.

Scenen innledes slik:

Fri og frank: Hvordan Martin Scorsese instruerer skuespillere

INT. JAKE'S LIVING ROOM - DAY (1950)

JAKE is struggling with his later model ten-inch RCA TV. He fiddles with the dials, then slaps the side. The bluish video image comes and goes. JOEY watches JAKE fix the TV.

JAKE has a half-eaten sandwich in his hand.

VICKIE enters the house, surprised to find JAKE home.

VICKIE
Jake, you're home.

JAKE looks up at her. (She goes over to him and kisses him.)

MOVING SHOT.

JOEY gives VICKIE a polite peck on the mouth. MOVING SHOT.

JOEY
Hi, Vickie.

JAKE watches JOEY kiss VICKIE. VICKIE notices JAKE'S reaction.

VICKIE
What's the matter with you?

JAKE
Tryin' to get this fuckin' TV to work. Paid all this money for it and still can't get a station a mile away. And Mr. Wizard here ain't no help.

JOEY
Screw you, Jack.

JAKE
(to Vickie)
Where you been?

VICKIE goes into the bedroom to take off her coat. On the stairs, MOVING SHOT:

VICKIE
I went out.

(Schrader & Martin, 1978)

I filmen ser vi Jake La Motta (De Niro) holde på med en TV, mens broren Joey La Motta (Pesci) sitter tilbakelent i sofaen. Her ser vi Jake kledd i en løstsittende skjorte som er åpnet på midten. Magen stikker frem. Kostymet kan fortelle at Jake er eller ønsker å virke svært komfortabel og usjenert i omgivelsene, og at han er tykkere nå enn før. Dette kan tjene vår tolkning av ham som ramsalt og selvdestruktiv. Adler hevder at «you must not put anything on your body which does not feed the play, and which does not feed your soul.» (Stella Adler Studio of Acting, 2014). Vi har sett at De Niro «ble» Jake La Motta under innspilling og finner belegg for at kostymet ble brukt slik Adler ønsket i Rausch:

«He had a fake nose and all that make-up on. As an actor, those things sort of keep you in the character.» (Rausch, 2010, s. 79)

Fri og frank: Hvordan Martin Scorsese instruerer skuespillere

Videre kan vi observere at replikker er blitt kuttet. I stedet for å legge ut om at TV-en ikke fungerer går Jake rett på sak, og spør Vickie om hvor hun har vært. Slik kuttes en uviktig detalj til fordel for en målrettet og indikativ replikk fra Jakes side. Dermed forstår vi at Jake er overbeskyttende og sjalu – et frempek til det som skal komme senere i scenen. Fra dette kan vi påstå at Scorsese gjerne kutter replikker om han mener at det tjener fortellingen. Det er imidlertid ikke helt klart om dette ble gjort på sett eller i klippen.

Manuset fortsetter slik

JAKE
(to Joey)
What's that kissing on the mouth
shit?

JOEY
What? I just said hello. Since when
I can't kiss my sister-in-law?

JAKE
Ain't a cheek ever good enough for
you? I never even kissed Mama on the

mouth.

JOEY
Well, you're not supposed to kiss
your mother on the mouth.

JAKE
Well, that's what I mean.

JAKE leans over the TV.

JAKE
How's that?

JOEY
I can't tell. You're stomach's in
the way.

JAKE stares at JOEY.

JOEY
Don't give me those looks. I'm just
your manager. The minute you start
to be champ, you start eating like
there's no tomorrow. And you giving
me looks. All I know is that I don't
have to defend my title next month.

I filmen er det som sies nokså likt her, men vi kan anta at Scorsese har gitt skuespillerne lov til å improvisere der de opplever ordene som ulikt det de selv eller karakteren ville sagt. I stedet for «What's that kissing on the mouth shit» sier De Niro eksempelvis «What's the matter with you, huh? What's with this kissing on the mouth?», og i stedet for «Well that's

Fri og frank: Hvordan Martin Scorsese instruerer skuespillere

what i mean» sier han «That's what i'm talking about». Det samme gjelder Pesci, som i stedet for å si «don't give me those looks» sier «what are you giving me dirty looks for». Disse små nyansene er gode eksempler på friheten skuespillerne ble skjenket i møte med teksten. Basert på tidligere beskrevne eksempler av Scorseses arbeidsmetode og resultatet vi ser her kan vi anta at disse replikkendringene enten kom som et resultat av improvisasjon mellom De Niro og Pesci, eller som et resultat av samtaler mellom De Niro, Pesci og Scorsese på sett.

