

Sondre Strømholm

## Kollektivt auteurskap i Scorsese-filmen

En undersøkelse av auteurskap i  
filmene regissert av Martin Scorsese og  
Thelma Schoonmakers bidrag til dem

Bacheloroppgave i Film- og Videoproduksjon

Veileder: Sven Østgaard

Mai 2022



Sondre Strømholm

# Kollektivt auteurskap i Scorsese-filmen

En undersøkelse av auteurskap i  
filmene regissert av Martin Scorsese og  
Thelma Schoonmakers bidrag til dem

Bacheloroppgave i Film- og Videoproduksjon  
Veileder: Sven Østgaard  
Mai 2022

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



Kunnskap for en bedre verden



## **Innhold**

1.0 Innledning .....	4
1.1 Teori .....	4
1.2 Metode.....	6
2.0 Hoveddel .....	7
2.1 <i>A Martin Scorsese Picture</i> .....	7
2.2 Samarbeid i Scorsese-filmen.....	10
2.3 <i>A Martin Scorsese &amp; Thelma Schoonmaker Picture?</i> .....	14
3.0 Konklusjon.....	17

## **Vedlegg**

Vedlegg 1: Litteraturliste

## 1.0 Innledning

Martin Scorsese og Thelma Schoonmaker har i skrivende stund jobbet sammen med 24 spillefilmer i et strekk over 40 år siden deres første regissør-klipper-samarbeid på *Raging Bull* (Scorsese m.fl. 1980) i 1980. På det som også var Schoonmakers første spillefilm vant hun også sin første oscarstatuett (IMDb 2022a), og siden har ikke Scorsese samarbeidet med noen andre om klippingen. Likevel blir alle filmene under samarbeidet deres markedsført som *A Martin Scorsese Picture*. Det får meg til å stille spørsmålet: Hvordan fungerer samarbeidet i Scorsese-filmen?

Denne undersøkelsen skal bruke auteurteori for å tilnærme seg samarbeid i *A Martin Scorsese Picture* ved å undersøke auteurskap i filmene regissert av Martin Scorsese og Thelma Schoonmakers bidrag til dem.

### 1.1 Teori

Før vi kan undersøke konturene av samarbeid i Scorsese-filmen, trenger vi først en felles forståelse av hva en auteur og et auteurskap er, samt kollektivt auteurskap, og hvordan dette kan tilnærmes.

Michel Foucault (1969) skriver i sin tekst *What is an Author?* om forholdet mellom forfatteren og teksten, og hvordan en tekst kan peke tilbake på skikkelsen som har skrevet den og tolkes annerledes på bakgrunn av det man vet om forfatteren. Foucault (1969, 303-4) mener forfatterens navn er todelt og fungerer på forskjellige måter. Forfatterens navn vil ifølge han alltid referere til personen, men betydningen navnet har, kan endres. Det Foucault (1969, 303) kaller *proper name*, til forskjell fra kun forfatterens navn, er en slags beskrivelse og forståelse av forfatterens tanker og ideer hos leseren. Hvis det kommer frem at forfatteren ikke skrev tekstene sine selv, vil altså forfatterens *proper name* endre betydning hos leseren fordi de antatte tankene og ideene ikke lenger er til stede (Foucault 1969, 304). Forfatterens navn vil naturlig nok fortsatt være det samme, men det bærer en annen mening hos leseren. Her kommer et skille mellom en som har skrevet en tekst og en som har forfattet teksten. Forskjellen ligger i om vedkommende kan kalles en forfatter, eller auteur. Foucault (1969, 307) utforsker videre det han definerer som *forfatterfunksjonen*, eller auteurfunksjonen, riktignok begrenset til produksjonen av en tekst eller bok (Foucault 1969, 309), og omhandler det å knytte flere verk til én forfatter. Foucault (1969, 307-8) tar utgangspunkt i det han mener er de fire viktigste kriterene for å tilskrive én forfatter flere

tekster, men også å avsløre en potensiell involvering av flere forfattere. Forfatterens navn fungerer som et kvalitetsstempel, og alle tekster som ikke møter denne kvaliteten må bli eliminert (Focault 1969, 307). Tekstene som motsier forfatterens tanker og ideer, ikke har den samme skrivestilen eller som beskriver hendelser som har skjedd etter forfatterens død må også elimineres (Focault 1969, 307-8). Det man så sitter igjen med er det som definerer en *auteur*. Som Focault (1969, 309) selv er klar over er hans definisjon av en forfatter, eller en auteur, begrenset til skriftlige verk. Likevel legger definisjonen grunnlaget for tilnærmingen til auteurskap generelt, og for forståelsen av auteurskap innen film.

Janet Staiger (2013) har i *authorship approaches* tatt utgangspunkt i Focault (1969) og har brukt hans auteurfunksjon som et supplement til å skrive om syv forskjellige tilnærminger til auteuranalyse innen filmteori. Staiger (2013) skriver om auteurskap som; opprinnelse, personlighet, sosiologi av produksjon, signatur, lesestrategi, et sted for diskurs og en teknikk av selvet. Auteurskap som en teknikk av selvet er først og fremst et spørsmål om råderetten til auteuren:

[...] a directorial (or other) choice is a performative only as it is given that directors may make a choice. A performative statement works because it is a citation of authoring by an individual having the authority to make an authoring statement. (Staiger 2013, 51)

I følge Staiger kan et styrende valg for filmen kun være en del av auteurens teknikk hvis auteuren selv har hatt muligheten til å gjøre et valg. Det styrende valget må i tillegg bli tatt av et individ som har makten til å ta et slik valg, f.eks. regissøren. Det at alle Hitchcocks filmer er filmet på analoge kameraer, er derfor ikke en del av hans teknikk og stil fordi det digitale formatet ikke ble kommersielt tatt i bruk før etter hans død. Christopher Nolan som i dag utelukkende filmer analogt har åpenbart tatt et aktivt valg om å ikke bruke digitale kameraer, og dette kan derfor i følge Staiger sees på som en teknikk av selvet. Auteuren og bakgrunnen hennes er også viktig i denne tilnærmingen. Auteur-minoriteter som blant annet kvinner, feminister, mørkehudede og homofile innenfor filmindustrien får ofte deres teknikker sett i perspektiv av minoriteten de representerer (Staiger 2013, 52). Dette vil si at publikum av og til kan overanalysere teknikkene til å handle om at auteuren uttrykker seg. Det kan f.eks. dreie seg om legning eller kjønn, gjennom de kreative valgene som tas, på grunn av publikums allerede eksisterende forståelse av at auteuren er homofil.

