



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

De auteur zij met ons : cognitief psychologische studie naar de ervaring van de toeschouwer bij het waarnemen van een auteursfilm

van der Pol, G.W.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van der Pol, G. W. (2009). *De auteur zij met ons : cognitief psychologische studie naar de ervaring van de toeschouwer bij het waarnemen van een auteursfilm.*

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Inleiding

De ervaring van de toeschouwer bij een auteursfilm

To a certain extent at least, the *auteur* is always his own subject matter; whatever the scenario, he always tells the same story, or, in case the word 'story' is confusing, let's say he has the same attitude and passes the same moral judgments on the action and on the characters. (Bazin 1981/1957:45)

(...) the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author (Barthes 1977a:11)

Als instituut is de auteur dood (...) maar in de tekst *verlang ik* op een bepaalde wijze naar de auteur(...) (Barthes 1986:35)

Elk van de bovenstaande drie citaten typeert een belangrijk stadium in de filmauteurstheorie. In de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw werd de filmauteur gezien als filmmaker die in of achter de filmtekst te vinden was. In de jaren zeventig werd de auteur theoretisch doodverklaard, om de nadruk te kunnen leggen op het feit dat de toeschouwer van een film tijdens het kijken betekenis aan de film toekent. Volgens die gedachte is een film pas een film als de toeschouwer er naar kijkt en de film begrijpt. In de jaren tachtig ontstond er een melancholische terugblik op de auteurs, zeker nadat de meesten van hen niet alleen theoretisch dood verklaard waren maar ook daadwerkelijk stierven.

Andrei Tarkowski bijvoorbeeld is een auteur in de betekenis van Bazin, we kunnen de films van Tarkowski begrijpen en ervaren zonder te weten dat ze van Tarkowski zijn, en we kunnen tijdens het kijken het idee hebben dat de film door een meesterhand geconstrueerd is. Ondanks alle heftige theoretische debatten over hoe een auteur te definiëren, en over wie al dan niet een auteur genoemd mocht worden, is de hedendaagse praktijk dat er een grote canon van onbetwiste auteurs bestaat, die volgens alle mogelijke auteursdefinities beschreven kunnen worden.

Hoe kan dat? Hoe kan het dat, zoals in het geval van Andrei Tarkowski, deze eerst een regisseur van films is, dat er dan rond een bepaalde film – bij

Andrei Tarkowski rond de film IWANS JEUGD (IVANOVO DETSTVO) (USSR: Tarkowski, 1962) – een polemiëk ontstaat over de vraag of Andrei Tarkowski een slechte regisseur is, of juist een briljante auteur, en dat na zijn volgende films ANDREY RUBLYOV (USSR: 1969) en SOLARIS (USSR: 1973), Tarkowski onbetwist een auteur is, en sindsdien, als bewijs van auteurschap, zonder voornaam vermeld wordt? Deze vraag is voor Tarkowski uitvoerig beantwoord: er was iets eigenzinnigs aan de film IWANS JEUGD dat een gewone regisseur niet zou doen, en dat in retrospectief typerend was voor de stijl van Tarkowski. Een stijl is een constant kenmerk dat in een heel oeuvre van een auteur is te onderscheiden.

Dit voorliggende onderzoek begint met de constatering dat deze verklaring van Tarkowski's auteurschap, zijn stijl, een erg onbevredigende verklaring is. Ten eerste waren er al suggesties van Tarkowski's auteurschap ten tijde van IWANS JEUGD, waarbij kijkers geen enkele andere film van hem gezien hadden, en dus op geen enkele manier een stijl konden herkennen.

Ten tweede verklaart een stijl alleen maar de herkenbaarheid van een groep films (een oeuvre) als behorend bij een bepaalde regisseur, en zegt het niets over auteurschap. Slechte regisseurs bijvoorbeeld zijn ook herkenbaar door hun stijl, de zelfde manier waarop ze slechte films maken, maar dat maakt hen nog niet tot auteurs. En anderzijds zijn er ook vele auteurs (in de traditie van het neo-realisme) wier stijl gekenmerkt wordt door afwezigheid van de meesterhand. Bijvoorbeeld in de films van de gebroeders Dardenne, of de vroege films van Bela Tarr, die zo 'documentair' geregistreerd lijken, dat nauwelijks te zien is dat het om geregisseerde fictie gaat.

Kortom, de bestaande auteursbeschrijvingen en –definities komen voort uit een cirkelredenering: Tarkowski is een auteur, een auteur heeft een bepaalde stijl, en die stijl in zijn films maakt Tarkowski tot een auteur.

Hoe kunnen we uit die cirkelredenering komen? Door terug te gaan naar het moment dat Tarkowski nog een *gewone* regisseur was, en er suggesties van recensenten en kijkers kwamen dat hij een auteur was. Dat was dus rond de film IWANS JEUGD. Er was blijkbaar iets aan de film IWANS JEUGD dat de toechouwer tijdens, of onmiddellijk na, het kijken aan auteurschap deed denken. Laten we dat omschrijven als: IWANS JEUGD leidt op de een of andere manier tot auteursgedachten bij de toeschouwer. De vraag is dan: wat is er aan IWANS JEUGD dat die auteursgedachten oproept?

Zoals hierboven beschreven is het gevaar van een dergelijke vraag dat het antwoord specifiek bij de auteur Tarkowski wordt gezocht, en dus vervalt in de de cirkelredenering. De manier om het gevaar van die cirkelredenering te ontlopen is via de volgende observatie. Alle auteurs zijn ooit begonnen als regisseur, en elk oeuvre van zo'n auteur bestaat uit één of meerdere films waarin hij of zij als regisseur werden genoemd, daarna is er een film waarover de

Inleiding

suggestie wordt gewekt dat de regisseur een auteur zou moeten zijn, en een fase waarin de regisseur onbetwist auteur wordt genoemd. In elk oeuvre van een auteur zijn er één tot drie films aan te wijzen waarin de omslag plaats vindt van regisseurschap naar auteurschap.

Om dus te kunnen verklaren wat *IWANS JEUGD* tot auteursfilm maakt, moeten we die film niet vergelijken met andere films van Tarkowski, maar met andere doorbraakfilms in de oeuvres van andere auteurs. Dat is wat de voorliggende studie wil onderzoeken: Wat is de gemeenschappelijke eigenschap van doorbraakfilms in de oeuvres van filmauteurs?

Het antwoord ligt eigenlijk al in de vraag besloten: een doorbraakfilm roept auteursgedachten bij de toeschouwer op. Maar in dit stadium van het onderzoek hebben we nog geen idee wat die auteursgedachten zouden kunnen zijn, en wat die auteursgedachten oproept. Wel is duidelijk dat de doorbraakfilms niet alleen onderzocht moeten worden op esthetische kenmerken, maar in relatie tot de ervaringen die de film bij de toeschouwer oproept. De meer algemene onderzoeksvraag van deze studie is dan ook: “Wat ervaart de toeschouwer tijdens (en veroorzaakt door) het kijken naar een doorbraakfilm?” Deze algemene vraag leidt uiteindelijk tot de beantwoording van twee impliciete vragen. Het beantwoordt de vraag: welk aspect van die ervaring van de toeschouwer leidt specifiek tot auteursgedachten? En omdat de doorbraakfilm bij uitbreiding de zelfde eigenschappen heeft van de navolgende auteursfilms in het oeuvre van een auteur, beantwoordt dit onderzoek ook de tweede vraag: wat is de ervaring van de toeschouwer bij een auteursfilm?

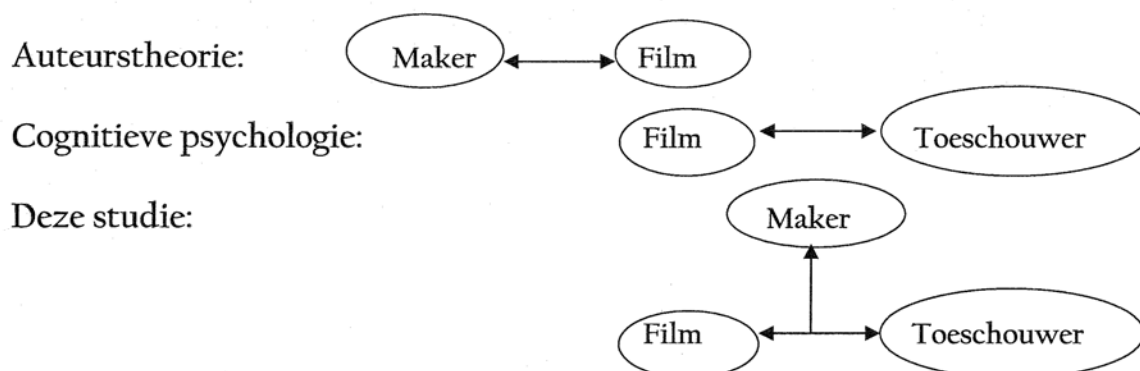
Wat ervaart de toeschouwer tijdens (en veroorzaakt door) het waarnemen van een auteursfilm, zonder enige voorkennis dat het om een auteursfilm gaat?

Deze vraag is vanzelfsprekend te groot en te algemeen, en zal in dit hoofdstuk verder worden ingeperkt. In deze inleiding wordt geschetst hoe *de toeschouwer* en *de auteursfilm* gedefinieerd kunnen worden, en welke methoden en paradigma's in dit onderzoek gehanteerd zullen worden. Vanzelfsprekend moet het onderzoek ook ingeperkt worden, en wordt vermeld welke aspecten van het toeschouwerschap onbesproken zullen blijven. Ook al valt het onderzoek te begrijpen in de traditie van de auteurstheorie, uiteindelijk zal deze auteurstheorie hier alleen gebruikt worden om het samenstellen van het corpus te verantwoorden.

In dit onderzoek komen twee onderzoeksgebieden bij elkaar die tot nu toe strikt gescheiden waren: auteurstheorie die de relatie tussen maker en film bestudeert enerzijds, en cognitieve psychologie die de relatie tussen film en toeschouwer onderzoekt anderzijds. Waar auteurstheorie de relatie tussen maker en film onderzoekt, en de cognitieve psychologie de relatie tussen film en

De auteur zij met ons

toeschouwer, zal deze studie de relatie beschrijven tussen film en toeschouwer, en zal aantonen hoe als gevolg daarvan de maker 'in beeld' komt. In een schema ziet dat er als volgt uit:



Figuur 0.1. Opzet van deze studie

In elk hoofdstuk staat één doorbraakfilm van een auteur centraal. De films zijn inwisselbaar, in elk hoofdstuk zou over een andere film grotendeels hetzelfde gezegd kunnen worden. In deze inleiding wordt de theorie verklaard aan de hand van de film IWANS JEUGD.²



Figuur 0.2. Still uit IWANS JEUGD

IWANS JEUGD. In de Tweede Wereldoorlog, ongeveer 1943, is er een jongen Iwan van een jaar of acht die voor de Partizanen verkent. Hij gaat op geheime missie, wordt gevangen door Russische soldaten (onder andere Galtchew) die niet weten van zijn geheime missie. Hij wordt door hen opgevangen, en wordt hun vriend en medestrijder. Hij wordt door generaal Grjaznov weggestuurd naar een internaat, (om hem te beschermen; oorlog is niet voor kinderen) maar keert weer terug en gaat aan het einde van de film op een nieuwe missie. Hij wordt gevangengenomen door de Duitsers, die hem folteren en vermoorden. Na de oorlog vindt Galchew het dossier van de Duitsers waarin dat opgetekend is.

De film bestaat uit idyllische scènes uit een gelukkige periode in het leven Iwan (onduidelijk is of het om *flashbacks* of om dromen van Iwan gaat), een aantal gebeurtenissen in het leven van Iwan, gedachtes (Galtchew 'hoort' hoe Iwan door de Duitsers werd gefolterd), en documentaire beelden van de oorlog.

² De afbakening van het corpus volgt in paragraaf 0.2.

Inleiding

In de volgende paragrafen volgen andere beschrijvingen en interpretaties van deze film.

