



**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.

# 5

## Het ervaren van morele crisis

Robbe-Grillet, without the traditional novel's inner probing, obtains a reader participation that is unprecedented in previous fiction. Our attention is invaded until inevitably we realize we are inside the head of Mathias – accomplices of a homicidal maniac. (Booth 1961:384)<sup>58</sup>

Initially, the individual internalizes the society's moral standards. Certain aspects of the situation may obscure the relevance of morality and cause people to engage in evil behavior without rationalization. Yet, at some point many individuals are faced with motivational conflict. One can choose to behave in line with one's moral principles, but often moral action is costly and one's competing motivations may be strong. However, violating moral principles is also costly. (Tsang 2002:34)

**I**n het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe de toeschouwer dissonance ervaart zodra een personage waar hij/zij op betrokken is geraakt, zich immoreel gedraagt.<sup>59</sup> We hebben daar gezien hoe dat leidt tot *dissonance-reductie*. Het effect van die *dissonance-reductie* is dat de betrokkenheid bij het personage stijgt (in tegenstelling tot de *common sense* verklaring dat die betrokkenheid daalt) zodat het personage een nog beter aanzien krijgt.

In *AMATOR* werd aangetoond hoe subtiel dat werkte. Dat patroon van dissonante cognities die elke keer gereduceerd kunnen worden, domineert de gehele vertelling, tot een bepaald moment. De beschrijving van de vertelling van *AMATOR* tot voorbij dat punt ziet er als volgt uit. In *AMATOR* heeft Filip Mosz een filmcamera gekocht om de geboorte en het leven van zijn dochter te filmen. Zijn collega's, zijn chef en de directeur zijn enthousiast over de camera, en hij mag een filmclub in de fabriek beginnen. Hij begint documentaires te maken en wordt succesvol. Zijn

---

<sup>58</sup> Wayne C. Booth citeert hier de cover van van Alain Robbe-Grillet's *Le voyeur* (vertaling Richard Howard, 1958)

<sup>59</sup> Of het omgekeerde: dat een immoreel verondersteld personage zich juist moreel wenselijk gedraagt. Deze voorbeelden worden verder besproken in hoofdstuk 6. Voor het argument in dit hoofdstuk en het volgende maakt het niet uit welke omdraaiing plaatsvindt. Omdat *AMATOR* een patroon weergeeft dat in veel meer films in het corpus voorkomt, wordt deze variant hier uitvoeriger uitgewerkt.

directeur waarschuwt hem steeds dat filmen verantwoordelijkheid met zich meebrengt, en dat Filip niet zomaar alles mag filmen. Vanaf dat moment ziet de toeschouwer (zelfstandig en met Filip mee) de directeur als de verpersoonlijking van censuur, iemand die de kunstenaar en het vrije woord in de weg staat. Zijn status als directeur maakt het niet beter, het doet hem verwaand, machtswellustig etc. lijken. Dan filmt Filip hoe delen van de stad zijn opgeknapt voor de komst van een belangrijke persoon, maar dat men alleen de façade heeft gerenoveerd; alleen de voorkant van de gebouwen is geverfd, maar achter de voordeuren zijn alle gebouwen nog even bouwvallig als altijd. Daarom filmt Filip de bouwvallige achterkant van de gebouwen. De film wordt vertoond, en veroorzaakt een schandaal, het volk prijst hem om zijn moed om dit te tonen, de machthebbers verwijten hem dit getoond te hebben. In de eindfase van plot van *AMATOR* komt de directeur en vertelt Filip dat de documentaire nuttig was, maar niet de werkelijkheid toont. Inderdaad waren de huizen alleen maar aan de voorkant geverfd, maar dat was gedaan om het geld voor een school te kunnen gebruiken (waar men officieel het geld niet voor mocht gebruiken). En dat door het schandaal dat geld daar niet meer voor gebruikt kan worden. Opeens begrijpt de toeschouwer (met Filip mee) dat de directeur al die tijd echt met Filip begaan was, en dat zijn waarschuwingen oprecht bezorgd waren, dat hij wilde voorkomen dat Filip fouten beging, en zijn handen zou branden aan dingen die groter waren dan hijzelf. Aan het eind van de film verlaat Irina Filip, en blijft hij met lege handen achter.

Zo komt hij ondubbelzinnig tot het inzicht dat hij zich heeft laten meeslepen door zijn filmerij, en daardoor elk zicht op de werkelijkheid, en op wat belangrijk is, is kwijtgeraakt. Filip ervaart een morele crisis die een gevolg is van zijn verkeerd handelen, hij is teveel met zijn filmen bezig geweest, en hij is de werkelijkheid uit het oog verloren. Daarbij heeft zijn immorele gedrag grote consequenties: hij heeft zijn vrouw en dochter ongelukkig gemaakt. En als gevolg van zijn documentaire kan het weeshuis geen geld meer krijgen.

Iets van de morele emoties van Filip slaat wel over op de toeschouwer (vanwege de verbondenheid). Maar *mimicry* verklaart nauwelijks de emoties die de toeschouwer in deze fase ervaart. De stelling van dit hoofdstuk is dat de toeschouwer in deze fase zelf in een morele crisis komt, door eigen handelen.

De verklaring, zoals die in dit hoofdstuk naar voren zal komen, is als volgt. De toeschouwer wordt voortdurend geconfronteerd met de indicatie dat Filip iets immoreels doet (immoreel is) in tegenstelling tot wat we van hem verwachtten. De toeschouwer wil dat elke keer wegedeneren, en dat lukt ook, omdat de film de consequentie (bewijzen dat Filip echt immoreel handelt), gedurende het grootste deel van de vertelling niet toont. Dat patroon zet zich ook vast in het hoofd van de toeschouwer (ongetwijfeld onbewust) als een geloof in onaantastbaarheid. Pas tegen het einde van de film slaat de teneur om, Filip wordt ter verantwoording geroepen, en zijn immorele handelen heeft grote consequenties. Die consequenties raken de

toeschouwer niet. Maar wel raakt het de toeschouwer dat hij Filip verkeerd heeft ingeschat. De toeschouwer had moeten inzien dat Filip zich verloor in zijn hobby, dat Irina gelijk had toen ze Filip daar op wees. Dat de directeur oprechte bedoelingen had toen hij Filip waarschuwde dat het maken van documentaires een gevaarlijk grote verantwoordelijkheid is.

En het is niet zomaar een tijdelijke, akelige, *dissonance*, het raakt de toeschouwer in de kern: namelijk zijn/haar vermogen om mensen in te schatten, om aan de goede kant te staan, het goede te doen.

In deze fase van de auteursfilm ervaart de toeschouwer een morele crisis. Dat is omdat hij niet alleen een verkeerde inschatting heeft gemaakt, maar ook zo hard gewerkt heeft (als *cognitive dissonance*-reductie) om Filip als **beter, respectabeler, deugdzamer** te construeren. Het is dus niet zozeer problematisch dat we verbondenheid voelen met een Filip die van zijn voetstuk valt, maar juist dat we ons verbonden voelen met iemand die van het voetstuk stort dat de **toeschouwer zelf** voor hem heeft opgericht.

Er zijn in dit hoofdstuk een aantal hoofdzaken die besproken moeten worden. De toeschouwer ervaart een morele crisis. **Hoe maken we de omslag van *dissonance* reductie naar pijnlijk besef van eigen moreel falen?** De volgende vraag is: tot welke emoties leidt dit?

In het filmdeel (5B) moeten we betogen dat deze morele emoties inderdaad in deze fase van de auteursfilm bij de toeschouwer plaatsvinden. Hoewel dat vanuit psychologisch perspectief (5A) onmiskenbaar het geval is, is de weerstand vanuit filmtheorie om dat te erkennen erg groot. Concreet moeten we ons verweren tegen de aannames van filmtheorie: dat fictie veilig is, dat de toeschouwer veilig in de zaal zit, en de morele problemen de personages betreffen; de toeschouwer zich die morele crisis achteraf niet (altijd) kan herinneren. De basis van deze vooronderstelling ligt in concepties van catharsis theorie en V(*erfremdungs*)-theorie. Beide theorieën bestaan in zoveel verschillende interpretaties dat het moeilijk is ze in al die verschillende gedaantes te behandelen. Uiteindelijk zal betoogd worden dat de morele emoties noch door algemene catharsistheorie, noch als V-effect, beschreven of verklaard worden.

Deel 5C zal het model toepassen op Lars von Triers *ELEMENT OF CRIME* (Forbrydelsens element) (Den: Lars von Trier, 1984). Er is specifiek voor deze film als voorbeeld gekozen (al zou voor het argument elke andere film uit het corpus hebben kunnen dienen), omdat de film een heel nadrukkelijke stijl heeft, en omdat Lars von Trier in het publieke debat vaak verguisd wordt om zijn immorele films. Zo mag hij Amerika niet meer in omdat hij in *DOGVILLE* (Den, Z, N, Fin, GB, D, NL: Lars von Trier, 2003) zo'n dystopisch beeld schetst van Amerika. In hoofdstuk één werd aangetoond dat een nadrukkelijke vorm geen auteursgedachten oproept, en dat geldt dus ook voor *ELEMENT OF CRIME*. Zoals dit hoofdstuk 5 zal betogen, leidt zelfs de

morele crisis van de toeschouwer in eerste instantie niet tot auteursgedachten. Dat de auteur (bijvoorbeeld Lars von Trier) verantwoordelijk wordt gesteld voor de film bij de gevoelde morele crisis, is hoogstens een niet willen erkennen van eigen falen door de toeschouwer, zodat de auteur de schuld krijgt. Het is voor Amerikanen eenvoudiger Lars von Trier te betichten van een onjuiste (immorele) weergave van Amerika in DOGVILLE, dan de harde waarheid onder ogen te zien dat Lars von Trier in DOGVILLE de ware, akelige, aard van Amerika toont. Dit hoofdstuk betoogt dat de toeschouwer zich in de vijfde fase van de auteursfilm bewust wordt van eigen falen, het eigen falen en dat van niemand anders.

### A. De menselijke moraal

Een morele kwestie is een sociale kwestie. De mens is niet alleen een individu gericht op overleven, maar ook een sociaal wezen dat andere mensen nodig heeft om te overleven. Als sociaal wezen is de plaats van onszelf in relatie tot anderen van levensbelang. Omdat anderen zo belangrijk zijn heeft de mens een aantal mechanismen ontwikkeld om contact te houden met anderen. De sociale emoties zijn thermometers (met waarschuwingsmechanismen) die aangeven hoe de relatie van het zelf ten opzichte van andere mensen is. Op het moment dat we ons bewust worden van een bepaalde morele lading van ons handelen of zijn, staat onze relatie tot anderen onder druk. Enerzijds signaleren de sociale emoties ons 'zelf' dat het 'zelf' ter discussie staat, en zet het aan tot handelingstendenzen die die relatie tot anderen kan herstellen, anderzijds hebben we ook een 'zelf' nodig dat als ijkpunt dient om die emoties überhaupt geactiveerd te krijgen. Dit betekent dat alle morele emoties zowel 'zelfbewuste'-emoties worden genoemd, maar eigenlijk ook wel bewust-worden-van-anderen hadden mogen heten.