Forfatterfunksjonen er, som Staiger (2013, 28-9) poengterer, nyttig for kapitalismen gjennom det å kunne markedsføre et individ ved å *straffe* eller *belønne* dem på bakgrunn av hva de skaper. I en filmsammenheng hvor det står mer enn én person bak et helt verk blir det dog vanskeligere å eliminere alle elementene Foucault (1969, 307-8) mener er nødvendig for å kunne skille involveringer fra andre enn auteurens egne. Staiger (2013) foreslår en tilnærming til dette ved å eliminere alle valg ved en film som ikke er aktivt tatt av regissøren selv. Men hva skjer så når regissørens styrende valg er et resultat av et samarbeid?

Vi trenger derfor en ytterligere forståelse av hva et auteurskap kan være. Philip Cowan (2017, 2-4) ser at det fortsatt finnes en motvilje mot å anerkjenne andre fagroller enn regissøren som en auteur, og andres bidrag blir derfor sett på som underordnet regissørens. Han har derfor analysert stilistiske mønstre i film for å etablere kinematografen som en kollektiv auteur. Cowan (2017) finner stilistiske forskjeller i filmer Toland har bidratt på og filmer regissøren har laget uten han. Det er nemlig, i følge Cowan (2017, 26-7), mindre kreativt kamerabruk i filmene Toland ikke er med på, og støtter opp om ideen om at et *kollektivt auteurskap* innen film eksisterer. Med kollektivt auteurskap i denne teksten mener jeg et samarbeid av flere som tar styrende valg for filmen. Jeg tolker det dit hen at Cowan (2017) i sin analyse konkluderer med at en regissørs filmer blir annerledes avhengig av fotografen regissøren samarbeider med.

## **1.2 Metode**

Nå som vi har en felles forståelse for auterisme, kan vi se nærmere på hvordan jeg vil undersøke samarbeidet i Scorsese-filmen. Først skal jeg undersøke mulige forklaringer på hvorfor filmene regissert av Martin Scorsese blir fremstilt som *A Martin Scorsese Picture*, før jeg går dypere til verks og ser på graden av samarbeid som eksisterer innad i Scorsese-filmen og hvordan Scorsese selv forholder seg til samarbeid med andre. Deretter vil jeg undersøke Thelma Schoonmakers bidrag til filmene. Jeg vil kontinuerlig knytte undersøkelsen min opp mot relevant auteurteori og drøfte samarbeid i Scorsese-filmen i lys av dette.

Undersøkelsen er en tilnærming til avsenderen av en film, mer spesifikt en produksjonsstudie med fokus på nøkkelroller i produksjonen, og jeg vil trekke inn intervjuer av nøkkelrollene gjort av andre, samt faglitteratur om auteurteori. Svakheten ved intervjuene i forhold til undersøkelsen er at det er annenhånds materiale laget med det formålet å underholde et publikum. Om det filmskaperne sier er sant, om de har glemt hva som faktisk skjedde eller bare finner på ting er det



bare de som vet. Jeg vil ta utgangspunkt i intervjuene og gjøre mine antagelser med et forbehold om dette.

## 2.0 Hoveddel

### 2.1 *A Martin Scorsese Picture*

Alle Martin Scorseses spillefilmer etter hans gjennombrudd med *Taxi Driver* har blitt presentert som *A Martin Scorsese Picture*. Dette vil si alle filmene Scorsese og Schoonmaker har samarbeidet om de siste 40 årene har alltid blitt presentert som Martin Scorseses egen, ene og alene. Med den tilsynelatende urettferdige krediteringen i bakhodet, vil jeg, med grunnlag i auteurteori, undersøke mulige forklaringer på hvorfor filmene Scorsese regisserer er *A Martin Scorsese Picture*.

Alexandre Astruc så i 1948 en endring i filmmediet. Fra å suksessfullt fungere som en attraksjon, skimtet han filmmediet til å bli et eget språk (Astruc 1948, 604). Han kalte det *the age of caméra-stylo* (Astruc 1948, 604), som kan oversettes til *tiden for kamerapennen*. Astruc (1948, 606) mente at regissører skriver med kameraet akkurat som forfatteren skriver med pennen sin. Denne tolkningen av filmmediet som et språk gir oss en god inngang til hvorfor Scorsese som regissør får navnet sitt så stort på plakaten. Andre filmteoretikere på denne tiden anerkjente filmen som et samarbeid, men så på andre roller enn regissørens som mindreverdige (Sarris 1962; Wollen 1969). Min tolkning av Astrucs syn om endringen av filmmediet, er at filmene begynner å snakke *med* publikum og at denne kommunikasjonen er regissørens oppgave, ene og alene, å formidle. Det kan dog anses som om det ytres at ingen andre har vært med å lage filmen, men Scorsese selv er fullt klar over at han ikke kunne laget filmene sine alene: “If I could shoot it, if I could edit it, if I could write it, if I can act in it, fine. But I can’t. You need people who are like-minded [...]” (Brown og Scorsese 2014, 08:14-08:22). “If not able to do everything on a film, be in charge of everything and be able to have an idea, a vision, a concept that you have to carry through working through other people” (Brown og Scorsese 2014, 09:55-10:05). Scorsese anerkjenner på mange måter det kollektive samarbeidet filmmediet krever, men samtidig virker det som om han ser på rollen sin som overordnet gjennom at det er hans visjon, eller som Astruc kunne kalt det; språk, som trenger gjennom filmen. Det å være et overhode som er ansvarlig for filmens språk, som visstnok Scorsese ser på seg selv som, stemmer godt overens med Victor F. Perkins (1972) idé om regissøren i filmmediet:

[Directors] responsibility is that of coordination. Directors are needed precisely because film-making involves so many and such varied kinds of creative decisions. [...] it is essential that actors, designers, and technicians work coherently towards an agreed end. The most obvious method of achieving this result is to put one man in charge of the entire operation. (Perkins 1972, 72)

Det vil si at det ikke nødvendigvis er et spørsmål om Scorsese samarbeider med andre i filmene sine, men det faktum at det er Scorsese som har hovedansvaret for de kreative valgene. Det er disse valgene Staiger (2013) nevner som auteurskap som en teknikk av selvet. Det er alle de kreative valgene som må tas igjen og igjen i løpet av en filmproduksjon som skaper en kontinuitet i de forskjellige verkene. De kreative, styrende valgene Scorsese tar, blir repetert fra film til film og kan etterhvert bli gjenkjent og sett på som en signatur. Sånn sett kan det rettferdiggjøre krediteringen fordi filmene i stor grad er Martin Scorsese som snakker med publikum, gjennom sin visjon. Men man kommer ikke unna det at en filmproduksjon er et resultat av flere forskjellige bidrag, noen helt utenfor regissørens kontroll. Så hvordan kan man være helt sikker på at det alltid er Scorsese som *snakker* gjennom filmene?

Den klassiske auteurteorien, som blant annet Peter Wollen (1972) redegjør for i sin tekst *The Author Theory*, går ut på å se på en rekke filmer skapt av én regissør og analysere strukturen deres. Men som Wollen (1972, 63-4) også poengterer har ikke regissøren full kontroll over filmene sine. Blant annet innblandinger fra produsenten, kameramannen eller klipperen kan være styrende valg regissøren ikke selv har tatt. Bidragene til filmene hvor Scorsese ikke har tatt et styrende valg er noe Wollen (1972, 64) kaller for *støy*. Støyen vil være noe som går imot Scorseses teknikk og kan være alt fra begrensninger som produsenten gir han til å fullføre etterarbeidet, til dårlig behandlet celluloid som gir et skudd i filmen en utilsiktet *look*, noe som forøvrig skjedde under produksjonen av *The Last Temptation of Christ* (Scorsese m.fl. 1988) da en assistent på filmsettet åpnet en filmrull slik at filmen dugget. Den filmrullen fungerte så bra at den endte opp i den endelige filmen (Brown og Scorsese 2014, 36:33-38:15). I følge Wollen (1972, 63) og den klassiske auteurteorien blir alle deler av en film som ikke stemmer overens med regissørens visjon, sett på som *støy* og blir derfor tatt ut av regnestykket for å kunne få et bedre overblikk over regissørens styrende valg. På samme måte som Foucault (1969) foreslo å eliminere alle tekster som ikke møter kvalitetsstempelet til forfatteren for å fjerne innblanding fra andre,

tolker jeg auteurteorien Wollen (1972) beskriver som at den ideelt sett vil fjerne alle bidragene i en film regissert av Scorsese som ikke står i stil med hans visjon. Men det er ikke så lett å skille skille hva som er Scorseses visjon og hva som er støy fra de andres bidrag.

I et post-strukturalistisk tilsvare på den klassiske auteurteorien, skriver Graham Petrie (1973, 110) at auteurteorien egentlig kun var et forsøk på å unngå spørsmålet om hvem som egentlig har kontrollen over en film. Gjennom å konstruere det som kalles for regissørens visjon, kunne man unngå maktkonflikter og finansielle interesser innad i filmproduksjonen. Dette blir ofte gjort ved å markedsføre filmen som f.eks. *A Martin Scorsese Picture*. I følge Petrie (1973, 110) trengte man ikke lenger å bry seg om de mindre bidragene til blant annet klipperen. Denne måten å tenke på om regissørens visjon som en markedsføringsstrategi av en film, er noe Timothy Corrigan (1990) tar opp tråden på noen år senere, da han skriver *The Commerce of Auteurism*:

[Directors'] commercial status as auteurs is their chief function as auteurs: the auteur-star is meaningful primarily as a promotion [...] of a movie or group of movies, frequently regardless of the filmic text itself. (Corrigan 1990, 48-9)

Her legger Corrigan vekt på hvordan regissørens status kan brukes kommersielt, og at det i prinsippet er den aller viktigste auteurfunksjonen en regissør har. Dette er også noe Leora Hadas (2020, 8) observerer: "authors in promotion function very much like brands". *A Martin Scorsese Picture* blir fra dette synspunktet en kommersiell samlebetegnelse på filmene hans, uavhengig av filmenes innhold. Thelma Schoonmaker har ytret at filmene de lager sammen ofte ikke blir forstått i samtiden de lages. Det tok blant annet *Raging Bull* 10 år før den fikk den anerkjennelsen den har i dag (Schoonmaker 2011, 5:55-6:12). Dette blir spekulativt fra min side, men det kan ha noe å gjøre med det Corrigan (1990, 49) skriver om at "the auteur-star can potentially carry and redeem any sort of textual material, often to the extent of making us forget that material through the marvel of its agency". Altså kan *Raging Bull* ha fått en ny mening gjennom de konnotasjonene publikum har til *A Martin Scorsese Picture* flere år etter filmens premiere. Det Foucault (1969) beskrev som en forfatters *proper name* er altså overførbart til filmauteurer, hvor Martin Scorseses navn bærer med seg en større betydning enn at det kun er hans navn. Innad i *A Martin Scorsese Picture* ligger alle filmene hans, og ikke bare den ene filmen i seg selv. Dette inkluderer også *støyen* fra andres bidrag. Den forståelsen publikum får for én film sett gjennom et perspektiv av alle filmene merket med *A Martin Scorsese Picture*,

kan potensielt gjøre at en film blir sett på som *bedre* i ettertid. Dette kan også snus på, hvor Scorseses status som en regissør i dag gjør at hans nyere filmer blitt sett i kontekst av hans tidligere verk, og det kan kanskje gjøre filmen bedre enn den egentlig er, kun fordi den har merkevaren *A Martin Scorsese Picture* knyttet til seg.