Deretter kommer scenens første vendepunkt når Jake spør Joey om hvorfor han banket opp en mann:

JAKE looks up at JOEY.

JAKE

Answer me somethin'. What happened at the Copa with Salvy when I was out of town?

JOEY

When?

JAKE

You know, when you gave him a beatin'.

JOEY

(being as vague as possible)

Nothin'. Salvy was out of line. He was drunk or somethin', I dunno. Anyway, the windup was I gave him a beatin'. Tommy called me down, and we straightened it out. It's all forgotten about.

JAKE

Why didn't you tell me about it?

JOEY

It didn't have nothin' to do with you.

JAKE

Didn't it have nothin' to do with me?

Fri og frank: Hvordan Martin Scorsese instruerer skuespillere

JOEY
No, I just told you what happened.

JAKE
(he obviously knows)
Who did it have anything to do with...
Vickie?

JOEY
Jack, no. I just explained the whole
thing to you. It was just between me
and Salvy, if it had anything to do
with you and Vickie, I woulda told
you about it.

Igjen kan vi her observere flere replikkendringer og -reduseringer. Vi ser også at replikker er blitt lagt til. Replikkutvekslingen «I told you about that, didn't i?», «No.», «I never told you?», er eksempelvis ny. Scorseses liberale innstilling til skuespillet og til teksten kommer igjen til syne. Han tillater skuespillerne å gjenta, legge til, vri og vende på replikkene, så lenge de til slutt lander der hvor de skal lande, på akkurat samme som under innspilling av *Mean Streets* (Thompson & Christie, 1996, s. 43).

Vi hopper frem til et punkt hvor Jake har overbevist seg selv om at Joey har hatt samleie med Vickie:

JAKE
Did you ever fuck my wife?

JOEY
What?

JAKE
I don't mean now. I mean before --
before we met.

JOEY
Whadda ya mean?

JAKE
Did you ever fuck my wife?

JOEY
Whatsa matter with you?

Da akkurat disse replikkene skulle skytes var Scorsese av den oppfatning at han ikke fikk reaksjon nok fra Joe Pesci. I stedet for å ta det opp direkte med ham ba Scorsese De Niro om hjelp:

Fri og frank: Hvordan Martin Scorsese instruerer skuespillere

«Bob [...] really gets other actors to act in his scenes. For example, when Jake asks Joey: «did you fuck my wife?» [...] you see joey asking him back, «What, how could you say that?» I told Bob I wasn't getting enough reaction from Joe Pesci. He told me to roll the camera again, and then said «did you fuck your mother?» When you see the film again, look at Joes reaction! I like that kind of help.» (Thompson & Christie, s. 83)

Det er et eksempel på at en av Scorseses strategier for å vekke reaksjoner hos en skuespiller er å instruere en annen. Det er også nok et eksempel på det nære forholdet De Niro og Scorsese imellom og bevis på at De Niro fungerte som «Scorseses høyre hånd, där han förutom sin egen insats, kontrollerar skådespeleriet» (Malmström, s. 31).

DRØFTING

Om hypotesene er treffende for Scorseses personinstruksjon i *Raging Bull*

Tidligere i oppgaven utledet jeg fire hypoteser om Scorseses personinstruksjon som jeg nå vil gjennomgå og undersøke om finner sted i *Raging Bull* med analysen over for øyet. På denne måten ønsker jeg å i grove trekk kunne avsløre hva som kjennetegner Scorseses personinstruksjon.

1. Scorsese gjennomfører lengre øvelsesperioder hvor filmenes sentrale skuespillere får utforsket og tatt stor del i utarbeidelsen av sine karakterer.