0.1. De auteursfilm

Filmauteurstheorie, ontstaan in de jaren 1950, was de opmaat voor een zelfstandige filmwetenschap. Het is een filmwetenschappelijke theorie die niet geleend is van een andere wetenschap.³

Een goede manier om ons voor te stellen wat het begrip 'auteur' betekent, is terug te keren naar eind jaren veertig, begin jaren vijftig, in Parijs. Daar, in de Cinémathèque onder leiding van Henri Langlois, keek een stel film liefhebbers bijna dagelijks naar de daar vertoonde films. Dat waren vooral oude films en Amerikaanse films die tijdens de Tweede Wereldoorlog niet vertoond mochten worden. De film liefhebbers bespraken met elkaar wat ze gezien hadden, en probeerden onder woorden te brengen wat hen al dan niet beviel aan de films. Ze beoordeelden welke regisseurs al dan niet een auteur genoemd mochten worden. Een aantal van de film liefhebbers werd filmcriticus voor het tijdschrift *Cahiers du Cinéma*, en werd aan het eind van de jaren vijftig zelf filmmaker (de Nouvelle Vague). Dit globale beeld is oppervlakkig, en er is zoveel literatuur waarin dit beeld zodanig genuanceerd is, dat bovenstaande beschrijving bijna onjuist is geworden. Hieronder volgt een aantal nuances, maar voor dit onderzoek bevat bovenstaande indruk wel een aspect dat centraal staat. 'Auteur' ontstaat als resultaat van het kijken, en leidt tot een discussie na de film. Dit geldt zowel voor de eerste definities als voor de meest dominante definities. Het is echter niet de enige manier om over auteurs te spreken, zoals in het vervolg zal blijken.

De auteur a posteriori

De complexe geschiedenis van het concept 'auteur' laat zien dat het vooral een politiek statement was, dat net als andere politieke stellingen in polemieken

³ Desalniettemin is deze te herleiden tot de in dezelfde periode ontwikkelde iconologische interpretatie van Erwin Panofsky. In zijn invloedrijke werk over (schilder)kunstgeschiedenis (Panofsky, Erwin. 1955. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, New York: Doubleday. stelt hij dat er vier fases van onderzoek naar een artefact zijn, die als volgt op de film *IWANS JEUGD* toe te passen zijn:

- De pre-iconografische beschrijving van een kunstwerk: de *filmstill* wordt beschreven in termen als licht, donker, en bewegende lijnen. De achtergrond en het bed bestaan uit rechthoekige lijnen, terwijl de jongen en zijn pet uit ronde lijnen bestaat. de figuren zijn twee keer aanwezig, een keer als objecten, duidelijk genuanceerd, een keer als schaduw, als zwarte vlakken. Er is een scherp contrast tussen licht en donker.
- De iconografische beschrijving: jongen staat op bed.
- De iconografische interpretatie: er is een donkere keerzijde van het leven.
- De iconologische interpretatie: hierbij komen vragen aan de orde over auteurs-intenties en productie-omstandigheden.

bevochten moest worden, en waarbij ieder zijn eigen motivatie had om de term te verdedigen of aan te vallen.

Het belangrijkste aspect van de ontstaansgeschiedenis van de 'auteur' voor deze studie is de constatering dat het vooral een statement was: de constatering *dat* de auteur van belang was, als bron van een film, of als kenmerk ervan. Alle destijds uitgesproken argumenten hielpen deze bewijsvoering: verslagen van de manier van produceren van vele filmauteurs, uitvoerige beschrijvingen en interpretaties van de stijl van auteursfilms, een voortdurend opdelen van filmmakers in ofwel kunstenaars en ofwel (denigrerend) uitvoerders (ambachtslieden).

In dit korte overzicht van de geschiedenis van het auteursconcept is de bewijsvoering van wie zich waarom auteur mocht noemen de rode draad. Er was nooit plaats voor de vraag: *waarom* moet er zoiets zijn als een 'auteur'?

Vanaf het moment dat film als medium populair was, is geprobeerd het medium te legitimeren. Eerst in een strijd in status: van volksvermaak tot vermaak van de bourgeoisie (kunst). Typerend was een poging als de beweging *Film d'Art*, die probeerde film tot kunst te verheffen door kunst als onderwerp te gebruiken: beroemde theateracteurs, verfilmingen van beroemde toneelstukken. Dit leidde echter tot het tegenovergestelde, film bewees zichzelf daarmee niet als kunst, maar als een registrerend medium. Maar ook zonder de invloed van de *Film d'Art* beweging plaatste het publiek als vanzelf het bij kunst behorende concept van auteurs (in tegenstelling tot makers) op film: Chaplin, Griffith, Eisenstein en anderen. Ook waren er filmauteurs die er in slaagden zichzelf als genie te profileren. Zo wist Orson Welles *CITIZEN KANE* (USA: 1941) te promoten als een eenmansproject, waarvan hij de enige schrijver en regisseur was, en waarin hij in de hoofdrol schitterde. Pauline Kael heeft aan moeten tonen dat Herman Mankiewicz zeker zoveel krediet verdient voor het scenario als Welles. (Kael 1971) zie ook: (Carringer 1985) Deze proto-auteurs (auteurs voordat het officiële concept echt bestond) werden auteurs genoemd omdat ze: een doorslaggevende stem hadden in de uiteindelijke vorm van de film, een eigen, herkenbare stijl hadden (die in andere films van hun 'hand' terugkeerde), in voortdurend gevecht waren met het systeem, onafhankelijk waren, en een visie op het medium hadden. (Crofts 1998) Het is geen enkel probleem om alle typische auteurstheoretische concepten van na 1950 te traceren in de receptiegeschiedenis van deze proto-auteurs. (zie bijvoorbeeld de studie over Fritz Lang (Gunning 2000)). Dit is een belangrijke constatering, omdat daaruit blijkt dat auteurstheorie niet een concept is dat tot een bepaalde periode of locatie beperkt is.

In deze traditie is ook Tarkowski beschreven. De film *IWANS JEUGD* is gebaseerd op een novelle (fictie) door Vladimir Bogomolow (1957) (*Ivan*). De gebeurtenissen

Inleiding

zijn waar gebeurd: inderdaad werden jonge kinderen als verkenner/ spion ingezet. En geen van die kinderen heeft de oorlog overleefd.⁴

De eerste versie van de film werd opgenomen, maar werd voor vertoning al als mislukking beschouwd door de producent. De regisseur werd ontslagen en Tarkowski (net afgestudeerd aan de filmacademie) mocht de film opnieuw maken. Hij schrapte de toevoeging aan de novelle (van *scriptwriter* Mikhael Papava), dat Galtchew Iwan na de oorlog tegenkwam en ontdekte dat hij getrouwd was en kinderen had. Tarkowski vond dat een dergelijk *happy-ending* de wreedheid van de oorlog zou ontkennen. Tarkowski voegde de dromen toe, die volgens hem de jeugd verbeelden die Iwan was afgenomen.

Dit is een typische beschrijving in de traditie van auteurstheorie. Er is nadruk op het feit dat één persoon alle verschil maakt. Zonder Tarkowski mislukte de film, zonder zijn inzicht om het script aan te passen was de film nooit een succes geworden. Dankzij zijn jeugdige moed ging hij tegen het systeem in (van mensen die het beter dachten te weten), en voegde eigenhandig nieuwe scènes toe.

Auteurspolitiek

Wat auteurstheorie als theorie belangrijk maakte, was dat een poging werd gedaan te theoretiseren wat er algemeen was aan een 'auteur'. De vraag: "wat maakt Orson Welles tot een (goede) auteur?" maakte plaats voor een vraag als: "is film een zelfstandig medium, met eigen uitdrukkingsmiddelen?" Die vraag werd gesteld en bevestigend beantwoord door Alexandre Astruc, die in 1948 stelde dat de camera voor een filmmaker was wat een pen was voor een schrijver/auteur. (Astruc 1968)

In het algemene beeld over auteurspolitiek en -theorie was de volgende stap het belangwekkende artikel 'A certain tendency of French cinema' in *Cahiers du Cinéma* van François Truffaut. (Truffaut 1954) In die tekst klinken dezelfde problemen door als eerder opgemerkt. De auteur is een kwaliteit van een film, maar is wat anders dan een kwaliteitsfilm. De Franse cinema werd overheerst door *Cinéma de Qualité*, wat door Truffaut werd bestempeld als 'slaafse verfilmingen van literaire meesterwerken' (een herhaling van de *Film d'Art* beweging). Truffaut stelt dat juist eigenzinnige interpretaties belangrijker zijn. De auteur wordt zo zichtbaar in een vergelijking tussen de film die het had kunnen zijn, en de film die het is geworden dankzij de invloed van de auteur. Dat onderscheid werd aangetoond door de bron te vergelijken met de uiteindelijke

⁴ Alle achtergrondinformatie over de films van Tarkowski is afkomstig uit: De Bleeckere, Sylvain. 1984. *De Horizon van de Tragische Mens: Cultuurfilosofisch gesprek met het film-oeuvre van Andrei Tarkovskij*. Antwerpen & Amsterdam: De Nederlandse Boekhandel. Johnson, Vida T. ; Petrie, Graham. 1994. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. Turovskaya, Maya. 1989. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. London, Boston: Faber and Faber.

film, door de mise-en-scène te beschrijven (in vergelijking tot de manier waarop soortgelijke scènes door andere filmmakers werden weergegeven), en door films te vergelijken met andere films in dezelfde periode, stijl, van dezelfde studio, van hetzelfde land. De camera als belangrijkste expressiemiddel werd minder relevant (dan Astruc had gesuggereerd), het was de auteur die bepaalde hoe de verschillende expressiemiddelen (camera, montage, acteren) gebruikt werden, en tot een speciale betekenis leidden.

Na dit artikel werd dit de algemene houding van het blad *Cahiers du Cinéma*, dat de geschiedenis is ingegaan als de bron van auteurspolitiek. Die roem heeft het gekregen omdat alle schrijvers (Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol) eind jaren vijftig films gingen maken, en bekend werden als de Nouvelle Vague. Toch verdient ook deze samenvatting verfijning.

Ten eerste schreef André Bazin, de hoofdredacteur, al voor 1952 de belangrijkste standpunten over auteurspolitiek. Was *Cahiers du Cinéma* dan zo belangwekkend omdat ze het auteursconcept toepasten op de Amerikaanse films die ze zagen in de Cinémathèque van Henri Langlois? Niet echt. Het was interessant om te zien hoe filmmakers binnen het studio-systeem (waarin film geproduceerd wordt als lopende band product, met iedereen een beperkte en voorgeschreven opdracht en beperkte inbreng). Dat was iets dat andere tijdschriften ook beweerden. Maar wat *Cahiers* belangrijk maakte was dat ze zelfs de filmmakers van 'louter' amusementsfilms als filmauteurs bestempelden: "It verged on positive outrage when, at the end of the 1950s and the beginning of the 1960s, such perspectives were brought to bear on, say Vincente Minnelli or Samuel Fuller, not to mention Don Weis or Edward Ludwig. In other words, the closer *Cahiers* moved to what had been traditionally conceived as the 'conveyor belt' end of the cinema spectrum, the more their 'serious' discussion of filmmakers seemed outragedly inappropriate." (Hillier 1985:7)

Het ging hen, zoals John Hess de *Cahiers* beschrijft, ook niet om filmmakers die zomaar een wereldvisie uiten, maar een visie die humanistisch was, waarin de mens overeind blijft in een verrotte maatschappij. (Hess 1974) Daarbij waren ze conservatief en in zekere zin ahistorisch. Hun idee van de auteur was dat van de romantische kunstenaar, een kunstenaar die een algemeen menselijk gevoel moest uitdrukken, los van concrete politieke situaties. (Caughie 1981) Zo negeerde de *Cahiers* de Algerijnse onafhankelijkheidsstrijd. Dit in tegenstelling tot het in 1954 opgerichte soortgelijke filmkritiekblad *Positif*, dat links georiënteerd en strijdbaar was.

Ondanks de politiek conservatieve richting, was *Cahiers du Cinema* toch het meest invloedrijk, waarschijnlijk vanwege hun schrijfstijl, hun gedrevenheid, en hun onafhankelijke houding. *Cahiers du Cinema* werd een begrip, terwijl de verschillende auteurs het meestal met elkaar oneens waren:

Inleiding

(...) it is always wrong to think of the Cahiers writers during this period as a really homogeneous group: Bazin and Rohmer were close in their Catholicism and their theses about the realist vocation of film, but Bazin argued strenuously against Rohmer on Hitchcock and Hawks; Rivette and Godard admired Rossellini for reasons considerably different from those of Rohmer; Godard and Rivette were more inclined, relatively speaking, to 'modernism' than most of their colleagues; Kast stood out in this period as almost the only Cahiers writer with clearly left-wing, anti-clerical sympathies, but like Bazin the opposed aspects of the *politique des auteurs*, though for different reasons; Truffaut was personally close to Bazin but proved very often distant from him in his tastes and values, and so on. (Hillier 1985:4-5)

Al deze opvattingen zijn weliswaar tegengesteld, maar dienen wel het verdedigen van de auteurspolitiek. Problematischer binnen dit debat is het standpunt van André Bazin, die vond dat een auteur moest registeren, en zich dus niet mocht manifesteren in een duidelijke stijl. Dit hielp natuurlijk niet in de zoektocht naar aantoonbare bewijzen (de herkenbaarheid) van de auteur in auteursfilms.

