



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. Amsterdam.

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.

4

Het ervaren van onrust

Philosophy is perfectly right in saying that life must be understood backward. But then one forgets the other clause – that it must be lived forward.
(Kierkegaard 2000:12)

So from that spring, whence comfort seem'd to come, Discomfort swells.
(Macbeth (sergeant: I,ii) Shakespeare)

In het vorige hoofdstuk is getoond hoe de toeschouwer na de oriëntatie een volgende fase is ingegaan, namelijk kiezen voor een betrokkenheid bij bepaalde personages en tégen andere personages. Vanaf dit lakmoesproefmoment kijkt de toeschouwer heel gericht naar de film, en leeft met dat personage mee. De theorie (*allegiance/ focalisatie*) stelt dat de toeschouwer zoveel mogelijk kijkt en ervaart vanuit het gezichtspunt van het personage bij wie hij/zij betrokken is geraakt (*allegiance/focalisatie*). We leven met dat personage mee, en zijn bezorgd over zijn/haar welzijn. Dat zijn twee verschillende houdingen die vaak samenvallen, maar soms ook apart te onderscheiden zijn.

Dat kunnen we zien aan de hand van het verdere verloop van LA STRADA. Zo leeft de toeschouwer van LA STRADA met Gelsomina mee, en is bezorgd over haar welzijn. Zij blijft na geslagen te zijn toch nog enige tijd geloven in Zampano's goede karakter, terwijl de toeschouwer zich dan al zorgen begint te maken over haar, en haar wil beschermen (en wil dat ze bij hem weggaat). Op een gegeven moment neemt Zampano haar mee naar een restaurant, en dineert met haar, waar ze heel blij mee is. Maar aan het eind van de avond nodigt Zampano een andere vrouw aan tafel, en verlaat met haar het restaurant. Hij laat Gelsomina alleen achter. Op dat moment is ze gekwetst, en ziet ze in dat Zampano haar slecht behandelt. Hier komen de inzichten van de toeschouwer en Gelsomina weer bij elkaar. Maar het duurt niet lang of Gelsomina vergeeft Zampano, terwijl

de toeschouwer nog steeds ziet dat Zampano niet deugt. Bij de bruiloft gebeurt hetzelfde, Gelsomina komt weer tot het inzicht dat Zampano niet deugt, en ze verlaat hem. Maar ook nu keert ze bij Zampano terug. Als Zampano later in de gevangenis komt omdat hij de Gek met een mes heeft bedreigd, kan ze voorgoed van hem afkomen door met het circus mee te reizen. Ze heeft dan genoeg van haar leven, en alle vertrouwen in Zampano verloren. De Gek troost haar, en komt tot het volgende gesprek:

De Gek: *“Maar Zampano zou je niet houden als je nergens goed voor was. Wat deed-ie toen je ervandoor was gegaan?”*

Gelsomina: *“Mij slaan.”*

De Gek: *“Maar waarom heeft-ie je niet weg laten gaan? Ik snap 't niet. Ik zou je geen dag langer houden dan nodig! Misschien ... misschien houdt-ie van je.”*

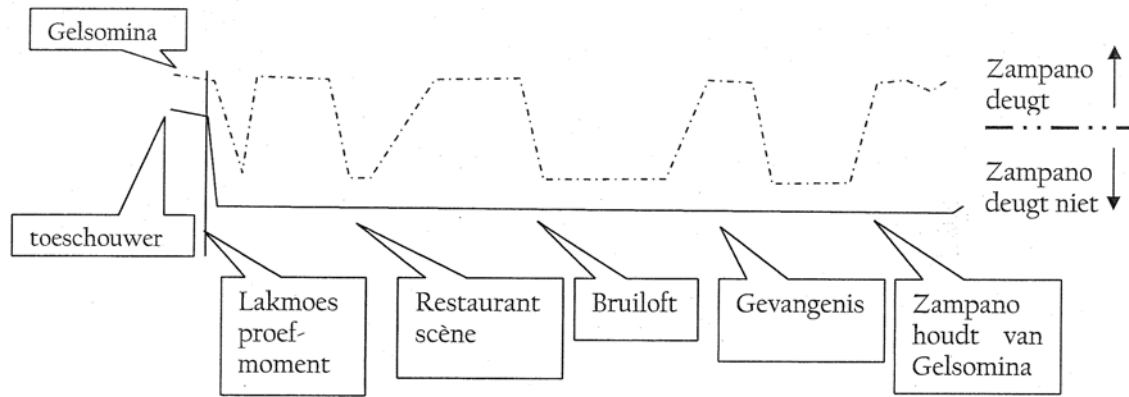
Gelsomina: *“Zampano? Van mij?”*

De Gek: *“Waarom niet? Hij is als 'n hond. Zo'n hond die lijkt te willen praten, maar alleen maar kan blaffen.”*

Gelsomina: *“De arme man.”*

Wat er psychologisch met Gelsomina gebeurt, is het volgende: ze heeft een positieve cognitie over Zampano, die elke keer gevolgd wordt door de tegengestelde nieuwe cognitie ‘Zampano deugt niet’. Toch blijft haar positieve kijk op Zampano overeind.

De toeschouwer ervaart ook tegengestelde cognities, maar op een geheel ander moment. Tijdens de restaurantscène, bij de bruiloft, en bij de gevangenis-scène heeft de toeschouwer juist geen probleem: hier ziet de toeschouwer telkens een bevestiging van de cognitie ‘Zampano deugt niet’. (Wellicht ervaart de toeschouwer tijdelijk lichte *dissonance* op de momenten dat hij aardig doet tegen Gelsomina.) Een echt cognitief probleem heeft de toeschouwer op het moment dat De Gek uitlegt dat Zampano deugt, en van Gelsomina houdt. Ten eerste is het al raar dat De Gek, die alleen maar Zampano zwart maakt, hier iets aardigs over hem zegt, maar vooral ontstaat hier de cognitieve tegenstelling ‘Zampano de bruut die Gelsomina kwelt = Zampano die van Gelsomina houdt’.



Figuur 4.1. Oordeel van Gelsomina versus dat van de toeschouwer over Zampano

Hoe reageert de toeschouwer op deze tegengestelde cognitie? Dat is het probleem dat in dit hoofdstuk behandeld wordt. Het is niet een probleem van cognities, maar van emoties. In de psychologie is deze emotie beschreven als *cognitive dissonance*. Omdat het een emotie is, heeft het ook bepaalde handelingstendensen. Na het beschrijven van *cognitive dissonance* in paragraaf A, beschrijft paragraaf B hoe *cognitive dissonance* (bij de toeschouwer) sporadisch is beschreven in filmtheorie. De paragraaf besluit met een voorstel voor een nieuw model. In paragraaf C wordt dit model toegepast op de film AMATOR (P: Krzysztof Kieslowski, 1979).

A. *Dissonance* theorie

In de cognitieve psychologie noemt men een tegenstelling als ‘brut = liefheb-bende man’ een cognitieve *dissonance*. *Dissonance* theorie begon vijftig jaar geleden met het onderzoek van Léon Festinger *A Theory of Cognitive Dissonance*. (Festinger 1957) “Two elements are in dissonant relationship if, considering these two alone, the obverse of one element would follow from the other. To state it a bit more formally, x and y are dissonant if not- x follows from y ”. (Festinger 1957:13, cursief als in origineel)

In beginsel is *dissonance*-theorie een elegante en eenvoudige theorie. Om een indruk te krijgen van de reikwijdte van dit hoofdstuk 4 beginnen we met Festingers voorbeeld van een verstokte roker die een onderzoek onder ogen krijgt dat bewijst dat roken erg ongezond is. Dit leidt tot een cognitieve dissonantie, immers de roker streeft ernaar gezond te zijn, wat niet strookt met het doorgaan met roken. De dissonantie motiveert degene die de dissonantie ervaart (in dit geval de roker) om de dissonantie te reduceren, en liefst op te heffen. Daar zijn altijd vier mogelijkheden:

- de dissonante cognitie verwijderen (stoppen met roken, geen berichten meer lezen over ‘roken is ongezond’)
- een consonante cognitie toevoegen (beginnen met sporten)

- het belang van de dissonante cognitie reduceren (benadrukken dat er ook studies zijn die aantonen dat roken wel gezond is)
- het belang van de consonante cognitie vergroten (“ik heb verder een heel gezonde levensstijl, roken is mijn enige ongezonde gewoonte”)⁵³

Festinger beschrijft verder dat er een wetmatige verhouding is tussen de omvang van de dissonantie, de ervaren *discomfort*, en de mate waarin iemand gemotiveerd is om de dissonantie te reduceren. Hoe groter de dissonantie, hoe groter het ervaren *discomfort*, en hoe meer iemand gemotiveerd is om de dissonantie te reduceren. “1. *The existence of dissonance, being psychologically uncomfortable, will motivate the person to try to reduce the dissonance and achieve consonance.* 2. *When dissonance is present, in addition to trying to reduce it, the person will actively avoid situations and information which would likely increase the dissonance.*” (Festinger 1957:3)

Wat is *dissonance*?

Vanuit een paar goed gekozen voorbeelden (zoals dat van de roker) bouwt Festinger zorgvuldig zijn theorie steeds verder uit. Zo komt hij tot de conclusie dat twee elementen alleen tot dissonantie kunnen leiden als ze **relevant** zijn ten opzichte van elkaar. Hij definieert cognitie erg ruim: “any knowledge, opinion, or belief about the environment, about oneself, or about one’s behavior”. (Festinger 1957:3)

Dat wil niet zeggen dat elke tegenstelling tussen twee cognities (ook al zijn ze relevant ten opzichte van elkaar) tot *dissonance* leiden. Want anders zou er altijd dissonantie zijn: iedereen wordt elk moment gebombardeerd met nieuwe impulsen en nieuwe indrukken, die in principe allemaal dissonant zijn met de bestaande cognities. Als we naar buiten kijken en zien dat de zon schijnt, en een paar minuten later kijken we weer naar buiten en zien dat het regent, dan zijn dit twee tegengestelde cognities. Dit soort tegengestelde cognities leidt niet tot *dissonance*, omdat we weten (zoals schematheorie, hfdst. 1, betoogt) dat het weer veranderlijk is. Het is wel zo dat de tegengestelde cognities ons een moment doen verbazen, en actief doen teruggrijpen op bestaande kennis(schema’s) die dit kunnen verklaren. Als die bestaande kennis de tegenstelling kan verklaren en opheffen, dan is er geen sprake van dissonantie. “Since Brehm and Cohen (1962), dissonance theorists accepted the idea that the simple presence of relations of inconsistency among cognitions is not a sufficient condition for the arousal of dissonance.” (Beauvois and Joule 1999:53; Brehm and Cohen 1962)

⁵³ Strikt genomen is ‘het belang van de consonante cognitie vergroten’ in eerste instantie slechts impliciet door Festinger aangegeven.