Raging Bull var hovedrolleinnhaveren Robert De Niros hjertebarne. De to skrev om manuset sammen og arbeidet svært nært i forkant av innspilling. Dette gav filmens viktigste skuespiller et unikt og omfattende innblikk i stoffet og karakteren. De Niro gjorde i tillegg et ekstremt forarbeid i tråd med de metodene han fikk opplæring i av Stella Adler. Ved siden av dette forarbeidet deltok han på øvelser arrangert av Scorsese med filmens andre sentrale skuespillere.

2. Scorsese tillater sine skuespillere å improvisere og eksperimentere, aller mest i øvingsperiodene, men også under innspilling.

Om vi tar utgangspunkt i at alle filmenes øvrige scener ble gjennomført på samme vis som den vi har analysert i denne oppgaven kan vi fastslå at improvisasjon og eksperimentering ble anvendt i så godt som alle øyeblikk. Ord og uttrykk ble endret, replikker falt bort, oppstod og endret betydning underveis. Fellesnevneren er likevel at Scorsese sørget for at skuespillerne endte opp der de skulle ende opp, slik at scenenes hovedpoenger og helhet ikke falt bort. For Scorsese og hans skuespillere er det øyensynlig nok mange veier til rom.

3. Scorsese bygger tillit og en felles forståelse med sine skuespillere gjennom å bruke de samme skuespillerne i flere prosjekter, gjennom å tilbringe mye tid med dem i forarbeidet og gjennom å være meget godt forberedt slik at han har overskudd til å omgås dem under innspilling.

Dette var Scorsese og De Niros fjerde filmsamarbeid i det som i dag er en filmografi bestående av ti spillefilmer og en kortfilm. Før han innledet sitt samarbeid med De Niro var Harvey Keitel den Scorsese jobbet mest med, og i senere tid, da samarbeidet mellom De Niro

og Scorsese dabbet av, tok Leonardo DiCaprio over som Scorseses yndling. Det er også klart at Scorsese tilbrakte svært mye tid med De Niro før innspilling.

4. Scorsese stolte på skuespillernes egne metoder og lot dem arbeide ut ifra disse.

De Niro gjorde som nevnt et ekstremt forarbeid i Stella Adlers ånd. På sett «ble» han til karakteren, uten at Scorsese rettet på ham. Dette tyder både på at tilliten dem imellom var stor og at Scorsese ikke la seg oppi hvordan De Niro ønsket å gå frem.

Vi kan altså fastslå at disse fire hypotesene er beskrivende og funksjonelle i forsøket på å avgrense Scorseses instruksjonsstil. Han øvde lenge med skuespillerne, tillot dem å improvisere og eksperimentere, bygde tillit og stolte på deres metodikk.

Fordeler ved Scorseses instruksjon

Weston fremmer i *Directing Actors* (1996) flere normative påstander om hvordan en regissør bør te seg for å få mest mulig ut av en skuespiller. Hennes poenger gir oss innsikt i hvorfor Scorseses metodologi skaper godt spill.

Regissørens hovedansvar er ifølge Weston å fortelle historien (Weston, 1996, s. 9).

Skuespillerens hovedansvar er å gestalte karakteren; «å leve sannferdig i en struktur bestående av konstruerte omstendigheter» (ibid., s. 8). Weston er av den oppfatning at godt spill kun kan finne sted i omgivelser hvor regissøren overgir karakteren fullt og helt til skuespilleren (ibid., s. 10). I tillegg behøver skuespillere svært mye frihet skal de kunne spille godt:

«In order to work well actors need a tremendous amount of freedom. In order to trust their impulses they need support. They need to be relaxed, free of tension, free of obligation.» (ibid., s. 67)

Innspillingen bør ifølge Weston behandles som en forlengelse av øvelsene, i den forstand at denne også skal være uten press, utforskende og fri (ibid., 281). Den skal være et eventyr hvor alles energi, konsentrasjon og følelser får fritt spillerom (ibid.).

Scorsese virker i denne sammenhengen nærmest som Westons ideal. Han danner gjennom sin personinstruksjon et arbeidsmiljø som legger til rette for stor frihet, tillit og offervilje. Han gjør dette, som vi har sett, gjennom å øve, gjennom å stole på sine skuespilleres metoder,

gjennom å la at han dem endre ordene om de oppleves som unaturlige og gjennom å bygge tillit mellom seg og dem. Å lykkes med dette vil ifølge Weston legge til rette for sterkt spill.