Staiger (2013, 28-9) mener som sagt at auteurfunksjonen er et nyttig kommersielt virkemiddel for å kunne straffe eller belønne en auteur for hva de har skapt. Dette samsvarer delvis med Corrigan (1990, 49) som tar det enda ett steg lenger da han skriver at vi snart har mer lyst til å høre om hvordan auteurene er og hva de gjør enn hva de faktisk formidler. “It is the text that may now be dead” (Corrigan 1990, 49) eller som Hadas (2020, 182) skriver “[...] the pressure is on to find [...] creators to function as authors and author brand”. I et slikt perspektiv kan det virke som om filmene Scorsese har regissert får merkevaren *A Martin Scorsese Picture* på grunn av det store markedsføringspotensialet for både den aktuelle filmen, hans kommende filmer og til og med etterlevelsen og reinkarnasjonen av de tidligere verkene (slik som *Raging Bull*). Det er definitivt blitt et stempel på kvalitet, men det er ikke nødvendigvis kun Martin Scorseses kvaliteter som kommer frem av stempelet. Ja, det er Scorsese som en regissør som i prinsippet har hovedansvaret for de kreativt styrende valgene, men som Wollen (1972, 64) nevner, vil det alltid komme støy av innblandinger fra andre mennesker som tar valg i produksjonen. Istedenfor at vi ser på disse bidragene som støy, foreslår Petrie (1973, 111) å faktisk vurdere filmmediet som en kunst skapt gjennom samarbeid. For hva skjer så når regissørens styrende valg blir tatt gjennom et samarbeid, hvor kanskje ikke regissøren selv vet hvem som tok valget? La oss ta et steg videre inn i *A Martin Scorsese Picture* og undersøke Scorseses vilje og evne til å samarbeide.

## **2.2 Samarbeid i Scorsese-filmen**

“Although film, for the most part, is produced as a collaborative medium, the urge and desire to discuss theoretically and market film in relation to the auteur are striking” (Gerstner 2013, 5). Som Gerstner anerkjenner er ofte markedsføringen av film knyttet opp mot autoren, til tross for at film i store deler er et medium basert på samarbeid. Dette kommer tydelig frem når alle filmene Martin Scorsese og Thelma Schoonmaker har jobbet med oppgjennom 40 år er stemplet med *A Martin Scorsese Picture* uten et spor av Schoonmaker. Men dette er dog ikke det eneste samarbeidet som tilsynelatende blir snytt for lignende kreditering.

O'Meara og Bevan (2018) ser det samme problemet innenfor transmedia, hvor auteuren også blir brukt som en markedsføringsteknikk:

[...] [uses authors] as a branding mechanism and argues that authors are becoming increasingly visible brands associated with transmedia stories. Such a discourse of authorship constructs individual figures as artists and masterminds, in an idealized manner that has been strongly critiqued in the wake of poststructuralism.

Her poenget er det at det å idealisere denne ene skaperen for et helt verk, har blitt kritisert med den kommende post-strukturalismen i auteurteorien. Både i transmedia TV-serier og film er det mange flere bak en film enn bare denne ene idealiserte skaperen. Miranda Banks (2015) stiller i *How to Study Makers and Making* spørsmålet om hvem som er *skaperen* bak en film. Banks (2015, 7-8) forteller at bruken av *produsent* eller *skaper* kategoriserer roller som er i en maktposisjon innad i en film og TV-produksjon, og på sin side marginaliserer de andre medvirkende i en produksjon som er basert på samarbeid. En film ville nok ikke blitt akkurat sånn den ble uten innblandingen til selv den minste rollen i en produksjon. En med autoriteten til å ta et styrende valg, som f.eks. Scorsese, kan ikke følge opp alle valgene som tas i produksjonen. Noen av de mindre valgene kommer også til å sette sitt preg på filmen, men spesielt roller som f.eks. manusforfattere, skuespillere og klippere kan ta mer pregende valg som kanskje ikke alltid Scorsese har noe med å gjøre. Hadas (2020, 59) foreslår (riktig nok i *franchise* spillefilmer og cinematiske univers) at vi burde se på auteuren som en flerhodet funksjon med flere forskjellige auteur-figurer som bidrar på hver sin måte. På samme måte som dette er gjeldende for store franchiser mener jeg det kan være like relevant for å undersøke samarbeidet i *A Martin Scorsese Picture*. Det er nemlig kanskje ikke bare Scorsese som setter sitt avtrykk på filmene til tross for hva markedsføringen sier.