Wat zijn de voorwaarden voor het ervaren van *dissonance*?

De rest van zijn onderzoek richtte zich op het ontstaan van dissonantie. Een belangrijke voorwaarde is het maken van een **keuze**. Elke keuze voor het één, leidt tot een beslissing tégen het ander. Nadat eenmaal besloten is, dringen zich de negatieve aspecten van die beslissing op. Die *post-decision dissonantie* leidt tot precies dezelfde reactie als bij dissonance beschreven, de ‘spreading of alternatives’:

- Het verwijderen van de negatieve aspecten van de keuze
- Het verwijderen van de positieve aspecten van de niet-keuze
- Het toevoegen van positieve aspecten aan de keuze
- Het toevoegen van negatieve aspecten aan de niet-keuze

In *Conflict, Decision, and Dissonance* onderzoekt Léon Festinger dit verder, en komt tot de conclusie dat “It seems that a decision carries **commitment** with it if the decision unequivocally affects subsequent behavior. This is not intended to mean that the decision is irrevocable, but rather that the decision has clear implication for the subsequent unrolling of events as long as the person stays with that decision.” (Festinger 1964:156) Er kan alleen *dissonance* ontstaan als er *commitment* aan de keuze is. Dit wordt nog eens bevestigd door *The Psychology of commitment: Experiments linking behavior to belief* van Kiesler, waarin hij stelt dat *free choice, public nature of the behavior, irrevocability* en *consequences* variabelen zijn die iemands *commitment* bepaalt. (Kiesler 1971) Het doet Beauvois en Joule in 1996 (nadat er talloze aanpassingen aan de theorie zijn gedaan) dan ook besluiten dat Festingers theorie met die van Kiesler gezamenlijk alles kunnen verklaren. (Beauvois and Joule 1996)

In lijn met Festinger (die het al beschreef in *A Theory of Dissonance*) hebben verschillende onderzoekers onderzocht hoe kiezers een gekozen politicus waarderen. (Frenkel and Doob 1976; Mullainathan and Washington 2006; Nail et al. 2003) Zo zal iemand die op een bepaalde politicus gestemd heeft, in het jaar waarin die politicus aan de macht is, vooral actief zoeken naar diens positieve daden. Negatieve aspecten worden genegeerd, en de niet-gekozen politicus wordt negatief beoordeeld.

Een ander belangrijk aspect dat Festinger noemt in *A Theory of Dissonance* is de **vrijheid van handelen**. Hoe meer vrijheid van handelen er was om tot een keuze te komen, en die keuze leidt dan tot cognitieve dissonantie, hoe groter het *discomfort* zal zijn. Hoe minder dwingend de keuze was, hoe meer een mens er aan vasthoudt.

Hij onderzoekt hoe mensen om gaan met het tegen-hun-wil handelen (*forced compliance/ induced compliance*), hoe (en in welke mate) mensen actief informatie vermijden die de dissonantie zal vergroten, en tot slot beziet hij hoe

mensen *social support* zoeken om hun dissonantie te verminderen.

Veel onderzoek is voortgekomen uit de interpretatie van het onderzoek *Cognitive consequences of forced compliance*. (Festinger and Carlsmith 1959) Om die discussies te begrijpen volgt hier een korte samenvatting.

In dit onderzoek lieten ze deelnemers saai handelingen uitvoeren, en betaalden hun daarna geld (\$1 of \$20) om iemand (waarvan ze wisten dat deze dezelfde handelingen zou gaan uitvoeren) te vertellen dat het onderzoek interessant en prettig was. Het uiten van de mening dat het onderzoek prettig was, is in tegenspraak met de beleefde ervaring (het onderzoek was dodelijk saai) en leidt dus tot een grote dissonantie. Bij de \$1 proefpersonen leidt dit tot zo'n grote dissonantie, dat er ook grote dissonantie reductie plaatsvindt. Ze passen hun mening sterk aan. Ze vinden nu dat ze de verrichte handeling wel aangenaam vonden. Op die manier is de dissonantie verdwenen: ze hebben aangenaam werk verricht en anderen verteld dat het werk aangenaam was.

De \$20 proefpersonen ervaren veel minder dissonantie (en blijven zich de handelingen nog steeds herinneren als vervelend) omdat de \$20 een voldoende consonante ervaring is.

Een soortgelijk onderzoek is het *forbidden-toy* onderzoek. (Aronson and Carlsmith 1963) Daarin werd kinderen verboden om met bepaald speelgoed te spelen. Een aantal kinderen werd dit heel mild verboden, een andere groep kinderen werd dit ten strengste verboden. Later mochten de kinderen naar believen met al het speelgoed spelen (dus ook met het speeldgoed dat eerst verboden was). Wat bleek: de kinderen bij het wie het slechts mild verboden was, vonden het speelgoed niet meer leuk, omdat ze dachten dat het wel spelen met het andere speelgoed voortkwam uit een persoonlijke voorkeur, en dat ze dus hun eerdere gedrag in lijn moesten brengen met hun eerdere voorkeur. En dus wilden ze niet meer met dat speelgoed spelen. De kinderen die het streng verboden was geweest, vonden het net zo leuk als voordat het hun verboden was. Het feit dat het zo streng verboden was geweest, maakte duidelijk dat het niet-spelen met dat speelgoed niet in relatie stond met hun persoonlijke voorkeur. In een recent onderzoek tonen Egan, Santos en Bloom aan dat ook dieren en heel jonge kinderen zo reageren, wat onder andere duidelijk maakt dat *dissonance* een erg basaal psychologisch verschijnsel is, waarvoor niet altijd een complex zelfbeeld nodig is. (Egan et al. 2007)

Het spreekt voor zich dat dissonance toeneemt naarmate de **consequenties** groter zijn, en die consequenties onomkeerbaar zijn (de *irrevocability*).

Zo stellen onderzoekers dat het niet zozeer de dissonante informatie is, als wel de *effort-justification* die de grootte van de dissonantie bepaalt. (Aronson and Mills 1959) Stel dat iemand maandenlang vrijwilliger is geweest voor een verkiezingscampagne van een bepaalde kandidaat, en deze houdt zich, eenmaal

gekozen, na zijn verkiezing niet aan de beloftes, dan leidt dat tot vooral tot grote dissonantie omdat de vrijwilliger er zo veel energie in gestoken heeft.

Deze oorspronkelijke theorie en de daaruit voortgekomen onderzoeken beschrijven allemaal *dissonance* als een gevoeld *discomfort* die voortkomt uit twee tegengestelde cognities en daarbij alle manieren die een mens gebruikt om die *dissonance* niet te voelen. In die zin is het ook een echte emotie met een voortraject, een ervaren van een lichamelijke *arousal*, en handelingstendenzen (Frijda 1993) die die *arousal* ongedaan willen maken. Zoals tot dusver beschreven, is het een basisemotie, die kortstondig duurt omdat de reacties (het verminderen van de dissonantie) redelijk succesvol zijn. Vaak zelfs zo succesvol, dat het de ervaring van de dissonantie uit het geheugen wist. Dat laatste aspect maakt het ook een lastig te bestuderen emotie.

Sociaal: zelf in relatie tot anderen.

Bovengenoemde beschrijving van *dissonance*-theorie ontwikkelde zich in een periode dat de cognitieve psychologie een ontwikkeling doormaakte waarin de scheiding tussen cognitie en lichamelijke beleving werd geslecht (zie hoofdstuk 1). En natuurlijk werd *dissonance* in deze vaart der volkeren meegesleept. Men verklaarde de theorie van Festinger niet langer uit de tegenstelling tussen cognities, maar uit het feit dat die tegenstelling leidde tot een aantasting van het 'zelf' (-beeld). Natuurlijk zag Festinger al dat *cognitive dissonance* betrekking had op het 'zelf', (het is immers het 'zelf' dat beschermd moet worden). Maar wat er in de laatste decennia in theorie veranderde is dat theoretici de aanval op 'zelf' als een noodzakelijk voorwaarde voor het ontstaan van *dissonance* opnemen. "It has been known for some time that inconsistency between cognitions is not enough to arouse dissonance, even when the cognitions are important, as between an important attitude and knowledge of a voluntary but contradictory public action." (Steele et al. 1993:893) Daarmee verschuift het van een strict cognitief probleem naar een sociaal/moreel probleem, waarbij de verhouding van het zelf in relatie tot anderen ter discussie staat.⁵⁴ Waar de discussie zich tot nu toe op toelegt is te verklaren hoe het 'zelf' er bij betrokken is, en welke handelings-

⁵⁴ Er zijn twee theorieën die een zijpad bewandelen. Een aantal theoretici verklaart de resultaten van Festingers onderzoek vanuit de sociale psychologie, en menen dat er daardoor geen sprake is van *dissonance*.

De zelf-perceptie theorie van Bem verklaart de resultaten van Festinger en Carlsmith *forced compliance* onderzoek zonder *dissonance*, en stelde gewoon dat mensen hun gedrag gebruiken om hun houding te bepalen (bij het gevoel van vrije keuze). En wanneer ze het gevoel hebben geen vrije keuze te hebben gehad, ze hun gedrag niet gebruiken om hun houding te bepalen. Bem, D. J. 1967. "Self-perception: An alternative interpretation of cognitive dissonance phenomena." *Psychological Review* 74: 183-200.