Konsekvensene av ulike instruksjonsmetoder

Scorseses metoder skiller seg i stor grad fra Hitchcock og Kubricks. Estetisk sett skiller Scorseses filmer seg fra Kubrick sine blant annet ved at dialogen i Kubricks filmer oppleves som langt mindre abrupt og rapp. Scorsese oppgir på sin side til dels muligheten til symmetriske komposisjoner i det han inkluderer metodeskuespillere som må gis bevegelsesfrihet i sine filmer. Denne typen komposisjon tok Kubrick ofte i bruk. Kritikkmessig kan regissørenes personinstruksjon sies å ha voldt tilsvarende resultater – begge har mottatt svært mange Oscar-nominasjoner for sine filmer, også i skuespillkategoriene, og flere av deres filmer regnes i dag som klassikere (American Film Institute, 2021). Der de i størst grad skilles ad er rundt det som gjelder de menneskelige konsekvensene av deres instruksjon. Som vi har sett behandlet Kubrick Shelley Duvall på en måte som gjorde at hennes helsetilstand etter hvert ble usunn, med mål om å vekke oppriktige negative følelser i henne. Det kan sies at dette virker diskvalifiserende når man skal bedømme hvorvidt personinstruksjonen er god eller ikke. Man kan påstå at ivaretagelse av skuespillernes fysiske og psykiske helse burde være et minstekrav i instruksjonssammenheng.

Alfred Hitchcock er på mange måter Scorseses rake motsetning. Han fordret som nevnt en enveis-personinstruksjon hvor skuespilleren kun trengte å møte opp på sett og gjøre akkurat det regissøren ba ham eller henne om å gjøre. Dette står i sterk opposisjon til de metodene som springer ut fra Stanislavskij, og de vi finner hos Scorsese. Estetisk sett virker Hitchcocks dialog etter mitt skjønn langt mer oppstilt enn den man finner hos Scorsese. I tillegg baserer han seg langt mer på å konstruere karakterenes psykologi gjennom klipping enn Scorsese gjør, blant annet gjennom meget hyppig bruk av Kulesjov-effekten (MediaFilmProfessor, 2011). Man kan påstå at Scorseses filmer er karakterdrevne, mens Hitchcocks filmer er drevet av filmmediet i seg selv.

Hitchcock bruker skuespillere som marionetter. Det er han som styrer alle deres bevegelser og uttrykk. Hvordan en opplever dette avhenger sannsynligvis av skuespilleren. En kan tenke seg at enkelte skuespillere finner det forfriskende å slippe å gjøre det omfattende forarbeidet Stanislavskij etterspør, mens andre, særlig de opplært i metoder nedstammet fra Stanislavskij, ville funnet det kvelende. Kritikkmessig er historien om Hitchcock relativt lik den om

Scorsese og Kubrick alt tatt i betraktning. Kubricks filmografi regnes i dag som en av tidenes fremste. Altså er det ikke gitt at den ene metoden er bedre enn den andre, sett med kritikernes øyne. Et nevneverdig aspekt i denne sammenhengen er at Hitchcocks fremgangsmåte tillot ham å lage filmer langt hyppigere enn Scorsese og Kubrick.

Det er naturlig å anta at det fins en sammenheng mellom produksjonsforutsetningene en innledet sin karriere under og instruksjonsmetodene en endte opp med å anvende. Da Hitchcock begynte i filmbransjen var budsjettene langt mindre, utstyret større, dyrere og vanskeligere å håndtere. Filmbransjen var i også i det hele tatt langt mindre, og det var de store studioene som regjerte. Dette gjør Hitchcocks perspektiv lettere å svelge i mine øyne.

Avsluttende kommentarer

Tidligere i oppgaven nevnte jeg at personinstruksjonsbegrepet slik det brukes i denne oppgaven ikke omfatter kameraarbeid, fargekorrigering, klipp eller teknikk, altså mye av det som gjør film til film og ikke teater. Begrepet kan altså også brukes om teaterkunsten. I analysedelen hevdet jeg likevel at personinstruksjonen hadde skyld i flere av endringene som var gjort. Dette er ikke helt sikkert. Når vi beskuer og analyserer skuespill i film må vi være bevisste på at vi til stadighet spilles puss. Regissørens verktøykasse er mangefasettert, og vår opplevelse av skuespill i film kan avhenge av et vel av faktorer.