[...] there are thousand of movie technicians who can do what a director is supposed to do because, in fact, collectively (and sometimes individually) they actually do do his work behind camera and in the cutter's room. On the other hand, there is no film without a written script. (Vidal 1976, 148)

Vidal argumenterer for at en regissør i utgangspunktet er overflødig, fordi rollen hans uansett kan bli utfylt gjennom samarbeidet mellom de andre filmteknikerne bak kamera. Han prøver nok ikke å underkjenne regissørens rolle i en filmproduksjon, for regissørens ansvar er, ifølge Perkins

(1972, 72), å forbedre samspillet mellom alle rollene gjennom en felles visjon. Han hevder at regissøren ikke kan gjøre jobben sin uten alle filmteknikernes bidrag, men at filmteknikerne kunne gjort jobben uavhengig av regissørens visjon. Samspillet mellom alle leddene hadde kanskje blitt mindre bra, men jeg mener poenget er gyldig. Vidal (1976, 148) sier at uavhengig av produksjonen er det ingen film uten det skrevne manuset og manusforfatteren som skrev det. Dette samsvarer også med Buscombe (1973) som undersøker ideer om auteurskap, hvor han trekker frem et poeng fra Jaques Rivettes analyse om Vincent Minelli er en auteur eller ikke: “With a bad script [Minelli] makes a bad and uninteresting film” (Buscombe 1973, 78). Altså argumenterer han for at noen regissører er svært avhengig av et godt manuskript for å lage en god film.

Martin Scorsese har samarbeidet med de samme manusforfatterne i flere filmer. Noen av disse er Paul Schrader (*Taxi Driver* (Scorsese m.fl. 1976), *Raging Bull*, *The Last Temptation of Christ* og *Bringing Out The Dead* (Scorsese m.fl. 1999)), Mardik Martin (*Mean Streets* (Scorsese m.fl. 1973), *New York, New York* (Scorsese m.fl. 1977) og *Raging Bull*) og Jay Cocks (*The Age of Innocence* (Scorsese m.fl. 1993), *Gangs of New York* (Scorsese m.fl. 2002) og *Silence* (Scorsese m.fl. 2016)). I Peter Lehmans (1978) undersøkelse om forskjeller i diskurs mellom *scripts*, *screenplays* og *performances* tar han opp tråden på hvordan man ved klassisk auteurteori har forholdt seg generelt til film og manuskript. Her merker han seg hvordan man enda ikke har lært seg å skille mellom manuskriptet som en tekst og hvordan utførelsen av manuskriptet i filmen er (Lehman 1978, 158-9). Sammenligningen til Lehman (1978, 158) om at man ikke kommer til å hate Beethovens verk fordi noen spiller Beethoven dårlig, er veldig god. I kontrast til filmmediet vil man ikke nødvendigvis si at man liker manuskriptet Paul Schrader skrev til *Taxi Driver* hvis man ikke liker den endelige filmen. Og når Scorsese da får med seg både Paul Schrader og Mardik Martin til å filmatisere boken *Raging Bull* skrevet av Jake LaMotta, hvordan vet man da egentlig hvilke styrende valg Scorsese har tatt i denne prosessen? Én måte å undersøke dette på er å se forskjellene mellom boken, manuskriptet og den endelige filmen. Det kan dog bli vanskelig, for som Richard Corliss (1974, 145) nevner i *Notes on a Screenwriter's Theory 1973*, har *The American Screen Writers Guild* en regel som sier at regissører ikke har lov til å krediteres for manuskriptet med mindre de har bidratt til minst 50 prosent av dialogen. På grunn av vanskeligheten for å finne ut hvem som har gjort hva, skal jeg heller gjøre meg noen antagelser. Forskjellen mellom boken og manuskriptet vil jeg anta i aller størst grad har oppstått i

adapsjonen til manusforfatterne, under innspill av Scorsese, mens de virkelige styrende valgene blir tatt mellom manuskript og den endelige filmen. Men er det riktig å si at alle forskjellene mellom disse to leddene er styrende valg tatt av Scorsese selv?

Dialog som *Who asked you?* i *Raging Bull*, *The Humming Scene* i *The Wolf of Wall Street* (Scorsese m.fl. 2013) og *You Talking to Me?* i *Taxi Driver* er et lite utvalgt av ikoniske scener fra Scorseses filmer som sies å skal ha blitt improvisert (Barker 2021). *Raging Bull*-produsent Irwin Winkler sier at Scorsese “[...] knows what he wants so he has the freedom of improvising... like a jazz musician” (Kelly 2012). Winkler forteller at fordi Scorsese er så tydelig på sin visjon for filmene, så tillater Scorsese improvisasjon hos skuespillerne. Men improvisasjon vil jo si at skuespillerne, med utgangspunkt i manuset og regien de får, finner på egen dialog underveis i produksjonen. Scorsese vil imidlertid ha muligheten til å godkjenne improvisasjonen, om de skal bruke den istedenfor det som opprinnelig står i manuset, men i bunn og grunn er jo denne improvisasjonen noe Scorsese overhodet ikke har noen kontroll over. Og selv om Scorsese tar et styrende valg når han ser en improvisert dialog som mer passende enn den i manuskriptet, vil jo ikke dette si at dialogen kun kan krediteres han som et geni. Den er tross alt et produkt av et, antagelig, velfungerende samarbeid mellom Scorsese og skuespillerne – som igjen er et resultat av manuskriptet skrevet av manusforfatterne, og som kanskje igjen er basert seg på en allerede eksisterende bok.

[I] tried to make a case for the screenwriter without libeling either the director or the actor. Once the contribution of all these crafts – individually and collectively – have been accepted and examined, studies of other vital film collaborators could begin [...].

(Corliss, 147)

En manusforfatter kan i følge Corliss (1974, 147) kun bidra en viss grad til en film. På liknende måte mente Vidal (1976, 148) at regissøren bare kan gjøre filmen så bra som manuskriptet er. I *Notes on a Screenwriter's Theory 1973* foreslår Corliss at istedenfor å prøve å se på regissøren eller manusforfatteren som filmens overordnede auteur, kan man heller se på det som et kollektivt auteurskap. Når man først anerkjenner at film skapes gjennom et kollektivt auteurskap, kan man ifølge Corliss begynne undersøkelsen av andre viktige roller innenfor filmbransjen – som for eksempel klipperen.