Impression-management theorie verklaart het uit het feit dat mensen hun gedrag aanpassen om daarmee te bepalen hoe anderen over hen denken. Tedeschi, J.T., B.R. Schlenker, and T.V. Bonoma. 1971. "Cognitive Dissonance: Private ratiocination or public spectacle?" *American Psychologist* 26: 685-695. Dit is natuurlijk in lijn met Goffman.

tendenzen gebruikt worden om de *dissonance* te bezweren. Het probleem is dat talloze verschillende onderzoeken tegengestelde resultaten laten zien. Dat levert een strijd op over de kwaliteit van de tests. Een probleem bij het testen is dat *dissonance* alleen indirect kan worden aangetoond. Aan proefpersonen kan gevraagd worden naar hun opinies voorafgaand aan de *dissonance*, en na afloop van de *dissonance*. Hun veranderde mening moet dan een bewijs leveren dat de mate waarin hun opinie over iets verandert een gevolg is van het bezweren van de *dissonance*. Omdat het steeds om dit soort indirecte bewijzen gaat, zijn deze testen gevoelig voor het argument dat de veranderde opinie het gevolg is van iets anders dan de *dissonance*.

Een manier om de tegengestelde testresultaten toch met elkaar te verbinden is door een ruime formulering van *cognitive dissonance* te gebruiken, zoals Leippe en Eisenstadt doen:

(...) we define dissonance as the psychological distress that occurs when some aspect of one's behavior threatens one's sense of self-integrity. (...) dissonance is created whenever an individual feels accountable for a self-discrepant behavior, either to internal standards (private self-accountability, e.g., as aroused by the perception that one freely chose to engage in the behavior or by its aversive consequences) or to others (public self-accountability, e.g. as aroused by the perception that one's reputation with an identifiable public might be damaged). (Leippe and Eisenstadt 1999:202)

Maar beter is het de verschillende theoretische modellen tegen elkaar af te zetten, en dan tot een synthese te komen.

De *Selfconsistency*-theorie van Aronson stelt dat de *dissonance* ontstaat doordat mensen een verschil zien tussen hun *self-concept* en hun gedrag. De proefpersonen in het genoemde experiment van Festinger en Carlsmith ervaren dus *dissonance* omdat ze van zichzelf denken altijd goed te handelen, en nu zien dat ze hebben gelogen. (Aronson 1992; Aronson 1999) Aronson betoogt dat mensen *dissonance* ervaren als hun gedrag in strijd is met hun *self-concept*. Bij uitbreiding van de theorie leidt dat tot *Self-expectancy* waarbij de mensen hun gedrag en hun *self-concept* vergelijken met de sociale standaard (normen en waarden). (Stone 1999) Dit blijkt vooral als we onderscheid maken tussen mensen met een hoge eigendunk, en mensen met een lage eigendunk. Het verschil tussen de lage handeling en de eigendunk is dus groter bij mensen met een hoge eigendunk, die daardoor meer *dissonance* ervaren.

Een theorie die bekend werd als de *New Look* verklaarde dezelfde *dissonance* uit het niet willen voelen van het persoonlijk verantwoordelijk zijn voor negatieve gevolgen (voor een ander) die voorzienbaar waren. Zoals gezegd logen de proefpersonen dat de proef prettig en aangenaam waren, terwijl ze

wisten dat degene aan wie ze dat vertelden een uurlang dodelijk saaie handeling gingen verrichten. (Cooper and Fazio 1984) Een belangrijk aspect voor deze theorie is de *accountability*: in hoeverre word je verantwoordelijk gehouden voor je daden.

De *Self affirmation*-theorie is de tegenhanger van de *self-consistency* theorie. Bij Steele is het niet de *self-inconsistencies*, noch de cognitieve inconsistenties, maar de bedreiging voor het zelf-beeld. Mensen met hoge zelfachting ervaren minder *dissonance*, omdat ze de *dissonance* kunnen compenseren door hun eigendunk in te zetten als *resource*. (Steele et al. 1993) Zoals ze het zelf formuleren:

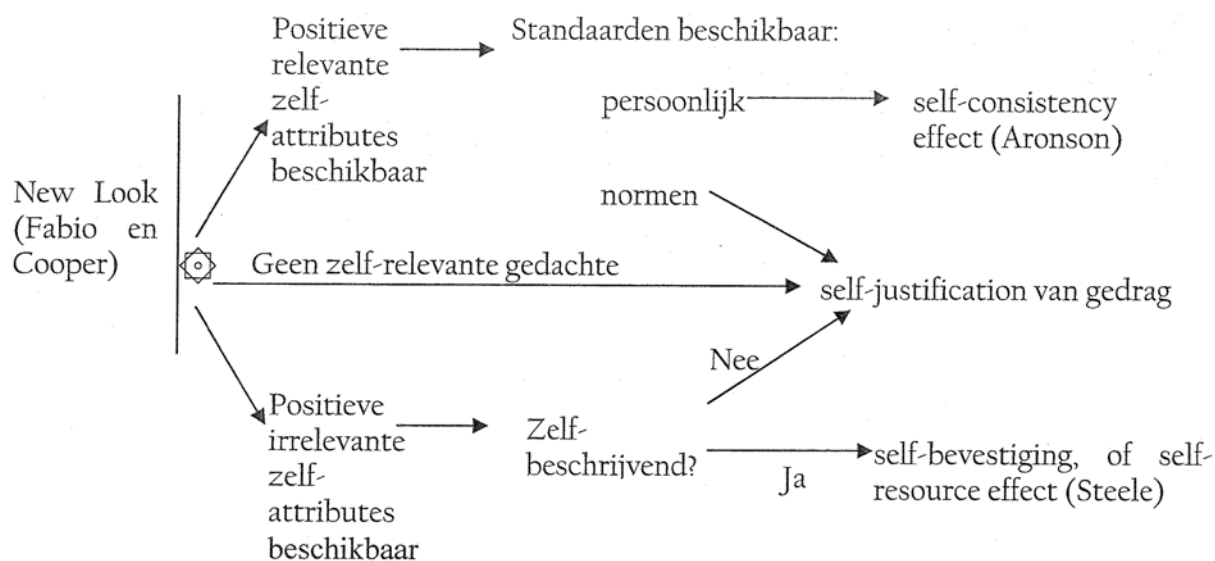
(...)When the subject's global self-image is affirmed, or the inconsistency involves no aversive consequences, these cognition-to-cognition inconsistencies fail, in their own right, to produce inconsistency-restoring changes. What the present findings add to this picture is the further evidence that even the cognition-to-self-image inconsistency that Aronson (1969) proposed as the essential dissonance-arousing inconsistency is not enough to arouse dissonance. When global self-integrity is bolstered by the salience of integrity-restoring esteem resources, psychological inconsistency per se, even when it involves the self-concept, fosters no consistency-restoring attitude change. Such findings push us toward the conclusion that dissonance is not fundamentally the distress of psychological inconsistency, or more particularly the distress of self-inconsistency, but the distress of a threatened sense of self-integrity – a quite general self-evaluative distress that, as Tesser and Cornell (1991) describe, is likely to play an important role in a large number of behavioral systems from attitude-behavior regulation to social comparison processes. That distress, we would argue, is what the term *dissonance* should refer to. (Steele et al. 1993:893)

Stone en Cooper, co-auteurs van vele tegengestelde *dissonance*-artikelen, schreven een paar jaar geleden een artikel waarin ze alle verschillende stromingen binnen de *dissonance* theorie in één model samen te brengen: het *self-standards model of cognitive dissonance*. (Stone and Cooper 2001) Ze stellen dat mensen de ene keer hun zelf inzetten als *standard* (Aronson), de andere keer als *resource* (Steele). Bijvoorbeeld als er *dissonance* is, en iemand wordt herinnerd aan positieve *self-attributes* die relevant zijn voor de *dissonance*, dan ervaart iemand met hoge eigendunk veel dissonantie, en als iemand wordt herinnerd aan positieve *self-attributes* die niet relevant zijn voor de dissonantie, dan ervaart die persoon minder dissonantie. Als de aandacht wordt gelegd op andere aspecten dan die waar de discrepantie plaats vond, en die andere aspecten zijn positief, dan lukt het om de dissonantie weg te masseren.

Zij stellen dat “dissonance begins when people commit a behavior and then assess the behavior against some meaningful criterion of judgment. Only when an

action is measured against a relevant criterion does it take on a mantle that is aversive or threatening to the self. In the current model, the criterion used to assess the meaning of behavior is represented in memory as self-attributes and self-standards or guides for behavior.” (Stone and Cooper 2001); zie ook (Nail et al. 2004; Stone 1999)

Als het echter de gevolgen voor anderen betreft, maakt het niet uit, dan ervaart men hoe dan ook dissonance, waarbij het zelf hoe dan ook ter discussie komt te staan (New Look).



Figuur 4.2. Synthetisch model van alle mogelijke sociale dissonanties en hun handelingstendenzen, zoals voorgesteld door Stone en Cooper. (figuur 2 uit (Stone and Cooper 2001:232) vertaling en toevoeging namen GvdP)

Bovenstaand model kan als volgt gelezen worden: op moment \diamond ontstaat er *dissonance*. Dan begint het proces om die *dissonance* te reduceren. Het eerste dat iemand doet is bewust of onbewust analyseren wat het probleem is van de *dissonance*. Afhankelijk van die analyse leidt dat tot een bepaalde *dissonance* reductie. De belangrijkste motivatie is altijd om het ‘zelf’ buiten schot te houden. Geheel links van het model is de New Look theorie (4), die gescheiden is van de andere drie mogelijkheden. Als de *dissonance* bestaat uit akelige consequenties voor anderen, dan is (volgens de New Look) het ‘zelf’ altijd in het geding, en moet er op een andere manier *dissonance* reductie plaats vinden (niet in dit model weergegeven).

Bij de andere drie modellen is er in ieder geval nog een mogelijkheid dat het ‘zelf’ buiten beschouwing blijft.

- men ervaart de *dissonance* als losstaand van het zelf (zoals Festinger het in eerste instantie betoogde).