In de periode zijn dus drie totaal verschillende opvattingen over de auteur aan het werk:

- Hoofdredacteur André Bazin: ziet de auteur als centraal punt van betekenis, die een humanistische levensvisie uitdraagt, door middel van een transparante stijl.
- Truffaut en de andere Cahiers critici: zien de auteur als centraal punt van betekenis, die een humanistische levensvisie uitdraagt via een zichtbare stijl (door *mise-en-scène*)
- De critici van *Positif*: herkenbare films door actuele, links politieke stellingname. Auteur als centrale persoon kan niet, want dat was in strijd met het communistische ideaal van gelijkwaardigheid.⁵

In wezen was dat een strijd tussen verschillende vormen van realisme: de realiteit van de wereld (de mens, alleman), de realiteit van de auteur (de realiteit van de kunstenaar), of de realiteit van de actualiteit.

Het 'politieke' van de auteurspolitiek was dat elke auteur in ieder geval betrokken was op de maatschappij, en film niet zag als louter amusement, maar als publieke arena van meningen. Een auteur mocht zich persoonlijk uitdrukken, maar moest daarbij wel een politieke boodschap hebben (zie de vergelijking met

⁵ In deze indeling zou er ook veel voor te zeggen zijn dat Godard thematisch dichter bij *Positif* stond dan bij *Cahiers du Cinéma* waar hij voor schreef. Maar Godard valt hoe dan ook niet gemakkelijk te categoriseren. David Bordwell verdeelt in *Narration in the Fiction Film* de films niet voor niets in vier categorieën met als vijfde restcategorie het Godard-type film. Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Positif). Tussen de schrijvers van *Cahiers du Cinéma* was dan ook een strijd over hoe die auteur zich moest uitdrukken, door zich onzichtbaar te maken (het standpunt van Bazin), of juist door extreem zichtbaar te zijn (film als pamflet).

Voorals Bazins opvattingen waren, ondanks hun grote impact, moeilijk toe te passen. Als een auteursfilm zich onderscheidt door een zichtbaarheid van de hand van de auteur in een film, hoe kan dan een auteur gevonden worden die zich juist verstoopt door transparante films te maken (films als raam op de werkelijkheid)? Bazin wordt vaak verweten tegenstrijdig te zijn, door zowel een voorkeur te hebben voor de extreem beeldmanipulerende Orson Welles, weliswaar in deepfocus, als voor de neo-realisten als Vittorio De Sica die de wereld schijnbaar documentair in beeld brachten.

Maar dat is niet de essentie van het probleem. Wat in deze beschrijving van de auteurspolitiek opvalt, is de heftigheid van het debat, de voor- en tegenstanders van bepaalde filmmakers, de zoektocht naar allerlei bewijsvoeringen van eigen gelijk. In plaats van ons blind te staren op een toekomstig definitief oordeel over filmmakers als filmauteurs, bewijst het vooral dat vanaf het begin van de auteurspolitiek de theoretici gedreven werden door sterke emoties.

In plaats van Bazin op te voeren als veroorzaker van die schijnbare tegenstellingen, blijkt hij in 'In Defense of Rossellini' de oplossing te bieden om de discussie te overstijgen: "The world of Rossellini is a world of pure acts, unimportant in themselves but preparing the way (as if unbeknownst to God himself) for the sudden revelation of their meaning." (Bazin 1971:100) De diepere betekenis is niet aantoonbaar aanwezig in de beelden, wordt niet bedoeld door de auteur, maar wordt ontdekt door de toeschouwer. Zoals later zal blijken, beschrijft mijn studie juist deze 'onzichtbare' dimensie.

Ook dit is onverkort van toepassing op de auteur Tarkowski. De eerste regisseur van IWANS JEUGD was een typische metteur-en-scène, een slaafse verfilmer van de novelle en het script. Tarkowski daarentegen bleek een auteur, omdat hij scènes toevoegde aan het verhaal, en daardoor beter de ware aard van het verhaal in beeld bracht.

Precies over deze kwestie werd de polemiek over deze film uitgevochten. Tarkowski moest zich verdedigen tegen de scenarist, die hem voortdurend van onjuistheid betichtte ten opzichte van de oorlog. De ontvangst van de film was even problematisch. De verschillende meningen waren dat de film: waar was (echt gebeurd), waarschijnlijk (zo had het gebeurd kunnen zijn), onwaar en daardoor onecht (het heeft nooit plaatsgevonden), onwaar (het heeft nooit plaatsgevonden) maar daardoor juist overtuigend: de film geeft een beeld van de diepere waarheid van wat oorlog betekent. In de felle strijd tussen *afficianados* (waaronder Jean-Paul Sartre) en tegenstanders werden voor 'waarheid'

Inleiding

synoniemen gebruikt als 'poëtisch', 'realisme' en 'propaganda'. Natuurlijk biedt de film argumenten voor elke bewering: de documentaire beelden van de oorlog zijn 'waar', de dromen zijn 'onwaar', Iwan is 'onwaar' (het is een fictief personage) en 'kindsoldaten in dienst van de Partizanen' is 'waar'.

Tegenwoordig, nu Tarkowski een gevestigd auteur is, wordt hij vooral geprezen als een diepzinnig filosoof, humanist, die in zijn films de kern beschrijft van wat het betekent om mens te zijn.

Auteurstheorie

Andrew Sarris vertaalde auteurspolitiek in het Engelse taalgebied in auteurstheorie. Hij schreef eerst voor *Film Culture*, en zijn belangrijkste meningen komen samen in het boek *The American Cinema*. (Sarris 1968) Daarin gaf hij voorwaarden waaraan een regisseur moest voldoen om auteur te worden: technische competentie, onderscheidende visuele stijl, een nieuwe betekenis als gevolg van de strijd tussen productieomstandigheden en de eigenzinnigheid van de regisseur. De auteur in strijd met de maatschappij (*Cahiers du Cinéma*) maakte plaats voor de auteur in strijd met de studio (om dit al te particuliere belang van de auteur enige universaliteit te geven, klinkt in de meeste auteursstudies van een bepaalde regisseur de metafoor door van de studio als maatschappij).

De auteurstheorie van Sarris werd een invloedrijke theorie vanwege de auteurs die hij in zijn theorie centraal stelde: de Amerikaanse regisseurs. Sarris prefereerde de kunstenaars van de Amerikaanse populaire film boven die (Europese) van de serieuze kunst. (Cook and Bernink 1999) Veel meer uitgesproken dan de *Cahiers*-critici beoordeelde Sarris filmmakers op hun films in termen van goed of slecht, en creëerde daarmee een pantheon van goede auteurs. Hij was de eerste die ook zelf toegaf dat dit een oordeel *a posteriori* was. Ook introduceerde hij het concept dat auteurs zich gedurende een oeuvre ontwikkelen, en een 'laat' werk in het oeuvre van een auteur anders is dan een 'vroeg' werk. Meestal betekent dat ook dat een 'laat' werk beter is, omdat de auteur daarin zijn stijl 'gevonden' heeft. Net als de *Cahiers* werd ondersteund door de praktijk van filmmakers, werd de stelling van auteurstheorie (dat Amerikaanse regisseurs belangrijk waren) onderschreven door het feit dat een aantal debuterende Amerikaanse regisseurs, geïnspireerd door de Europese *artfilm*, wereldwijd indruk maakten: Altman, Penn, Scorsese, Allen en Cassavetes.

Tarkowski is volgens deze auteurstheorie evengoed een auteur. Er is uitvoerig geschreven over zijn strijd met het Russische studiosysteem en de Russische overheid. Zijn oeuvre wordt in verschillende periodes ingedeeld: IWANS JEUGD is een vroeg werk, STALKER (USSR, D: 1979) is zijn onbetwiste hoogtepunt, waarin hij zijn stijl gevonden heeft, en NOSTALGHIYA en OFFRET (Z, UK, F: 1986), de films die hij in West-Europa maakte, behoren tot de epiloog van zijn oeuvre. Deze

laatste films worden gezien als de meest autobiografische, meest persoonlijke films.

Auteurs-structuralisme

Een volgende ontwikkeling was het auteurs-structuralisme. Daarin werd auteurstudie niet langer uitgeoefend door critici, maar kreeg het een plaats binnen de wetenschappelijke wereld, en werd het ietwat vage auteursbegrip gekoppeld aan de theorie van Lévi-Strauss, die de wetenschappelijke wereld eind jaren zestig fascineerde. (Lévi-Strauss 1968) Zijn structuralisme betoogt dat door de analyse van een aantal teksten een diepere, algemenere betekenis, bloot gelegd kan worden. Hoewel Lévi-Strauss als socioloog zelf meer geïnteresseerd was in onderliggende mythes, bleek de methode ook erg vruchtbaar als deze werd toegepast om de auteur te vinden in een film (tekst). Nowell-Smith, in het voorwoord van zijn boek over Visconti verwoordt het als volgt:

The purpose of criticism becomes therefore to uncover behind the superficial contrasts of subject and treatment a structural hard core of basic and often recondite motifs. The pattern formed by these motifs, which may be stylistic or thematic, is what gives an author's work its particular structure, both defining it internally and distinguishing one body of work from another (Nowell-Smith 1973:10)

Een van de eerste studies die systematisch die verborgen structuur in de film beschreef was Peter Wollen's *Signs and Meaning in the Cinema*. (Wollen 1998) Het was een logisch vervolg op auteurstheorie, het stond alleen veel verder van de beleving van de toeschouwer af. Waarnaar gezocht werd was dieper verborgen, en kon alleen door grondige analyse van de films ontdekt worden.

Een specifieke invulling, meestal niet als auteur-structuralisme herkend, is van Jean-Louis Comolli en Jean Narboni in 1969 in *Cahiers du Cinéma*, waarin ze een groep films definiëren als *categorie E*: films die lijken te voldoen aan de dominante ideologie, maar waar een bepaalde scène, of bepaalde fout, die ideologie ter discussie stelt.

Met het auteurs-structuralisme dreef auteurstheorie steeds verder weg van het evidente, en werden aspecten van het auteurschap aan de orde gesteld die nauwelijks, of met enorm veel moeite, in de film teruggevonden konden worden. Voor de toeschouwer van de films werd het ondoenlijk om op dit niveau nog de auteur te ontdekken.

Volgens de principes van de auteurstheorie is Tarkowski een auteur; en zijn er in zijn oeuvre een aantal terugkerende motieven zoals water, objecten in het water, *long takes*, minimale handeling, filosofische dialogen en schilderachtige

Inleiding

enscenering. IWANS JEUGD is een typische Tarkowski, omdat het al deze motieven bevat.⁶

Typische auteurs-structuralistische beschrijvingen van het werk van Tarkowski analyseren bijvoorbeeld de filosofie die uit de films te destilleren is, en door welke filosofische teksten Tarkowski beïnvloed is. Ook zijn er meerdere studies die de schilderijen hebben achterhaald die Tarkowski gebruikte bij de composities van zijn shots.

Pogingen om aandacht te besteden aan de toeschouwer binnen de auteurstheorie.

Al deze verschillende definities van de 'auteur' in verschillende periodes sinds de jaren vijftig zijn irrelevant voor dit onderzoek, omdat ze allemaal achteraf analyses bevatten. 'Achteraf' in twee verschillende betekenissen: vele jaren nadat de film gemaakt was, en na het zien van de film.

Binnen de geschiedenis van het auteursconcept is er een korte periode geweest dat de toeschouwer wel degelijk ter sprake kwam. Vreemd genoeg is dat het moment dat Roland Barthes in 1968 de auteur dood verklaarde. Roland Barthes (schrijvend over literatuur, maar zijn theorie is rechtstreeks toegepast op film⁷) stelde in 1968 dat het niet noodzakelijk is (en zeker niet wenselijk) om een tekst te interpreteren als stem van de auteur. (Barthes 1977a) Een toeschouwer (lezer) eigent zich een tekst toe: in de toeschouwer, tijdens het waarnemen, komt de betekenis tot stand.

Barthes wilde af van de functie van de auteur als een soort marketinginstrument: een kijker die bijvoorbeeld weet dat een film van Tarkowski is, heeft daarmee ook bepaalde verwachtingen van de film (een moeilijke, filosofische film) die het kijken van de film kan verstoren. Om als toeschouwer zelf betekenis te geven aan de tekst, vrij te zijn de film naar inzicht te begrijpen, is de auteur een ondraaglijke last. En daarom moest de auteur doodverklaard, opdat de toeschouwer kon leven.

Zo was NOSTALGIYA de eerste film die de Rus Tarkowski buiten de landsgrenzen maakte, en kreeg hij tijdens het maken van de film te horen dat hij niet meer mocht terugkeren naar zijn vaderland.⁸ Omdat de film het leven

⁶ Het begrip 'motief' heeft een lange geschiedenis. Het wordt hier gebruikt als 'terugkerend betekenselement', zoals bijvoorbeeld 'motifs' (Bordwell, David, and Kristin Thompson. 2008. *Film Art*. New York: McGraw-Hill. en 'semantisch kenmerk' (Altman, Rick. 1984. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre." *Cinema Journal* 23: 6-18—. 1999. *Film/Genre*. London: BFI.