Dit principe verklaart de motivatie voor mensen om zich sociaal te gedragen, en 'goed' te handelen. Wat 'goed' is, is namelijk gedrag/ handelen dat de relatie tot anderen bevordert. Door deze koppeling tussen sociaal, moraal en het zelf-in-relatie-tot-anderen heten de bijbehorende emoties (schuld, schaamte, gêne, liefde, dankbaarheid, trots) sociale, morele, zelfbewuste emoties. We zullen ze kortweg morele emoties noemen.

Om die emoties te kunnen beschrijven, en te verklaren hoe ze een wezenlijk deel uitmaken van ons bestaan, moeten we een soortgelijk betoog schrijven als in hoofdstuk 1 over de gewone emoties. Dat moet uitgebreid gebeuren, omdat het ingaat tegen de heersende idee dat moreel handelen bewust gebeurt.

Die uitleg is wat kort en bondig, en beslaat heel veel (sub)vakgebieden. De twee rode draden in het betoog zijn dat a. in de menselijke evolutie moraal ontstaat omdat het evolutionair nut heeft, en b. dat het zich in de ontwikkeling van mensen (tijdens het opgroeien) ontwikkelt. Beide rode draden komen theoretisch er op uit dat moraal een onlosmakelijk deel is van de *embodied understanding* van de wereld. Zo'n *moral embodied understanding* van de wereld wordt een *belief*-systeem genoemd.

Uiteindelijk zal het specifieke *Belief-in-a-just-world belief*-systeem (hierna vertaald als Het Geloof in een Rechtvaardige Wereld) van Michael Lerner besproken worden. (Lerner 1980) Aangezien niet iedereen onmiddellijk overtuigd zal zijn van dit *belief*-systeem zal eerst beschreven worden hoe en waarom moraal zo'n belangrijk onderdeel uitmaakt van ons bestaan.

### Moraalfilosofie

Gewoonlijk wordt *moraal* besproken in een beschouwing op, en geschiedenis van, de moraalfilosofie. Deze studie onthoudt zich hier echter van, omdat volgens de morele psychologie de verschillende filosofische standpunten van Kant, Mill, Bentham en anderen, manifestaties zijn van psychologische staten. (Greene 2008:37-38) (Cushman and Young 2007) Dat betekent niet dat die filosofieën ontbreken in een studie als deze; ze komen, als psychologische staten, voldoende aan de orde. In deze studie worden ze, bijna blasfemisch, gereduceerd tot twee kampen: Kant als deontoloog (dat iets in absolute zin goed of slecht is) (Kant 1997), en Jeremy Bentham en anderen als *consequentialist* (dat iets goed of slecht is afhankelijk van de gevolgen van het handelen). (Bentham 1982)

Aristoteles heeft binnen de morele psychologie een speciale rol: zijn deugdtheorie - dat een mens zichzelf vormt door zijn handelen, en laat zien wie hij is in zijn handelen (Aristoteles 1988a) - is een opvatting over menselijke (morele) ontwikkeling waar cognitieve psychologen al sinds Dewey (Dewey 1908) aan vast houden. (zie ook: Alexander 1993) Haidt gaat zelfs zo ver dat de resultaten van de meest recente brein-onderzoeken nog steeds volledig in lijn zijn met Aristoteles theorie. (Haidt 2007; Haidt and Joseph 2004). Daarbij moet opgemerkt worden dat ook in de cultuurfilosofie Aristoteles zo'n absolute status heeft: "(...) It is not that Aristotle's system of virtues is necessarily anything more than a historically and culturally contingent code of behavior suitable for an Athenian citizen. It is rather that Aristotle provides us with an account of how to think about justifying actions which works regardless of any specific ethical code we might want to adopt and which is more plausible than other available accounts." (Berger 2000) <sup>60</sup>

Er wordt door morele psychologen voortdurend naar Hume verwezen omdat hij constateerde dat een moreel oordeel niet zozeer uit cognities bestond, maar dat emoties er een grote rol in hebben. (Hume 2001) In dit hoofdstuk zal blijken hoe groot die rol is. Overigens was Hume niet de enige filosoof met dat inzicht, morele psychologen zouden ook kunnen terugverwijzen naar Spinoza. Maar tot nu toe is Antonio Damasio een van de weinige cognitief psychologen die dat uitvoerig deed. (Damasio 2003)

---

<sup>60</sup>Omdat dit een psychologische studie is, en niet een filosofische, gebruik ik ook niet de gangbare termen *akrasia*: handelen tegen beter weten in, in strijd met eigen moraal; *hamartia*: moral flaw van personage; *fronesis*: practical wisdom hebben en telkens ten uitvoer brengen; om uiteindelijk *eudaimonia* te bereiken.

### Tegenstrijdig belang

Ieder mens worstelt in het dagelijks leven met twee tegenstrijdige belangen: overleven (gericht zijn op het zelf) en overleven door samenleven met anderen (gericht zijn op anderen). Turner toont aan hoe onze dubbele geaardheid ontstond in de loop van de evolutie. De mens stamt af van solitaire apen, die zich pas later aanpasten tot sociaal gedrag: "(...) But selection did not wipe out older, ape propensities; rather, enhanced abilities at sociality were laced around older propensities for individualism, mobility, and weak ties. Humans are, in a way, of two minds: on the one hand, we crave social solidarity and emotional attachments; on the other, we resent too much constraint and control in closed social circles. This two-sidedness may not be the result of ideologies and social structures, but in fact, it is part of our biology". (Turner 2002:65)

Morele emoties zijn later in de evolutie ontwikkeld, en zijn ontwikkeld boven op de basisemoties. De basis van alle emoties zijn *fight* en *flight* gedefinieerd door Walter Cannon (zie hoofdstuk 1). Gewoonlijk worden *fear*, *anger*, *depression* (*sadness*), en *happiness* (*satisfaction*) de basisemoties genoemd. (Kemper 1987) De voornaamste kritiek op bovenstaande indeling is dat een aantal andere emoties ook basisemoties zijn. Dat is dan afhankelijk van de definitie van 'basis'. Als 'basis' is dat ze in het gezicht zichtbaar zijn, zich onmiddellijk voordoen (automatische reacties zijn), dan zijn *surprise*, *interest* en zeker *disgust* en schaamte mogelijk ook basis. Het model van Kemper sluit dit ook niet uit: evolutionair gezien is schaamte pas als emotie ontstaan toen het oordeel van anderen relevant voor de mens werd, maar tegelijkertijd is het wel waar dat schaamte zich plotseling voordoet, zonder tussenkomst van cognities. Dat schaamte, als sociale emotie, toch een belangrijke cognitieve component heeft, is omdat het wel leidt tot het overdenken van de relatie van het zelf tot anderen.

Morele emoties "are products of social construction through the attachment of social definitions, labels, and meanings to differentiated conditions of interactions and social organisation." (Kemper 1987:276) De consequentie van het feit dat morele emoties deze oorsprong hebben, is dat ze een aantal cognitieve componenten hebben. Net zoals de basisemotie angst als een alarmbel functioneert (pas op, kijk uit wat je doet), zo functioneren ook morele emoties (pas op, kijk uit wat je doet in relatie tot anderen). Elke morele emotie bestaat uit een krachtig affect, gevolgd door een cognitie over het zelf. Zo is *schuld* volgens Kemper angst voor de straf dat men een verkeerde daad heeft begaan. (Kemper 1987:277) Ook basisemoties hebben een cognitieve component, maar die cognities zijn eenduidig, en leiden tot het zo snel mogelijk afronden van de emotie. Basisemoties zijn kortstondig. Morele emoties daarentegen leiden tot cognities over het zelf, die op hun beurt weer andere cognities veroorzaken, en vaak ook nieuwe affecten bij die nieuwe cognities. Dit leidt er ook vaak toe dat onduidelijk is wat de exacte *stimulus* is geweest die de morele emotie heeft veroorzaakt. Morele emoties hebben de neiging voort te

sudderend, en zich voor te doen als een negatieve stemming (*mood*), of als een 'onbestemd' gevoel.

Anderen stellen dat morele emoties zich in de evolutie hebben ontwikkeld door verschillende basisemoties met elkaar te mengen. Zo beschrijft Turner 'trots' als de hoofdemoties *satisfaction-happiness*, met als extra component *aversion-fear*. Dit is te verklaren als: 'trots' maakt een mens blij, en tegelijkertijd voelt hij/zij zich beter dan anderen, waardoor er een verwijdering ten opzichte van de anderen optreedt (*aversion*).

### Waarom hebben mensen deze morele gevoeligheid?

Als het een menselijke eigenschap is om moreel te zijn, dan moet het een adaptieve functie hebben. Want aangezien we in origine geen morele wezens waren, moet morele gevoeligheid bij mensen zich hebben ontwikkeld als extensies van gewoon handelen.

Doordat de groepen waarin men leefde steeds groter werden, werden de groepsstructuren steeds complexer. "Our most basic moral dispositions are evolutionary adaptations that arose in response to the demands and opportunities created by social life." (Greene 2008:60) Moraal, als een zelfopgelegde regel, is het cement dat de mensen in complexe samenlevingen bindt. Morele oordelen zijn "Common currency for collective negotiation and decision making. Moral judgment thus can function as a kind of social glue, bonding individuals together in a shared justificatory structure and providing a tool for solving many group coordination problems". (Joyce 2006) Socioloog Emile Durkheim verklaarde het ontstaan van religie als bindmiddel in complexere samenlevingen (Durkheim 1965 (1915)) En Haidt stelt dat moraliteit grenzen stelt en mensen verbindt. (Haidt 2007) C.R. Hallpike laat zien hoe een steeds complexere samenleving steeds meer cognitieve en morele vaardigheden van individuen verlangt, gedrag dat uiteindelijk ook weer in die samenlevingen worden geïncorporeerd. Hoe complexer dit alles, hoe belangrijker het wordt om een mens te onderscheiden van zijn sociale statussen, als gewoon mens. (Hallpike 2004)

Sober en Wilson beschrijven hoe onbaatzuchtig gedrag de beste overlevingsstrategie van complexe samenlevingen is. (Sober and Wilson 1998) Turner werkt dit gedetailleerd uit. (Turner 2002) Turner onderscheidt 3 systemen waarin mensen zijn gegroepeerd, in macro-, meso- en microstructuren. Ze zijn op talloze manieren met elkaar verbonden, als partners, gezin, familie, vrienden, via verenigingen, werk, ras, geslacht, woonplaats, nationaliteit, religie. "Later, the very success of this simple society caused it to grow, leading to the proliferation of categoric and corporate structures focused on varying problems of survival, including those posed by the structure of society itself." (Turner 2002: 41-42)

Dat maakt ons verwant met soortgelijke complexe samenlevingen in de dierenwereld, zoals apen en bijen. Hoewel ook daar altruïstisch gedrag voorkomt, is



het nog niet (helemaal) hetzelfde als een morele mensensamenleving. Om te begrijpen wat precies de definitie van de menselijke moraal is, is het goed de vijf evolutionaire principes te onderscheiden die aan een morele samenleving ten grondslag kunnen liggen.