- men betreft de *dissonance* wel op zichzelf, en weet wel positieve eigenschappen van zichzelf die relevant zijn voor de *dissonance*, dan vergelijkt men dat met de persoonlijke standaard: dat leidt tot het *self-consistency effect* (Aronson). Als men het vergelijkt met normen uit de maatschappij, dan leidt dat tot *self-justification* (Aronson).
- men betreft de *dissonance* wel op zichzelf, en weet alleen positieve eigenschappen van zichzelf die niet relevant zijn voor de *dissonance*, dan besluit men of dat iets zegt over het zelf. Zo nee, dan gaat men over tot *self-justification*, zo ja, dan gaat men over tot *self-affirmation/self-resource* (Steele).

Het *self-standards model of cognitive dissonance* van Stone en Cooper is tot nu toe de beste incorporatie van de verschillende stromingen binnen de dissonance theorie, en daarom vooralsnog het meest bruikbare model om de overstap naar filmtheorie mee te maken. (Stone and Cooper 2001)

B. *Cognitive Dissonance* en Filmtheorie

In de inleiding tot dit hoofdstuk werd het voorbeeld gegeven van de film LA STRADA, waarin de toeschouwer zich betrokken voelt bij Gelsomina (bewezen in een lakmoesproefmoment), sindsdien een antipathie heeft tegen Zampano, en daarna een aanwijzing krijgt dat Zampano, de bruto, een liefhebbende man is. Dat werd beschreven als een voorbeeld van dissonance, waarna de *dissonance* theorie werd beschreven. Deze paragraaf beschrijft hoe filmtheorie dit verschijnsel benadert. Dat blijkt echter lastig, omdat filmtheorie *dissonance* nauwelijks noemt.

Dat is begrijpelijk omdat *dissonance* theorie verklaart dat de handelings-tendens van *dissonance* het reduceren van de *dissonance* is, en meestal resulteert in het omvormen van een eerdere mening. Dat betekent dat als er tijdens een film *dissonance* ontstaat, de toeschouwer tegen het einde van de film zijn mening over een personage zodanig herzien heeft, dat er geen inconsistenties meer over zijn. Er zijn heel weinig theoretici die verklaren dat ze eerst mening A over een personage hadden, en gedurende de film die mening moesten herzien in mening B.

Maar uit de paar opmerkingen die er wel zijn, kunnen we impliciet (analoog aan de manier waarop *dissonance* psychologisch getest wordt) aantonen dat er wel degelijk sprake is van *dissonance* bij de toeschouwer van een film. Dit bewijs zal gebeuren in verschillende stappen: in eerste instantie moet de *cognitive dissonance* ontstaan door tegengestelde cognities die aan alle voorwaarden voldoen (in lijn met Festinger): ze moeten relevant zijn ten opzichte van elkaar, er moet sprake zijn van een keuze, van *commitment*, vrijheid van handelen, consequenties, en *effort-justification*. In tweede instantie moet dan ook bewezen worden dat het hier om *cognitive dissonance* in de hedendaagse definitie: dat het gevaar impliceert voor 'het zelf' van de toeschouwer.

Zoals gezegd zien (film)cognitivisten zoals Tan, Smith en Bordwell filmkijken als proces, waarin de toeschouwer van moment tot moment de gegeven informatie (plot) herdefinieert. Toch noemen zij de *cognitive dissonance* niet met zoveel woorden, al ligt het soms wel op hun lippen bestorven. Omdat we in het vorige hoofdstuk het dichtst bij de theorie van Murray Smith bleven, is zijn theorie een goed uitgangspunt voor deze paragraaf.

Murray Smith stelt in zijn boek *Engaging Characters* dat de toeschouwer ofwel *alignment* ervaart, ofwel *allegiance* ervaart bij moreel goede personages. (Smith 1995) Hij voorziet natuurlijk wel dat niet elk personage alleen maar moreel goed blijft handelen (*nobody's perfect*). Smith concludeert daaruit dat als dat gebeurt, de toeschouwer zich minder betrokken voelt, of, in het uiterste geval, die *allegiance* verbreekt. Onze morele betrokkenheid varieert dus in de mate waarin personages handelen naar onze morele standaard.

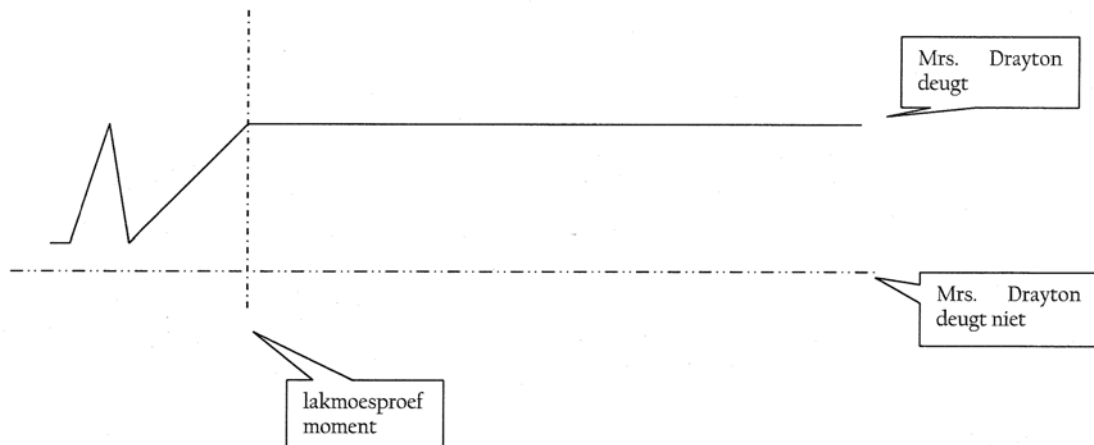
Dit laat zich ook herformuleren als *cognitive dissonance*: een positieve eerste cognitie over een personage + een tweede negatieve cognitie leidt tot het verbreken/verminderen van *allegiance*. De vraag is nu: mogen we Smiths voorbeeld wel vergelijken met *dissonance*, en zo ja, leidt dit dan tot het verbreken/verminderen van *allegiance*?

Cognitive dissonance (in lijn met Festinger)

Laten we de meest in het oog springende problematische personages en hun bespreking onder loep nemen.

Zowel in het artikel *Altered States*, als zijn uiteindelijke boekversie betoogt Murray Smith hoe de *structure of sympathy* (betrokkenheid) werkt in *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (USA: Alfred Hitchcock, 1955). (Smith 1994; Smith 1995) Smith betoogt hoe de toeschouwer betrokken raakt bij het gezin McKenna. Via hen leren we Louis Bernard en het echtpaar Drayton kennen. Louis Bernard wordt vermoord. De Draytons hebben hier iets mee te maken, en ontvoeren zoon Hank McKenna om Ben McKenna niet te laten rondbazuinen dat zij Bernard hebben vermoord. Dat we ons bij de McKenna's moreel betrokken voelen is volledig duidelijk (ook in lijn met het vorige hoofdstuk 3). Maar hoe verklaren we het volgende: mevrouw Drayton kennen we eerst nog niet zo goed, dan blijkt ze heel slecht, en later gaat ze zich schuldig voelen, en wordt ze een moreel goed personage. Zoals Murray Smith betoogt, wisselt onze visie op haar met deze veranderingen mee: "The film thus effects a series of reversals with respect to Mrs. Drayton, switching from antipathy to sympathy twice (the other instance occurs earlier in the film)." (Smith 1994:46)

Smith zegt verder dus dat we onze echte verbondenheid met Mrs. Drayton uitstelden tot het moment dat ze een moreel goed personage werd.



Figuur 4.3. Betrokkenheid van de toeschouwer bij Mrs. Drayton in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH.

Omdat er nog geen keuze vóór Mrs Drayton heeft plaatsgevonden, is er geen *dissonance*. Er zijn wel tegengestelde cognities, maar die vallen buiten het bereik van *dissonance*. We hebben voor dit voorbeeld dus geen *dissonance* theorie nodig. Maar mét *dissonance* theorie kunnen we wel mede verklaren waarom de toeschouwer geen problemen heeft met deze tegengestelde cognities.

Als het zich zo eenvoudig laat verklaren in Smith's *allegiance*-model, dan blijft de vraag waarom hij er zoveel nadruk op legt. Mijn indruk is dat Smith wil voorkomen dat het lakmoesproefmoment eerder plaatsvindt (meer naar links in bovenstaande grafiek). En dat er in dat geval een probleem zou zijn.

Wat Smith had kunnen doen, is beschrijven waarom we eigenlijk pas betrokken raken bij Mrs. Drayton als ze moreel goed is, en niet eerder, waar ze slecht is. Daarvoor moeten we de eerste introductie van Mrs. Drayton bekijken.



Figuur 4.4. De eerste ontmoeting tussen de McKenna's en de Draytons.

In deze vier screenshots zien we dat Mrs. McKenna (in 1^e screenshot links) Mrs. Drayton (in 1^e screenshot midden) niet vertrouwt. De volgende screenshots

bevestigen dit. Het vierde shot is zelfs een objectieve vertelling (los van Mrs McKenna's waarneming) dat Mrs Drayton niet te vertrouwen is. De boodschap van de vertelling is duidelijk: toeschouwer, vertrouw Mrs Drayton niet. Die informatie wordt dus zowel via de betrokkenheid van de McKenna's (zij vertrouwen haar niet), als door de vertelling overgebracht. Dat is dus wat de toeschouwer doet: Mrs Drayton niet vertrouwen. En zolang we haar niet vertrouwen, is er ook geen *dissonance*. Er is, strikt genomen, dan niet eens een cognitieve tegenstelling: ons oordeel over haar houdt in dat ze niet te vertrouwen is, en door haar 'reversals' bevestigt ze dat oordeel alleen maar.