⁷ Natuurlijk had het film als audiovisueel medium beter recht gedaan de theorie van Barthes aan te passen aan de aard van het medium.

⁸ *Nostalgia*, zoals Maya Turovskaya stelt, betekent voor Russen niet zozeer heimwee naar een bepaald moment in het verleden, maar heimwee naar de geboortegrond. Turovskaya, Maya. 1989. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. London, Boston: Faber and Faber. Overigens blijkt uit alle biografieën

beschrijft van een Rus die zijn plek niet weet te vinden in Italië, is het (met deze voorkennis) moeilijk de film anders te interpreteren dan als een verbeelding van Andrei Tarkowski's eigen situatie. Iemand die NOSTALGIYA ziet met kennis van (andere films uit) het oeuvre van Tarkowski, of met kennis van Tarkowski's motivatie en biografie, zal een andere ervaring met de film hebben dan iemand voor wie NOSTALGIYA de eerste kennismaking is met Tarkowski.

Er werd dankzij de tekst van Barthes eindelijk niet meer gesproken over auteurs of over het terugvinden van (sporen van) de auteur in de tekst, maar over hoe de toeschouwer een auteursfilm ondergaat. Een jaar na Barthes schreef Michel Foucault een tekst die als een soort antwoord op, en aanvulling van, Barthes gelezen kon worden. In 'What is an author?' onderscheidt hij vier verschillende auteursfuncties, ook door eenzelfde soort historisch overzicht (maar dan voor het gesproken en geschreven woord). (Foucault 1977)

De eerste functie is wanneer "Speeches and books were assigned real authors, other than mythical or important religious figures, only when the author became subject to punishment and to the extent that his discourse was considered transgressive." (Foucault 1977:124) Pas als een boek (moreel) grensoverschrijdend was, wilde men de auteur ervan kennen, om hem te kunnen straffen.

De tweede functie, die per tijdvak varieerde, dient om het geloofwaardiger te maken, het toevoegen van bijvoorbeeld 'Hippocrates zei ...' maakte de tekst belangrijker en geloofwaardiger. Bij kunst maakt het noemen van de auteur het kunstwerk belangrijker.

De derde functie is dat de auteur ontstaat uit projecties van de toeschouwer, de auteur als constructie van de toeschouwer: "the author is seen as a stylistic uniformity." Deze functie komt overeen met de dominante betekenis van auteurspolitiek en -theorie.

Als vierde functie stelt Foucault (na de dood van de maker) "the author is thus a definite historical figure in which a series of events converge". (Foucault 1977:128)

Het geheel wordt als volgt samengevat:

the "author-function" is tied to the legal and institutional systems that circumscribe, determine, and articulate the real of discourses; it does not operate in a uniform manner in all discourses, at all times, and in any given culture; it is not defined by the spontaneous attribution of a text to its creator,

van Tarkowski dat hij op het moment van filmen gewoon vrijwillig in het westen was, en dat het niet-terug-kunnen-keren pas een probleem werd nadat de film gemonteerd was. Johnson, Vida T. ; Petrie, Graham. 1994. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. Turovskaya, Maya. 1989. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. London, Boston: Faber and Faber.

Inleiding

but through a series of precise and complex procedures; it does not refer, purely and simply, to an actual individual insofar as it simultaneously gives rise to a variety of egos and to a series of subjective positions that individuals of any class may come to occupy. (Foucault 1977:130)

De auteur is zo een gevolg van de behoefte die de toeschouwer voelt bij het lezen van een tekst. Dit alles is afhankelijk van de context van lezen, de politieke en historische omstandigheden, en de persoonlijke motieven van de toeschouwer.

Deze teksten van Barthes en Foucault hebben auteur-studies voorgoed veranderd. Zo raakte men geïnteresseerd in de daadwerkelijke productie-omstandigheden. Het beeld van de almachtige auteur die over alle taken heerste werd bijgesteld door de beschrijving van hoe een film in samenwerking tot stand kwam, zodat een aantal auteurs een veel kleinere rol kregen toegedicht, of door een nieuwe definitie van een auteur: een goede auteur is vooral iemand die de juiste mensen om zich heen weet te verzamelen. Inderdaad is het opvallend dat auteurs vaak een vaste scenarioschrijver, een vaste producent, een vaste componist, een aantal vaste acteurs, en/of een vaste cameraman heeft.

Evengoed wordt duidelijk dat een auteur niet zozeer een zelfstandig genie is, maar meer een product van zijn/haar tijd, en films maakt binnen bestaande tradities, mogelijkheden en onder invloed van bijvoorbeeld de hedendaagse cultuur. Woody Allen zou nooit zijn films gemaakt hebben zonder de Europese *artfilms* gezien te hebben, zoals die van Bergman. Zo werd Hitchcock sterk beïnvloed door de Europese historische avantgarde films die hij te zien kreeg.

Onder invloed van het feminisme werd erkend dat auteurs niet noodzakelijk mannelijk hoefde te zijn, en kwamen een aantal vrouwelijke regisseurs onder de aandacht. Zie bijvoorbeeld Judith Mayne over Dorothy Arzner, en Alison McMahan over Alice Guy Blaché. (Mayne 1994; McMahan 2003)

Dit waren allemaal onderzoeken die nog verder kwamen te staan van de beleving van de tekst, deze definities van auteurs werden alleen maar mogelijk door onderzoek van alles buiten de tekst. Dit was een van de gevolgen van de doodverklaring van de auteur door Roland Barthes.

Een tweede gevolg van de tekst van Barthes was dat de auteur helemaal vergeten werd, en de beleving van de toeschouwer centraal kwam te staan. De belangrijkste gedachte daarbij is dat de toeschouwer al lezend de tekst construeert en van betekenissen voorziet. Dat maakt de lezer zelf tot auteur.

Sindsdien is publieksonderzoek niet meer weg te denken uit geesteswetenschappen, al zijn er veel verschillende manieren waarop dat wordt ingevuld. (Williams 1994) De psycho-analytische benadering, van Freud, Lacan en/of Zizek beschrijft de toeschouwer een verlangend subject is, en diens

verlangens in de film geprojecteerd ziet (of zelf projecteert).⁹

In communicatiewetenschappen wordt aandacht besteed aan de context en de culturele achtergrond van de toeschouwer; belangrijke invloeden bij het kijken naar onder andere film.

Met de focus op de toeschouwer verdween niet alleen de aandacht voor de auteur, maar verschoof de aandacht naar de populaire cultuur. Zo kwam genrestudies op, waarin de aandacht vooral uitgaat naar genre-films (zonder auteur) omdat die een duidelijke verwachting creëren en duidelijke emoties ten gevolge hebben. Zo is een *horror* film een film die angst oproept. Daarmee legde Roland Barthes de voedingsbodem voor (de opleving van) cognitivisme in de geesteswetenschappen. Daarover in de volgende paragraaf meer. Barthes' tekst is ook een omslagpunt in zijn eigen denken, van structuralist wordt hij poststructuralist, en bestudeerde hij steeds meer het 'lezen als proces' wat uiteindelijk culmineerde in *S/Z* (Barthes 1974) en *Het plezier van de tekst*. (Barthes 1986).

Mijn studie keert terug naar de tekst 'The death of an author' van Roland Barthes, maar trekt daaruit een conclusie die destijds wel gemaakt had kunnen worden, maar die toch niet gemaakt is. In plaats van studie-object te wisselen, onderzoek ik wat de toeschouwer ervaart bij een auteursfilm, maar dan zonder gehinderd te worden door voorkennis van de auteur. Dus zonder gehinderd te worden door *apriori* kennis van de auteur.

0.2. Het object van studie: corpus

Het corpus bestaat uit films die de doorbraak betekenden van een aantal gerenommeerde auteurs. Maar ik bestudeer ze alsof er niet van bekend is dat ze een auteursfilm zijn. Hoe houd ik die invloed buiten mijn onderzoek? Om de lezer volledige vrijheid te gunnen in het creëren van betekenis, moet de bestaande, voorgelegde betekenis van de auteur zo veel mogelijk gereduceerd worden. Ik kan niet de voorkennis over auteurs uitsluiten. Als oplossing (en beperking van het onderzoek) bestaat het corpus uit films waarmee de auteurs hun auteurstatus verwierven. Immers, bij het zien van die films hadden de toenmalige toeschouwers nog geen kennis van de auteur. En door het zien van die film, wilden ze weten wie de auteur ervan was. Ik moet me aldus verplaatsen in de

⁹ Voor een overzicht van dit paradigma zie: Elsaesser, Thomas, and Warren Buckland. 2002. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold. Fuery, Patrick. 2000. *New developments in film theory*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire: MacMillan Press. Pisters, Patricia. 2007b. *Lessen van Hitchcock: Een inleiding in mediatheorie*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Rosen, Philip, ed. 1986. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press.

Inleiding

onwetende toeschouwer, en moet oeuvre-kenmerken van de films buiten beschouwing laten.

Het corpus films in deze studie bestaat uit films waarvan algemeen erkend wordt (zoals blijkt uit filmkritiek, internationale aandacht en distributie) dat de maker ervan een auteur is. Zonder te lang stil te blijven staan bij de onoplosbare kwestie welke filmmaker nu al dan niet auteur is – een eeuwig oploeiende discussie die geen einde kent – is de lijst auteurs tot stand gekomen op de volgende manier. Beginpunt van het corpus is de canonieke lijst van auteurs van Ginette Vincendeau noemt in *The Oxford Companion to Film Studies* (Vincendeau 1998). De lijst is zorgvuldig samengesteld en vertegenwoordigt een redelijk algemeen erkende canon. De canon is gebaseerd op het voorkomen in film top-honderds over de laatste tientallen jaren, van filmcritici en filmwetenschappers. Deze lijst is gecombineerd met een canonieke lijst die meer op basis van toeschouwersvoorkeur is ontstaan, zoals vermeld op de website www.Sensesofcinema.com.

Omdat de lijst te uitgebreid is om in één studie te bestuderen is de lijst op de volgende manieren aangepast. Ten eerste is gekozen voor de Europese filmauteurs. Deze keuze is gemaakt omdat auteurstheorie begonnen is als typisch Europees fenomeen. Juist in de hedendaagse tijd waarin het lijkt alsof een filmauteur juist alles behalve Europeaan is (met de dominantie van de Amerikaanse en Aziatische auteurs), is er voor gekozen de Europese oorsprong centraal te stellen. Ten tweede is het corpus verder ingeperkt tot filmauteurs van na de Tweede Wereldoorlog. Ten derde is de lijst ook nog uitgebreid, met enkele recente auteurs die na de lijst van Vincendeau in 1998 naam hebben gemaakt.

Natuurlijk zijn al die beperkingen enigszins arbitrair. Hopelijk kan de kritiek daarop weerlegd worden door de omvang van het corpus. Het corpus omvat de doorbraakfilms van Akerman, Almodovar, Antonioni, Andersson, Carax, Dardenne, Ditvorst, Duras, Fellini, Fassbinder, Frears, Greenaway, Godard, Haneke, Herzog, Kaurismäki, Kieslowski, Kusturica, Medem, Polanski, Resnais, Roeg, Tarkowski, Tarr, Truffaut, Tykwer, Van Gogh, Von Trier, Vinterberg en Varda. Opvallend aan elke lijst van filmauteurs is de onder-vertegenwoordiging van vrouwen, dat geldt helaas ook voor mijn corpus.^{10 11}

Aangezien iemands auteur-status van grote invloed is op de manier waarop een film bekeken en begrepen wordt, gaat het erom deze invloed zoveel mogelijk buiten dit onderzoek te houden. Als onderzoeksobject dienen de films waardoor een maker auteur-status verwerft. Dat kan een debuutfilm zijn (zoals bij Andrei Tarkowski, of Thomas Vinterberg). Maar het kan ook een latere film in een oeuvre zijn, bijvoorbeeld *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* (ZW, N, D: Roy

¹⁰ Zie Appendix 1 voor een volledige opsomming van de films in het corpus.

¹¹ De lezer die zijn/haar favoriete filmmaker/auteur in deze studie mist, wordt uitgenodigd zelf de te demonstreren theorie op deze filmmaker/auteur toe te passen.

Andersson, 2000), die Andersson internationaal bekend maakte, en waar iedereen verbaasd was te ontdekken dat Andersson al een heel oeuvre achter de rug had.¹² Overigens is het niet zo dat wat de doorbraakfilms kenmerkt afwezig is in de rest van het oeuvre van een filmmaker. De aangetroffen eigenschappen van een auteursfilm kunnen bij de meeste auteurs ook in andere films in het oeuvre gevonden worden, maar die toetsing valt buiten dit onderzoek.