- *Group value*. Vooraleerst moet het voor de overleving belangrijk voordeel hebben om in een groep te leven dan om solitair te leven. *Group selection* betekent gedrag, en evolutionaire ontwikkeling, die leiden tot grotere uniformiteit in eigen groep, en grotere variabiliteit tussen groepen.
- *Mutualism*. Dan is er nog het principe van mutualism, (samenwerken), waarbij individuen samenwerken voor een gemeenschappelijk doel, en daarbij de individuele belangen tijdelijk worden vergeten.
- *Kin selection*. Gedrag dat slecht is voor de fitness of survival, en goed is voor de fitness van anderen, zal al snel in de evolutie verdwijnen. Maar toch is gedrag dat dat doet juist versterkt in de evolutie: mensen vertonen altruïstische gedrag, zelfs als men zich daarvoor moet opofferen. Dit gedrag houdt toch de genen in stand, omdat de 'kin' (verwanten) dezelfde genen hebben en wel voortleven. (Hamilton 1964; Hamilton 1971)<sup>61</sup>
- *Reciprocal altruism* betekent gedrag waarbij degene die geeft iets inlevert, terwijl de ontvanger er beter van wordt. Er is tijd tussen het geven en ontvangen. Het is niet zonder voorwaarde, de gedachte is dat de ontvanger later de gever zal helpen (Trivers 1971) De Waal voegt daar nog aan toe dat voor het in standhouden van groepen individuen niet alleen altruïstisch voor elkaar moeten zijn, maar ook in staat moeten zijn conflicten op te lossen. (De Waal 1996)
- *Indirect reciprocity* is hetzelfde als *reciprocal altruisme*, maar waarbij het niet noodzakelijk is dat gever en ontvanger elkaar later ooit nog opnieuw zullen ontmoeten. (Haidt 2007)

Elk van deze principes heeft evolutionair nut, zoals talloze wiskundige modellen duidelijk maken. Al deze evolutionaire bouwstenen, apart of samen, maken mensen echter nog geen morele wezens. De morele gevoeligheid van mensen is wel op een van deze bouwstenen ontwikkeld. De meeste theoretici vermoeden dat de menselijke moraal waarschijnlijk is gebouwd op 'indirect reciprocity'. (De Waal 1996; Greene et al. 2004; Greene 2008; Haidt 2001; Haidt 2007; Haidt and Joseph 2004; Joyce 2006)

Zo stelt Haidt dat bij *indirect reciprocity* op den duur het onmiddellijke doel uit zicht raakt, en het 'goed handelen om iets retour te krijgen' verandert in 'goed handelen', een deugd. Op den duur wordt deugdzaamheid statusverhogend in een

---

<sup>61</sup> De term is van Maynard Smith Maynard Smith, J. 1964. "Group Selection and Kin Selection." *Nature*: 1145-1147.

maatschappij. Een morele gemeenschap deelt een aantal gedragsregels, en legt sancties op aan overtredingen van die regels, en beloningen aan degenen die zich daaraan houden. (Haidt 2007)

Joyce is het daar mee eens, hij stelt dat straffen belangrijk is (maar dat kan ook zonder moraal), wat het moreel maakt is dat een moraal de straffen rechtvaardigt. Het verschil tussen een gewoon oordeel en een moral judgment is als het verschil tussen en “ik houd niet van ...” en “het is niet goed om ...” Het eerste verklaart het handelen van één mens, terwijl het tweede zowel jou als mij motiveert: moreel denken **motiveert** mensen om goed te handelen. (Joyce 2006:hfdst 4)

Doordat morele status (deugdzaamheid) belangrijk wordt, wordt het ook belangrijk dat te observeren bij anderen, en dus ook dat anderen dat bij jou observeren.

### Zijn mensen egoïsten?

Omdat elk van de bouwstenen bestaat als middel om de genen in stand te houden, is elk altruïstisch gedrag per definitie zelfzuchtig. Dawkins suggereerde dat mensen daarom gewoon egoïsten zijn (Dawkins 1976) De controverse die hij met zijn boek opriep, is nog altijd niet verdwenen. Maar: het feit dat het een evolutionair nut had om zo te handelen, betekent nog niet dat wij als individuele mensen zelfzuchtig handelen. Dat is het verschil tussen *proximate* en *ultimate causes* (De Waal 1996) en *instrumental* en *terminal values*. (Schwartz and Bilsky 1987) Evolutiebiologie zegt alleen maar dat gedrag voortkomt uit psychologische mechanismes die adaptief waren, niet dat de output zelf adaptief is. Zoals Joyce stelt: als Fred zijn zieke vrouw verzorgt, dan doet hij dat evolutionair gezien als *kin selection* (een gezonde vrouw helpt hem de kinderen te verzorgen), maar in werkelijkheid doet Fred het uit liefde voor zijn vrouw. (Joyce 2006:17)

### Is moraal universeel?

Alle mensen zijn morele wezens, maar de vorm die de moraal aanneemt hoeft niet noodzakelijk universeel te zijn, moraal kan ook omgevingsgevoelig zijn, op de ene plek (in de ene samenleving) wel gebruikt worden op de andere niet, en bij de derde tot ongewenste resultaten leiden. Marc D. Hauser omschrijft moraal als een universele grammatica, vanuit dezelfde universele regels ontstaan allerlei locale verschillen. (Hauser 2006) Wallbott en Scherer geven een overzicht van dit soort culturele verschillen. (Wallbott and Scherer 1995) zie ook: (Li and Fischer 2006)

Niet elke ethiek is aldus universeel, maar er zijn wel een aantal constanten. Het model van Shweder e.a. wordt door iedereen geaccepteerd. Zij treffen in alle culturen drie morele standaarden: *ethic of autonomy*, *ethic of community*, en *ethic of divinity*. (Shweder et al. 1997). Anderen komen met variaties op dit model van Shweder. Het gaat volgens Haidt om *harm (kwaad)*, *fairness*, *ingroup/outgroup* (en *loyaliteit*), *authority* (*respect* en *gehoorzaamheid*), *puurheid*, *heiligheid*. (Haidt 2007) In 2004 noemden Haidt en

Joseph *suffering, hierarchie, wederkerigheid, puurheid*. (Haidt and Joseph 2004) Je zou, met Darcia Narvaez, ook kunnen stellen dat er drie iets andere vormen van ethiek zijn: die van *security* (overleven), *engagement* (omgang met anderen), en *imagination* (de capaciteit om problemen op te lossen en te leren). (Narvaez 2008) Ook Lakoff en Johnsons onderzoek naar universele metaforen kan begrepen worden als een onderzoek naar dit soort basisethiek: zij noemen vooral *balans (fairness)* als een erg dominante ethiek. (Lakoff and Johnson 1999)

De keerzijde van dit soort onderzoek naar een paar universele ethische regels is dat het geen recht doet aan de vele culturele verschillen.

### De westerse ethiek

De westerse ethiek ziet er als volgt uit: het beperkt zich grotendeels rond de punten *harm* en *fairness*, in vergelijking tot andere culturen. (Haidt and Joseph 2004) Greene stelt dat de westerse ethiek een erg ‘cognitieve’ benadering van moraliteit heeft. Ze behandelen morele waarden meer in abstracte termen. Daarbij is de westerse maatschappij meer pluralistisch, waarbij men zich erg bewust is van het feit dat er altijd andere visies mogelijk zijn. (Greene 2008:20)<sup>62</sup> Jerome Kagan, die fel ten strijde trekt tegen alle bestaande indelingen van emoties, om te komen tot een veelheid aan emoties en emotiesoorten, stelt dat het hele idee van basisemoties al voortkomt uit een westerse gekleurde blik van onderzoekers. Westerse samenlevingen “**celebrate the talents, motives, feelings, and private consciences of the solitary individual striving for personal achievement, an ascent in status, and private states of pleasure**”. (Kagan 2007:197)(vetgedrukt, GvdP) En omdat die waarden centraal staan, bepalen ze ook wat onderzoekers basisemoties noemen.

### Hoe ontwikkelt moraal zich tijdens de groei?

De discussie of gedrag aangeboren of aangeleerd is, werd in de jaren zeventig redelijk overtuigend beslecht door onderzoek van Seligman. Hij beantwoordde de vraag of mensen een aangeboren angst hebben voor slangen. Hij stelde van niet: slechts de neiging om snel te leren bang te zijn voor slangen is aangeboren. (LoBue and DeLoache 2008; Seligman 1970). Zo is het ook met moraal (en morele emoties), we worden geboren met een morele gevoeligheid (*ability*) die we moeten ontwikkelen.

De ontwikkelingspsychologie die laat zien hoe vanuit de bestaande bouwstenen een moreel bewustzijn wordt verder ontwikkeld. Dit leidt uiteindelijk tot de vorming van een *belief*-systeem: een geheel van regels waaraan men zich conformeert.

### Morele ontwikkeling

---

<sup>62</sup> Dat betekent dat Mark Johnson, die als de *moral imagination* als universele ethiek voorstelt - het voorstellingsvermogen om het perspectief van anderen aan te nemen - slechts een westerse ethiek beschrijft. Johnson, Mark. 1993. *Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

## Morele crisis

Het spreekwoord ‘al doende leert men’ is zeker van toepassing op de ontwikkeling van morele emoties. Morele emoties worden tijdens de ontwikkeling sterk verfijnd. Een van de beroemdste ontwikkelingspsychologen, Jean Piaget onderscheidde twee opeenvolgende stadia van moral thinking. Eerst begrijpt een kind al het handelen als *moral realism*, waarin de regels absoluut zijn, en gedrag wordt beoordeeld naar uitkomst. Pas later ontwikkelt zich dat naar *relativistic morality*, waarin gedrag vooral wordt beoordeeld op intentie. (Piaget 1948)

In dezelfde traditie komt Kohlberg tot een verfijnder model van 6 opeenvolgende stadia: (Kohlberg 1969) zie ook: (Fishkin 1984)

- *Preconventional*:
  - *Heteronomous* (gehoorzaamheid aan de regels)
  - *Individualism* (alleen de regels volgen als het in eigen belang is)
- *Conventional*:
  - *Interpersonal conformity* (handelen zoals anderen verwachten)
  - *Respect for authority* (handelen volgens de regels van het sociale systeem)
- *Postconventional*:
  - *Contractual legalistic observance* (men ziet hoe en waarom regels ontstaan)
  - *Principled morality based on standards of justice* (weten universele morele regels toe te passen, zelfs als dat indruist tegen bepaalde wetten)

Hoewel zowel Piagets als Kohlbergs model nog altijd gebruikt worden, staat men tegenwoordig wat kritischer ten opzichte van modellen van Piaget en Kohlberg. Het is bijvoorbeeld maar de vraag of die stadia opeenvolgend zijn, het hangt heel erg af van de situatie die beoordeeld wordt, welk schema mensen gebruiken, en er zijn talloze culturele verschillen. Turiel ontdekte dat kinderen in het preconventionele stadium bepaalde daden toch verkeerd vinden, ook als ze niet bestraft worden, waar Kohlberg juist stelt dat ze het alleen verkeerd vinden als het bestraft wordt. (Turiel 1983) Een ander nadeel van het model van Kohlberg is dat hij suggereert dat elk hoger stadium beter is, terwijl dat niet altijd zo hoeft te zijn.