Het voorbeeld van SABOTEUR (USA: Hitchcock, 1942) noemt Smith wél als problematisch. De hoofdpersoon Kane wordt dwarsgezet door de saboteur Fry. In de slotscène staan de twee tegenover elkaar, bovenop het Vrijheidsbeeld. Fry valt ervan af en valt een zekere dood tegemoet. Gezien zijn slechte daden en slechte karakter is het goed dat hij doodgaat, zodat Kane kan blijven leven. Er is echter één problematisch shot: we zien in close-up zijn angst om te vallen. Dat leidt volgens Smith tot *affective mimicry* bij de toeschouwer:

While the structure of sympathy leads us to find satisfaction in the pursuit and sufferings of the saboteur – a kind of poetic justice – the mimicry provoked by the close-ups of him conflicts with those responses. The impact of affective mimicry runs against the grain of the sense of triumph and resolution invited by the structure of sympathy. Mimicry denies us the uncomplicated satisfaction that the hitherto wholly unsympathetic portrayal of Fry would otherwise offer us, in the form of his come-uppance. (Smith 1995:105)

Hij voegt er nog aan toe dat Hitchcock zelf ook bezwaar had hiertegen. (Durgnat 1974)

Smith vervolgt even later: "(...)One might object that affective mimicry is still operating with the structure of sympathy in this case. Mimicking the terror of the saboteur, we have a palpable sense of his vulnerability which the film has denied us previously, and as a result we evaluate him differently. The moral structure is changed, our sympathetic engagement complicated, and it is this shift that accounts for our divided reaction." (Smith 1995:106)⁵⁵

"Divided reaction" laat zich wel lezen als een typisch geval van psychologisch *discomfort*, oftewel *cognitive dissonance*. Wil er echt sprake van *cognitive dissonance* zijn dan moeten de tegengestelde cognities relevant zijn ten opzichte van elkaar, er moet sprake zijn van een keuze, van commitment, vrijheid

⁵⁵ "The choice between these different explanations of our response seems to depend upon whether we see the example as different in degree or in kind from the typical functioning of affective mimicry, as a probe and an affective 'interface.'" Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

van handelen, consequenties, en effort-justification. Relevant is het zeker. Het gehele pleidooi voor het lakmoesproefmoment in hoofdstuk 3, de beslissing tot het aangaan van *allegiance* is duidelijk een keuze, waaraan de toeschouwer zich commiteert. Er zijn consequenties: de *affective mimicry* met Fry leidt tot een probleem met de *allegiance* met Kane. Ook is er sprake van effort-justification; sinds het lakmoesproefmoment is de toeschouwer al lang met Kane verbonden geraakt, en die investering in tijd en moeite is niet zo gemakkelijk ongedaan te maken. Ook is de toeschouwer vrij geweest om tot verbondenheid met Kane te kiezen (het lakmoesproefmoment). De toeschouwer is nooit verplicht mee te gaan in die verbondenheid met Kane.

Vooralsnog is dit een *cognitive dissonance*. Zonder *dissonance* theorie geeft Murray Smith twee mogelijke handelingstendenzen: ofwel a. we leven even met Fry mee, waardoor we niet volmaakt tevreden kunnen zijn met de *poetic justice*, ofwel b. we herzien onze morele evaluatie: er bestaat geen ultiem goed of kwaad, en zelfs de grootste slechterikken hebben toch iets menselijks.

Hoewel dat aannemelijk klinkt, is dit absoluut niet wat *dissonance* theorie als handelingstendens aangeeft. De consequentie van *dissonance* theorie is dat onze betrokkenheid bij Kane hierdoor alleen maar versterkt wordt. Want ja, we ervaren even *dissonance* (we vinden het vervelend dat de slechterik doodsstrijd ervaart, terwijl we hem de gehele film allerlei slechts toewensten). Gezien de *commitment* in de keuze voor Kane, de moeite die we daarvoor gedaan hebben, stelt *dissonance* hier dat we ons eerder nog méér betrokkenheid bij Kane voelen, en hem nog heldhafter vinden. De toeschouwer voelt daardoor een nog grotere *poetic justice*, immers, de slechterik voelt zijn straf ook, lijdt eronder.

De bespreking van Berys Gaut van Smiths boek is relevant in dit opzicht. Berys Gaut is onder de indruk van Smiths theorie, maar maakt bezwaar tegen het feit dat Smith zo snel *moral reassessment* veronderstelt: "(...) for the most part the notion of allegiance gets cashed out in terms of one's moral approbation or disapprobation of a character. But I can clearly identify with characters because of many other qualities besides their moral ones: they may be physically attractive, witty, interesting, wild, or whatever. Smith (...) takes films that encourage us to ally ourselves with morally reprehensible characters as tending to get us to reconstrue our moral assessment, whereas all they need be doing is showing that our sympathies can be based on other than moral characteristics." (Gaut 1997:97, vetgedrukt GvdP)

We kunnen dus als toeschouwer beslissen dat we geen *allegiance* ervaren op basis van morele eigenschappen, maar ook op basis van bepaalde positieve eigenschappen. Dat is in strijd met de definitie van *allegiance*, zoals in hoofdstuk 3 is betoogd is het onmogelijk om betrokken te raken bij mensen zonder dat daarbij een moraal betrokken is. Maar via *dissonance* theorie is de opmerking van

Berys Gaut heel goed te verklaren: de toeschouwer heeft *allegiance* op basis van een gemeenschappelijke moraal, maar op het moment dat die moraal ter discussie komt te staan (en er dus *dissonance* optreedt), herziet de toeschouwer zijn betrokkenheid en maakt zichzelf wijs dat de betrokkenheid op basis van andere eigenschappen van het personage heeft plaats gevonden. Intuïtief (niet vanuit de theorie van *dissonance*-theorie) geeft Berys Gaut hier dus een handelingstendens van *dissonance* reductie bij het ervaren van *dissonance*.

Zo kunnen we ook verklaren hoe de toeschouwer *dissonance*-reductie bereikt in het geval van Fry. Er zal heel even *dissonance* plaats vinden, maar de *dissonance* reductie gebeurt doordat we onszelf tegelijkertijd kunnen prijzen voor het ervaren van medelijden met een schurk (medelijden is een positieve emotie in ons morele systeem).

Een andere manier waarop er *dissonance*-reductie plaats vindt, is doordat de film niet stil staat bij de *dissonance*, maar verder gaat. In plaats van te blijven mijmeren bij de ervaren *dissonance* bij Fry, wordt onze focus weer gelegd op Kane, en wordt onze betrokkenheid bij hem verder versterkt. Dit is te vergelijken met de *dissonance*-reductie bij een keuze: het toevoegen van positieve kenmerken aan de keuze. Kane wordt positiever voorgesteld omdat hij medelijden heeft met Fry, hij sluit zijn ogen. Daarmee toont hij zich edelmoedig, en geeft de toeschouwer nog een extra reden om bij hem betrokken te zijn. De *dissonance* theorie stelt hier dus dat de toeschouwer niet meer sympathie krijgt voor Fry, en minder voor Kane, zoals Murray Smith stelt. Integendeel, als gevolg van *dissonance*-reductie krijgt de toeschouwer vooral een sterkere betrokkenheid bij Kane.

De drie genoemde mogelijke *dissonance*-reductie handelingstendenzen versterken elkaar ook: de toeschouwer ervaart *dissonance*, maar wordt geholpen die niet al te sterk te ervaren doordat de film voortgaat, dan ziet de toeschouwer Kane die mededogen heeft, en dat brengt de toeschouwer op het idee om ook voor zichzelf mededogen als (eigen) positieve eigenschap te ervaren, en zo de problematische betrokkenheid goed te praten.



Figuur 4.5. Shots van de doodsangst van Fry, en de reactie van Kane onmiddellijk na Fry's val.

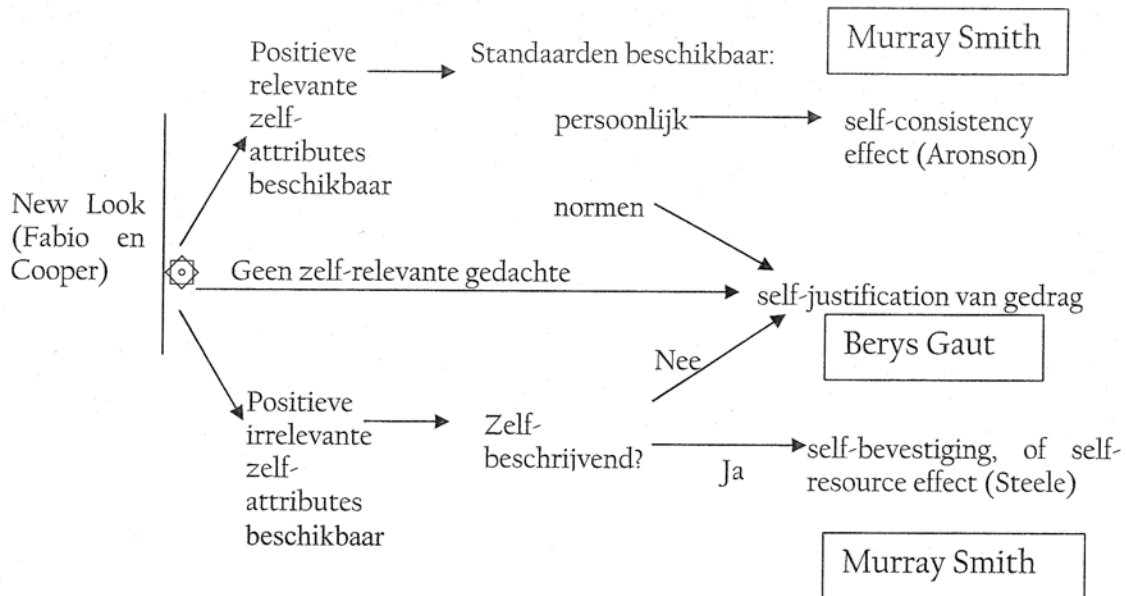
We zien hier dat *dissonance* theorie een welkome aanvulling is op Murray Smiths *allegiance* theorie. Het beschrijft preciezer de ervaring van de toeschouwer, juist omdat er inderdaad sprake is van *allegiance*. In een aantal gevallen ervaart de

toeschouwer weliswaar het tegengestelde dan Murray Smith voorspelt, maar via *dissonance* theorie wordt daarmee wel bevestigd dat er inderdaad sprake is van *allegiance*.

Is de cognitieve *dissonance* van de toeschouwer *dissonance* waarbij het ‘zelf’ ter discussie staat?

De bovengenoemde bespreking maakt het aannemelijk dat er in ieder geval sprake is van *dissonance* in de betekenis die Festinger er aan gaf. De vraag is of er ook sprake is van *dissonance* in de hedendaagse betekenis, waarbij het ‘zelf’ wel ter discussie staat.