Niet alleen kennis van de auteur beïnvloedt de emoties van de toeschouwer op een onzuivere manier. Ook de relatie van de beelden tot de werkelijkheid kan een bepalende invloed hebben op de toeschouwer, die dan los staat van de manier van vertellen. Het valt niet te betwisten dat de non-fictie film zeker zoveel auteurs kent als de fictiefilm, van Claude Lanzman tot de Maysles-broers. Echter, in een onderzoek als dit, waar de auteursfilm vanuit de ervaring onderzocht wordt, lijkt de non-fictiefilm een lastig onderzoeksobject, juist omdat de toeschouwer ook ervaringen heeft met het onderwerp. Bij een film als SHOAH (F: Claude Lanzman, 1985) weet de toeschouwer dat de waarheid over de Holocaust nog veel erger was dan we dachten. Daarmee is niet gezegd dat de film SHOAH alleen maar indruk maakt vanwege het onderwerp. Er is wel degelijk iets in de vertelvorm van de film waardoor de film tot een veel sterkere ervaring leidt dan andere documentaires over de Holocaust. Andere studies zouden daar een licht op kunnen werpen, in deze studie wordt het buiten beschouwing gelaten. Deze studie beperkt zich tot de fictiefilm.

Doorbraakfilm

Om te bepalen met welke film een filmmaker tot auteur wordt bestempeld, wordt teruggevallen op de methodologie van Robert Kapsis, zoals die is uitgewerkt in zijn boek *Hitchcock: the making of a reputation*. (Kapsis 1992) Daarin stelt hij dat Hitchcock zijn films zelf als auteursfilm begreep, ze ook het liefst als auteursfilm promoveerde, maar dat het publiek pas veel later in zijn carrière zijn films als auteursfilm begreep. In mijn onderzoek gaat het om te bepalen bij welke film de toeschouwer de maker tot auteur verheft, een belangrijk middel om dat te bepalen is het onderzoeken van recensies. Zowel de hoeveelheid recensies, als de aard van de recensies zijn een goede graadmeter voor de 'auteur-status'. Vragen die hierbij van belang zijn: bij welke film wordt een filmmaker voor het eerst 'auteur' genoemd, bij welke film wordt voor het eerst over een 'oeuvre' gesproken, wanneer wordt een film besproken in samenhang met andere films uit het oeuvre,

¹² Het centraal stellen van de ervaring maakt het ook mogelijk dat toeschouwers op basis van eigen ervaring een maker auteur-status geven, of dat een latere film in het oeuvre van een maker pas tot een dergelijke ervaring leidt. Het bestaan van retrospectieven in filmhuizen en festivals, het circuleren van films op televisie, de aandacht van de media en mediastudies maakt het onmogelijk nog langer te spreken van 'eerste'. Deze subjectieve beoordeling welke film een filmmaker tot auteur maakt, is voor elke toeschouwer relevant, maar het valt, vanwege die subjectiviteit, buiten dit onderzoek.

Inleiding

en in welke recensies wordt gesproken over een ‘typerende stijl voor deze regisseur’? Dit betekent dat het standaardvocabulaire van de auteurstheorie alleen gebruik wordt om de auteurs te ontdekken. En niet om hun auteur-status te ‘bewijzen’. In de conclusie zullen de bevindingen getoetst worden aan de bestaande auteurspolitiek/theorie.

Zo is de eerste film van Tarkowski ER IS GEEN VRIJ VANDAAG (SEGODNYA UVOLNENIYA NE BUDET) (Ru: 1959), een korte film voor de VGIK Filmschool in Moskou. Zijn eindexamenfilm voor de VGIK was DE STOOMWALS EN DE VIOOL (KATOK I STRIPKA)(Ru: 1960). Deze twee films werden pas na Tarkowski’s faam als auteur gedistribueerd, en vallen dus buiten het corpus. De film IWANS JEUGD (IVANOVO DESTVO) (Ru: 1962) was Tarkowski’s doorbraakfilm. Er zijn veel tegenstrijdige reacties op de film bewaard gebleven. De belangrijkste is die van Jean-Paul Sartre, die zich na een negatieve recensie van de film in een Italiaanse krant *Unita* (de film zou kleinburgerlijk zijn), geroepen voelde deze film die “één van de mooiste films (is) die ik in de afgelopen jaren te zien heb gekregen (vert. GvdP)” te verdedigen. (Sartre 1965) De film won De Gouden Leeuw van het filmfestival in Venetië in 1962, en maakte Tarkowski in een keer wereldberoemd. Hij werd weliswaar wereldberoemd, maar omdat een auteur volgens de auteurstheorie een heel oeuvre veronderstelt, ontbreekt het stempel ‘auteur’ in de discussie rond IWANS JEUGD. Het oordeel dat Tarkowski een auteur is, kwam pas na de films ANDREI RUBLYOV, en SOLARIS. Voor het corpus neem ik aldus de films IWANS JEUGD, ANDREI RUBLYOV, en SOLARIS. In de conclusie zal ik betogen dat het maken van een oeuvre geen noodzakelijke voorwaarde is voor ‘auteur-schap’, en dat er geen enkel voorbehoud gemaakt hoeft te worden om een filmmaker bij zijn debuutfilm al ‘auteur’ te noemen.

De films worden in deze studie als films bestudeerd. Dat wil zeggen dat alles dat hierna over de films gezegd wordt, veronderstelt dat de film in een filmtheater of bioscoop door een toeschouwer gezien wordt. Het grote verschil tussen een filmvertoning in een *arthouse*, filmhuis of bioscoop enerzijds, en een vertoning op video of DVD anderzijds, is de invloed van de toeschouwer op het verstrijken van de tijd. Een filmvertoning is onherroepelijk: als eenmaal de film begonnen is, gaat de film verder, ook wanneer de toeschouwer afgeleid is, of een bepaalde scène niet goed begrepen heeft. Bij een video of DVD kan de toeschouwer op de pauzeknop drukken, of kan terugspoelen en een scène opnieuw bekijken. In dat opzicht lijkt filmkijken op video/DVD meer op het lezen van een boek, dat je naar believen kunt wegleggen. De ontwikkeling van de portable DVD-speler, die ook al het formaat heeft van een boek, speelt nadrukkelijk in op deze manier van gebruik.¹³

¹³ Dit staat volledig los van de jarenlange filmtheoretische discussies van o.a. Christian Metz of film te analyseren zou zijn als taal.

Dit levert een verdere beperking van dit onderzoek op tot de ervaring van de toeschouwer bij het zien van de auteursfilm, zonder voorkennis van de auteur, tijdens vertoning in een bioscoop/filmhuis.¹⁴

0.3. De psychologie van de toeschouwer: cognitivisme

Cognitieve filmpsychologie bestudeert de processen die zich afspelen bij de toeschouwer tijdens het kijken naar een film. Een toeschouwer reageert (en infereert) op de film, met alle kennis en verworvenheden die de toeschouwer op dat moment bezit. Er komen veel vakgebieden samen in filmcognitivisme, van psychologie, sociologie, neuro-biologie, evolutionaire psychologie, ontwikkelingspsychologie en morele psychologie. De literatuur bestaat uit onderzoeken op basis van empirisch geteste toeschouwersreacties (in een proefopstelling bekijken toeschouwers een filmfragment en er wordt gemeten hoe de toeschouwer reageert), en theorieën die op basis van deze (of andere psychologische) empirische testen verdedigd kunnen worden.

Filmcognitivisme bepaalt niet alleen het *soort* antwoorden dat gevonden kan worden, maar bepaalt ook dat de resultaten toetsbaar zijn. Dat wil zeggen dat iedereen die met *deze* methode, *deze* vraag over *dit corpus* wil beantwoorden, tot een gelijkkluidende conclusie moet kunnen komen.

De toeschouwer wordt gedefinieerd op basis van zoveel mogelijk universele kenmerken, daarbij de invloeden van culturele, maatschappelijke, raciale en gender achtergronden van de toeschouwer negerend. Daarmee blijft een belangrijke dimensie van het filmkijken onderbelicht. Het voordeel van die beperking is dat duidelijker wordt in welke opzichten mensen gelijk zijn. Als de zoon in *FESTEN* (D: Vinterberg, 1998) het glas heft tijdens het diner ter ere van zijn vader, en dan vertelt dat die vader hem vroeger seksueel misbruikt heeft, herkent iedere toeschouwer dat hij een jongen is, een zoon, dat de man een vader is, dat het om een feest gaat, dat de vader (en de rest van de familie) het niet leuk vindt dat hij dat vertelt. In elke cultuur waar seksueel misbruik door vaders taboe is (en waar is dat niet?), en in elke cultuur waar het kwaadspreken over het feestvarken *not-done* is, begrijpt de toeschouwer de scène als schokkend; onafhankelijk tot welke minderheid of meerderheid de toeschouwer binnen die cultuur behoort.

Ondanks dit streven om een universele psychologie van de toeschouwer te beschrijven, is er één voorbehoud. Dit onderzoek zal de toeschouwer bestuderen als lid van de Europees-westerse cultuur, en de betekenis van getoonde gebeurtenissen in de film duiden als 'de betekenis waar de film op aanstuurt'.

De toeschouwer onderscheidt zich wel door persoonlijke ervaringen met bepaalde onderwerpen. Dat betekent dat elke toeschouwer bepaalde scènes in

¹⁴ In de conclusie zal ik terugkomen op de vraag waarom het voor de auteursfilm van belang is dat de film in een bioscoop/filmhuis wordt vertoond, liever dan in een ononderbroken thuisviewing.

Inleiding

een bepaalde betekenis kan begrijpen, maar zelf kan beslissen tot een andere reactie en emotie.

De toeschouwer reageert met alle zintuigen, alle evolutionair ontwikkelde vermogens, en alle aangeleerde kennis, en ervaringskennis op inkomende *stimuli* van de film. De aard van de film (de formele kenmerken) heeft grote invloed op hoe het lichaam van de toeschouwer er op reageert.

In de onderzoeksvraag staat nadrukkelijk dat alleen de ervaring die veroorzaakt wordt door de film bestudeerd wordt. Dit sluit alle overige invloeden, zoals de temperatuur van de filmzaal, storend gedrag van de andere toeschouwers, de kwaliteit en status van de filmzaal zoveel mogelijk uit. Verder wordt de toeschouwer beschreven als individu, die als enkeling de film bezoekt, en niet in gezelschap van vrienden of geliefde, juist omdat dit gezelschap in belangrijke mate de filmervaring beïnvloedt.

Maar zelfs dan blijft in het bestaande filmcognitivistische onderzoek een van de grootste problemen de relatie tussen de ervaring van de toeschouwer en inkomende *stimuli* van de film. Omdat film zoveel informatie biedt, niet alleen visueel en auditief, maar bijvoorbeeld ook via voelbare geluidstrillingen, is het moeilijk te onderscheiden welke *stimulus* precies tot welke ervaring leidt. De toeschouwer zal tijdens het kijken keuzes maken om aan bepaalde aspecten van de film meer belang te hechten dan aan andere. De bestaande filmcognitivistische literatuur kan ook opgedeeld worden door een verschillende nadruk op wat van belang is.

Zo onderzoekt Ed Tan in *Emotion and the Structure of Film: Film as an Emotion Machine* hoe bepaalde eigenschappen van een film tot een bepaalde emotionele reactie te leiden; maar uiteindelijk constateert hij dat er geen garantie is dat dat ook daadwerkelijk het geval is. (Tan 1996) Er is wel een relatie tussen film en bepaalde emoties, maar er zijn veel factoren die hier invloed op kunnen hebben.

Torben Grodal koos voor een indeling in films die soorten emoties oproepen met gecombineerde kenmerken. (Grodal 1997) Zijn argument is: omdat er bij de toeschouwer een emotie heeft plaatsgevonden, moet die emotie een oorzaak hebben gehad. De vraag is dan: welk aspect binnen de film zou die emotie hebben kunnen veroorzaken? In hoofdstuk één zullen alle mogelijke belangen van de toeschouwer aan de orde komen.

Deze studie ten opzichte van bestaande cognitieve studies

Deze studie is niet alleen een opsomming en synthese van bestaande inzichten, het wil het onderzoeksgebied verruimen. Wat namelijk opvalt aan de vele filmcognitivistische publicaties is dat alle facetten van de klassieke film redelijk in kaart zijn gebracht, maar dat er over de auteursfilm nog nauwelijks gepubliceerd is. Dit onderzoek onderscheidt zich dan ook van bestaand

onderzoek door te onderzoeken wat de emoties van de toeschouwer zijn bij een *auteursfilm*.