Albert Bandura biedt een complexer inzicht in hoe een mens zich ontwikkelt. Menselijk functioneren is een gevolg van de wederzijdse samenspel (*reciprocal interplay*) van interpersonele, gedrags- en omgevingsfactoren. (Bandura 1986; Bandura 2008). Kinderen leren door te doen, de reacties die ze er op krijgen (*enactive learning*). Eerst krijgen ze fysieke sturing, daarna talige “As children mature, social sanctions increasingly replace physical ones as influential guides for how to behave in different situations. (...) It is not long before children learn to discriminate between approved and disapproved forms of conduct and to regulate their actions on the basis of anticipated social consequences.” (Bandura 1986:491)

In het ontwikkelen van *moral agency*, incorporeren mensen ideeën van goed en kwaad, op basis van hun eigen gedrag en dat van anderen, en reacties op dat gedrag,

en passen hun gedrag daar op aan. “The moral knowledge and standards about how one ought to behave constitute the cognitive foundation of morality. The evaluative self-sanctions serve as the motivators that keep conduct in line with moral standards. Moral thought is translated into moral conduct through this self-reactive regulatory mechanism.” (Bandura 1991) In termen van Lakoff en Johnson is moraal een *embodied understanding*. (Lakoff and Johnson 1999) Jensen beschrijft het als een *cultural-developmental approach*. (Jensen 2008)

Om te leren is zelf-reflectie nodig, dan kunnen individuen hun ervaringen en gedachten evalueren (Dewey 1908) In een betoog dat sterk aan Aristoteles doet denken, stelt Dewey dat we niet alleen handelen vanuit een zelf, maar dat we in ons handelen ook tonen wie we zijn, en door te handelen ook veranderen wie we zijn.

Een ander verschil tussen Piagets en Kohlbergs modellen enerzijds, en het model van Bandura anderzijds, is de motivatie waarmee mensen een moreel systeem aanleren. Bij Piaget en Kohlberg ligt de nadruk sterk op de gevolgen van handelen, en de reacties (beloning of straffen) daar op. Gedeeltelijk is dat wel een manier om te leren, maar Bandura stelt dat mensen ook van binnenuit gemotiveerd, door het geloof in eigen kunnen (*efficacy*): “beliefs in one’s capability to organize and execute the courses of action required to manage prospective situations”. (Bandura 1997) De nadruk ligt dan niet op vaardigheden, maar op het vermogen vaardigheden optimaal te benutten. (Bandura 1986:391) Of, zoals Greenspan het beschrijft: “But the reading of social signals and the more advanced capacity for cognitive abstraction are not the essence of moral development; after all, the snake oil salesman, the sociopath, the devious demagogue all use superior social skills and logic to trick and manipulate. These abilities, which underlie general intellectual and social development, are requisite before many higher-level social and cognitive skills, including certain aspects of moral reasoning, can be acquired. The critical ingredient that determines how an individual uses these skills, however, is the quality of compassion and caring. Morality is defined by this quality, which rests on emotional experience”. (Greenspan and Benderly 1998:121)

### ***Belief-systemen***

Een *belief*-systeem is het geheel aan morele waarden dat een mens voor zichzelf construeert. Het is een geïnternaliseerd systeem gebaseerd op het zien van handelen van anderen, reacties van anderen op eigen handelen, regels, wetten en religies.

Een *belief*-systeem (gebaseerd op ervaring) is veel minder aan modes onderhevig dan intellectuele systemen. “Believing as they do, in systems of thought rather than habits of life, it is intellectuals who must find a foundation for any system by which they hope to live. The history of mankind is littered with the rubble of these systems, mute testimony to the enlightened ignorance that governed their construction: nihilism, Marxism, hedonism, artistic self-indulgence. Systems

collapse faster, and with greater collateral damage, than habits; habits have lasted for centuries, surviving even the most oppressive regimes erected on the most 'enlightened' principles." (Wilson 1993:221)

Ze zijn volstrekt individueel, en daarom onbestudeerbaar. Maar globaal genoeg omschreven, valt er op zijn minst toch iets te zeggen over een westers *belief*-systeem. Het is beïnvloed door het opgroeien in een cultuur die waarin morele filosofieën en de joods-christelijke tradities centraal staan. Belangrijk aan een *belief*-systeem is dat het van binnenuit motiveert tot het hebben van dat *belief*-systeem. Je kunt niet kiezen of je dit *belief*-systeem wilt of niet, je kunt je er niet voor verantwoorden. Een *belief*-systeem is veel meer hoe je *bent*, dan hoe je *zou willen zijn*.

Dat ethiek zo individueel geconstrueerd is, maakt het voor ethici moeilijk te verantwoorden. Als iedereen zijn eigen ethiek er op na houdt, hoe kan dat dan functioneren? Butt beweert dat juist omdat het zo'n subjectieve ethiek is, het ons dwingt handelingen van anderen meer in context te zien. (Butt 2000) Dat is ook ongeveer het standpunt van Johnson (Johnson 1993). Daarbij is het eigenaardige van elke ethiek, dus ook de subjectieve ethiek, dat die gezien wordt als iets buiten onszelf, alsof het absolute waarde heeft. (Butt 2000) David Hume beschreef al *moral projectivism* het feit dat de menselijke geest eigenschappen toedicht aan de dingen om ons heen waardoor moraal er, in absolute zin, gewoon lijkt te zijn (wat iets anders is dan beweren dat moraal absoluut bestaat). (Joyce 2006) Dat idee dat moraal iets buiten ons is, ontstaat al heel vroeg in de ontwikkeling. Onderzoek toonde aan dat heel jonge kinderen al een verschil kunnen maken tussen een persoonlijke, subjectieve, voor- of afkeur, en constatering dat dingen in absolute zin goed of slecht zijn. Ze weten dat voorkeuren gelden voor sommige mensen, terwijl dingen die moreel goed zijn, in absolute zin goed zijn (onafhankelijk van persoonlijke voorkeuren). Ook kunnen kinderen heel goed onderscheid maken tussen overtredingen van door een autoriteit opgelegde regel, en overtredingen die daar los van staan. (Nucci 2001)

Ondanks de vele individuele verschillen zijn er, mits globaal beschreven, niet zo veel *belief*-systemen. O.J. Harvey stelt dat er vier *belief*-systemen zijn, (*extrapersonal, cynical, egoist, contextualism*) (Harvey 1986). De vraag is of dat niet gewoon subsystemen zijn, of persoonlijkheids-verschillen. Het staat natuurlijk buiten kijf dat zulke verschillen wel invloed hebben op morele oordelen en de morele emoties. (Harvey et al. 1998)

### Het Geloof in een Rechtvaardige Wereld

Het meest uitvoerig uitgewerkte, en in talloze testen bewezen, *belief*-systeem is dat van Melvin J. Lerner: *The Belief in a Just World* (Lerner 1980) Het beschrijft precies hoe mensen functioneren op basis van zo'n *belief*-systeem. Daarbij verklaart het een aantal eigenaardige psychologische feiten (zoals dat mensen slachtoffers de schuld geven voor hun lijden) die andere *belief*-systemen niet eens noemen. Ook is het nog

steeds up-to-date, omdat hij daarin avant-la-lettre de consequenties van *embodied learning*, de ontwikkelingsstadia theorieën, en de *efficacy*-theorie van Bandura (avant-la-lettre) tot een overzichtelijk systeem maakt.

Wat vooral van belang is, is dat het een typisch westers *belief*-systeem is, waarin ook gedachten over niet-westerse culturen zijn geïncorporeerd.

De kern van zijn *belief*-systeem is dat mensen vasthouden aan het geloof in een rechtvaardige wereld, een wereld waarin mensen “(...)‘get what they deserve’. The judgement of “deserving” is based on the outcome that someone is entitled to receive”. (Lerner 1980:11) Mensen krijgen wat ze verdienen op basis van hun eigenschappen en hun gedrag.

Zijn systeem laat zich het beste lezen als een alternatief systeem voor dat van Piaget. Piaget stelde dat we beginnen met een geloof in een rechtvaardige wereld. Maar door nieuwe ervaringsfeiten geven mensen dit geloof op. Zo is er bij kinderen het oordeel dat iemand die goedbedoelend veel stuk maakt, meer *to blame* is, dan iemand die kwaadwillend weinig stuk maakt. Later doen kinderen het omgekeerde, dan gaat het niet om het resultaat, maar om de bedoeling.

Lerner stelt dat we misschien cognitief gezien die ontwikkeling doormaken, maar dat onze emotionele reacties toch een geheel ander beeld geven. Wanneer we bijvoorbeeld goedbedoelend, per ongeluk eigendom van een ander stuk maken, voelen we ons toch erg schuldig. “(...) the reason that people who “know better” continue to blame themselves and others for “accidents,” stupid, thoughtless decisions, not doing enough, letting themselves go, not having enough courage, being selfish, cruel – is because these blaming reactions are so ingrained in our own thinking and our cultural assumptions that they are simply the automatic expression of a long-standing habit. They are automatically elicited, habitual reactions, which one cannot turn off simply because one has learned subsequently that they are inadequate or inappropriate.” (Lerner 1980:121) Juist het feit dat we in onze jeugd dit systeem hebben aangeleerd, zorgt ervoor dat het onderdeel van ons handelen is geworden.

In plaats van dit Geloof in een Rechtvaardige Wereld op te geven, en te constateren dat de wereld zo niet in elkaar zit, houdt iedereen juist stevig vast aan dit geloof, en gebruikt tactieken om dit geloof in stand te houden, zelfs bij alle bewijzen van het tegendeel. Ons geloof in een rechtvaardige wereld geeft ons een gevoel van veiligheid/zekerheid en we doen er alles aan om dat geloof te beschermen.

“The more important the circumstances, the more likely that an “experience” of an injustice will be processed, construed in ways which enable the person to maintain the belief in a just world.” (Lerner 1980:159)

Rationele strategieën zijn: *prevention* and *restitution*. We hebben allerlei instituties zoals politie, sociale voorzieningen en dergelijk ingesteld die zorgen dat rechtvaardigheid geschiedt: “social devices designed to prevent or reduce the devastating effects of unjust suffering and deprivation.” (Lerner 1980:19) Een andere

rationele manier is het accepteren van onze tekortkomingen: we kunnen niet alle problemen van de wereld op ons nemen.

Niet-rationele tactieken zijn: ontkenning en ontwijken. Het herinterpreteren van gebeurtenissen, zowel in uitkomst, oorzaak, als het herinterpreteren van de slachtoffers.

Deze tijdelijke, *ad hoc*, oplossingen leiden tot een geheel nieuw algemeen schema om ons geloof in rechtvaardigheid overeind te houden: een uitgesteld tijdsframe (*ultimate justice*). We leren leven met onrechtvaardigheid door het te zien als een momentopname (uiteindelijk krijgen mensen hun verdiende loon wel).

