

De pen van de regisseur, de pen van de criticus

Hoe *Cahiers du Cinéma* de filmwereld heeft veranderd

Fabian Melchers, 3229424
Bachelor Eindwerkstuk: Filmkritiek en Filmgeschiedschrijving
Begeleid door Frank Kessler
22 januari 2009

Inhoudsopgave

Inleiding.....	3
Voor <i>Cahiers</i>	3
<i>Cahiers</i> en de 'politique des auteurs'.....	5
Het nalatenschap van <i>Cahiers</i>	9
Literatuur.....	12-13

Inleiding

In 1951 werd het Franse filmtijdschrift *Cahiers du cinéma* gelanceerd. Een groep jonge redacteurs wierp hun blik op de Franse cinema en leverde sterke kritieken op de toen in Frankrijk overheersende filmwereld. Maar daar bleef het niet bij. De critici namen een aantal jaar later het heft in eigen handen en maakten films zoals zij het wilden. François Truffaut, Jean-Luc Godard, en anderen lieten zich inspireren door regisseurs als Hitchcock, die een eigen stempel op hun films konden drukken. Film moest weer als kunstvorm worden gezien. De filmstroming Nouvelle Vague was ontstaan; een ommezwaai in de filmgeschiedenis. *Jump cuts*, het verwijzen naar andere films en veel improvisatiewerk vormden wereldwijd een inspiratie, en doorbraken het stramien van puur entertainment.

In dit onderzoek wil ik aan de hand van de Nouvelle Vague-stroming illustreren hoe filmcritici een directe invloed hebben kunnen uitoefenen op de filmgeschiedenis en de filmgeschiedschrijving. Een aantal regisseurs die als *mainstream* werden beschouwd, werden verheven tot auteurs, en bepaalde makers die voorheen hoogstaand waren, werden afgebrand. Deze 'politique des auteurs' zorgde onder andere voor een verschuiving in de canon van regisseurs. In deze scriptie zal ik onderzoeken hoe de critici van *Cahiers du cinéma* dit hebben kunnen veroorzaken, en in hoeverre de verschuiving ingrijpend is geweest voor de hedendaagse film en filmkritiek. Mijn hoofdvraag is de volgende:

Hoe heeft de verschuiving van de canon van regisseurs, veroorzaakt door de *Cahiers du cinéma*, kunnen plaatsvinden, en wat heeft het uiteindelijk teweeggebracht?

Ik illustreer de verschuiving aan de hand van een aantal filmartikelen. Deze komen uit de periode voor-, tijdens- en na de hoogtijdagen van *Cahiers*. Daarnaast schets ik een tijdsbeeld aan de hand van verschillende monografieën als *Theories of Authorship* van John Caughie en *A History of the French New Wave Cinema* van Richard Neupert.

Het meeste aandacht zal besteed worden aan de periode tijdens de verschuiving naar de 'politique des auteurs'. Teksten van onder anderen Eric Rohmer, Jean-Luc Godard en François Truffaut zullen een beeld schetsen van hun ideeën over film, waarbij vooral het artikel 'Une Certaine Tendance du Cinéma Français' (Truffaut) van belang is geweest.

De overblijfselen van de 'politique des auteurs' zijn nu nog steeds terug te vinden in films en filmkritieken. In het laatste gedeelte geef ik aan de hand van een paar voorbeelden daar een beeld van.

Uiteindelijk wil ik met mijn scriptie een beeld geven van de mate waarop critici hun invloed kunnen uitoefenen op de filmgeschiedschrijving. De Nouvelle Vague is een van de meest extreme voorbeelden hiervan en illustreert daarmee de mogelijkheden die filmcritici in die tijd hadden. Iets dat, zoals ik zal beargumenteren, in de hedendaagse filmkritiek alleen nog bewonderd kan worden.

Voor *Cahiers*

Het idee van de regisseur als auteur heeft geen directe oorsprong. Het was een duidelijk standpunt dat de leden van de *Cahiers du Cinéma* naar voren brachten, maar daarvoor bestonden er al soortgelijke ideeën. In Frankrijk, maar ook daarbuiten. Zo werd in het Britse blad *Sequence* in 1950 al beweerd dat het vooral de regisseur was die invloed had op het eindproduct, en niet zozeer de scenarist.¹ De nieuwe ideeën van Franse filmcritici kwamen dus niet geheel uit de lucht vallen. Toch werd de rol van de regisseur nooit volledig geïsoleerd en op een voetstuk geplaatst. In deze paragraaf beschrijf ik de aanloop naar het omslagpunt in de opvattingen over films en hun regisseurs.

¹ John Caughie, *Theories of Authorship* (Londen: Routledge, 1981), 36.