Het probleem bij het bestuderen van de toeschouwer van de auteursfilm is dat, anders dan bij de klassieke film, er geen duidelijk verband lijkt te bestaan tussen bepaalde scènes van de film en de ervaren emoties. Ietwat grof gesteld: in een klassieke (genre)film gebeurt er iets grappigs, en als gevolg daarvan wordt de toeschouwer uitgenodigd om te lachen; er duikt plotseling een monster op, en de toeschouwer schrikt; er gebeurt iets verdrietigs, en de toeschouwer haalt een zakdoek te voorschijn. De relatie tussen klassieke film en toeschouwer is zo evident, dat de emoties zelfs het genre definiëren van de films: de komedie, de tragedie, de thriller, de horrorfilm etc.¹⁵

Gedeeltelijk lijken auteursfilms op klassieke films, en kennen dezelfde één-op-één relatie tussen scènes en toeschouwerse emoties. De films bevatten echter ook genoeg emoties die niet te herleiden zijn tot bepaalde momenten in de film. Een van de belangrijkste onderzoeksvragen is dan ook: wat zijn die onduidelijke emoties, en hoe worden ze door de auteursfilm veroorzaakt?

Bij het beantwoorden van die vragen blijkt dat het feit dat filmcognitivismen zich heeft gespecialiseerd in de klassieke film als onderzoeksobject niet alleen een beperking van het onderzoeksobject was, maar ook een zekere methodologische beperking inhield. Het kenmerk van een klassieke film is dat er gestreefd wordt naar een eenduidige betekenis van de scènes. Ook in die scènes die niet eenduidig zijn, wordt de betekenis gestuurd door de vertelling, in zo'n geval wil de vertelling een niet-eenduidige betekenis. De filmcognitivistische vraag is dan: hoe reageert de toeschouwer op deze meerduidigheid?

Zoals Per Persson het in *Understanding Cinema*, in navolging van David Bordwell, uitlegt: “Mental processes involve perception, comprehension, interpretation, evaluation, judgment, inference making, and emotion. From an individual perspective, these are the processes by which the phenomenal world emerges in our consciousness. Thus, preceding the phenomenal world is a complex and multilayered web of processes that take cues from the physical, social, and cultural environment, but *also transform, add to, and make richer those cues* (cursivering GvdP)” (Persson 2003:7)

De toeschouwer reageert niet alleen op wat de vertelling biedt, maar voegt ook zelf betekenis toe. Het verschil tussen klassieke films en de auteursfilms is niet zozeer dat de toeschouwer betekenis toevoegt, maar dat bij een klassieke film die betekenistoevoeging niet geproblematiseerd wordt, en bij een auteursfilm wél.

¹⁵ Ed Tan maakt de volgende indeling: vrolijkheid-komedie, vrees-thriller, walging-horror, boosheid-actie, minachting-actie, liefde (intim)-romance, liefde (sexueel)-erotiek. Tan, Ed S. 2004b. *Het plezier van media-entertainment*. Amsterdam: Vossiuspers UvA.

Inleiding

De beperking van filmcognitivismen tot de klassieke film heeft ertoe geleid dat daarmee ook alleen de basisemoties angst, woede, blijdschap en verdriet werden onderzocht, omdat de klassieke film voornamelijk deze emoties oproept. De auteursfilm blijkt juist sociale emoties, zoals schaamte, schuld en *trust* op te roepen.¹⁶ Sociale emoties zijn emoties die betrekking hebben op onze omgang met andere mensen, en hebben altijd een morele dimensie. Kenmerk van die sociale emoties is dat ze langdurig zijn, moeilijk te verwoorden zijn en invloed hebben op het zelfbeeld. Omdat filmcognitivismen zich nog niet voldoende heeft beziggehouden met sociale emoties, wordt voor de verklaring en beschrijving daarvan gebruik gemaakt van theorieën uit de sociale psychologie en uit de ethische filosofie en psychologie.

Heeft niemand zich dit eerder afgevraagd?

Samengevat onderzoekt deze studie wat de toeschouwer ervaart bij het zien van een auteursfilm zonder te weten dat het een auteursfilm is. Een van de vooronderstellingen is dat als gevolg van die ervaring de toeschouwer op zoek gaat naar de 'auteur'. Het voornaamste argument van deze studie is dat de toeschouwer door het ervaren van schaamte en schuld *trust* (vertrouwen) zoekt bij de auteur om de morele crisis van de toeschouwer te bezweren. De morele crisis noodzaakt de toeschouwer de auteur te zoeken.

Tot nu toe bestond een dergelijke verklaring niet. Maar wel was het een aantal theoretici, niet in de laatste plaats Roland Barthes zelf, al opgevallen dat de toeschouwer op zoek ging naar de auteur. In *Het plezier van de tekst* verzucht Barthes: "Als instituut is de auteur dood (...) maar in de tekst *verlang ik* op een bepaalde wijze naar de auteur (...)" (Barthes 1986:35) Ook Thomas Elsaesser zegt het: "The auteur is the fiction, the necessary fiction one might add, become flesh and historical in the director, for the name of a pleasure that seems to have no substitute in the sobered-up deconstruction of the authorless voice of ideology." (Elsaesser 1981:11)

¹⁶ In emotie-theorie wordt onder sociale emoties verstaan: schuld, schaamte, liefde, dankbaarheid, gêne en trots. Gêne en trots zullen ongetwijfeld ook mogelijke reacties op een auteursfilm zijn, maar ze blijven in mijn studie onbehandeld. Voor een suggestie hoe een film trots kan oproepen, zie: Van der Pol, Gerwin. 2005b. "The Secret Passion of the Cinephile." Pp. 211-222 in *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, edited by Marijke de Valck and Malte Hagener. Amsterdam.

Trust (vertrouwen) wordt gewoonlijk niet tot de sociale emoties gerekend. Meestal wordt het als apart fenomeen behandeld. Maar omdat vertrouwen zowel bepaalde cognities, bepaalde affecten als een handelingstendens heeft, misstaat het niet als een sociale emotie.

Ik gebruik het Engelse woord *trust*, omdat het Nederlands een bepaalde nuance mist. *Trust* is diep gevoeld vertrouwen (zoals met ware vrienden), terwijl *confidence* oppervlakkig vertrouwen is (zoals het vertrouwen dat een winkelier je wisselgeld zal geven als je teveel betaalt).

Zij merken dus op dat ook al is de auteur doodverklaard, die auteur toch als een effect van de tekst naar voren treedt. Mijn studie, met het concept *trust*, is een antwoord op hun retorische vraag.

Adrian Martin, in de inleiding van het themanummer van *Screening the Past 12* waarin de auteur als effect van de tekst bestudeerd wordt, ziet 4 functies:

- to create “the richness of experience that may result”
- to explain how films are made
- to expand from an earlier shorter list the catalogue of directors whose “world visions” or “signatures” are discussed
- to examine “The ‘name of the pleasure’” (Martin 2001)

Deze redenen zijn stuk voor stuk gerechtvaardigd, maar komen in mijn studie niet ter sprake. De auteur komt zo namelijk ter sprake als ‘toegevoegd genoeg’. Door bijvoorbeeld *IWANS JEUGD* te bekijken als film van Andrei Tarkowski, ziet en ervaart de toeschouwer niet alleen de film als film, maar beleeft extra genoeg door de film te plaatsen in diens oeuvre. Maar dit soort genoeg is een wezenlijk ander genoeg dan auteursgedachten die een ‘noodzakelijk gevolg’ zijn, zoals de films in deze studie dat veroorzaken. Die noodzaak komt voort uit een bepaalde emotie. Niet zomaar een emotie, maar een heftige emotie. Het is die emotie waarnaar deze studie op zoek gaat. Het is de emotie die er voor gezorgd heeft dat in de geschiedenis van de auteurstheorie zo heftig gepolemiseerd is, voor of tegen een bepaalde auteur. François Truffaut gaf het al ruitendijk toe in een van de oerteksten over de auteur ‘A certain tendency of French cinema’: “(...) To be sure, I must recognize it, a great deal of emotion and taking-sides are the controlling factors in the deliberately pessimistic examination I have undertaken of a certain tendency of the French cinema.” (Truffaut 1954)

Binnen auteur-studies is ook onderzoek gedaan naar de emoties van de toeschouwer vanuit de vooronderstelling dat auteursfilm tot een esthetische ervaring leidt. In het kort kan ik de logica en het nut van dit soort onderzoek wel even volgen, maar al snel blijkt waarom ik in mijn onderzoek dit soort onderzoek negeer.

Auteurstheorie, en de alomtegenwoordige praktijk ervan in tijdschriften, recensies, fansites, door liefhebbers, recensenten en cinefielen beïnvloedt onmiskenbaar de ervaring van de toeschouwer van een auteursfilm. Maar te allen tijde is die ervaring zelf in auteurstheorie geen object van studie: auteurstheorie beschrijft altijd de relatie tussen film en de maker(s). Samengevat: het is mogelijk de films te beschrijven als tekst, het is mogelijk de invloed van de auteur op de film te beschrijven, en in de film sporen van de auteur terug te vinden. Het is mogelijk een onderscheid te maken tussen filmmakers/ regisseurs enerzijds, en filmauteurs anderzijds. Filmmakers/ regisseurs zijn ambachtslieden, auteurs

Inleiding

kunstenaars. Door de auteur als kunstenaar te begrijpen, worden de films van diens hand automatisch kunst (*artfilm*). Bij Tarkowski zijn er nog wat extra argumenten om hem als kunstenaar te typeren: zijn vader was een van de grootste dichters van Rusland, en diens gedichten worden in Tarkowski's films geciteerd, en Tarkowski citeert in al zijn shots de belangrijkste schilderkunst. Ook maakte hij een film over de belangrijke ikonenschilder Andrei Rublyov. En door NOSTALGIYA als kunst te begrijpen, is het begrijpelijker dat er voor- en tegenstanders van zijn, en dat de toeschouwer er heftige emoties bij ervaart.

Via de bewijsvoering dat er sprake is van een auteur, kan de film beschreven worden als kunstwerk. En als de film kunst is, kan de toeschouwer er een esthetische ervaring bij hebben, een ervaring die door de esthetische filosofie uitvoerig beschreven is. Levert een kunstwerk dan esthetische emoties op (een gangbare gedachte sinds Aristoteles stelde dat de tragedie vrees en medelijden oplevert)? (Aristoteles 1988b) Of is de bewijsvoering (na Alexander Baumgarten in de 18^e eeuw) andersom: dat wanneer de toeschouwer een esthetische ervaring heeft, het 'werk' wel een 'kunstwerk' moet zijn? En hoe moet die esthetische ervaring dan getypeerd worden? Is het een bepaald soort weten, een oordeel, een emotie, of een specifieke combinatie van weten en voelen? Of is het onbenoembaar: het sublieme?

Maar dan nog, is film wel kunst? Rudolf Arnheim in *Film as Art* propageert film als kunst, maar velen na en voor hem zien maar een beperkt aantal films als kunst, en de meeste films als amusement. (Arnheim 1957)

Het probleem met de kunstervaring is dat er geen eenduidig oordeel valt te geven of een bepaalde film kunst is, wat een filmmaker van een filmauteur onderscheidt, of welke emotie de toeschouwer al dan niet heeft. Samengevat:

- in de traditie van de auteursfilmtheorie kan de film beschreven worden als uiting van de auteur, maar dat zegt niets over de ervaring van de toeschouwer
- iemand wordt auteur door een oeuvre, herkenbare motieven etc.
- als iemand eenmaal de auteur-status heeft verworven, zijn diens films automatisch kunst, en als kunst zouden we de toeschouwerservaring als kunst-ervaring kunnen beschrijven

Het is natuurlijk niet uitgesloten dat de auteursfilm in het algemeen, en de doorbraakfilms in het bijzonder, een esthetische ervaring oproept bij de toeschouwer. Het probleem van zulke studies is dat ze in de beschrijving van die ervaring altijd kennis over de auteur incorporeren. Het is juist deze kennis die ik in deze studie wil uitsluiten, evenals als het vooroordeel van de toeschouwer dat hij/zij de film als kunst moet ervaren.

Door de opzet van deze studie kom ik ook in een ander vakgebied terecht. Door de keuze om een groep films te analyseren op een gemeenschappelijk kenmerk, en te onderzoeken welk effect dat kenmerk op het publiek heeft, kom ik als vanzelf terecht in genrestudies.

Zoals gezegd, genrestudies is ontstaan als reactie op het teloorgaan van de auteur. Daarom is het filmhistorisch en filmtheoretisch lastig om auteurstheorie en genrestheorie te combineren. Historisch is genrestheorie juist ontstaan als reactie op de auteurstheorie. Omdat daarmee de toeschouwer centraal gesteld kon worden, en men af was van het criterium 'hoge cultuur', en eindelijk kon onderzoeken wat de meerderheid van toeschouwer bezighield: 'de lage cultuur'.