### 2.3 A *Martin Scorsese & Thelma Schoonmaker Picture*?

I *A Martin Scorsese Picture* blir faktisk både hovedrolleinnhaveren(e) og manusforfatter(e) markedsført på lik linje som Scorsese selv (se fig. 1 og 2). Schoonmaker derimot får ikke den samme anerkjennelsen som resten, til tross for sine mange samarbeid med Scorsese. Betyr dette at Schoonmaker ikke har den samme råderetten til å ta styrende valg i klipperommet, på lik linje som manusforfatterne og skuespillerne?

He says I bring out the humanity in his films. I don't think that's really true - he lays it down there - but I think as a woman, perhaps I'm more tuned in to emotional things in the films that maybe I pull out more. -Thelma Schoonmaker (Sweeney 2012)

Schoonmaker antyder at hun har en kvalitet i klipperommet som Scorsese ikke har. Hun sier at som kvinne klarer hun kanskje å hente frem det emosjonelle i klippene. Jeg skal videre, som Cowan (2017) foreslår som fremgangsmetode for å etablere en med-auteur, undersøke denne påstanden ved å kort sammenligne narrativet i en film som Scorsese har laget uten Schoonmaker, og en hvor Schoonmaker er med. Både *Taxi Driver* og *Raging Bull* er regissert av Martin Scorsese og skrevet av Paul Schrader med Robert De Niro i hovedrollen, men kun *Raging Bull* er klippet av Thelma Schoonmaker.

*Taxi Driver* handler om Travis Bickle (Robert De Niro) som jobber nattevakt som taxisjåfør. Han blir betatt av Betsy (Cybill Shepherd) som jobber på det lokale valgkontoret. Etter å ha blitt avvist av Betsy, bestemmer han seg for å gjøre alt i sin makt for å gjøre verden til det *han* mener er et bedre sted. Travis gjør det så til sitt livs oppdrag å redde den hjelpesløse prostituerte Iris (Jodie Foster) fra bordellindustrien hun er fanget i.



*Raging Bull* handler om boxeren Jake LaMotta (Robert De Niro) som har som mål å vinne titler uansett hva. Raseriet hans hjelper han å vinne i bokseringen, men da Jake tror kona hans (Cathy Moriarty) sover med *alle* menn, tar sjalusien over og raseriet blir istedenfor tatt ut på hans nærmeste.



Figur 1: Plakat til 'Taxi Driver' (IMDb 2022b).



Figur 2: Plakat til 'Raging Bull' (IMDb 2022c).

*Taxi Driver* har et tilsynelatende kvinnevennlig narrativ, hvor Travis kun ønsker det beste for alle kvinner. Istedenfor å hevne seg etter avvisningen han får fra Betsy, ønsker han heller å hjelpe Iris ut av prostitusjon. I *Raging Bull* derimot er Jake drevet av sjalusi og paranoia som gjør at han både kjefter og slår kona si, og den har på sin side et tilsynelatende kvinnefiendtlig narrativ. Travis ser dog på seg selv som en slags helt overfor Iris, med et verdensbilde hvor kvinnene er det svake kjønn og trenger sin redningsmann. I Jakes tilfelle står kvinnene i dette narrative opp for seg selv og kjemper sine egne kamper, blant annet gjennom skilsmisse.

Det kan virke som om det kvinnelige uttrykket til Schoonmaker kommer igjennom klippen og får frem kvinnen som en sterkere rolle i *Raging Bull* enn det de har i *Taxi Driver*. Judith Mayne (1990, 276) skriver følgende om kvinnelig auteurskap: “the exchange of looks between and among women - open up other possibilities for cinematic meaning and pleasure and identification”. På bakgrunn av at jeg vet at klipperen av *Raging Bull* er en kvinne gir det meg et ekstra nivå til å tolke filmen i et feministisk lys (en ny *cinematic meaning and pleasure*), og dette er problematisk i seg selv. Problemet ved å se på kvinnelige auteurer er at de nettopp blir sett på som kvinnelige auteurer. De blir ikke sett på som kun auteurer slik som mennene. Som redegjort for i teorikapittelet, kan ofte kvinner få sett på sitt bidrag til en film i lys av minoriteten de representerer (Staiger 2013, 52), og det er noe Martin (2003, 130) også ser et problem ved. Tolkningen min av Schoonmakers bidrag til *Raging Bull* må derfor tas med en klype salt, også på grunn av at man faktisk ikke vet om dette er styrende valg som er gjort av Schoonmaker, Schrader, Scorsese eller skuespillerne. Det eneste som er sikkert er at den eneste forskjellen mellom disse filmene er Schoonmaker. Hun har på sin side uttalt at hun ikke har noe behov for å bevise hva hun bidrar med til filmene: “[Rather than] making a name for myself, I would be hand in glove with him in terms of carrying through what he tries to lay down when he shoots” (Sweeney 2012). Dette er kanskje derfor hun ikke selv krever den samme krediteringen som hun kanskje hadde fortjent.

I dag som det er flere og flere kvinner i filmbransjen, skriver Martin (2003, 130) at spørsmålet om det finnes noen kvinnelig stemme i filmen, er blitt begrensende til hvordan vi identifiserer kvinnelige auteurer. Det er ikke slik at alt det Schoonmaker bidrar med er å være kvinne. Så langt som auteurteorien har kommet siden Truffauts (1954) artikkel i *Cahiers du Cinema* er det blitt på høy tid å anerkjenne filmmediet som det kollektivet auteurskapet det er, og samtidig anerkjenne at flere roller enn regissøren tar styrende valg som styrer sluttproduktet. Ja, Scorsese bringer kanskje visjonen, men det hadde ikke blitt noe mer enn en visjon uten et fruktbart samarbeid med manusforfattere, skuespillere og Schoonmaker. Som Scorsese er tydelig på selv; han kunne ikke laget film alene (Brown og Scorsese 2014, 08:14-08:22). Jeg tror derfor at vi må gi tittelen *A Martin Scorsese Picture* en ny mening. Som Foucault (1969, 303-4) er inne på med en forfatters *proper name* vil *A Martin Scorsese Picture* alltid referere til Martin Scorsese og vice versa. Men jeg vil argumentere for at *A Martin Scorsese Picture* ikke kun refererer til Martin Scorsese som person eller regissør, men som et produkt av samarbeid. Uten alle samarbeidspartnerne Scorsese