In zijn boek *A History of the French New Wave Cinema* beschrijft Richard Neupert op heldere wijze hoe *Cahiers du Cinéma* ontstond. Een belangrijk punt dat hij noemt is het jaar 1946, waarin de Franse regering een groter aantal buitenlandse films toestond, waardoor het aantal Amerikaanse producties in Franse bioscopen in 1947 sterk groeide. Deze belangrijke verandering leverde een tweedeling op bij de Franse filmbladen. De twee belangrijkste daarvan, *L'Ecran français* en *Revue du cinéma*, verschilden sterk van mening over de Hollywood-cinema. *L'Ecran* was fel tegen en zag Hollywood als een gevaarlijke verleiding, terwijl *Revue* vol lof sprak over verschillende producties. Zo werd Hitchcocks *Rope* daar goed ontvangen, maar brandde *L'Ecran* de inmiddels legendarische filmmaker volledig af. Echte filmkunst lag volgens hen bij Europese regisseurs. Een aantal schrijvers van *Revue du cinéma*, aangevoerd door André Bazin, richtten niet veel later *Cahiers du Cinéma* op, waarmee ze verschillende regisseurs, kwaliteitsfilms en niet in de laatste plaats zichzelf, nog verder konden profileren.²

De geleidelijke veranderingen van inzichten in film kwamen niet alleen in Frankrijk voor. Ook in Engeland bleken er meerdere critici van mening te zijn dat de rol van de regisseur van groter belang moest worden geacht. Kritieken uit het eind van de jaren '40 in het invloedrijke filmblad *Sequence* zijn hier een voorbeeld van. Net zoals *Cahiers du Cinéma* gold het blad voor een aantal schrijvers als opstap naar een regie-carrière. Een van de oprichters was criticus Lindsay Anderson, later regisseur. In veel van zijn kritieken komt goed naar voren dat ook hij de rol van de regisseur als belangrijk achtte. Zoals bijvoorbeeld in zijn recensie van *SUNSET BOULEVARD* (Wilder, 1950):

“Charles Brackett and Billy Wilder are undeniably two of Hollywood's brighter sparks. Their films (among them : The Major And The Minor, The Lost Week-end, A Foreign Affair) have almost always the advantage of an original, an intriguing idea, and as far as originality goes, their latest production, *Sunset Boulevard* (Billy Wilder for Paramount) has it, as they say, in spades.”³

In zijn kritiek komt duidelijk naar voren dat Anderson veel waarde kan hechten aan een regisseur. Hij spreekt over het oeuvre van Wilder en richt zich daarbij vooral op de originele verhalen. Maar hoewel hij lovend is over Wilders films, ziet hij ze in zijn recensie niet los van de scenarist, Charles Brackett. Anderson houdt duidelijk van de films van Wilder, maar niet zozeer om zijn stijl; meer om de thematiek.

Bij zijn recensie van *WAGONMASTER* (John Ford, 1950) is Anderson eenduidiger. Hij staat weliswaar opnieuw stil bij de scenarist (Fords zoon), maar schrijft alle lof toe aan John Ford:

“In *Wagonmaster* Ford has composed, with the simplicity of greatness, another of his poems to the pioneering spirit. It is a tragic reflection on the progress of the cinema that modern audiences, unused to the exercise of the poetic sense, expecting only the cruder impact of a conventional plot, gape and are unhappy when Ford rests his Olympian camera on one of the magnificent prospects, as the wagons trundle on their way and a few voices join together in a revivalist hymn or one of the traditional ballads of the West.”⁴

² Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema* (Madison: The University of Wisconsin Press, 2002): 26-30.

³ Lindsay Anderson, ‘Sunset Boulevard’ In *Shots in the Dark: A Collection of Reviewers’ Opinions of Some of the Leading Films Released Between January 1949 and February 1951*, geredigeerd door E. Anstey, R. Manvell, E. Lindgren en P. Rotha (Welwyn Garden City: The Alcuin Press, 1951): 220-222.

⁴ Lindsay Anderson, ‘Wagonmaster’ In *Shots in the Dark*, 241-242.

Hoewel Anderson hier duidelijk te kennen geeft dat hij Ford ziet als een regisseur met bepaalde eigen kwaliteiten, richt hij zich toch weer vooral op de thematische kenmerken. Hij haalt kort het camerawerk aan ('Olympian camera'), maar wordt nergens specifiek. Uit het feit dat hij het over 'his Olympian camera' heeft zou geconcludeerd kunnen worden dat Anderson dit camerawerk als een kenmerkend element van een Ford-film ziet. Maar wat er zo goed of kenmerkend aan is wordt niet duidelijk gemaakt.

Anderson blijft voorzichtig met zijn bevindingen, maar was ten opzichte van andere critici vooruitstrevend. Filmcriticus en cartoonist Richard Winnington schreef in dezelfde tijd veel kritieken, die in meerdere bundels zijn terug te vinden.⁵ Winnington bespreekt bijvoorbeeld Hitchcocks *STRANGERS ON A TRAIN* (1951).