Als *dissonance* theorie nodig is om de gevolgen van *allegiance* te beschrijven, moet het ook mogelijk zijn bovenstaande discussie in het *self-standards model of cognitive dissonance* van Stone en Cooper onder te brengen.



Figuur 4.6. Synthetisch model van alle mogelijke sociale dissonanties en hun handelings-tendenzen, zoals voorgesteld door Stone en Cooper (figuur 2 uit (Stone and Cooper 2001:232), vertaling en toevoeging namen GvdP) met invulling van de posities die Smith en Gaut innemen.

Het model geeft ook precies aan waar het probleem van de discussie ligt. Murray Smith gaat ervan uit dat het ‘zelf’ van de toeschouwer bedreigd wordt. Aangezien we niet weten welk zelfbeeld Murray Smith heeft, neemt Smith twee mogelijke posities in. Gaut stelt dat het ‘zelf’ misschien wel bedreigd wordt, maar dat *dissonance*-reductie mogelijk is zodat het ‘zelf’ buiten beschouwing blijft. Er is ook nog de mogelijkheid dat Berys Gaut vindt dat het ‘zelf’ helemaal nooit bedreigd wordt, in dat geval valt zijn positie buiten dit model.

Er zijn dus drie mogelijkheden:

- er is wel sprake van cognitieve *dissonance*, maar het zelf blijft buiten beschouwing (dus in de oorspronkelijke betekenis van *cognitive dissonance*)
- er is sprake van echte cognitieve *dissonance*, waarbij het zelf wel bedreigd wordt. Het lukt het zelf buiten beschouwing te laten.
- er is sprake van echte cognitieve *dissonance*, waarbij het zelf wel bedreigd wordt. Het lukt **niet** het zelf buiten beschouwing te laten.

Kunnen we een algemeen model maken waarin zowel de *allegiance* theorie van Smith, als de *dissonance* theorie passen? Zoals we gezien hebben moeten we om te beginnen duidelijk maken dat er cognitieve *dissonance* mogelijk is in film.

De eerste voorwaarde is of de cognities **relevant** zijn ten opzichte van elkaar. Het lijkt me dat daarover geen theoretische onenigheid zal bestaan. Hoewel misschien in een enkel geval het om een schijntegenstelling zal gaan, zijn de genoemde voorbeelden uit LA STRADA en SABOTEUR duidelijk dissonante cognities.

In het vorige hoofdstuk werd uitvoerig betoogd hoe de betrokkenheid bij een personage pas ontstaat na een lange afweging, in **tamelijk volledige vrijheid**. Het lakmoesproefmoment is een bewijs van *commitment* aan die keuze.

De *effort-justification* is dat we veel tijd gestoken hebben in de film, dus is de *dissonance* hoog.⁵⁶ Dus hoe we het ook wenden of keren (en of we ze allemaal zien als noodzakelijk voor het ontstaan van *dissonance*) op elk niveau ontstaat er *dissonance*.

Zoals gezegd is het pas echte *dissonance* doordat het zelf van de toeschouwer in het geding is. Dat is hier zeker het geval. De bewijzen hiervoor zijn gegeven in de vorige hoofdstukken, dus laten we voor een moment daarnaar terugkeren.

In hoofdstuk 1 werd betoogd dat de toeschouwer zelf de beelden tot een realiteit creëert. De consequentie daarvan is dat het dichterbij de toeschouwer komt te staan. Waar de toeschouwer eerst denkt 'wat voor vreemde wereld is dit' zoekt de toeschouwer naar zoveel mogelijk elementen die wel analoog zijn aan de eigen belevingswereld. De toeschouwer redeneert het zo naar zijn eigen leefwereld toe. Daardoor wordt het heel eigen.

Meteen daarna besluit de toeschouwer dat het een spel van *make-believe* is. Zoals gezegd is een spel van *make-believe* een bewuste keuze, en kan de toeschouwer zich te allen tijde daaruit terugtrekken. Vooralsnog is dit argument

⁵⁶ Het valt buiten dit onderzoek, maar als we in ons onderzoek ook betrokken hadden het feit dat de toeschouwer moeite, geld en tijd heeft geïnvesteerd in een bioscoopbezoek, dan leidt dat aspect tot een nog hogere *dissonance*. Ed Tan maakt dat aspect wel onderdeel van zijn onderzoek naar de ervaring van de klassieke film. Tan, Ed S. 1996. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, New York: Erlbaum.

het meest problematisch voor de discussie in dit hoofdstuk, omdat het idee om te allen tijde uit de *make-believe* wereld te stappen, in pertinente tegenstelling lijkt te staan tot de grote *commitment* van de toeschouwer.

Dan raakt de toeschouwer betrokken bij een personage, en kiest partij.

Als dat personage zich dan niet gedraagt zoals verwacht, ontstaat er een dissonante cognitie. De toeschouwer zou de dissonante cognitie kunnen doen door het hele systeem te ontkennen.

Door ofwel te stellen dat dit toch niet de realiteit, door te stellen dat het maar *make-believe* is, of door te stellen dat er geen sprake van betrokkenheid was.

Als we willen beweren “dit is niet de realiteit” hebben we strict genomen natuurlijk gelijk. In talloze opzichten is de filmwereld niet de realiteit, zoals elk filmhandboek over realisme zal bevestigen. Maar in deze fase van de plot werkt dit argument niet meer: immers, de toeschouwer heeft zich moeite getroost deze filmwerkelijkheid als werkelijkheid te begrijpen en ervaren, en zich vastgebeten in die visie. Oftewel de toeschouwer heeft zo’n overtuigende werkelijkheid voor zichzelf gecreëerd, dat het niet echt meer lukt die als onwerkelijkheid waar te nemen.

De betrokkenheid bij een personage dat zich onwenselijk gedraagt is ook niet zomaar af te schudden. Daar zijn vier belangrijke redenen voor:

- de allerbelangrijkste reden is dat de toeschouwer in aanloop naar het lakmoesproefmoment voor dit personage gekozen heeft. Het lakmoesproefmoment is het onomstotelijk bewijs (voor de toeschouwer) van die betrokkenheid, en is daarom niet te ontkennen
- de beslissing om op dit personage betrokken te raken, staat gelijk met de constatering: “zo ben ik ook, met dit personage deel ik dezelfde moraal”. Als we dan in deze fase moeten constateren dat dit personage zich onwenselijk gedraagt, dan betekent dit impliciet dat ook wij, als toeschouwer, het in ons hebben ons zo onwenselijk te gedragen. Dit is een uiterst dissonante cognitie.
- in het betrokken raken op het personage hebben we al onze vaardigheden van mensen-inschatten uit ons dagelijks leven toegepast. Als we dus moeten constateren dat we daarmee een verkeerde inschatting hebben gemaakt, betekent dit dus ook dat we in ons dagelijks leven, bij ‘echte mensen’ feilbaar zijn. En dat betekent dus dat onze mensenkennis berust op een falend systeem.
- daarbij hebben we enige tijd met dit personage ‘opgetrokken’ en hebben met hem/haar meegevoeld, hebben we ervaren hoe is het is hem/haar te zijn. Deze ervaring is moeilijk zomaar te ontkennen.

Die onomkeerbare betrokkenheid maakt duidelijk waarom het zo moeilijk is om het derde argument te gebruiken, dat het maar *make-believe* is. Het is inderdaad maar fictie, maar het feit dat de wereld gecreëerd is naar onze eigen wereld, en vooral door de echte mensen-inschatting, echte (gevoelde) betrokkenheid, en echte morele zelfbepaling, lukt het niet de *make-believe* als ontsnapping te gebruiken. Deze ervaren aspecten staan er namelijk los van. Dus we kunnen wel zeggen dat het fictie is, maar het vermindert de dissonantie op geen enkele manier.

De redenering is dus als volgt: de toeschouwer raakt betrokken bij een personage, dat personage handelt tegenstrijdig met wat we op basis van onze betrokkenheid zouden verwachten. Dat levert een dissonante cognitie op, die ook een echte dissonante cognitie is, omdat het zelf erbij betrokken is: namelijk de keuze om bij dit personage betrokken te zijn. Dus vanuit de betrokkenheid ontstaat er *dissonance*, en het is echte *dissonance* omdat er betrokkenheid is. Zo impliceren en bevestigen de twee theorieën elkaar. Zo impliceren ook de twee standpunten van Murray Smith en Berys Gaut elkaar. Murray Smiths geeft een verbondenheidstheorie, zonder daarin de consequentie van *dissonance* op te nemen. En Berys Gaut geeft *dissonance* handelingstendenzen, die de verbondenheid impliceren die hij juist ontkent. Pas door hun theorieën bij elkaar te brengen, ontstaat er een logisch geheel.

Dat betekent dat we nu ook kunnen zien wat de mogelijke handelingstendenzen van de toeschouwer zijn om de dissonantie te reduceren.

Wat doet de toeschouwer om deze cognitieve dissonantie te verminderen?

- A. Het verwijderen van de negatieve aspecten van de keuze (het gekozen personage)
- B. Het verwijderen van de positieve aspecten van de niet-keuze (het niet-gekozen personage)
- C. Het toevoegen van positieve aspecten aan de keuze (het gekozen personage)
- D. Het toevoegen van negatieve aspecten aan de niet-keuze (het niet-gekozen personage)
- E. Impliciet in de vier mogelijkheden is nog een vijfde mogelijkheid, al gesuggereerd door Festinger, maar pas expliciet gemaakt door Gosling e.a.: *denial of responsibility* (Gosling et al. 2006). Verwant is ook *trivialisation* (Simon et al. 1995)

Reductiemethode A tot en met D leiden allemaal tot hetzelfde resultaat: de betrokkenheid bij een gekozen personage wordt versterkt in plaats van afgezwakt. En de afkeer van het niet-gekozen personage wordt alleen maar sterker.

De mate waarin de *dissonance* gevoeld wordt, en de kracht waarmee *dissonance* reductie wordt geprobeerd, is afhankelijk van de mate waarin de *dissonance* aan alle voorwaarden voldoet. Hoe relevanter de cognities zijn, hoe groter de *dissonance*. Hoe duidelijker de keuze, en hoe groter de *commitment* aan die keuze, hoe groter de *dissonance*. Als er geen keuze is geweest (en geen lakmoesproefmoment), is er ook geen *dissonance*. Als de toeschouwer niet voelt een vrije keuze te hebben gehad, zal er ook geen *dissonance* plaatsvinden.