har hatt, ville ikke *A Martin Scorsese Picture* hatt den samme betydningen som den har i dag. Hvis Schoonmaker aldri hadde blitt kjent med Scorsese, ville nok *A Martin Scorsese Picture* fortsatt eksistert, men jeg vil tro at filmene ville ha vært ganske så annerledes og at vårt forhold til *A Martin Scorsese Picture* ikke ville ha vært det samme. Som Foucault (1969, 304) ville sagt, så ville ikke leseren hatt de samme tankene og ideene knyttet til *A Martin Scorsese Picture* som hvis Schoonmaker ikke hadde vært ved klippebordet. Bidraget hennes er på mange måter *det* som gjør filmene til *A Martin Scorsese Picture*, for hun er én av de få kollektive auteurene som går igjen i alle filmene siden *Raging Bull*.

### 3.0 Konklusjon

Bruken av historiske data som intervjuer har gitt undersøkelsen en dypere innsikt i hvordan Martin Scorsese og Thelma Schoonmaker forholder seg til samarbeidet sitt, og faglitteraturen på auteurteori har gitt meg et godt grunnlag for å tilnærme meg hvordan samarbeid fungerer i Scorsese-filmen. Vi må anerkjenne flere roller enn regissøren som en som kan ta styrende valg for filmen og samtidig kunne se på medvirkningen kvinnelige auteurer har i kollektive auterskap, ikke bare som *kvinnelige* bidragsytere, men som medspillere som også tar styrende valg. Jeg mener vi må utvide forståelsen vår for hva og hvem *A Martin Scorsese Picture* egentlig refererer til. Det betyr ikke kun at Martin Scorsese har laget den, men det inkluderer også alle de kollektive auteurene som tar styrende valg innad i filmene. Det vil si at *A Martin Scorsese Picture* til en viss grad er like mye Schoonmakers som den er Scorseses. Jeg tror alle slike titler må revurderes og sees i lys av de gjentakende samarbeidene med kollektive auteurer som går igjen i filmene. Ta for eksempel de langvarige samarbeidene mellom Steven Spielberg og Michael Kahn i *A Steven Spielberg Film* eller Quentin Tarantino og Sally Menke i *A Quentin Tarantino Film*. På samme måte som Cowan (2017) konkluderte med at en regissørs filmer blir annerledes avhengig av fotografen hun samarbeider med, vil jeg påstå at en regissørs filmer blir annerledes avhengig av *alle* hun/han samarbeider med – og at de gjentakende kollektive auteurskapene blir en del av regissørens teknikk.

## Vedlegg 1: Litteraturliste

- Age of Innocence (the). Regissert av Martin Scorsese. Manus av Jay Cocks og Martin Scorsese basert på boken med samme navn skrevet av Edith Wharton. Klippet av Thelma Schoonmaker. M.fl. 1993; USA: Columbia Pictures/Netflix. 138 min.  
<https://www.netflix.com/title/60011002>.
- Astruc, Alexandre. 1948. "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo". I Peter Graham (red.) *The New Wave*, 17-23. London: Secker & Warbrug.
- Banks, Miranda J. 2015. "How to Study Makers and Making". I Manuel Alvarado m.fl. (red.) *The Sage Handbook of Television Studies*, 117-132. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Wahsington DC: SAGE Publishing.
- Barker, Stephen. 2021. "10 Best Improvised Scenes In Martin Scorsese Movies". *Screenrant*, 6. september. Lesedato 6. mai 2022:  
<https://screenrant.com/martin-scorsese-films-best-improvised-moments/>.
- Bringing Out The Dead. Regissert av Martin Scorsese. Manus av Paul Schrader basert på boken av Joe Connelly. Klippet av Thelma Schoonmaker. M.fl. 1999; USA: Paramount Pictures/Blockbuster. 121 min. <https://blockbuster.no/filmer/bringing-out-the-dead>.
- Brown, Richard og Martin Scorsese. 2014. "Martin Scorsese with Prof. Richard Brown". *Professor Richard Brown*. 19. mars 2014. Talkshow, 43:00:  
<https://www.youtube.com/watch?v=OHwHANDeodg>.
- Buscombe, Edward. 1973. "Ideas of Authorship". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 76-83. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell.
- Corliss, Richard. 1974. "Notes on a Screenwriters Theory 1973". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 140-147. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell.
- Corrigan, Timothy. 1990. "The Commerce of Auteurism: A Voice without Authority". *New German Critique*, 49: 43-57: <https://doi.org/10.2307/488373>.