"Strangers On A Train confirms Hitchcock's utter dependence on his script -in this case the best he has had for years- and a basic superficiality which prevents him from developing the psychological conflicts his characters do no more than suggest. His power of observation and his flair for surprise, counterpoising of the realistic against the bizarre, are still in evidence, but beyond a wider (and effective) use of close-ups he makes no innovations or advances. But in spite of its many and obvious lapses the film certainly be classed as one of the successes of the year."⁶

Naast de kritieken van Anderson is ook deze recensie tekenend voor het begin van de jaren '50. Winnington legt eveneens nadruk op het scenario, maar meest opvallend in zijn recensie is nog wel dat hij het heeft over 'no innovations or advances', iets dat hij kennelijk als een kwalijk gebrek ziet in het oeuvre van een regisseur. Daarnaast worden namen van regisseurs wel vaak genoemd, maar zelden gebruikt om een bepaald argument te versterken. In de volgende paragraaf zal ik aantonen dat de critici van *Cahiers* daar een andere gedachte op nahielden.⁷

De zojuist genoemde voorbeelden schetsen een beeld van de situatie in de tijd dat *Cahiers* opkwam. Niet alleen in Frankrijk, maar ook in Engeland bestonden er verschillende invalshoeken voor het bekritisieren van films. Het belang van een regisseur met een eigen stijl werd niet overal omarmd, sommige critici waren conservatiever dan anderen. *Cahiers du Cinéma* was verre van conservatief.

Cahiers en de politique des auteurs

Onbewust zal het afzetten tegen de gevestigde orde een belangrijk punt kunnen zijn geweest voor de jonge filmfanaten van *Cahiers du Cinéma*. Maar natuurlijk zat er meer achter. Ze gaven alles om te laten merken dat een andere blik op film terecht zou zijn. Het meest spraakmakende voorbeeld hiervan is François Truffaut, die vooral een grote bewondering had voor de naar zijn mening ondergewaardeerde Alfred Hitchcock, en met zijn begrip 'politique des auteurs' de filmwereld veranderde. Truffaut zal centraal staan in deze paragraaf, waarin de beweegredenen achter en de directe impact van de Nouvelle Vague worden besproken.

Het begin van de revolutie die *Cahiers* ontketende is niet strikt aan te wijzen. Zoals vrijwel iedere belangrijke gebeurtenis in de geschiedenis spelen meerdere factoren een

⁵ Paul Rotha. *Richard Winnington: Film Criticism and Caricatures 1943-53*. (Londen: Elek Books Limited, 1975). Daarnaast ook veelvuldig terug te vinden in *Shots in the Dark*.

⁶ Ibidem, 127-128.

⁷ Hier zijn Winningtons recensies van *The River* (Renoir, 1952) en *Los Olvidados* (Buñuel, 1952), waarin de regisseur vrijwel volledig buiten kijf blijft, voorbeelden van. Paul Rotha, *Richard Winnington*, 144-145.

rol, en komt een omslagpunt nooit volledig uit het niets vallen. Bovendien kan er meer dan een omslagpunt zijn.

De eerste belangrijke gebeurtenis die ruimte bood voor verdere ontwikkelingen was een baanbrekend artikel van Alexandre Astruc. *Le Camera-stylo* voorspelde een verandering op filmgebied, waarmee het filmen zelf belangrijker werd dan het schrijven vooraf. De camera als pen. Astrucs tekst sloeg grotendeels op de verschillende boekverfilmingen van die tijd; een punt waar André Bazin en vooral Truffaut later op in gingen.⁸

Bazin, mede-oprichter van *Cahiers* en hoofdredacteur tot 1956, zorgde dat het blad een breed scala aan visies publiceerde, en schreef zelf meerdere artikelen die onder andere, net als die van Astruc, over bewerkingen van boeken naar film gingen. Deze artikelen, die vaak buiten *Cahiers* werden gepubliceerd, werden uiteindelijk gebundeld onder de naam 'Qu'est-ce que le cinéma?'. De serie bundels werd pas na zijn dood in 1958 uitgebracht, maar de losse artikelen waren reeds bekend.

Bazins teksten lijken vaak opgezet om tegengas te bieden voor de felle meningen van de jonge redacteurs van zijn blad. Bazin zorgde voor een goed platform om de auteurstheorie uit te werken, maar bleef zelf voorzichtig om zich volledig over te geven aan de nieuwe theorie. In zijn artikel 'De La Politique Des Auteurs' uit 1957 waarschuwt hij voor de gevaren van het doordrijven van de nieuwe, populaire theorie.⁹

Het is begrijpelijk dat Bazin voorzichtig wilde blijven. In de jaren die aan zijn artikel vooraf gingen waren er verschillende teksten gepubliceerd die duidelijk gericht waren om een ommezwaai te veroorzaken in de filmwereld. Het meest spraakmakende voorbeeld is het artikel van Truffaut uit eind 1952. De ideeën die Astruc nog redelijk voorzichtig had geopperd, werden nu gebruikt om korte metten te maken met wat Truffaut 'de traditionele vorm van de Franse kwaliteitsfilm' noemde. Het artikel werd uiteindelijk pas in 1954 gepubliceerd, omdat Bazin in eerste instantie bepaalde zaken genuanceerd wilde hebben, en bovendien nog niet zo lang had samengewerkt met Truffaut.¹⁰ 'Une Certaine Tendance du Cinéma Français' voerde eerdere ideeën door tot een manifest.