Genrestudies heeft nooit goed raad geweten met de auteursfilm. Hoewel genrestudies zelf een reactie was op auteursstudies, en lijnrecht tegenover auteursstudies stond, moest het toch schoorvoetend erkennen dat de auteursfilm in principe eigenlijk een genre was en is. Andrew Tudor definieert al in 1973 een genre en zegt dan dat men, als uiterste consequentie van zijn definitie, zelfs de auteursfilm een genre zou kunnen noemen. (Tudor 1973b) Deze opmerking wordt serieus opgepakt door Neale (Neale 1981) en David Bordwell in 'The Art Cinema as mode of Filmpractice'. (Bordwell 1979)

In zijn artikel beschrijft Bordwell hoe een aantal films gemeenschappelijke kenmerken hebben, te weten: psychologisch realisme en de handtekening van de auteur. Net als Tudor is hij er zelf verbaasd over dat die overeenkomst er is: "It may seem perverse to propose that films produced in such various cultural contexts might share fundamentally similar features" (Bordwell 1979:56) In zijn boek *Narration in the Fiction Film* werkt hij dit artikel uit en komt dan tot een indeling in vijf hoofdcategorieën van alle fictiefilms (Bordwell 1985). Het is goed om hier even stil te staan bij het onderscheid corpus/genre/mode, om te zien wat het voor mijn studie betekent. Bordwell noemt die categorieën *modes of narration*, manieren van vertellen. Hij stelt dat modes de genres, en landelijke tradities, historische ontwikkelingen en stromingen overstijgen.

Het belang van dat boek valt niet te onderschatten. Het blijft, ook voor deze studie, een belangrijk model om de voortgang van de *narration* te onderzoeken. Op twee punten wijkt deze studie af van Bordwell. Ten eerste doordat het er niet om gaat welke vertelvorm mijn corpus gemeenschappelijk heeft, maar dat het doel is te verklaren welk effect die vorm heeft op de toeschouwer. Vanwege ontbrekende kennis binnen filmcognitivismen over emotie bespreekt Bordwell dat 'effect' nog niet als emotie; andere filmcognitivisten na hem hebben aangegeven hoe die dimensie aan zijn boek kan worden toegevoegd. (Zoals bijvoorbeeld Tan 1996)

Het andere punt staat zelfs ter discussie: Bordwell, zowel in zijn artikel als in zijn boek, stelt dat de *artfilm*

Inleiding

(...) foregrounds the author as a structure in the film's system. Not that the author is represented as a biographical individual (although some art films, e.g., Fellini's Truffaut's, and Pasolini's, solicit confessional readings), but rather the author becomes a formal component, the overriding intelligence organizing the film for our comprehension. Over this hovers a notion that the art-film director has a creative freedom denied to her/his Hollywood counterpart. Within this frame of reference, the author is the textual force 'who' communicates (what is the film *saying*?) and 'who' expresses (what is the artist's *personal vision*?). Lacking identifiable stars and familiar genres, the art cinema uses a concept of authorship to unify the text. (...) (Bordwell 1979:59)

Bordwell geeft daarmee als reden dat de auteur nodig is om de film te kunnen begrijpen (*comprehend*), en om de film te kunnen bevatten (*unify*). Zoals gezegd, daar is deze studie niet naar op zoek. Er is weinig tot niets complex aan de films, er is in de opbouw, stijl en structuur geen enkele noodzaak om een auteur te vinden.

Als die noodzaak niet in de vertelling zelf zit, dan moet het wel in de opgeroepen emotie door de tekst zijn.

Om dat te kunnen analyseren moet ik terugkeren naar genrestudies. Al in het beginstadium van genrestudies was het duidelijk dat genres niet bestudeerd moesten worden als *filmttekst*, maar in de relatie tussen makers/studio, de film, en het publiek. Een western bestaat niet uit overeenkomstige vormelementen (een *saloon*, een woestijn, *cowboys*) en thema's (een westernheld kan niet trouwen en moet eenzaam de stad die hij gered heeft weer verlaten); nee, een western is "what we collectively believe it to be". (Tudor 1973a:7)

Zoals Philippe Meers in een overzicht van dertig jaar genrestudies betoogt, is die eerste gedachte vrijwel onmiddellijk verlaten, en ging men zich juist afzonderlijk bezighouden met de tekst, of met het publiek. (Meers 2004)

Pas in 1999 gaf Rick Altman, een van de meest vooraanstaande genretheoretici, toe dat zijn jaren-tachtig-model (genre is een groep films met gemeenschappelijke semantische kenmerken en een gemeenschappelijke *syntax*) wezenlijk onjuist was geweest, omdat de toeschouwer buiten beschouwing bleef. (Altman 1999) Zijn roep om de pragmatiek (de toeschouwersreacties) in het model te betrekken lijkt niet meer dan een stap terug naar af. Toch is het meer dan dat, omdat het impliciet ruimte geeft aan de studies van Carroll tot en met Grodal.

0.4. Methode van filmbeschrijving: ‘tekstuele’ analyse

De methode van onderzoek is tekstuele analyse van de filmtekst.¹⁷ Tekstuele analyse is de dominante manier van onderzoek binnen geesteswetenschap, en komt voort uit exegese. Binnen alle mogelijke paradigma's en theorieën blijft tekstanalyse tamelijk ongewijzigd: het gaat er om de tekst op een bepaalde manier, met een bepaalde vooringenomenheid te duiden. Een feministisch georiënteerde tekstanalyse zal de tekst bestuderen op het voorkomen van vrouw/man relaties, en een psycho-analytische lezing zal gepreoccupeerd zijn met verborgen verlangens.¹⁸ In deze studie zal de tekstuele analyse gericht zijn op de betekenissen en de emoties die de tekst genereert, en/of mogelijk maakt. Welke verwachtingen roept de tekst op, welke verwachtingen worden ingelost? Dit proces wordt beschreven in het volgen van de plot (zoals het verhaal zich ontspint), zonder kennis van de story (de reconstructie van het verhaal tot een duidelijke oorzaak-gevolg relatie).

Dat lijkt een subtiel verschil, maar is een wezenlijke kwestie die enige aandacht verdient. De narratologie beschrijft en analyseert verhalen met kennis van de afloop. Voorbeelden daarvan zijn Vladimir Propp, die de structuur van sprookjes omschreef (er is altijd wel een opdracht die door een personage moet worden uitgevoerd, een verhaal begint met een basissituatie, en eindigt met een kleine variatie op die basissituatie). (Bal 1985; Barthes 1977b; Bellour 1976; Bellour 2000; Propp 1968). De poststructuralist Barthes beschreef hoe de lezer (toeschouwer) tijdens het lezen van moment tot moment de informatie herdefinieert, en verwachtingen heeft over wat er zal komen. (Barthes 1974) Andere belangrijke theoretische werken in deze traditie zijn: (Bordwell 1985; Branigan 1992; Iser 1978; Jauss 1982).

In dit soort beschrijvingen van de plot wordt al een gedeelte van de psychologie van de toeschouwer beschreven. Dit wordt duidelijk aan de hand van een plotbeschrijving van IWANS JEUGD, in relatie tot de eerder gegeven storybeschrijving.

De film IWANS JEUGD begint met een idyllische, dromerige, poëtische scène waarin een jongen Iwan door de tuin een vlinder volgt, naar zijn moeder kijkt, en bij de waterput uitkomt. In de volgende sequentie zien we Iwan in een moeras, in de Tweede Wereldoorlog, terwijl hij verboden terrein betreedt, voortdurend in gevaar. Hij bereikt de Russische oever. We zien dat Iwan door de Russen gevangen wordt genomen. Hij zegt dat hij niets mag zeggen, maar dat men onmiddellijk het 51^e regiment moet waarschuwen. Galtchew gelooft hem niet

¹⁷ Nogmaals: het woord ‘tekst’ blijft ongelukkig geformuleerd, omdat het gaat om het geheel van audiovisuele impulsen.

¹⁸ Op dezelfde manier was auteurs-studies gepreoccupeerd door de tekstanalyse met (verborgen) tekens van een auteur.

Inleiding

(maar de toeschouwer is geneigd hem wel te geloven). Wanneer hij eist dat er gebeld gaat worden, hopen we dat zijn verzoek wordt ingewilligd (zodat bewezen kan worden dat hij de waarheid spreekt). In het telefoongesprek met Grjaznov dat uiteindelijk plaats vindt, blijkt dat hij de waarheid spreekt, en krijgt men de opdracht hem goed te verzorgen. Iwan wordt door Kholin opgehaald, hij is erg blij met het weerzien van zijn vriend Kholin. Later zien we Grjaznov besluiten dat Iwan naar de militaire school moet, en niet langer als spion zijn leven op het spel zetten in de oorlog. Dan komt Iwan in paniek de kamer van Grjaznov binnen, en beklaagt zich dat Grjaznov dat besloten heeft. Iwan ziet het als verraad, en wil spion blijven. Hij ziet Grjaznov als onmenselijk en wreed, en wil toch spion mag blijven. De toeschouwer hoopt voor Iwan dat hij zijn zin krijgt en spion mag blijven.

Iwan weigert naar de militaire academie te gaan, en dreigt weg te rennen. In de volgende scène zien we hem in een gebombardeerd landschap, waar hij zich verbergt voor Kholin. Uiteindelijk nemen de officieren hem toch mee.

In de volgende scène zien we Iwan bij de officieren, maar zonder dat we een idee hebben van tijd. Is Iwan in de tussentijd (een jaar, twee jaar) naar de militaire academie geweest, of heeft hij toch zijn zin gekregen en is er niet meer dan een dag verstreken sinds de vorige scène?

In de volgende scènes zien we steeds meer mensen uit de omgeving van Iwan verdwijnen. We zien hen niet sterven, maar een aantal van hen zien we later wel dood. De film vertelt over vriendschappen, en over een ophanden zijnde nieuwe missie van Iwan, waar Iwan zelf maar al te graag aan meewerkt.

Het verhaal wordt meerdere keren onderbroken door de idyllische beelden, waarin we onder andere vermeld krijgen dat Iwans ouders vermoord zijn. Ook is Iwan in die scènes bevriend met een meisje.

In het laatste stadium van de film wordt Iwan door Galtchew en Kholin opnieuw met de boot naar de Duitse oever gebracht voor een nieuwe missie.

Aan het eind van de oorlog doorzoeken Russische soldaten een Gestapo hoofdkwartier, en vinden allemaal documenten van de verhoren van Russen. Er wordt een video getoond met beelden van de Duitsers die zich overgeven, en van de lijken van hooggeplaatste Duitse officieren.

Dan wordt een document gevonden betreffende Iwan, en horen we hoe hij verhoord werd, en ter dood gebracht.

De allerlaatste scène is weer een idyllische scène, waarin Iwan met het meisje verstopperij speelt, en uiteindelijk het water inrent, zijn handen gespreid.

Deze plotbeschrijving bevat allerlei indicaties voor de overwegingen en verwachtingen die zich in het hoofd van de toeschouwer af zullen spelen. Ten eerste zijn de idyllische scènes onduidelijk, we weten nooit of dat dromen of herinneringen zijn, en of de informatie die ze geven al dan niet plaatsgevonden heeft. De toeschouwer blijft onzeker over hoe die beelden te duiden zijn.

Essentiëler is de onzekerheid over de handelingen. Wanneer we Iwan op expeditie zien, en gevangen genomen zien worden, weten we niets over hem. Wie moeten we geloven: Galtchew, of Iwan, die arrogant stelt dat Galtchew zijn superieuren moet bellen die hem zullen vertellen dat Iwan op militaire missie was?

Door de uitkomst op die vragen lang uit te stellen, dwingt de film de toeschouwer beide personages in te schatten en een oordeel te vellen over wie ze zijn. Zo vindt de toeschouwer Iwan alleen arrogant zolang hij niet gelooft (met Galtchew) dat Iwan op militaire missie was, maar is Galtchew stom door Iwan niet te geloven (als we menen dat Iwan de waarheid spreekt). En ook al gaat het om fictieve personages, de manier waarop de toeschouwer zijn/haar oordeel vormt is dezelfde manier waarop hij/zij mensen inschat en beoordeelt.

0.5. Opbouw van deze studie

In het kort komt het erop neer dat ik de auteursfilm bestudeer als genre, en dat de cognitief psychologische resultaten uit genre-onderzoek (de klassieke film) worden toegepast op de auteursfilm.