Dit alles leidt zelfs tot gedrag dat niet in lijn lijkt te zijn met ons Geloof in een Rechtvaardige Wereld: we geven de slachtoffers de schuld. Als iedereen zijn verdiende loon krijgt, dan moet een slachtoffer blijkbaar iets verkeerd hebben gedaan. Zodra we een slachtoffer zien, proberen we te beredeneren waaraan iemand dat verdiend heeft. Als daar geen reden voor te vinden is, worden we dus geconfronteerd met een onrechtvaardigheid, die tot distress leidt (negatief affect). Dat moet opgeheven worden, ofwel door weg te gaan (psychologisch en/of fysiek), ofwel door voor het slachtoffer op te komen (diens situatie te verbeteren). Kan men echter geen van beide, dan geeft men het slachtoffer de schuld (het was diens verdiende loon). “And if they cannot locate their victim’s culpability in some act or lack of action, they may have to resort to finding his character personally deficient, labelling him a relatively undesirable person who is likely to cause other people harm.” (Lerner 1980:55-56) Het is zelfs aangetoond dat ook slachtoffers zelf op deze manier hun eigen ‘ongeluk’ beredeneren.

### Twee werelden

Dankzij dit soort strategieën lukt het om het Geloof in een Rechtvaardige Wereld overeind te houden, een wereld waarin iedereen min of meer, en op de lange duur, wel krijgt wat hij/ zij verdient. “It may not be a totally comfortable or “nice” world, but it is pretty much a “just world” – where people plan and set realistic goals for themselves and their children which usually work out.”(Lerner 1980:25)

Maar dat kan alleen maar bestaan door een andere wereld te creëren, waar dit niet geldt. “The suffering and deprivation of the stigmatized, the ugly, the blacks, the chronically ill or physically damaged, victims of crime, those born into ghettos of poverty, is so severe and widespread, their inflicted handicaps in life so debilitating, that it is clear that they are different from ‘us.’ They live in a totally different environment-world, with different contingencies and life possibilities. You and I live in a world where, whatever else is wrong, whatever accidental or Machiavellian forces may be loose in it, it is still a world, at least by comparison, where we and those we care about can pretty well get what we deserve, where we can earn, deserve the things we want, and avoid those that frighten us.” (Lerner 1980:172)



Contact met mensen uit die andere wereld leidt wel tot het opnemen van die ene persoon in onze wereld, maar die ene persoon wordt dan onderdeel van onze rechtvaardige wereld, op voorwaarde dat de Onrechtvaardige wereld blijft bestaan. “By the time they reach adulthood, most people recognize and have had to learn to manage certain basic facts of life. One is that there are certain people who are condemned to live in an Unjust World by any standards we accept. In the world of victims, people are deprived and suffer undeservedly. It is virtually impossible for anyone to rescue them from that fate, by virtue of the nature of their condition or the social psychological consequences associated with the act of helping, coming to their aid.” (Lerner 1980:172) Dit sluit aan bij het belang van het onderscheid tussen *in-group* en *out-group*: we willen bij onze eigen groep horen, en creëren een negatief beeld over die andere groep, om te verklaren dat we daar niet bij horen.

### **We creëren de mythe dat we individualisten zijn.**

Het betekent niet dat we gevoelloze individualisten zijn, integendeel, elke confrontatie met andermans lijden, met onrechtvaardigheid roept onmiddellijk hulpgedrag op. Maar zolang we daar niet voortdurend op reageren moeten we een logica gebruiken die ons negeren verklaart. De mythe dat we individualisten zijn ontkracht Lerner als volgt: “Most of us choose, instead, to control the urge to help so that it does not interfere with our own ability to live in the just world, and, at the same time, we wish to maintain the image of ourselves as reasonably normal, decent people. So we often employ the device of comparing ourselves with those around us. I am no different than other people like me who we all know are good and decent folks. I give my full share to help the needy in my community.” (Lerner 1980:173)

Dit staat diametraal tegenover Dawkins stelling dat achter onze schijnbare onbaatzuchtigheid absolute zelfzucht ten grondslag ligt. Lerner stelt dat achter de mythe van onze zelfzuchtigheid een grenzeloze onbaatzuchtigheid schuilt.

Gedeeltelijk sluit deze theorie aan bij de *cognitive dissonance* theorieën uit hoofdstuk 4, met dit verschil dat het niet alleen maar reacties zijn op elke nieuwe *dissonance*, maar dat het een *belief*-systeem is geworden dat in zichzelf beschermd moet worden. Men heeft zichzelf gecommiteerd aan dit systeem, aan dit geloof in een rechtvaardige wereld en het geloof dat men een rechtvaardig mens is. “The clear implication here is that what is at stake for the individual when these cognitions are threatened is not only the negative drive state generated out of holding dissonant cognitions, but the very integrity of their conception of themselves and the nature of their world.” (Lerner 1980:36-37)

Het Geloof in een Rechtvaardige Wereld is ons morele systeem. Dat betekent dat we willen dat de wereld rechtvaardig is, en dat we daar alles aan doen. We voelen medelijden met hen die lijden, we willen helpen waar mogelijk. We kunnen echter niet omgaan met groot, totaal onverdiend onrecht, omdat het accepteren daarvan

zou betekenen dat het geloof in een rechtvaardige wereld niet mogelijk is. Zulke slachtoffers mijden we, of we verwijten ze zelf 'schuldig' te zijn, hun lot te hebben 'verdiend'.

### Wat activeert onze morele gevoeligheid?

Zo functioneert een mens in het algemeen als moreel wezen. Om een voorbeeld te geven: op het moment dat Filip in *AMATOR* ontdekt dat zijn documentaire de reden is dat een school geen geld krijgt, dan weten we dat dit een moreel onwenselijke uitkomst is. We weten dat vanuit ons *belief*-systeem. Dat lijkt redelijk vanzelfsprekend, we gebruiken dat *belief*-systeem als een meetlat om gebeurtenissen naast te leggen.

Maar daarmee is slechts een klein deel van de problematiek besproken. Nu willen we weten hoe we dat beoordelen, wat er precies gebeurt als we een moreel oordeel vellen. Welke situaties beoordelen we als moreel verwerpelijk, en welke als moreel goed? En onder welke omstandigheden (onder tijdsdruk, of in alle rust)? Uiteindelijk willen we een wetmatigheid ontdekken in het moreel oordeel dat een toeschouwer velt over bepaalde situaties. Pas wanneer we die wetmatigheid ontdekt hebben, kunnen we de sociale emoties bespreken die dat oordeel veroorzaakt. De ervaring van een morele situatie valt theoretisch uiteen in drie delen, ten eerste moeten we de situatie **herkennen** als moreel, dan moeten we een **moreel oordeel vellen**, en op basis van dat morele oordeel volgen er **morele emoties**. In de praktijk zijn dit geen opeenvolgende fases van de ervaring, maar elkaar beïnvloedende factoren.

In de psychologie zijn deze aspecten verdeeld over twee vakgebieden. De morele psychologie beschrijft hoe, en op basis waarvan we een moreel oordeel vellen; de emotie-psychologie beschrijft hoe, en op basis waarvan, we morele emoties ervaren. De scheiding tussen de vakgebieden is gebaseerd op het feit dat een moreel oordeel gedrag van anderen betreft, en morele emoties een reactie zijn op eigen handelen. Er is geen wezenlijk verschil tussen het oordelen over anderen en het oordelen over het zelf, en daarom lijkt het gerechtvaardigd om de conclusies uit de twee vakgebieden met elkaar te verbinden, en sociale emoties te beschrijven als een gevolg van een moreel oordeel over **eigen** handelen.

Een bijkomend voordeel hiervan heeft te maken met het feit dat het gaat over de toeschouwer van de film. De toeschouwer velt voortdurend een moreel oordeel over (het handelen van) de personages. Op het crisis-moment verkrijgt de toeschouwer het inzicht dat hij/zij een moreel oordeel over zichzelf moet vellen. De toeschouwer tot het morele oordeel dat hij/zij een verkeerd moreel oordeel over de personages heeft gemaakt.

### Hoe herkennen we de morele dimensie van een handeling?

De morele psychologie doet erg veel onderzoek, maar concentreert zich op de fase na de herkenning dat iets een morele kwestie is: wat is ons uiteindelijke morele oordeel, en hoe reageren we op onze eigen morele transgressies?

Een van de weinigen die onderzoeken hoe we het herkennen zijn Haidt en Joseph, die tot de conclusie komen dat we het intuïtief aanvoelen, dat het een affect is. Zij komen ook met het concept van morele gevoeligheid. Intuïtie is hier: een affect zonder bewuste cognitie. Dit is in lijn met Zajonc, die al stelde dat oordelen (niet noodzakelijk morele oordelen) snel plaats vinden, voordat er sprake is van redeneren. (Zajonc 1980)<sup>63</sup>

Dat affecten zo'n grote rol spelen blijkt uit onderzoek van (Wheatley and Haidt 2005), waarin werd aangetoond dat proefpersonen bij wie het affect 'walging' was opgeroepen, daarna gewone handelingen zeer veel vaker als 'moreel handelen' bestempelden. Dit onderzoek wordt door velen in verschillende contexten geciteerd, omdat het zowel aantoonde dat affecten een belangrijke component zijn van morele emoties, als dat ze morele oordelen sterk beïnvloeden.

Miller beschrijft walging als *aversieve* reactie, het bevestigt het individu als apart (gesloten voor dit soort invloeden), beveiligd, terwijl het ook een opening biedt voor wat er wel nuttig aan is. Het is dus een affect die het zelf bevestigt, en afsluit, terwijl het voorzichtig het nut van de nieuwe invloeden overweegt. Daarom is walging ook fascinerend. (Miller 2004)

Shaun Nichols verklaart in uitbreiding hierop waarom we in bepaalde gevallen een moreel oordeel geven in plaats van een gewoon oordeel. Doordat we een Normative Theory toepassen die stelt dat we anderen geen kwaad mogen doen, en door een affectief mechanisme dat wordt in gang gezet door het zien van lijden bij anderen. (Nichols 2002)

Ook kan het zijn dat de ene mens gevoeliger is voor het herkennen van handelingen als moreel. Er zijn mensen voor wie het vanzelfsprekend is de morele dimensie te zien bij het beoordelen van sociale situaties (*moral chonicity*). (Narvaez et al. 2006)

### Wat is ons moreel oordeel?

Het meeste onderzoek richt zich op hoe we tot een moreel oordeel komen. Keuren we een bepaalde handeling goed of niet? Moraalfilosofie biedt een standaard (een geheel van regels), ijkpunt, om dit te toetsen. De duidelijkheid van die standaard

---

<sup>63</sup> Ook de *somatic marker*-theorie van Damasio geeft aan dat affecten het oordeel beïnvloedt. Damasio, A.R., D. Tranel, and H. Damasio. 1991. "Somatic Markers and the Guidance of Behavior: Theory and Preliminary Testing." Pp. 217-229 in *Frontal Lobe Function and Dysfunction*, edited by H.S. Levin, H.M. Eisenberg and A.L. Benton. New York: Oxford University Press. Damasio, Antonio. 2000. *The feeling of what happens: body, emotion and the making of consciousness*. London: Vintage. Damasio, Antonio R. 1994. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Quill.

staat in schril contrast met de grilligheid van het dagelijks leven, waarin zich telkens nieuwe situaties voordoen waarvan niet duidelijk hoe die standaard daar toe te passen is. In moraalfilosofie wordt gebruikt gemaakt van het morele dilemma, bekend als het *trolley dilemma*. (Foot 1967) De vier verschillende versies worden hieronder beschreven.