Truffaut nam net als Astruc in zijn artikel de Franse boekverfilming als voorbeeld om zijn punt te maken. De moderne bewerkingen van klassieke boeken zouden vlees noch vis zijn, omdat er continu getracht zou worden om compromissen te trekken vanuit beide media. De meeste verfilmingen waren volgens Truffaut niet trouw aan de stijl van de schrijver en hadden geen eigen stijl om dat te compenseren. Om zijn punt te onderbouwen viel Truffaut verschillende mensen persoonlijk aan, met name de scenaristen Jean Aurenche en Pierre Bost.

Truffaut vond het vooral onterecht dat de concentratie vaak grotendeels op de scenarist lag; de regisseur had een veel grotere rol. Deze kon in twee categorieën vallen: de 'metteur-en-scène' en de 'auteur', en die twee types konden onmogelijk vredig samenleven. De 'metteur-en-scène' is de traditionele filmmaker, die verhalen van plaatjes voorziet en in feite in dienst staat van de scenarist. De 'auteur' is de filmmaker die ongeacht het verhaal altijd een stempel op een film kan drukken. Hij schrijft vaak zelf scripts, of verzint zelf een verhaal om te verfilmen.

'Une Certaine Tendance du Cinéma Français' is vooral een kritiek op de filmwereld, maar Truffaut geeft ook voorbeelden van filmmakers die wel aan zijn eisen voldoen. Omdat zijn artikel in de eerste plaats geschreven was om een verandering in de Franse

⁸ Robert Stam. *François Truffaut and Friends: Modernism, Sexuality, and Film Adaptation*. (New Jersey: Rutgers University Press, 2006),

⁹ André Bazin, "De la politique des auteurs" *Cahiers du cinéma*, no. 70 (April 1957): 2-10. Vertaald door Barry Keith Grant "On The Author Theory" in *Auteurs and Authorship* (Blackwell: Malden, 2008).

¹⁰ Neupert, 29

filmwereld teweeg te brengen, noemt hij veel Franse regisseurs, zoals Jean Renoir, Jacques Tati en Jean Cocteau. Met het schrijven van het artikel had hij waarschijnlijk niet voorzien dat het uiteindelijk een wereldwijde impact zou hebben.¹¹

Truffaut voerde zijn theorie verder door met de term 'politique des auteurs'. In feite was dit een beleid waarbij filmkritiek zich voornamelijk op de maker zou moeten richten. Zo kwam hij tot de conclusie dat de slechtste film van Renoir altijd interessanter zou zijn dan de beste film van Jean Dellanoy. Truffaut werd in zijn mening bijgestaan door andere jonge schrijvers (later regisseurs) als Jean-Luc Godard en Eric Rohmer. De jonge schrijvers volgden de ideeën van *Cahiers* om een aantal filmmakers naar voren te brengen als auteurs, maar maakten al snel ook hun eigen lijsten met Amerikaanse makers als Alfred Hitchcock en Howard Hawks.¹²

De manier van films bekritisieren verschilde in essentie met de eerdere kritieken van bijvoorbeeld Lindsay Anderson en Richard Winnington. De bundel *Goût de la Beauté*, vertaald in het Engels naar *The Taste for Beauty*, is een verzameling kritieken van Eric Rohmer. Zijn recensie van Hitchcocks VERTIGO (1958), oorspronkelijk gepubliceerd in *Cahiers du Cinéma*, is een uitstekend voorbeeld waarin de 'politique des auteurs' naar voren komt. Een fragment:

"If *Vertigo* is bathed in a fairytale atmosphere, the fogginess and blurriness are in the mind of the hero, not of the director, and do not affect the ordinary realism of the tone. On the contrary, we should admire the artistry with which the filmmaker creates this fantastical impression by the most indirect and discreet means, and especially how much, in a subject close to that of *Les Diaboliques*, he is reluctant to play on our nerves. The impression of strangeness is produced not by hyperbole, but by attenuation: Thus, the first part is almost entirely filmed in wide shots. The distracting satirical episode (the relationship between the detective and the designer) is treated with a no less subtle humor and prevents our feet from ever leaving the ground. These casual asides are not simply meant as a balancing act: They help us better understand the character, by making his madness more familiar, changing it from a state of madness to a certain deviation of the mind, a mind whose nature may be to turn in circles."¹³

In andere delen van zijn uitgebreide kritiek vergelijkt Rohmer VERTIGO onder andere met eerdere films van Hitchcock, waarmee hij een duidelijke consistentie aanduidt en looft. Rohmers kritiek is sterk analytisch en laat daarmee op secure wijze zien hoe Hitchcocks films werken en waarom hij ze zo goed vindt.