- Cowan, Philip. 2017. "Analyzing Stylistic Patterning in Film to Establish the Cinematographer as Coauthor: A Case Study of Gregg Toland" in *Projections: The Journal for Movies and the Mind* 11:1. S. Prince (red.), 16-37. New York: Berghahn Journals, ISSN: 1934-9688.
- Focault, Michel. 1979. *What is an Author?* PDF. Lesedato 6. mai 2022:  
[https://www.open.edu/openlearn/pluginfile.php/624849/mod\\_resource/content/1/a840\\_1\\_michel\\_foucault.pdf](https://www.open.edu/openlearn/pluginfile.php/624849/mod_resource/content/1/a840_1_michel_foucault.pdf).
- Gangs of New York. Regissert av Martin Scorsese. En historie og manus av Jay Cocks. Klippet av Thelma Schoonmaker. M.fl. 2002; USA: STARZ/Prime Video. 167 min.  
<https://www.primevideo.com/detail/0KN726OKW3OW929XC0BWPBXIMW>.
- Gerstner, David A. "The practices of authorship". I David A. Gerstner og Janet Staiger (red.) *Authorship and film (AFI Film Readers)*, 3-25. New York og London: Routledge.
- Hadas, Leora. 2020. *Authorship as Promotional Discourse in the Screen Industries: Selling Genius*. VitalSource E-bok. New York: Routledge.
- IMDb (Internet Movie Database). 2022a. *Awards: Thelma Schoonmaker*. Lesedato 12. mai 2022:  
[https://www.imdb.com/name/nm0774817/awards?ref\\_=nm\\_awd](https://www.imdb.com/name/nm0774817/awards?ref_=nm_awd).
- . 2022b. *Plakat til 'Taxi Driver'*. Hentet 12. mai 2022:  
[https://www.imdb.com/title/tt0075314/mediaviewer/rm3951714048/?ref\\_=ext\\_shr\\_lnk](https://www.imdb.com/title/tt0075314/mediaviewer/rm3951714048/?ref_=ext_shr_lnk).
- . 2022c. *Plakat til 'Raging Bull'*. Hentet 12. mai 2022:  
[https://www.imdb.com/title/tt0081398/mediaviewer/rm3879544320/?ref\\_=ext\\_shr\\_lnk](https://www.imdb.com/title/tt0081398/mediaviewer/rm3879544320/?ref_=ext_shr_lnk).
- Kelly, Mary Pat. 2012. "Director Martin Scorsese blends improvisation with discipline in making his movies". *The Washington Post*, 24. februar. Lesedato 5. mai 2022:  
[https://www.washingtonpost.com/national/on-leadership/martin-scorsese-il-maestro/2012/02/22/gIQAhjatXR\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/national/on-leadership/martin-scorsese-il-maestro/2012/02/22/gIQAhjatXR_story.html).
- Last Temptation of Christ (the). Regissert av Martin Scorsese. Manus av Paul Schrader basert på boken med samme navn skrevet av Nikos Kazantzakis. Klippet av Thelma Schoonmaker. M.fl. 1988; USA: Universal Pictures/Blockbuster. 156 min.  
<https://blockbuster.no/filmer/jesu-siste-fristelse>.

- Lehman, Peter. 1978. "Script/Performance/Text: Performance Theory and Auteur Theory". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and authorship: A Film Reader*, 158-166. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell.
- Martin, Angela. 2003. "Refocusing Authorship in Womens Filmmaking". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 127-134. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell.
- Mayne, Judith. 1990. "Female Authorship Reconsidered". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 263-279. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell.
- Mean Streets. Regissert av Martin Scorsese. Manus av Mardik Martin og Martin Scorsese. M.fl. 1973; USA: Warner Bros./Filmoteket. 112 min. <https://filmoteket.no/film/194910>.
- New York, New York. Regissert av Martin Scorsese. Manus av Mardik Martin og Earl Mac Rauch. M.fl. 1977; USA: Chartoff-Winkler Productions. 155 min.
- O'Meara, Radha og Alex Bevan. 2018. "Transmedia Theory's Author Discourse and Its Limitations". *M/C Journal*, 21:1: <https://doi.org/10.5204/mcj.1366>.
- Petrie, Graham. 1973. "Alternatives to Auteurs". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 110-118. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell.
- Perkins, Victor F. 1972. "Direction and Authorship". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 65-74. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell.
- Raging Bull. Regissert av Martin Scorsese. Manus av Paul Schrader og Mardik Martin. Klippet av Thelma Schoonmaker. Produsert av Irwin Winkler m.fl. Medvirkende: Robert De Niro og Cathy Moriarty m.fl. 1980; USA: Chartoff-Winkler Productions/YouTube. 129 min. <https://www.youtube.com/watch?v=jKg4H5su7sI>.
- Sarris, Andrew. 1962. "Notes on the Auteur Theory in 1962". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 35-45. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell Publishing.

- Schoonmaker, Thelma. 2011. "DP/30: Hugo, editor Thelma Schoonmaker". *DP/30: The Oral History of Hollywood*. 2. desember 2011. Intervju, 33:55:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KgXcpZqQy8M>.
- Silence. Regissert av Martin Scorsese. Manus av Jay Cocks basert på boken "Chinmoku" skrevet av Shûsaku Endô. Klippet av Thelma Schoonmaker. M.fl. 2016; USA: SharpSword Films/YouTube. 161 min. <https://www.youtube.com/watch?v=hEpZDsEV8pc>.
- Staiger, Janet. 2013. "authorship approaches". I David A. Gerstner og Janet Staiger (red.) *Authorship and film (AFI Film Readers)*, 27-57. New York og London: Routledge.
- Sweeney, Sabrina. 2012. "Thelma Schoonmaker: The Woman behind Martin Scorsese". *BBC*, 29. oktober. Lesedato 13. mai 2022:  
<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-20055061>.
- Taxi Driver. Regissert av Martin Scorsese. Manus av Paul Schrader. Medvirkende: Robert De Niro, Cybill Shepherd og Jodie Foster m.fl. 1976; USA: Columbia Pictures/YouTube. 114 min. <https://www.youtube.com/watch?v=dgEpwG4OQ0c>.
- Truffaut, Francois. 1954. "A certain tendency of the French Cinema". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 9-18. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell Publishing.
- Vidal, Gore. 1976. "Who Makes the Movies". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 148-157. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell.
- Wolf of Wall Street (the). Regissert av Martin Scorsese. Klippet av Thelma Schoonmaker. Medvirkende: Leonardo DiCaprio og Matthew McConaughey m.fl. 2013; USA: Red Granite Pictures/Netflix. 180 min. <https://www.netflix.com/no/title/70266676>.
- Wollen, Peter. 1969. "The Auteur Theory". I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 55-64. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell Publishing.