In de moraalfilosofie worden deze scenario's gebruikt om te deduceren wat moreel wenselijk gedrag is op basis van de logica van de gekozen standaard, die van utilitarianisten als Bentham en Mill enerzijds, en deontologen (Kant).

In de morele psychologie worden deze vier scenario's ook gebruikt, maar dan om te testen hoe mensen in de praktijk een moreel oordeel vellen. De hoofdvraag voor morele psychologen is wat die resultaten precies beschrijven, of verklaren. Hun voorlopige conclusies kunnen we daarna gebruiken om te verklaren wat het morele oordeel van de toeschouwer is over eigen moreel handelen.

Dit specifieke onderzoek legde aan proefpersonen onderstaande vier scenario's voor, en vroeg hen of ze de genoemde handeling moreel goedkeurden. (Hauser et al. 2007) Achter elk scenario staat tussen haakjes het percentage proefpersonen dat de handeling moreel goedkeurden:

Een op hol geslagen trolley, waarvan de machinist is flauw gevallen, gaat zeker vijf mensen doodrijden die op het spoor staan. Denise zit in de trolley, en ziet dat je een hendel kunt overhalen, waardoor de trein op een zijspoor terecht zal komen. Op het zijspoor staat één persoon, die niet op tijd gewaarschuwd kan worden, en zeker dood gereden zal worden. (85%)

Hetzelfde voorbeeld als van Denise, maar nu staat Frank op een voetbrug boven de trein, en kan hij de dood van vijf mensen op het spoor voorkomen door een onbekende man die naast hem staat van de voetbrug te duwen, zodat deze voor de trein valt, en daardoor de trein tot stilstand brengt. (12%)

Hetzelfde voorbeeld, maar nu staat Ned naast de rails, en kan hij de wissel omzetten, zodat de trein tijdelijk op een zijspoor zal komen (het zijspoor komt weer uit op het hoofdspoor waar de vijf mannen staan). Op het zijspoor staat een man. De trein zal die man doodrijden, en dat zal de trein vaart doen verminderen, waardoor de vijf mannen op het hoofdspoor tijd hebben om weg te komen. (56%)

Hetzelfde voorbeeld als bij Ned, maar nu staat Oscar naast de rails, en kan hij de wissel omzetten, zodat de trein op het zijspoor een man zal doodrijden, en daarna tegen een stootblok zal aanrijden en tot stilstand komen. (72%)

Volgens een consequentialist-logica verdient het absoluut de voorkeur om de hendel over te halen: één dode is veel beter dan vijf doden. Een non-consequentialist (deontoloog) zal het overhalen van de hendel afkeuren, omdat het te allen tijde verkeerd is om iemand kwaad te doen om iemand anders daardoor te helpen. Het eerste scenario veronderstelt dat vrijwel iedereen een consequentialist is, terwijl het tweede scenario veronderstelt dat iedereen deontoloog is. Voor morele psychologen

is de belangrijkste conclusie uit dit soort onderzoek dat het hebben van een standaard nauwelijks van invloed is op een moreel oordeel, en dat er andere psychologische verklaringen moeten zijn.

### Oordeel vooral op basis van affect

Morele psychologen stellen dat een moreel oordeel gebaseerd is op, en beïnvloed door, het opgeroepen affect. Die stelling is gebaseerd op onderzoek naar de invloed van affecten op gewone oordelen (Zajonc 1980) en het onderzoek van Damasio. Die stelling is zelfs de basis van het hele vakgebied morele psychologie, dat zich als apart vakgebied ontwikkelde in de periode van deze ontdekkingen.<sup>64</sup> Morele psychologen zijn geïnteresseerd in de verschillen en overeenkomsten tussen gewone oordelen en morele oordelen.

De basis van een moreel oordeel is het opgeroepen affect. (Batson et al. 1999; Bodenhausen et al. 1994; Schnall et al. 2008; Wheatley and Haidt 2005) Een invloedrijk model dat het affect als basis neemt, maar tegelijkertijd ook verklaart hoe dat zich verhoudt tot cognities, is het sociale-intuïtie model van Haidt. Dat stelt dat mensen een *moral intuition* hebben, een automatische reactie, waardoor ze vrijwel onmiddellijk weten wat moreel/immoreel is. "(...) the sudden appearance in consciousness of a moral judgment, including an affective valence (good-bad, like-dislike), without any conscious awareness of having gone through steps of searching, weighing evidence, or inferring a conclusion" (Haidt 2001:818) Hij onderscheidt zes soorten *moral judgment*: *the intuitive judgment link*, *the post hoc reasoning link*, *the reasoned persuasion link*, *the social persuasion link*, *the reasoned judgment link*, *the private reflection link*. Privé-reflectie is hetzelfde als een dialoog aangaan met je zelf (een monologue intérieur) (Tappan, 1997), en kan daarmee een discussiepartner overbodig maken. (Haidt 2001:819)

De enige manieren om dit affect te *overrulen* zijn: we kunnen bewust talig redeneren (in gedachten of uitgesproken), we kunnen ons laten overtuigen in gesprekken met anderen, en we kunnen tot een nieuw inzicht komen waarmee een nieuw affect ontstaat "reframe a situation and see a new angle or consequence, thereby triggering a second flash of intuition that may compete with the first". (Haidt 2007:999)

De intuïtie is onmiddellijk, maar wordt daarna *dual-processed* met een cognitieve evaluatie. Zoals Haidt stelt is die redenering niet als een wetenschapper op zoek naar een objectieve waarheid, maar als een advocaat die een cliënt verdedigt. Oftewel, er wordt vooral geprobeerd om de initiële intuïtie te verdedigen. *Defense motivation* (Chaiken 1980) Greene noemt het *confabulation*. (Greene 2008)

Omdat Haidt het niet zelf toepast op de vier scenario's weten we niet wat er precies gebeurt in dit specifieke geval: vinden mensen dit echt, of is er sprake van een

---

<sup>64</sup> Het vakgebied beleeft sinds 2008 haar hoogtijdagen: wekelijks verschijnen er nieuwe artikelen van Greene, Haidt, Mikhail en Cushman.

eerste intuïtie affect, dat later wordt gecorrigeerd in de meer cognitieve fases? Zijn theorie maakt dat niet duidelijk. Misschien vindt in het eerste geval niemand het goed om de hendel over te halen (eerste *affect*), maar overtuigt iedereen zichzelf ervan dat het toch het beste is om te doen?

Haidts model is globaal genoeg om door iedereen te worden geaccepteerd, maar tegelijkertijd roept het model nog steeds vragen op. Bijvoorbeeld: onder welke voorwaarden wordt het eerste affect *overruled*? Wat Haidts model vooral duidelijk maakt, is dat er twee morele oordelen zijn: het onmiddellijke (onbewuste) oordeel en het oordeel in tweede instantie. De percentages in de vier scenario's van het trolley dilemma geven het morele oordeel in tweede instantie. Niet onderzocht (en ook moeilijk te onderzoeken) is wat het onmiddellijke morele oordeel van deze respondenten was. De enige zekerheid is dat die twee morele oordelen theoretisch van elkaar gescheiden zijn, ook al kunnen ze in de praktijk gelijk zijn.<sup>65</sup>

Joshua Greene, in reactie op Haidt, hecht nog minder waarde aan de cognitieve processen na het affect. Hij stelt dat deontologie wordt gedreven door emotionele reacties, en niet uit moreel redeneren bestaat, maar uit moreel rationaliseren (*post hoc reasoning*). Morele emoties zijn veel sterker en belangrijker dan moreel redeneren omdat emoties “are very reliable, quick, and efficient responses to recurring situations, whereas reasoning is unreliable, slow, and inefficient in such context”. (Greene 2008:60) Zijn conclusie is dat wanneer een situatie ‘up close and personal’ is, we zullen redeneren als deontologen. Greene gebruikt ‘*up close and personal*’ in alle mogelijke betekenissen: fysiek te dichtbij komen, of emotioneel te dichtbij komen. Als iemand tegen ons liegt, dan zullen we oordelen het in absolute zin verboden is om te liegen, terwijl als dezelfde persoon tegen een wildvreemde liegt, we kunnen bedenken dat er sommige situaties zijn waarin liegen geoorloofd is (een leugen om bestwil). Consequentialisme (als psychologische reactie) krijgt de overhand bij meer abstracte oordelen, bij morele oordelen waar een langere bedenktijd mogelijk is, of bij morele oordelen met een erg tegenstrijdig moreel dilemma tussen de eerste intuïtie en de sociaal wenselijke uitkomst. (zie ook:Cushman et al. 2008)

**Oordelen zijn mede-afhankelijk van een cognitief afwegingsproces.**

Een ander compromis zou dit zijn: sommige morele oordelen komen voort uit bewust redeneren, andere niet. (Cushman et al. 2006) Anders dan bij moraalfilosofie waar de standaard bepaalt of de consequentie van belang is voor het moreel oordeel (de utilitarianisten), stellen deze morele psychologen dat de consequentie van het moreel handelen bepaalt of deze consequentie wordt meegewogen in het uiteindelijk oordeel:

---

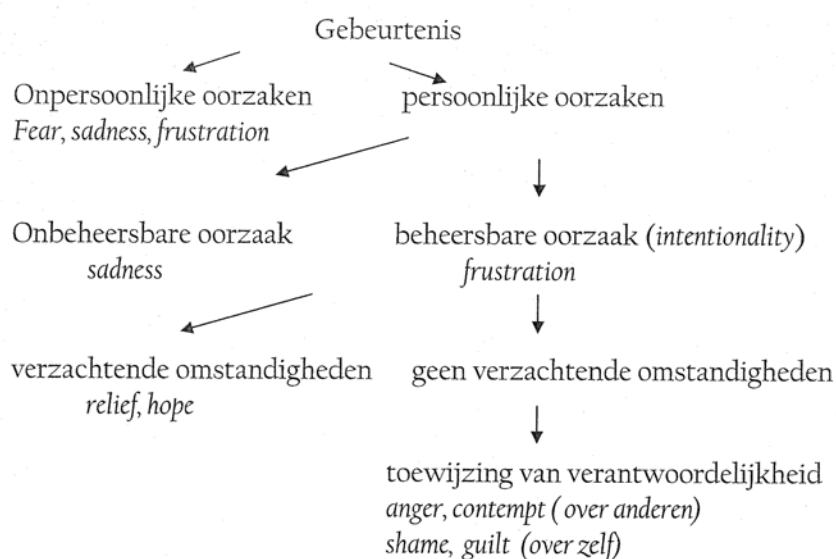
<sup>65</sup> Dat is ook de reden dat dit hoofdstuk aparte paragrafen wijdt aan: het aanvoelen van het morele aspect van een situatie, het morele oordeel, en de daaruitvoortvloeiende morele emoties.

- Kwaad bedoeld als *means to an end* is moreel erger dan kwaad voorzien als een bij-effect van een doel. Dit leidt tot een intuïtief oordeel (op basis van affect). Dit geldt voor iedereen: onafhankelijk van gender, leeftijd, scholing, etniciteit, religie en nationaliteit. (Hauser et al. 2007)
- Kwaad met fysiek contact is erger dan zonder fysiek geweld. Dit leidt tot een intuïtief oordeel gevolgd door rationele reflectie. (Greene et al. 2004; Greene et al. 2001)
- Kwade handelingen zijn erger dan kwaad als gevolg van verzuim te handelen. Deze overwegingen vinden plaats op basis van bewust redeneren.