Van collega Godard is een gelijksoortige bundel artikelen uitgebracht, waarin een recensie van Hitchcocks THE WRONG MAN (1956) minstens zo diepgaand is als Rohmers analyse. Naast vele vergelijkingen met andere films en citaten van Hitchcock zelf, ontleedt hij specifieke scènes om de invloed van een auteur zichtbaar te maken. Een scène waarin de hoofdpersoon op een politiebureau door twee vrouwen als dader wordt aangewezen is

¹¹ François Truffaut, "Une Certaine Tendance du Cinéma Français" *Cahiers du Cinéma* no. 31 (Januari, 1954). Vertaald door Bill Nichols "A Certain Tendency of the French Cinema" *School of Media Arts* http://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/A_certain_tendency_tr%23540A3.pdf

¹² Neupert, 29

¹³ Eric Rohmer, "l'Hélice et l'Idée", *Cahiers du Cinéma* no. 93 (Maart, 1959). Artikel gebundeld in *Goût de la Beauté*, vertaald door Carol Volk in *The Taste for Beauty* (New York: Cambridge University Press, 1989): 167-172.

voor Godard “a lesson in *mise en scène* every foot of the way.”¹⁴ Die term, ‘mise en scène’, verwijst naar hoe de maker het beeld van tevoren ontwerpt en informatie in beeld brengt. Het was voor de aanhangers van de ‘politique des auteurs’ een kenmerk van een bekwaame filmmaker.¹⁵

De ideeën van *Cahiers* werden over de hele wereld overgenomen. In de Verenigde Staten was het vooral criticus Andrew Sarris die zich volledig achter de theorieën schaarde. Zijn essay ‘Notes on the Auteur Theory in 1962’ introduceerde de term ‘auteurstheorie’, en stelde eisen aan het benoemen van een regisseur als ‘auteur’. Deze moest technisch bekwaam zijn, een persoonlijke dimensie aan de film kunnen geven, en een diepere betekenislaag creëren.¹⁶

Maar het initiatief van *Cahiers* zorgde ook voor de nodige verontwaardiging onder filmcritici, die vooral vonden dat het erg indoctrinerend was. De Amerikaanse criticus Pauline Kael maakt de auteurs-vorm van kritiek met de grond gelijk in haar artikel ‘Circles and Squares’. Ze windt zich op over de verschuiving die er lijkt plaats te vinden, waarin bladen als *Sight and Sound* en *Film Quarterly* zich teveel vastbijten op het stramien van auteur-kritieken. Zelf blijft ze steevast bij haar visie op ‘commercial trash’ en brandt naast de critici van *Cahiers*, ook Sarris af.¹⁷

In een reactie op de vernietigende kritiek van Kael, legt Sarris uit hoe hij tegen film aan kijkt.¹⁸ Zijn artikel ‘The Auteur Theory and the Perils of Pauline’ is bedoeld om te laten zien dat er sterke vooroordelen over de auteurstheorie bestonden. Sarris zegt dat visies op wie de auteurs van de film zijn, gesimplificeerd worden. Er zouden door tegenstanders niet alleen veel aangehaalde filmmakers weggelaten worden, maar ze zouden vooral een te rigide idee van de auteurstheorie hebben. Sarris stelt dat de theorie niet als een ‘short-cut to film scholarship’ gebruikt moet worden.¹⁹ De auteurstheorie moet gezien worden als een patroon dat continu in beweging is. Sarris schreef een paar jaar later het invloedrijke boek *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. Dit boek stelde een grote, duidelijke lijst samen van invloedrijk regisseurs en hun films. De opsommende stijl doet denken aan hoe *Cahiers* regisseurs beoordeelde.²⁰

De verschillende ideeën over hoe films bekeken moeten worden vormden nog steeds twee fronten, die beide hard hun best deden om hun punten door te voeren. De jonge redacteurs van *Cahiers* begonnen dit ook te doen door zelf films maken. De filmstroming Nouvelle Vague was geboren. Truffaut had groot succes met zeer persoonlijke films als *LES QUATRE-CENTS COUPS* (1959), maar bleef zich veel bezighouden met filmkritieken en het onderbouwen van zijn theorie.

In *Cahiers* hemelde hij vooral Hollywood-regisseur Alfred Hitchcock op, die in die tijd vooral werd gezien als een man die simpelweg populaire films maakte. Er werd vaak niet stilgestaan bij het vernuft van zijn regie, iets waar Truffaut en collega’s keer op keer erkenning voor gaven. Desalniettemin bleven veel critici Hitchcock zien als een simpele

¹⁴ Jean-Luc Godard, “The Wrong Man”, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Vertaald door Tom Milne in *Godard on Godard* (Londen: Martin Secker & Warburg Limited, 1972): 48-55.

¹⁵ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Eighth Edition (New York: McGraw-Hill, 2008): 112-114.

¹⁶ Andrew Sarris, “Notes on the Auteur Theory in 1962” *Film Culture*, no. 27 (Winter 1962-63): 1-8.

¹⁷ Pauline Kael, “Circles and Squares” *Film Quarterly* 16, no. 3 (University of California: Lente, 1963): 12-26.

¹⁸ Andrew Sarris, “The Author Theory and the Perils of Pauline” *Film Quarterly* 16, no. 3 (University of California, Zomer 1963): 26-33.