Dit is wat er mijns inziens gebeurt in *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH*, daarin kiest de toeschouwer wel voor de McKenna's, maar heeft geen enkele keuzevrijheid voor de betrokkenheid over de Draytons: immers Hitchcock dwingt ons de Draytons niet te vertrouwen. Geheel anders zou het zijn als we zelf, zonder suggesties van de vertelling, tot een dergelijk oordeel waren gekomen, zoals in *LA STRADA* wél het geval is.

Dit valt ook te verklaren via punt E: de *denial of responsibility*. De toeschouwer zal ook kunnen proberen de verantwoordelijkheid bij de film(maker) te leggen. In het geval van Hitchcock is dat onmiddellijk succesvol, in het geval van *LA STRADA* niet. We kunnen het wel proberen te beweren, maar ze leiden niet tot *dissonance* vermindering omdat de toeschouwer zelf verantwoordelijkheid draagt voor die keuze. We zouden bij *LA STRADA* kunnen betogen dat door de montage er toch een lichte suggestie plaats vindt dat Zampano een bruto is. Dat argument zou het vergelijkbaar maken met de Forced compliance test. En die zeggen: bij lichte dwang is er nog grotere *dissonance*.

De 'trivialisatie', zoals bij punt E. vermeldt, is de neiging van de toeschouwer te stellen dat het "maar een filmwerkelijkheid is" of "maar make-believe". Zoals gezegd blijft het bij een poging tot *dissonance*-reductie, het lukt de toeschouwer niet zich daarvan te overtuigen.

En omdat het niet lukt te trivialisieren, blijft er geen andere *dissonance* reductie over dan alsnog mogelijkheid A tot en met D te proberen, met als gevolg alsnog een versterkte verbondenheid bij het gekozen personage, en een grotere afkeer van het niet gekozen personage.

Conclusie

Omdat in het vorige hoofdstuk de toeschouwer volledig vrij tot een keuze voor een bepaald personage kwam, en daarna dat personage niet ziet handelen zoals gewenst, ontstaat er inderdaad cognitieve *dissonance*, waarbij het zelf (op basis van de vrije keuze) ter discussie komt te staan. Waar Smith in dit soort gevallen spreekt van een onontkoombaar *moral reassessment* (morele herbezinning), schrijft *dissonance* theorie voor dat er door *dissonance* reductie juist een heviger betrokkenheid ontstaat bij het gekozen personage, en het ontkennen van de *dissonance*.

C. Cognitieve *dissonance* in AMATOR?

Laten we als voorbeeld de film AMATOR nemen. In AMATOR heeft Filip Mosz een filmcamera gekocht om de geboorte en het leven van zijn dochter te filmen. We leren hem kennen als een vriendelijke, liefdevolle, betrokken echtgenoot en vader. De collega's, zijn chef en de directeur zijn enthousiast over zijn camera; en hij mag een filmclub in de fabriek beginnen. Hij begint documentaires te maken en wordt succesvol. Zijn vrouw wijst hem er voortdurend op dat hij zijn gezin niet genoeg aandacht geeft. Hij legt de kritiek terzijde, omdat hij immers zoveel goeds voor de maatschappij betekent. Daardoor ziet hij zijn vrouw als iemand die zijn geluk (als filmer) in de weg staat. Zijn directeur waarschuwt hem steeds dat filmen verantwoordelijkheid met zich meebrengt, en dat Filip niet zomaar alles mag filmen. Vanaf dat moment ziet de toeschouwer (met Filip mee) de directeur als de verpersoonlijking van censuur, iemand die de kunstenaar en het vrije woord in de weg staat. De directeur lijkt vanaf dat moment verwaand, machtswellustig etc.

Objectief gezien⁵⁷, zonder betrokkenheid bij Filip, is de kritiek van zijn vrouw te begrijpen als liefhebbende waarschuwing, en is ook de directeur oprecht bezorgd over Filips toekomst. En even objectief gezien is Filip dan ook iemand die daadwerkelijk zijn gezin ontwijkt en negeert, en zijn eigen belang voor laat gaan. Met andere woorden: de liefdevolle echtgenoot en zorgzame vader blijkt een egoïst. Die twee constateringingen 'liefdevolle man' en 'egoïst' zijn niet met elkaar te rijmen.

Om precies te begrijpen hoe de film is gestructureerd de volgende stapsgewijze beschrijving.

We zien Filip en Irina en begrijpen dat ze weeën heeft en gaat bevallen. Filip draagt haar naar het ziekenhuis. Een auto rijdt langs, en wil hen meenemen. Maar Filip rent weg, omdat de automobilist dronken is. Hier spreekt een enorme betrokkenheid van Filip bij zijn vrouw, die alleen maar bevestigd wordt in de volgende liefdevolle scène.



Figuur 4.7. Filip en Irina onderweg naar ziekenhuis.

We zijn dan al betrokken bij Filip en Irina. Het lakmoesproefmoment komt wanneer Filip met zijn collega buiten het ziekenhuis staat te wachten op het bericht van de zuster over de bevalling. De zuster komt op hem af, vertelt hem iets (onhoorbaar voor de toeschouwer en de collega). De zuster loopt weer weg,

⁵⁷ 'Objectief' betekent in dit geval hetzelfde als 'achteraf, met kennis van de afloop van de film'.

en Filip blijft lang emotioneel staan. Dan loopt hij langzaam en zwijgend naar de collega toe. Opeens omhelst hij hem, huilt en zegt dan blij: “Een meisje”. Al die tijd dat de toeschouwer niet wist wat zijn gedrag betekende (het had evengoed de boodschap kunnen zijn dat Irina dood en/of de baby dood was), hoopte de toeschouwer op een goede afloop.



Figuur 4.8. Filip hoort dat hij een dochter heeft.

Vanaf nu is het volkomen duidelijk: Filip deugt, hij is een liefhebbende en zorgzame echtgenoot en vader. Toch komen er een aantal scènes met informatie die niet strookt met deze cognitie. Als Filip thuis is, en de geboorte viert met zijn collega's, wordt hij door een vrouw geconfronteerd met een aantal spullen van Irina, die ze in het ziekenhuis nodig heeft. Hij zorgt dus niet zo goed voor Irina, wat een dissonante cognitie is met: Filip is zorgzame echtgenoot.



Figuur 4.9. Filip wordt terechtgewezen.

Hij wil het goedmaken, maar kan nu niet naar het ziekenhuis. Dan vertelt hij zijn collega enthousiast over de babykamer en toont zijn nieuwe filmcamera die hij gekocht heeft om haar te filmen. Dit leidt weer tot de herbevestiging dat hij een zorgzame echtgenoot en vader is.



Figuur 4.10. Filip is enthousiaste vader.

Opnieuw gevolgd door de cognitieve dissonantie: de camera was te duur, daardoor benadeelt hij het gezin, en toont hij zich geen zorgzame echtgenoot. Integendeel, het heeft Irenka boos gemaakt.



Figuur 4.11. Filip is schuld bewust dat hij een te kostbare aanschaf heeft gedaan.

De volgende dag gaat het naar het ziekenhuis. Hij is nog dronken, en wil bloemen meenemen voor Irina. Daartoe wil hij bloemen uit een tuin stelen, zijn collega behoedt hem daar voor, vooral omdat het de tuin van de directeur is. Ze vluchten weg. In deze scène is het probleem dat Filip (eerzaam burger) = dief. Hier wordt ook een angst voor de directeur opgeroepen, omdat hij iemand is die wraak zal nemen (voor het willen stelen van zijn bloemen).



Figuur 4.12. Filip wil bloemen stelen, en wordt ervan weerhouden.

Dan zien we Filip in het ziekenhuis. In eerste instantie zien we hem alleen, hij kijkt naar de baby. Dan zien we Irina naar de baby kijken, en dan zien we hen samen naar de baby kijken. Dit is de enige keer in de film dat de camera over de 180-graden as gaat, waardoor het lijkt alsof Irina en Filip tegenover elkaar staan, in plaats van naast elkaar. Dit moet wel even apart gemeld worden, omdat alle andere verkeerde impressies volledig op het conto van de toeschouwer bij te schrijven zijn.

Filip filmt hun baby, maar wanneer de verpleegster de luiers gaat verschonen, zegt Irina dat hij dit niet mag filmen, omdat ze een meisje is. Hier wordt Irina neergezet als iemand die Filip dwarsboomt in zijn verlangen de baby te filmen.





Figuur 4.13. Filip en Irina in ziekenhuis.

Bij de rampenoefening voor het bedrijf komt Filip te laat aan. Hij komt naast de directeur te staan, begroet hem, de directeur groet terug. Dan zegt de directeur hem dat Filip langs moet komen. Daar vraagt de toeschouwer zich af: waarom? Immers: de directeur kan te weten zijn gekomen dat Filip op kantoor gedronken heeft (waarvan Filip zelf al beweerde dat het verboden was), of hij weet dat Filip zijn bloemen wilde stelen, of hij wil Filip aanspreken op het te laat verschijnen bij de rampenoefening. De toeschouwer is opgelucht te merken dat de directeur hem juist wil spreken om een filmclub te beginnen, en het jubileum van het bedrijf te filmen.



Figuur 4.14. Filip wordt bij directeur geroepen.

Een vriend van Filip brengt hem thuis, met de nieuwe materialen voor de film. Daar ziet hij Irina, en hij vertelt haar van het aanbod van de directeur. Irina reageert ontevreden: “Maar je hebt ’t gekocht voor de baby.” Filip negeert deze opmerking, hij is veel te druk met filmen.



Figuur 4.15. Filip wordt filmer.

Eenmaal thuis zegt hij hoeveel hij van Irina houdt, en vraagt zich af waaraan hij zoveel geluk heeft verdiend.



Figuur 4.16. Filip en zijn liefde voor Irina.

Tijdens het jubileum kijkt Irina neutraal naar het optreden van een muziekgroep. Omdat de rest van het publiek vrolijk is, lijkt ze erg ontevreden te kijken. Als we

zien hoe dicht Filip met camera bij de zangeres staat, lijkt het ook wel alsof ze jaloers is, en dat ze Filip daarom niet met de camera wil zien.