Ook Knobe stelt dat het resultaat juist telt. Knobe stelt dat wanneer een handeling moreel slecht is, er een sterke voorkeur is om te oordelen dat de veroorzaker het met opzet heeft gedaan. (Knobe 2003; Knobe 2004; Knobe and Mendlow 2004)

### Afwegingsprocessen

Een invloedrijk model voor een *weighing proces* is beschreven door Weiner. (Weiner 1995) Weiner geeft aan dat indien het gaat om het aanwijzen van verantwoordelijkheid, er twee variabelen zijn: kunde en inspanning. Dat zijn ook de variabelen van Banduras Efficacy theorie.



Figuur 5.1. Weiners afwegingsproces. Van boven naar beneden gelezen zijn er twee mogelijke conclusies, bij de conclusies links eindigt de redenering, de conclusies rechts leiden tot twee nieuwe mogelijkheden.

In dit model op basis van Weiner zijn de emoties toegevoegd die dat oordeel oplevert volgens Roseman (zie hoofdstuk 1) dat op dezelfde variabelen is gebaseerd. (Roseman et al. 1996) zie voor een vergelijkbaar schema: (Tsang 2002)

### Doctrine of Double Effect

Sommige morele psychologen verklaren het verschil in oordeel in de verschillende scenario's door het *Doctrine of Double Effect*, zoals dat al verwoord werd door Philippa Foot. (Foot 1967) Zij stelde dat het voor de trein duwen van de man een direct handelen is, terwijl de dood van het individu als gevolg van het overhalen van de wissel een bij-effect is van het afwenden van het gevaar voor de vijf mensen.

Tegen de trend van het vooropstellen van het affect in, zijn er toch ook morele psychologen die deze complexe cognitieve verklaring als psychologisch fenomeen beschrijven. (Cushman et al. 2008; Mikhail 2008)

### *Overrulers* van bovenstaande processen

John Mikhail, in direct commentaar op Joshua Greene, stelt dat diens vertrouwen (en dat van Haidt) op intuïtie niet geheel terecht is: de onverklaarbare intuïtie is in volgens hem een resultaat van *computation*. Hij gebruikt daarvoor het *computation* model van Marr. (Marr and Poggio 1979) Het is dus vooral een heuristisch probleem, zoals aangetoond in (Greene et al. 2008) Daarbij is niet alleen de *stimulus* zelf van belang, maar ook de manier waarop die mentaal gerepresenteerd wordt. (Mikhail 2008:84)

Verder zijn er nog motieven om tot een sociaal wenselijk oordeel te komen, heeft men voorkeuren voor mensen, groepen of belangen (*bias*).

Haidt stelt dat de wil om het Geloof in een Rechtvaardige Wereld overeind te houden, een belangrijke *overruler* is. (Haidt 2007) Analoog hier aan is de wil van het behoud van een positief, moreel goed zelf-beeld is een belangrijke motivatie, zoals Lerner al stelt. (Blasi 2004; Monin et al. 2007)

In plaats van de wil tot het behoud van het Geloof in een Rechtvaardige Wereld als een *overruler* te zien, is het meer een voorbeeld van 'up close and personal' van Greene. Als er iets 'up close and personal' is, dan is het wel het geloofstelsel. Dat betekent dat wanneer dit geloofstelsel in gevaar is, het oordeel uitsluitend gebaseerd wordt op affecten.

### Voorlopige conclusie over het vormen van een moreel oordeel.

Het is uitzonderlijk lastig om een algemene conclusie te geven over het morele oordeel dat men vormt op basis van een bepaalde handeling. Dat was in de moraalfilosofie - met als ijkpunten een bepaalde standaard, en het houvast van de logica - al een vrijwel onmogelijke opgave (gezien de oneindige hoeveelheid literatuur), in de morele psychologie - die de standaarden loslaat, en het affect een grote rol toedicht - is het nog moeilijker.

Toch zijn er, voorzichtig, wat conclusies te trekken. Het eerste dat opvalt is de afwezigheid in de morele psychologie van het *constraint-satisfaction model*, waarin affecten en cognities tegen elkaar afgewogen worden (zie hoofdstuk 3 en 4). Een voorstel voor een dergelijk model zal het komende jaar (de komende jaren)



waarschijnlijk verschijnen. Tot die tijd moeten we het doen met bovenstaande conclusies, die in een schema uitgedrukt kunnen worden, zie daarvoor figuur 5.3 op blz. 243. Heel soms worden zowel ‘bewust redeneren’ als ‘affect’ *overruled*. Meestal heeft het affect het grootste aandeel in het moreel oordeel, ofwel voorafgaand aan de gebeurtenis, ofwel als direct gevolg van die gebeurtenis. Afhankelijk van de consequentie van het moreel handelen, wordt die consequentie meegewogen in het afwegingsproces.

Standaarden van, en individuele verschillen tussen, waarnemers spelen meestal geen grote rol bij een moreel oordeel. Het *belief*-systeem is wel van invloed, maar genoemde onderzoeken veronderstellen de aanwezigheid van het Geloof in een Rechtvaardige Wereld als aanwezig.

Er is nog een ander probleem met het vakgebied morele psychologie. Het probeert dan wel te verklaren hoe mensen tot een moreel oordeel komen, maar ze onderzoeken niet echt hoe mensen zichzelf moreel oordelen. De vier scenario's van het trolley-dilemma leiden tot andere resultaten als de vraagstelling verandert. De vraag “*Stel dat je één van die personages bent*” leidt tot andere uitkomsten dan de vraag: “*wat vind je van het moreel handelen van dit personage*”. En ongetwijfeld zijn de resultaten nog anders als je mensen ondervraagt die een van de handelingen in de vier scenario's daadwerkelijk hebben verricht. In die zin praten de morele psychologen een beetje langs elkaar heen; waar Haidt voornamelijk spreekt over moreel handelen van anderen, spreekt Joshua Greene voornamelijk over handelen dat onszelf aangaat.

En de belangrijkste vraag, die ons hier interesseert: “wat is het moreel oordeel over ons eigen handelen”, blijft eigenlijk onbeantwoord. Daarvoor moeten we, in de volgende paragraaf, te rade gaan bij het vakgebied van de morele emoties. Daarna kunnen we proberen om de conclusies van nu te verbinden met die over de morele emoties.

### **Tot welke morele emoties leidt de morele transgressie?**

Nu we weten vanuit welk *belief*-systeem we een moreel oordeel vellen, hoe we besluiten een oordeel te vellen, en hoe we tot dat oordeel komen, blijft de vraag over tot welke sociale emotie dat oordeel leidt. Omdat we ons richten op de gevolgen van morele overschrijdingen, wordt de nadruk gelegd op de emoties schuld en schaamte.

De sociale psychologie beschrijft de sociale (secondaire, morele) emoties vanuit evolutieleer, ontwikkelingspsychologie (neurobiologie) als regulators, thermometers, alarmbellen van de relatie van een mens tot anderen. Zoals Fessler opmerkt is de term ‘zelfbewuste emoties’ tamelijk verwarrend, omdat het juist emoties zijn die gericht zijn op de ander: emoties als schaamte en trots zijn “other oriented emotions” (Fessler 2007:187) Er is heel veel geschreven over de sociale emoties schaamte en schuld. Het grootste probleem is het onderscheid tussen de twee emoties, gedrag, emoties die de ene psycholoog schuld noemt, noemt een ander

juist schaamte. Ook de beschrijving van mensen over hun eigen psychologische staat is zeer verwarrend, en dan is er ook nog een onderscheid of men over de schuldgevoelens van zichzelf spreekt, of die van een ander. June Price Tangney is degene die grote duidelijkheid in de materie heeft gebracht met drie handboeken: (Tangney and Dearing 2002; Tangney and Fischer 1995; Tracy et al. 2007) Zij houdt het er op dat alle complexiteit wordt opgelost door het simpele onderscheid: schaamte is morele stress over het gehele zelf (je identiteit), en schuld is morele stress over een bepaalde handeling. Veel theorie, zoals hieronder samengevat, laat zich lezen als bevestiging van deze tweedeling.<sup>66</sup> Eigenlijk zijn basis emoties en zelfbewuste emoties emoties op een glijdende schaal, waarbij schaamte en trots dichtbij de basisemoties liggen en schuld er ver vandaan. (Tracy and Robins 2007)

### Evolutionaire oorsprong.

Het is vanzelfsprekend dat de keuze voor een andere evolutionaire oorsprong gevolgen heeft voor de definitie van die morele emoties. "(...) we argue that self-conscious emotions have evolved in response to two subclasses of problems in group governance. The first is the problem of *regulating cooperative alliances*, in particular protecting against the problems of cheating and defection in reciprocal exchange. (...) The second major problem of group governance is that of *group organization*, or how group members fall into specific roles and positions within social hierarchies." (Goetz and Keltner 2007:154-155) Socioloog Paul Gilbert stelt dat schaamte en schuld weliswaar vaak tegelijk voorkomen, maar dat ze evolutionair gezien een andere oorsprong hebben, wat beter helpt beide emoties te verklaren: reputatie in sociale wereld en zorg voor de ander. (Gilbert 2003)

### Schaamte

Schaamte betreft alle gedrag dat betrekking heeft op de plaats van de mens in de sociale wereld, status en reputatie. (Gilbert 2003; Gilbert 2007) Schaamte is een

---

<sup>66</sup> Er zijn een aantal verschillen buiten beschouwing gelaten, zoals verschillen tussen vrouwen en mannen Harvey, O.J., Edmond J. Gore, Harry Frank, and Alfonso R. Batres. 1997. "Relationship of shame and guilt to gender and parenting practices." *Personality and Individual Differences* 23: 135-146 Lutwak, Nita, and Joseph R. Ferrari. 1996. "Moral affect and cognitive processes: differentiating shame from guilt among men and women." *Personality and Individual Differences* 21: 891-896., en verschillen in proneness (geneigdheid) tot schaamte of schuld. Ook ontbreken culturele verschillen (Abe, Jo Ann. 2004. "Shame, guilt, and personality judgment." *Journal of Research in Personality* 38: 85-104 Lutwak, Nita, Jacqueline Panish, and Joseph R. Ferrari. 2002. "Shame and guilt: characterological vs. behavioral self-blame and their relationship to fear of intimacy." *Personality and Individual Differences* 35: 909-916 Tangney, June Price, and Kurt W. Fischer, eds. 1995. *Self-conscious Emotions: The psychology of Shame, Guilt, Embarrassment, and Pride*. New York, London: The Guilford Press Tangney, June Price, Jeffrey Stuewig, and Debra J. Mashek. 2007. "What's Moral about the Self-Conscious Emotions?" in *The Self-Conscious Emotions: Theory and Research*, edited by Jessica L. Tracy, Richard W. Robins and June Price Tangney. New York, London: The Guilford Press.

waarschuwingssysteem dat onze plaats in de sociale orde in gevaar is. Dat leidt tot zelfbescherming, in de vorm van vluchtgedrag, onderdanigheid, verstoppertje of woede. Schaamte vooraf en schaamte achteraf. (Schneider 1977) Schaamte wordt niet veroorzaakt doordat we zelf niet aan onze eigen verwachtingen voldoen, maar doordat we het gevoel hebben niet aan de verwachtingen van anderen te voldoen. Daarom peilen we ook voortdurend welke eigenschappen door anderen belangrijk gevonden worden, en willen we daarin excelleren. Als we daarin tekort schieten voelen we schaamte. De belangrijkste aanleidingen voor schaamte houden direct verband met de vier belangrijkste sociale rollen: seksueel gedrag, *prosocial behavior*, *conformity*, and *resource competition*.