¹⁹ Sarris, 28

²⁰ Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* (New York: Dutton, 1968)

film maker met een goede publicist achter zich. Het zal een aanleiding voor Truffaut zijn geweest om zijn gelijk te halen in een inmiddels beroemde serie interviews met de 'master of suspense'. Het feit dat Hitchcock überhaupt toezegde om in totaal 50 uur geïnterviewd te worden zegt veel over Truffaut. De vele artikelen en recensies die hij had geschreven zullen ook volgens Hitchcock hout hebben gesneden. De invloed van de interviews (uitgezonden op de radio en uitgewerkt in een boek) is naast de films die Truffaut maakte een goed voorbeeld van hoe een ambitieuze criticus zijn visie doorgevoerd kan krijgen.²¹

In de interviews bespraken de twee cineasten in totaal 500 vragen waarbij iedere film die Hitchcock tot dan toe had gemaakt (48 stuks) aan bod kwam. Film voor film werd globaal hetzelfde patroon afgewerkt door vier onderwerpen langs te gaan (het initiëren van de film, het totstandkomen van het scenario, de problemen tijdens het filmen, en het resultaat t.o.v. Hitchcocks eigen verwachtingen). Het levert een uitgebreid beeld op van het inzicht en de controle van de regisseur.

In de introductie van het boek waarin de uitgewerkte interviews zijn opgenomen, schrijft Truffaut dat het idee was om de kijk van Amerikaanse critici op Hitchcock te veranderen, en dat dit naar zijn mening is gebeurd. Een dergelijke stelling is lastig te controleren, omdat nooit geheel duidelijk kan worden of het boek zelf een invloed op een criticus heeft gehad (wellicht was het een nieuwe film, of een ander artikel). Maar dat Hitchcock inmiddels als een van de grootste regisseurs aller tijden wordt gezien is een feit.

De dagen waarin het belang van auteurschap sterk werd verdedigd of juist werd aangevallen, zijn inmiddels verleden tijd. De schrijvers van *Cahiers* hebben uiteraard nooit iedere filmcriticus ter wereld achter zich kunnen scharen. Toch is het opmerkelijk dat een relatief kleine groep film liefhebbers zo'n wereldwijde impact heeft gehad. Zelfs vandaag is dat nog terug te zien in films van onder anderen Martin Scorsese, Jean-Pierre Jeunet en Jim Jarmusch, die hun stijl van filmen en hun kijk op film toeschrijven aan de Nouvelle Vague en *Cahiers du Cinéma*. Het zijn filmmakers die kunnen worden gezien als auteurs, maar aan de andere kant zijn er genoeg regisseurs die zich niet hebben laten beïnvloeden. Het valt goed terug te zien in filmkritieken, die soms veelvuldig aandacht besteden aan de stijl van een regisseur, en soms deze volledig achterwege laten. Wat is er tegenwoordig nog over van die spraakmakende periode?

Het nalatenschap van *Cahiers*

Door de geschiedenis heen zijn er tal van films en artikelen geweest die zich duidelijk hebben laten leiden door de invloeden van *Cahiers du Cinéma*. Omdat een selectie uit dat brede spectrum simpelweg tekort zou doen aan wat er in zijn totaliteit is verschenen, beperk ik mezelf door mijn voorbeelden zo recent mogelijk te houden. Hiermee wil ik laten zien dat de invloeden van het kleine groepje schrijvers nog steeds te merken zijn.

Natuurlijk is dat lang niet zo in iedere film of artikel. Tegenwoordig zal er nog maar weinig gevonden kunnen worden dat zich enkel verhoudt tot één bepaalde invloed. Filmcritici pluizen vrijwel nooit meer een film uit zoals Godard dat deed, maar zijn wel degelijk oplettend voor consistentie en de hand van een filmmaker. Niet iedere film of filmmaker leent zich daarvoor, maar sommigen juist heel goed. Voor deze paragraaf heb ik twee relatief kleine films gekozen, die de aanwezigheid van de Nouvelle Vague nog steeds kenbaar maken. Dit zijn *THE LIMITS OF CONTROL* (Jarmusch, 2009) en *LES PLAGES D'AGNÈS* (Varda, 2009). Daarnaast heb ik een necrologie over de onlangs overleden Eric Rohmer opgenomen.

Regisseur Jim Jarmusch maakte in 1999 *GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI*, een film over een huurmoordenaar, die vooral een ode bleek aan Jean-Pierre Melville's minimalistische gangsterfilm *LE SAMOURAI* (1967). Melville had in zijn tijd al een grote invloed op de Nouvelle Vague-beweging, maar blijkt dat op hedendaagse filmmakers nog

²¹ François Truffaut, *Hitchcock: Revised Edition*. (New York: Simon & Schuster Inc., 1983)

steeds te hebben. Tien jaar later pakte Jarmusch zijn inspiratiebron weer op, om hem in nog extremere mate door te voeren in *THE LIMITS OF CONTROL*, een film met geringe dialogen en plotontwikkelingen. Recensent Bart van der Put van het Parool geeft zijn mening:

“Wie Le samouraï en John Boormans Point blank koestert, begrijpt wat Jarmusch bezielde: de cinefiel zoekt aansluiting bij twee helden die met een experimentele benadering van de gangsterfilm in 1967 beiden een meesterwerk baarden. Maar zoals de dichter Staring al in 1789 aan zijn navolgers stelde: rijd een eigen paard - geen huurknol haalt den top.”²²

Naast van der Put laten meer critici zich negatief uit over Jarmusch' aanpak. Zo bespreekt gerenommeerd criticus Roger Ebert de film in een zeldzaam neerbuigende recensie.²³ Maar de opmerking van Bart van der Put zegt eigenlijk al voldoende. De meesters van toen moeten niet een-op-een worden gekopieerd.