Deze studie beschrijft de psychologische processen van de toeschouwer tijdens het kijken naar een auteursfilm. Deze processen zijn niet daadwerkelijk gemeten in empirisch onderzoek. Ze worden beschreven vanuit de bestaande relevante literatuur. Elk hoofdstuk vat een heel (sub-)vakgebied samen en probeert de belangrijkste trend te signaleren. In de psychologie is er nauwelijks zekerheid te vinden, er zijn altijd wel testresultaten die de consensus ontkrachten. Er is geprobeerd in de beschrijving recht te doen aan bestaande stromingen en meningsverschillen. Het voordeel van een dergelijke interdisciplinaire methode is dat duidelijk wordt hoe in elk vakgebied veelal dezelfde vragen worden gesteld, die vaak langs een verschillende route tot dezelfde antwoorden komen. Het nadeel van de interdisciplinaire methode is dat een aantal nuances in vakgebieden niet tot hun recht komen.

Het is evident dat alle voorlopige conclusies die in deze studie worden gemaakt, uiteindelijk empirisch getest zullen moeten worden.

Dat gekozen is voor de beschrijving van de psychologie van de toeschouwer tijdens het volgen van de plot, heeft consequenties voor de hoofdstukindeling. Elk hoofdstuk beschrijft een bepaald psychologisch proces van de toeschouwer tijdens het volgen van de plot. Dat psychologische proces in de toeschouwer correspondeert met een bepaalde fase in de plot; hoofdstuk 1 beschrijft de allereerste beginfase, en hoofdstuk 6 de eindfase van de plot. Het is niet precies aan te wijzen in de plot waar de fases beginnen en eindigen. Dat is al een van de belangrijkste conclusies over de auteursfilm: een auteursfilm veroorzaakt alle zes de fases bij de toeschouwer. De lengte van die fases verschilt per film en per toeschouwer, maar de volgorde is altijd dezelfde. Al kan wel gesteld worden dat

Inleiding

de eerste drie fases enigszins gelijktijdig verlopen, of elkaar heel snel opvolgen. Ze maken alledrie onderdeel uit van de oriënterende beginfase van de film.

Elk hoofdstuk heeft hetzelfde patroon. In het A-gedeelte wordt een psychologisch cognitief vakgebied geïntroduceerd om een bepaald psychologisch proces te beschrijven. In het B-gedeelte wordt beschreven hoe dat psychologische proces tot nu toe in filmtheorie is beschreven. In het B-gedeelte van hoofdstuk 1, 2 en 3 is het verschil tussen de klassieke film en de auteursfilm nog niet groot, en kunnen de bevindingen van de cognitief psychologische filmtheorie uitvoerig beschreven worden. Vanaf hoofdstuk 4 moet het B-gedeelte putten uit sporadische beschrijvingen van films die niet-klassiek zijn. De films uit het corpus, als ze al eens incidenteel psychologisch cognitief beschreven worden, worden dan getypeerd als *artfilm*, contemplatieve film of sublieme film. Hoe interessant die beschrijvingen ook zijn, ze staan teveel op zichzelf en zijn moeilijk met elkaar in verband te brengen. Dit betekent dat vanaf hoofdstuk 4 het B-gedeelte steeds korter wordt, en de bewijsvoering vooral uit het A-gedeelte moet komen. Elk B-gedeelte eindigt met een voorstel tot een model waarin de bevindingen uit de psychologie en de filmwetenschap zijn gecombineerd. In het C-gedeelte wordt een film geanalyseerd met behulp van dit model. De analyse bespreekt de film tot en met de betreffende fase van dat hoofdstuk. De daarna volgende fase is het startpunt van het volgende hoofdstuk. Dat betekent dat van MES IN HET WATER (P: Roman Polanski, 1963) in het eerste hoofdstuk alleen fase 1 wordt besproken. En dat van ROSETTA (B, Fr: Jean-Pierre en Luc Dardenne, 1996) in hoofdstuk 6 alle 6 fases worden besproken. De C-analyse komt voort uit een analyse van alle films in het corpus. De besproken film in elk hoofdstuk is niet meer dan een representatief voorbeeld. Zo had ik evengoed ROSETTA voor hoofdstuk 1 kunnen gebruiken, en MES IN HET WATER voor hoofdstuk 6. En had ik ook FESTEN of een andere auteursfilm kunnen gebruiken als voorbeeld. Elk hoofdstuk sluit af met een D-gedeelte, waarin conclusies over de auteursfilm in het algemeen worden gegeven.

Hoofdstuk	1	2	3	4	5	6
Onderwerp / Fase	Realiteit	Fictie	Personage	Onrust	Morele crisis	Trust
Vakgebied	Waarnemings psychologie	Spel psychologie	Social cognition	Dissonance-theorie	Morele psychologie	Sociale psychologie
Betrokkenheid op:	Personage in diens werkelijkheid				Zelf in werkelijkheid	Auteur in werkelijkheid

Figuur 0.3. Opbouw van de auteursfilm, en van de hoofdstukken.

De avontuurlijk ingestelde lezer kan nu verder bladeren naar hoofdstuk 1, en van daar het onderzoek van moment tot moment volgen. Voor wie een korte

introdunctie wil van de inhoud van de opeenvolgende hoofdstukken, volgt hier een synopsis.

Spoiler

In hoofdstuk één staat centraal hoe de toeschouwer de getoonde beelden begrijpt als, en construeert tot, een realiteit. De vraag naar de realiteit van het afgebeelde (de indexicaliteit) is in dit opzicht niet relevant. Toeschouwers nemen personages waar als mensen van vlees en bloed, die in een levensechte wereld leven; *ondanks* het feit dat ze gecreëerd zijn, *ondanks* het feit dat ze niet voortdurend te zien zijn, *ondanks* het feit dat ze gespeeld zijn door acteurs, en *ondanks* het feit dat ze geprojecteerd zijn op een filmdoek (en dus niet tastbaar aanwezig zijn). Een filmcognitivistische benadering moet wel verklaren waarom de toeschouwer de filmwereld zo waarneemt en tegelijk weet heeft van het feit dat het om een gecreëerde, geacteerde en geprojecteerde wereld gaat.

In hoofdstuk twee wordt beschreven hoe de toeschouwer in de eerste paar minuten van de film betrokken raakt bij de fictie. Uitgelegd wordt hoe de toeschouwer de film als fictie begrijpt, welke veronderstelling daaraan voorafgaan, en welke implicaties dat heeft voor het begrip van, en emoties bij, de film. Fictie is een bepaalde manier van kijken, die de betekenis van de informatie kleurt. Het begrijpen van de film als fictie is iets dat heel vroeg in de vertelling gebeurt, en daarna voortduurt.

In hoofdstuk drie wordt beschreven hoe de toeschouwer personages construeert en de handeling begrijpt. Personages zijn het belangrijkste houvast voor de toeschouwer om een film te begrijpen. Vrijwel alle informatie wordt gekoppeld aan het begrip van personages, personages zijn een soort ijkpunt van alle kennis. Vanaf het moment dat een personage in beeld verschijnt richt de toeschouwer zijn/haar aandacht hier op, om die aandacht daarna niet meer te verliezen. Personage-begrip is iets dat vroeg in de film begint, en daarna voortduurt. De analyse leidt tot een verschil tussen personages in een klassieke film en personages in een auteursfilm. Het verschil is niet *flat* versus *round* personages, duidelijk/onduidelijk, of held/schuldige. De toeschouwer construeert te allen tijde een adequaat beeld (een impressie die goed genoeg lijkt om het personage te volgen) van personages. Maar anders dan bij een klassieke film wordt in auteursfilms deze constructie later in de vertelling als vooroordeel ontmaskerd.

In hoofdstuk vier wordt beschreven hoe het verschil tussen hoe de toeschouwer het personage heeft beoordeeld, en hoe het personage echt blijkt te zijn, leidt tot cognitieve dissonantie. Cognitieve dissonantie is een psychologische theorie, die beschrijft hoe mensen omgaan met tegenstrijdige informatie. In plaats van de nieuwe informatie onmiddellijk te accepteren, houden we liever zo lang mogelijk vast aan onze eerste indruk.

Inleiding

In hoofdstuk vijf, 'morele crisis', wordt betoogd hoe de toeschouwers op een bepaald moment niet langer kunnen ontkennen dat we het personage verkeerd hebben ingeschat, en moeten toegeven dat we – door die verkeerde inschatting - verkeerd gehandeld hebben. Dat leidt niet alleen tot zelfinzicht bij de toeschouwer, maar ook tot sociale emoties die verder gaan dan alleen deze specifieke verkeerde inschatting in de film. Want tijdens het inschatten van personages hanteerden de toeschouwers hun alledaagse vermogens, met op de achtergrond hun moraal. In het verkeerd inschatten voelen de toeschouwers hun moreel systeem ter discussie gesteld.

Daarna zal in hoofdstuk zes, 'trust', blijken dat de enige manier waarop de toeschouwers hun morele positie alleen kunnen verwerken door in gesprek te treden, en *trust* aan te gaan, met de auteur. Daar wordt ook uitgelegd hoe het mogelijk is *trust* aan te gaan met een afwezige auteur. Tevens behandelt het hoe de toeschouwer komende films van een bepaalde auteur zal ondergaan, nadat hij/zij *trust* heeft gevoeld voor deze auteur.

In de **conclusie** wordt bekeken hoe deze nieuwe definitie van de auteursfilm past binnen bestaande theorieën over auteursfilm, en hoe het kan werken als een model waarmee bepaalde films beoordeeld kunnen worden.

Toegepast op de film *IWANS JEUGD* betekent dit het volgende. Nadat generaal Grjaznov heeft bevestigd dat Iwan inderdaad op geheime missie was, is onze betrokkenheid bij Iwan verzekerd. Op het moment dat Grjaznov Iwan dan ook naar de militaire academie wil sturen, en Iwan dat weigert, leven we met Iwan mee, en willen we dat hij zijn zin krijgt. De motieven van Iwan (zich nuttig maken in tijden van oorlog) zijn bewonderenswaardig, en met Iwan hoopt de toeschouwer waarschijnlijk dat hij niet naar de academie gestuurd zal worden.

Daarna ziet de toeschouwer steeds meer bewijzen van de gruwelijkheid van de oorlog, en ziet dat vele kameraden van Iwan sneuvelen (een aantal van deze sterfgevallen wordt voor Iwan verborgen gehouden).

Langzaam dringt bij de toeschouwer door dat Kholin gelijk had door Iwan weg te sturen, en dat we als toeschouwer hadden moeten hopen dat Iwan naar de academie ging. Vanaf dat moment is de toeschouwer persoonlijk betrokken geraakt met het lot van Iwan, en hoopt de toeschouwer des te vuriger dat Iwan zal overleven. Tegelijkertijd wordt echter duidelijk dat de film op niets anders aanstuurt dan Iwans dood. Het is in deze fase van de film dat de toeschouwer zich bewust wordt van de auteur, als de enige persoon die vertrouwd kan worden dit probleem op te lossen. De toeschouwer dreigt geconfronteerd te worden met de consequenties van zijn/haar verkeerde keuze voor Iwan, en de toeschouwer kan niets anders doen dan er op vertrouwen dat de auteur deze aankomende consequentie draaglijk brengt. Als de auteur mét ons is, zal hij ergens een

oplossing bieden, als hij tégen ons is, zal hij ons Iwans dood inwrijven, zo onontkoombaar mogelijk laten zien.

Tarkowski blijkt mét ons, hij laat Iwans dood niet concreet zien, maar indirect; al blijft het een gruwelijk realiseren. Dan is er de slotscène, waarin Iwan alsnog tot leven komt in een droom, en zijn vrijheid vindt. Alsof de toeschouwer door die beelden alsnog vergeven is voor de verkeerde beslissing. Dat, hoe onaangenaam het ook is als toeschouwer geïmpliceerd te zijn in de dood van Iwan, de auteur ons niet veroordeelt, maar laat zien dat de wereld zo in elkaar steekt. Die ons de droom biedt waarin Iwan uiteindelijk toch de jeugd beleeft die het werkelijke leven hem onthouden heeft. Dat hij op die manier toch nog gelukkig is, dat we op die manier toch nog een idee krijgen hoe het is om het leven te leven.

Een van de conclusies van deze studies zal zijn dat niet de auteur verantwoordelijk is voor de auteursfilm, maar dat een auteursfilm leidt tot een zelf-ontleding/zelf-autopsie bij de toeschouwer. Tot in de vijfde fase is de toeschouwer, ondanks eventuele aanwijzingen/suggesties van de auteursfilm, volledig zelf verantwoordelijk voor alle gevoelde emoties en interpretaties. En daarmee is de toeschouwer dus ook volledig verantwoordelijk voor de eigen gemaakte verkeerde inschattingen en vooroordelen, en de morele emoties die hiervan het gevolg zijn. Een auteursfilm bekijken is daarom tijdens het kijken regelmatig een onaangename ervaring. Door op zoek te gaan naar de auteur, en die te vinden, kan de filmervaring aangenaam worden: als 'de auteur met ons is'.