Figuur 4.17. Irina is sceptisch over Filips filmerij.

Even later brengt ze Filip, die nog steeds aan het filmen is, zijn jas. Ze zegt bezorgd: “je zweet helemaal.” Filip vraagt wat ze van zijn filmerij vond. Zij zegt: “Wil je dat echt weten?” Filip doet dan de jas weer af, en loopt weg, weer gefixeerd op zijn filmen. Irina staart voor zich uit.



Figuur 4.18. Irina is sceptisch over Filips filmerij.

Smith zou dit beschrijven als een betrokkenheid waardoor je Filip enigszins gekleurd ziet, en hem zijn misstappen vergeeft. Misschien is dat uiteindelijk wel zo, maar dan hebben we toch het begrip ‘*cognitive dissonance*’ nodig om dit te begrijpen. Bij elke *cognitive dissonance* in dit geval lossen we het op door zowel het belang van de dissonantie te verkleinen (het is maar een licht vergrijp), als een consonante cognitie toe te voegen (hij bedoelt het goed). Ook worden de niet-gekozen slechter gemaakt: Irina staat zijn hobby in de weg en ze is jaloers. De directeur is ook jaloers (hij zou zelf graag filmer willen zijn).

In plaats van dat dit soort voortdurende afbreuk doen aan Filip als integer persoon, en het langzaam afbrokkelen van zijn reputatie, gebeurt het tegen-gestelde. Door de zelfbescherming (de *dissonance*-reductie) overtuigt de toeschouwer zich van de volgende argumenten:

- A. Het maakt niet zoveel uit dat Filip nu filmt, straks spreekt hij zijn vrouw weer.
- B. Irina moet niet zo zeuren, wat weet zij er nou van?

- C. Filip streeft een goed doel na (de werkelijkheid weergeven zoals het echt is, zijn collega's helpen). Hij houdt echt van zijn vrouw en dochter. Hij is onhandig in plaats van hij is onsympathiek. Je kunt niet twee dingen tegelijk.
- D. De directeur hindert Filip in zijn passie voor film (daarbij ontkennend dat hij nota bene Filip financiert). Irina hindert Filip in zijn passie voor film, omdat ze het hem niet gunt. Omdat ze niet echt van hem houdt.
- E. Trivialiseren: het is geen echte werkelijkheid, het is maar fictie, het is maar één van de personages.

Zoals besproken in het filmtheoretische B-deel, werken argumenten A tot en met D wél, en werkt argument E niet.

Let wel: dit soort dissonante cognities zijn mild. In potentie zijn het grote dissonanties, maar ze zijn nog niet als zodanig herkenbaar. Het zijn meer kleine speldenprikjes dan doodssteken, en zijn daarom eenvoudig weg te masseren. Dat is ook precies wat de toeschouwer doet, met wat eenvoudige herwaarderingen van Filip, Irina en de directeur kan de toeschouwer vast houden aan zijn betrokkenheid bij Filip. Door middel van de afweermecanisme als gevolg van de cognitieve dissonantie, voelt de toeschouwer zich sterker verbonden met Filip. Wat natuurlijk haaks staat op de eerste intuïtie (van Murray Smith) dat ongewenst gedrag zou leiden tot **minder** betrokkenheid bij Filip!

Een belangrijk bijkomend kenmerk van de film dat dit effect versterkt is de voortgang van de film. Na elke dissonante cognitie volgt een consonante cognitie (Filip deugt). Daardoor is de consequentie van de dissonante cognitie niet groot, en kan gemakkelijk genegeerd worden. Bij het ervaren van dissonantie is het eerste dat de toeschouwer doet het vermijden van nieuwe dissonante cognities, en de film helpt de toeschouwer door inderdaad (even) geen nieuwe dissonante cognities aan te bieden, maar consonante cognities.

Cognitive dissonance is een fenomeen dat voornamelijk ontstaat tijdens de eerste keer dat de toeschouwer de film, liefst ononderbroken, ziet. Bij de tweede keer kijken, met kennis van de afloop van de film en het uiteindelijke oordeel over de personages, is er geen cognitieve *dissonance* meer, hoogstens een herinnering aan die cognitieve *dissonance*.

D. Conclusie

In deze fase van de auteursfilm is er sprake van milde *dissonance*: het lukt nog om het zelf er niet bij betrokken te laten zijn. Het 'zelf' staat wel onder druk, er is een reële kans dat het 'zelf' wel ter discussie komt te staan, maar in bovenbeschreven gevallen gebeurt dat niet.

Er is een duidelijke wetmatigheid: hoe groter de *dissonance*, hoe meer we vasthouden aan onze betrokkenheid bij een bepaald personage, en hoe meer

nieuwe (dissonante) informatie de toeschouwer zal proberen te negeren, ontwijken en verkeerd zal waarnemen.

Hoe vrijer de keuze zich betrokken te voelen bij een personage, hoe groter de *dissonance* zal zijn als dit personage zich immoreel gedraagt. Het omgekeerde geldt ook, hoe minder vrij de toeschouwer is te kiezen, hoe minder *dissonance*. Dit gebeurt in de genoemde Hitchcock films (en klassieke films in het algemeen) waarin weinig *dissonance* zal ontstaan. Er is teveel bepaald door de vertelling wat we wel en niet kunnen weten. In dat geval is er wel een tegengestelde cognitie, maar is de toeschouwer nauwelijks vrij geweest in de keuze tot een *allegiance* te komen. In *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* is er, als bijkomend argument, al helemaal geen sprake van *dissonance* betreffende verschillende cognities over Mrs. Drayton, omdat de vertelling de toeschouwer al waarschuwt geen *allegiance* met haar aan te gaan.

In aanvulling op het hoofdstuk drie is met *dissonance* ook beter begrijpen waarom een *round character* fascinerender voor de toeschouwer is dan een *flat character*. Een *round character* is een personage met meerdere, tegenstrijdige trekken, en iemand die twijfelt, en niet altijd even consequent, of moreel correct handelt. Al die inconsequenties leiden tot *dissonance*, en het ervaren van *dissonance* leidt tot *dissonance*-reductie. Die reductie gebeurt doordat ofwel indicaties van onaangename karaktertrekken genegeerd worden, ofwel dat andere positievere karaktertrekken meer gaan opvallen. Aangezien karaktertrekken vooral door de toeschouwer als zodanig herkend/ geïnterpreteerd worden, zou het zelfs zo kunnen zijn dat de gelaagdheid van 'round characters' slechts een gevolg is van de *dissonance*. Een nieuwe definitie van een 'round character' is in dat geval: een 'flat character' met slechts enkele karaktertrekken, die inconsequent handelt, en door de *dissonance* die daardoor ontstaat, daarna door de toeschouwer wordt toebedeeld met extra, positieve, karaktertrekken die eigenlijk niet in dat personage getoond zijn.

In dit hoofdstuk gaat het voornamelijk om de ervaring van *dissonance* bij de toeschouwer. Omdat *dissonance* zo weinig wordt beschreven in filmstudies, is het ook nuttig voor een moment stil te staan bij *dissonance* als emotie van de personages. In de film *LA STRADA* verklaart het veel van het gedrag van Gelsomina. Gelsomina heeft gekozen voor een leven met Zampano, ze heeft zich gecommiteerd aan hem. De manier waarop, zoals beschreven in het vorige hoofdstuk, is erg belangrijk voor het *dissonance*-verschijnsel. Immers, enerzijds is ze verplicht om met Zampano mee te gaan (haar moeder dwingt haar min of meer, Zampano biedt haar moeder veel geld). Maar de film toont heel uitvoerig hoe dat Gelsomina niets uitmaakt: zij wil vooral zelf. Ze straalt bij de gedachte dat ze artiest wordt. Dat is een belangrijk moment, omdat daarmee getoond wordt

hoezeer ze een vrije keuze maakt voor Zampano. Die keuze kost ook veel moeite: ze verlaat haar oude leven voor hem, en ze vertelt het hele dorp dat ze dat doet. (dat maakt het moeilijker zomaar weer bij Zampano weg te gaan en terug naar huis te gaan). Dit alles betekent dat dissonante cognities over Zampano sterke dissonantie oplevert, die resulteert in een extra grote verbondenheid bij Zampano, en het streven hem steeds beter te zien dan hij is.

De toeschouwer ziet al die tijd Zampano als gevaar, en ziet (anders dan Gelsomina) bij elke nieuwe informatie die Zampano als bruto kenschetst, bevestiging van zijn slechte karakter. De toeschouwer ervaart op die momenten dus geen *dissonance*. Maar wanneer De Gek Gelsomina vertelt dat Zampano van haar houdt, ervaart de toeschouwer wel *dissonance*. De toeschouwer weet deze *dissonance* te reduceren door het belang van die informatie te denigreren/ negeren (*het is De Gek maar, die het zegt*), en versterkt de mening dat Zampano niet deugt.

Dissonance is een gevoelde emotie waarbij het 'zelf' altijd bij betrokken is. In dit hoofdstuk werd aangetoond dat er in de films van mijn corpus wel degelijk sprake is van *dissonance* in deze definitie. Niet alleen zijn er talloze dissonante cognities, ook is het 'zelf' van de toeschouwer in het geding. Dat gebeurt omdat de toeschouwer een keuze heeft gemaakt (het lakmoesproefmoment), en vrij was in die keuze (de films zijn objectiever realistisch dan in de klassieke vertelling, en daarmee is de toeschouwer ook vrijer in toekennen van betekenis).

In deze fase van de vertelling lukt het de toeschouwer nog wel om 'het zelf' onaangetast te laten, de *dissonance*-reductie vindt plaats door een versterking van de betrokkenheid, en een grotere afkeer van tegenstanders van het gekozen personage.

Daarmee is de *allegiance*-theorie van Smith wel verder versterkt, maar is er geen sprake van een *moral reassessment*. Maar die *moral reassessment* van Smith is geen onmogelijkheid: als het zelf maar genoeg onder druk komt te staan, kan het zelf echt in gevaar komen. Die mogelijkheid is onderwerp van het volgende hoofdstuk 5.