Gelukkig voor deze critici zijn die meesters nog niet allemaal met pensioen. Veel filmmakers van *Cahiers* en de *Nouvelle Vague* zijn op hoge leeftijd nog actief. Eric Rohmer maakte in 2007 op 87-jarige leeftijd nog een film en Jean-Luc Godard is inmiddels bezig met zijn 92e productie. Agnès Varda, ook lid van *Cahiers*, ook al geruime tijd regisseur, maakte in 2009 een documentaire over haar eigen leven.

Met fragmenten uit haar films, afgewisseld met interviews en eigen commentaar, illustreert de 80-jarige filmmaakster de loop van haar leven, dat vooral in het teken heeft gestaan van film. De kleinschalig uitgebrachte documentaire werd door vele critici bejubeld. De meeste kritieken maken gebruik van de documentaire om ook zelf terug te blikken op Vardas leven. Gerenommeerd filmcriticus Roger Ebert maakt van zijn recensie een ode aan Varda. In de laatste alinea praat hij over haar films als collectief:

“Although she is happy when one of them is successful (“Vagabond” was a big hit, she recalls cheerfully), I don't believe a single one was made because of its commercial prospects. They were made out of love of the art form and constructed by what fell to hand and seemed good to her. And now at 81, she can walk backward with more serenity than most of us, because she will not stumble.”²⁴

Ebert kijkt net als Varda met tevredenheid terug op het leven en het werk van de regisseuse, dat voor het grote deel aan de aandacht van de massa was onttrokken. Wellicht voelt Ebert als vooraanstaand criticus het daarom juist als een plicht om uitgebreid bij haar film en leven stil te staan. Om daarmee impliciet duidelijk te maken dat de invloed van de *Nouvelle Vague* na vijftig jaar nog steeds niet onopgemerkt blijft.

Hetzelfde blijkt uit zijn uitvoerige necrologie over de onlangs overleden Eric Rohmer. Ebert noemt het bekende citaat van Gene Hackman uit *NIGHT MOVES* (Penn, 1975): “I saw a Rohmer film once. It was kind of like watching paint dry”. Een uitspraak die in die film als ironie moet worden gezien, omdat regisseur Arthur Penn in 1967 juist een van de eerste Amerikanen was die zich liet inspireren door de *Nouvelle Vague*, met het

²² Bart van der Put, “The Limits of Control” *Het Parool*, 2 december 2009 <http://www.parool.nl/parool/nl/21/FILM/article/detail/270185/2009/12/02/The-limits-of-control.dhtml>. Bezocht op 19 januari 2010.

²³ Roger Ebert, “The Limits of Control” *rogerebert.com*, 6 mei 2009 <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090506/REVIEWS/905069987/1023>. Bezocht op 18 januari 2010.

²⁴ Roger Ebert, “The Beaches of Agnes” *rogerebert.com*, 13 augustus 2009 <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090812/REVIEWS/908129985/1023>. Bezocht op 19 januari 2010.

grensverleggende *BONNIE AND CLYDE*, legt de criticus uit. Een goede brug om naast zijn eerbetoon te laten zien dat *Cahiers* ook bij Amerikaanse filmmakers aansloeg.

En dat is in feite nog steeds zo, Jim Jarmusch bracht met zijn film net zo goed een ode aan de Nouvelle Vague als dat Ebert dat deed. Zou hij meer aandacht verdienen? Of is hij simpelweg een regisseur zonder eigen inbreng? Als *THE LIMITS OF CONTROL* veertig jaar geleden was gemaakt, was Jarmusch een auteur geweest, nu is daar geen sprake meer van. Misschien kan hij met zijn laatste film zelfs een 'metteur-en-scène' worden genoemd. Zijn films worden soms bejubeld, soms afgekraakt, maar bij *THE LIMITS OF CONTROL* zijn recensenten het er over het algemeen over eens dat zijn eigen inbreng te klein is geweest.

Het laat zien dat critici zich tegenwoordig niet meer onvoorwaardelijk achter een regisseur willen scharen. Het is niet meer zo dat de slechtste film van Jarmusch altijd beter is dan de beste film van bijvoorbeeld Chris Colombus, een regisseur die zich volledig laat leiden door het verhaal. Wat dat betreft zijn de ideeën van *Cahiers*, hoe baanbrekend ze ook waren, tegenwoordig misschien te rigide en achterhaald. Andrew Sarris leek een goed punt te hebben toen hij stelde dat de auteurstheorie continu in beweging is. De maatstaven van vijftig jaar geleden moeten niet blind als waarheid worden aangenomen.