Det er riktig som Hitchcock er inne på at en film består av en serie klipp, og at regissøren er ansvarlig for å danne historien med disse som byggeklosser. På klipperommet kan man, om man vil, vri og vende på en opptreden til den ikke likner det skuespilleren gjorde i det hele tatt. Man kan styrke og svekke skuespill i såpass stor grad gjennom klippet at jeg vil påstå at man aldri med sikkerhet kan fastslå om personinstruksjonen i en film er god eller dårlig kun ved å granske filmen.

Konklusjon

I denne oppgaven har jeg forsøkt å finne ut av hvordan Martin Scorsese instruerer skuespillere ved først å danne meg fire hypoteser, som jeg senere testet i møte med personinstruksjonen i og rundt filmen *Raging Bull*. Vi har påstått og erfart at Scorsese:

1. Gjennomfører lengre øvelsesperioder hvor filmenes sentrale skuespillere får utforsket og tatt stor del i utarbeidelsen av sine karakterer.
2. Tillater sine skuespillere å improvisere og eksperimentere, aller mest i øvingsperiodene, men også under innspilling.
3. Bygger tillit og en felles forståelse med sine skuespillere gjennom å bruke de samme skuespillerne i flere prosjekter, gjennom å tilbringe mye tid med dem i forarbeidet og gjennom å være meget godt forberedt slik at han har overskudd til å omgås dem under innspilling.
4. Stoler på skuespillernes egne metoder og lar dem arbeide ut ifra disse.

I løpet av oppgaven har det blitt klart at Scorseses avgjørelse om å lytte aktivt til skuespillerne og å la sine skuespillere få stor frihet i spillet fikk avgjørende betydning for hans instruksjonsstil. Han var heldig som arbeidet med Harvey Keitel og Robert De Niro da han tok denne avgjørelsen. Disse hadde begge gått i lære hos Stella Adler, som baserer sin metodikk på Stanislavskij. Stanislavskijs metoder kan dermed sies å ha hatt stor indirekte påvirkning på Scorsese, som gjøres klart i det vi leser at Scorsese tillot improvisasjon og metodeskuespill, og at han holdt lange øvingsperioder med skuespillerne. Det er også nettopp denne liberalismen og åpenheten i personinstruksjonen som skiller ham fra Hitchcock og Kubrick, og som gjør at hans personinstruksjon er sterkere enn deres.

Gjennom tillit, forarbeid og åpenhet i instruksjonen får Scorsese til spill som oppleves som autentisk. Sannsynligvis er dette en av forklaringene bak hans suksess. Jeg vil avslutte denne oppgaven slik den begynte, nemlig med et sitat fra Robert De Niro:

«The number one thing with any good director is you got to make the people feel that they can try anything.» (StudioBinder, 2019)

REFERANSER

Filmliste

Barry Lyndon (1975) Regissert av Stanley Kubrick. [Spillefilm].

USA: Warner Bros.

A Clockwork Orange (1971) Regissert av Stanley Kubrick. [Spillefilm].

USA: Warner Bros.

Kubrick Remembered (1975) Regissert av Gary Khammar. [Dokumentarfilm].

USA: Light Source & Imagery.

Making 'The Shining' (1980) Regissert av Vivian Kubrick. [Dokumentarfilm].

USA: Eagle Film SS.

Mean Streets (1973) Regissert av Martin Scorsese. [Spillefilm].

USA: Warner Bros.

New York, New York (1977) Regissert av Martin Scorsese. [Spillefilm].

USA: Chartoff-Winkler Productions.

Raging Bull (1980) Regissert av Martin Scorsese. [Spillefilm].

USA: Chartoff-Winkler Productions.

Taxi Driver (1976) Regissert av Martin Scorsese. [Spillefilm].

USA: Columbia Pictures.

The Shining (1980) Regissert av Stanley Kubrick. [Spillefilm].