Als we echter een meer globale blik aannemen is de impact van *Cahiers* reusachtig geweest. Hun invloeden zijn tegenwoordig vanzelfsprekende zaken. Films van Hitchcock, Renoir, Ford en Hawks zijn een voor een klassiekers. Het voornaamste punt dat Truffaut wilde doordrukken lijkt door de massa te zijn overgenomen: als er naar een willekeurige, lovende recensie wordt gekeken, komt het zelden voor dat de regisseur daarin niet wordt genoemd. De auteurstheorie is uitgewerkt in vooraanstaande boeken, zoals John Caughies *Theories of Authorship* en de beroemde bundel van Andrew Sarris. De criticus van tegenwoordig is wel vaak minder uitgebreid in zijn analyses dan Rohmer en Godard waren, maar dat valt m.i. te verklaren door het feit dat ze voor een breder publiek schrijven en bovendien niet te veel van de film willen onthullen.

Ook dat is een belangrijk punt van de films en filmkritiek van tegenwoordig. De filmgeschiedenis is in vijftig jaar zo gegroeid, dat ruimte voor experiment er nauwelijks meer is; met alles moet rekening worden gehouden. Kritieken worden niet meer geschreven om een punt door te drukken, maar om de lezer te informeren en te amuseren. Een compleet andere visie op film zal tegenwoordig niet snel meer voorkomen, laat staan een ommezwaai zoals *Cahiers* die heeft veroorzaakt. Daar is de filmwereld nu te verzadigd voor.

Critici en filmmakers houden zich tegenwoordig meer in dan vijftig jaar terug, maar roemen de revolutionairen achter *Cahiers* en de Nouvelle Vague. Over nog eens vijftig jaar zal er waarschijnlijk meer worden teruggeblikt naar die periode, dan naar de films en kritieken van nu. *Cahiers* had de mogelijkheid om baanbrekend te zijn en pakte die met beide handen aan. Hun lef en ambitie kwam op het goede moment en werd daardoor een inspiratiebron voor een grote groep film liefhebbers. Dat zal niet veranderen.

Literatuur

Anderson, Lindsay. "Sunset Boulevard" In *Shots in the Dark: A Collection of Reviewers' Opinions of Some of the Leading Films Released Between January 1949 and February 1951*, geredigeerd door E. Anstey, R. Manvell, E. Lindgren en P. Rotha (Welwyn Garden City: The Alcuin Press, 1951), 220-222.

Anderson, Lindsay. "Wagonmaster" In *Shots in the Dark*, 241-242.

Bazin, André. "De la politique des auteurs" *Cahiers du cinéma*, no. 70 (April 1957), 2-10.

Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film History: An Introduction, Second Edition*. New York: McGraw-Hill, 2003.

Caughie, John. *Theories of Authorship*. Londen: Routledge, 1981.

Ebert, Roger. "The Beaches of Agnes" *rogerebert.com*, 13 augustus 2009 <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090812/REVIEWS/908129985/1023>.

Ebert, Roger. "The Limits of Control" *rogerebert.com*, 6 mei 2009 <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090506/REVIEWS/905069987/1023>.

Godard, Jean-Luc. "The Wrong Man" In *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Vertaald door Tom Milne in *Godard on Godard* (Londen: Martin Secker & Warburg Limited, 1972), 48-55.

Kael, Pauline. "Circles and Squares" *Film Quarterly* 16, no. 3 (Lente 1963), 12-26.

Neupert, Richard. *A History of the French New Wave Cinema*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.

Put, Bart van der. "The Limits of Control" *Het Parool*, 2 december 2009 <http://www.parool.nl/parool/nl/21/FILM/article/detail/270185/2009/12/02/The-limits-of-control.dhtml>.

Rohmer, Eric. "l'Hélice et l'Idée". *Cahiers du Cinéma*, no. 93 (Maart, 1959). Artikel gebundeld in *Goût de la Beauté*, vertaald door Carol Volk in *The Taste for Beauty*. (New York: Cambridge University Press, 1989), 167-172.

Rotha, Paul. *Richard Winnington: Film Criticism and Caricatures 1943-53*. Londen: Elek Books Limited, 1975.

Stam, Robert. *François Truffaut and Friends: Modernism, Sexuality, and Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2006.

Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. New York: Dutton, 1968.

Sarris, Andrew. "The Author Theory and the Perils of Pauline". *Film Quarterly* 16, no. 3 (Zomer 1963), 26-33.

Sarris, Andrew. "Notes on the Auteur Theory in 1962". *Film Culture*, no. 27 (Winter 1962-63), 1-8.

Truffaut, François. *Hitchcock: Revised Edition*. New York: Simon & Schuster Inc., 1983.

Truffaut, François. "Une Certaine Tendence du Cinéma Français". *Cahiers du Cinéma*, no. 31 (Januari, 1954). Vertaald door Bill Nichols "A Certain Tendency of the French Cinema" *School of Media Arts* http://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/A_certain_tendency_tr%23540A3.pdf