USA: Warner Bros.

Litteraturliste

- Hitchcock, A. & Gottlieb, S. (2014) *Hitchcock on Hitchcock, Volume 2: Selected Writings and Interviews*. 1. Utg. USA: University of California Press.
- Jones, D. R. (1986) *Great directors at work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*. 1. Utg. USA: University of California Press.
- Jones, D. R. (1986) *Great directors at work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*. 1. Utg. USA: University of California Press.
- Malmström, J. (2007) *En Method Actors metod – Robert De Niros tillvägagångssätt med rollerna*. Magisteroppgave. Lunds Universitet.
- Jones, D. R. (1986) *Great directors at work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*. 1. Utg. USA: University of California Press.
- Martin, M. & Schrader, P. (1979) *Raging Bull*. [Filmmanuskript]
- Rausch, A. J. (2010) *The films of Martin Scorsese and Robert De Niro*. 1. Utg. USA: Blue Ridge Summit: The Rowman & Littlefield Publishing Group
- Rausch, A. J. (2010) *The films of Martin Scorsese and Robert De Niro*. 1. Utg. USA: Blue Ridge Summit: The Rowman & Littlefield Publishing Group
- Taylor, A. (2016) *Blind Spots And Mind Games: Performance, Motivation, and Emotion in the Films of Stanley Kubrick, The Velvet light trap*, Vol. 77 (1), s.5-27
- Thompson, D. & Christie, I. (1996) *Scorsese on Scorsese*. 2. Utg. UK: Faber and Faber
- Weston, J. (1996) *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. 1. Utg. USA: Michael Wiese Productions

Videoliste

BAFTA Guru (2020) *Martin Scorsese on Mean Streets, Raging Bull and The Irishman and More | Film Lecture.*

Tilgjengelig fra: <https://www.youtube.com/watch?v=fozDqKhlIj4&t=128s>

(Hentet: 14.05.2021).

Oscars (2008) *Robert De Niro Wins Best Actor: 1981 Oscars.*

Tilgjengelig fra:

https://www.youtube.com/watch?v=sH5c-WeE07c&ab_channel=Oscars

(Hentet: 14.05.2021).

Oscars (2008) *Robert De Niro Wins Best Actor: 1981 Oscars.*

Tilgjengelig fra:

https://www.youtube.com/watch?v=sH5c-WeE07c&ab_channel=Oscars

(Hentet: 14.05.2021).

Edutopia (2012) *Martin Scorsese on the Importance of Visual Literacy.*

Tilgjengelig fra:

https://www.youtube.com/watch?v=I90ZluYvHic&t=75s&ab_channel=Edutopia

(Hentet: 14.05.2021).

MediaFilmProfessor (2011) *Hitchcock Explains the Kuleshov Effect to Fletcher Markle. 1964.*

Tilgjengelig fra:

https://www.youtube.com/watch?v=96xx383lpil&ab_channel=MediaFilmProfessor

(Hentet: 14.05.2021).

Stella Adler Studio of Acting (2014) *Stella Adler: Awake and Dream!
from "American Masters"*

Tilgjengelig fra:

<https://www.youtube.com/watch?v=4Yo4BLH87YY&t=2s>

(Hentet: 14.05.2021).

Fri og frank: Hvordan Martin Scorsese instruerer skuespillere

Studiobinder (2019) *How Martin Scorsese Directs a Movie | The Director's Chair*.

Tilgjengelig fra:

<https://www.youtube.com/watch?v=Cz0byBTjtEU>

(Hentet: 14.05.2021).

Øvrig kildemateriale

American Film Institute (2021) *AFI's 100 YEARS... 100 MOVIES*.

Tilgjengelig fra: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-movies>

(Hentet: 14.05.2021).

Den Norske Filmskolen (2021) *Regi*.

Tilgjengelig fra: <https://www.filmskolen.no/studier/bfa/regi> (Hentet: 14.05.2021).

Ebert, R. (1999) Cruise opens up about working with Kubrick, *RogerEbert.com*, 15. Juli.

Tilgjengelig fra:

<https://www.rogerebert.com/interviews/cruise-opens-up-about-working-with-kubrick>

(Hentet: 14.05.2021).