Schaamte, stelt Gilbert, is niet zozeer het niet-voldoen aan een standaard, of ver verwijderd raken van het ideale zelf, maar het zo dichtbij komen bij de ongewenste zelf. "It does not matter if one is rendered unattractive by one's own or other people's actions; what matters is the sense of personal unattractiveness – being in the social world as an undesired self; a self one does not wish to be. Shame is an involuntary response to an awareness that one has lost status and is devalued. The sense of being undesirable and bad can be a source for terror since it cuts one off from hope of connectedness to others and casts a dark shadow over hope." (Gilbert 2003:1218-1219) Dit is een sterk argument om Lerner gelijk te geven: men gaat in dat geval tot de andere wereld behoren.

Maar schaamte kan ook voortkomen uit angst dat de ander te dichtbij komt, en mij geen ruimte geeft mezelf te zijn. (Gilbert 2003)

Theodore D. Kemper stelt dat sociale emoties ontstaan zijn bovenop bestaande basisemoties. Schaamte is handelen in strijd met de sociale status, en leidt tot een gevoel van onwaardigheid. Het is gekoppeld aan Woede, en is gericht op het zelf: boosheid op zelf. (Kemper 1987)

John Elison geeft ook een definitie van schaamte als samengestelde emotie (en daarmee dus vergelijkbaar met de anderen): devaluatie van het Zelf in de ogen van anderen (met of zonder overtredingen van een morele standaard). "Shame involves more than just a signal to others; it serves as an adaptive signal to the self, warning of diminished social rank" (...) "Just as the outward display signals appeasement to others, the inhibition and confusion of shame disorganize one's own thoughts and behavior, making it difficult to proceed with the actions that elicited the devaluation. Feelings of being small and weak further deter continued violation or defiance." (Elison 2005:17-18) Elison komt tot de conclusie dat schaamte zo'n onmiddellijke, niet-cognitieve emotie is, dat het wel een basisemotie moet zijn: zijn idee van basisemoties is: woede, schaamte, angst, verdriet en blijdschap. Ook hij gelooft in sociale emoties als complexe, samengestelde emoties, en noemt: schaamte/gêne, schaamte/ vernedering, schaamte/schuld, angst/schuld, verdriet/schuld en zelfs blijdschap/schuld. Elison beschrijft weliswaar schaamte als samengestelde emotie, tegelijkertijd stelt hij voor schaamte ook als basisemotie te

beschouwen. Hij heeft daarin nauwelijks navolging gekregen. (Gruenewald et al. 2007 sluiten de mogelijkheid niet uit). Eigenlijk zijn basisemoties en zelfbewuste emoties twee uitersten op een glijdende schaal, waarbij schaamte en trots dichtbij basisemoties liggen en schuld er ver vandaan ligt. (Tracy and Robins 2007) Daarbij maakt het ook niet veel verschil: alle andere theoretici noemen bij schaamte het onmiddellijke affect van woede, dat dan gevolgd wordt cognities en complexere emoties die bij schaamte horen.

Een opsomming van de kenmerken van schaamte: het is intern, stabiel (langdurig), oncontroleerbaar (je kunt het niet wegredeneren) en globaal (raakt je hele wezen, identiteit). (Tracy and Robins 2007:13) Schaamte leidt tot verstopping, zelfgeoriënteerde *distress*, woede, vijandigheid en de neiging anderen te beschuldigen, laag zelfbeeld, depressie, opwinding, eetstoornissen, en dergelijke. (Tangney et al. 2007)

Sommigen stellen dat we altijd morele emoties hebben: we zijn “virtually always in a state of either pride or shame”. (Scheff 1988:399) En Kroll en Egan stellen dat we ons voortdurend zorgen maken over of we wel moreel goed handelen, er is voortdurend ‘moral worry’. (Kroll and Egan 2004) De beschrijving van Gilbert vat schaamte het beste samen:

Evolution has designed us to be exquisitely social from the first days of our lives, with social-cognitive competencies that are very sensitive and focused on what others think and feel about us. We can understand that not only can others have negative feelings about us, which would lead them to criticize, harm, shun, or even expel us from the relationship, but in addition social life is partly a competition where audiences, and our desired partners, can choose in favor of someone else. Self-identities help us navigate these challenges and threats, but also make us highly sensitive to shame. If this view has value, then one implication is that shame, although linked to social threat, cannot be understood simply as “threat” but must also be seen as lack of activation of safeness; that is, it is linked to (in)abilities to elicit acceptance and soothing from others and learn how to be self-soothing. Thus, faced with rejection or criticism, we might all experience a first flush of defensive emotion and action tendency, but it is our ability to activate self-soothing systems and access positive schemas of others that determines the unfolding of a full shame response. (Gilbert 2007:309)

### Schuld

Schuld komt voort uit zorg-gedrag. Schuld wordt opgeroepen door een betrokkenheid met het welzijn van anderen “such that the (distress)experiences of others matter”, (Gilbert 2003:1206) en het gevoel daar verantwoordelijk voor te zijn. Schuldgevoelens leiden tot reparatiegedrag, nooit tot woede, nooit tot een gevoel van inferioriteit, of onderdanigheid. Wel vermoedt Gilbert dat schuld gepaard gaat met verdriet.

Schuld is gekoppeld aan angst: schuld is de angst voor straf die staat op het uitvoeren van een verboden handeling (die negatieve consequenties heeft voor anderen). (Kemper 1987)

Maar volgens Elison is schuld angst voor de consequenties van een verkeerde daad, verantwoordelijk voelen voor de negatieve consequenties voor anderen. Omdat de oorzaak in een daad ligt, is de oplossing het ongedaan maken van de daad: reparatiegedrag. "The fact that a violation is intrinsic to the definition of guilt means the opportunity for reparation will typically exist, whereas the same is not true for shame. The presence of a guilty act, an act deemed to be bad, also implies that the perpetrator is worthy of devaluation, and thus shamed (...) The latter explains why moral failures are as likely, or more likely, to result in shame (...) and explains the existence of moral shame in addition to non-moral shame (e.g., because of incompetence)." (Elison 2005)

Schuld is intern, onstabiel (schuldgevoelens fluctueren), controleerbaar (schuldgevoelens kunnen wegberedeneerd worden), specifiek (gericht op een bepaalde handeling). (Tracy and Robins 2007:13) Schuld leidt tot goedmaken, empathie met anderen, is constructief, en leidt niet tot psychologische symptomen. (Tangney et al. 2007) Schuld is misschien wel verkeerd handelen, maar dan is een extra factor het belang van de relatie met het slachtoffer (Fiske 1991)

### **Schuld en schaamte veroorzaken elkaar**

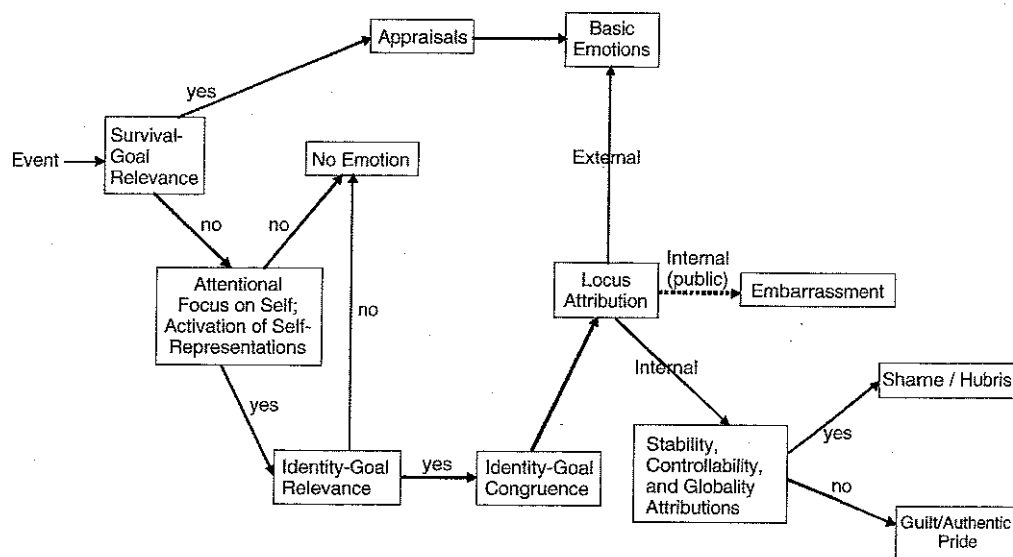
Toch is er iets vreemds aan de hand. De pogingen van de sociale psychologie om schaamte en schuld apart te definiëren, en de verwarring tussen de twee ongedaan te maken, heeft het zicht ontnomen op een andere belangrijke kwaliteit van deze emoties: ze komen niet onafhankelijk van elkaar voor. Niemand ervaart ooit pure schaamte, of pure schuld. En juist daarom is er ook zoveel verwarring over: men meet in de praktijk nooit pure schaamte of schuld. In de marge van een aantal artikelen staat dat wel eens vermeld, maar niemand neemt het als basisgedachte.

Enkele incidentele bewijzen van de verbondenheid van schuld en schaamte: Joyce stelt dat dezelfde gebeurtenis zowel als schuld als schaamte kan worden gedefinieerd: men voelt zich schuldig door gelogen te hebben, maar men kan zich als gevolg daarvan ook schamen een leugenaar te zijn. (Joyce 2006), of zoals Tangney e.a. stellen, er zijn geen situaties die in absolute zin bepalen of ze schaamte en schuld veroorzaken. (Tangney et al. 2007) Al is het mogelijk dat een overschrijding van *autonomy* beiden kan veroorzaken, die van *community* en *divinity* leiden vooral tot schaamte.

Daarbij leidt een verkeerde daad (schuld) ook ertoe dat de dader zich minderwaardig voelt, en dus schaamte ervaart. (Elison 2005) Zoals Ferguson e.a. ook stellen, schuld zelf verklaart niet het reparatiegedrag, pas door het voelen van schaamte ontdekt men pas wat er mis is met het zelf, en welk gedrag gewenst zou zijn. (Ferguson et al. 2007)(zie ook: Williams 1993) "Because guilt and moral shame

are responses to the same behavior, because one response gives way to the other with only a slight shift in attention, and because both emphasize impropriety – though the emphases have different ends – guilt and moral shame are not readily distinguished by those who experience them.” (Miller 1985)

Er is wel een verschil in volgorde schaamte-schuld (*anger/fear*) of schuld/schaamte (*fear/anger*), en accent, niet geheel zonder aanleg voor ofwel schuld, ofwel schaamte.

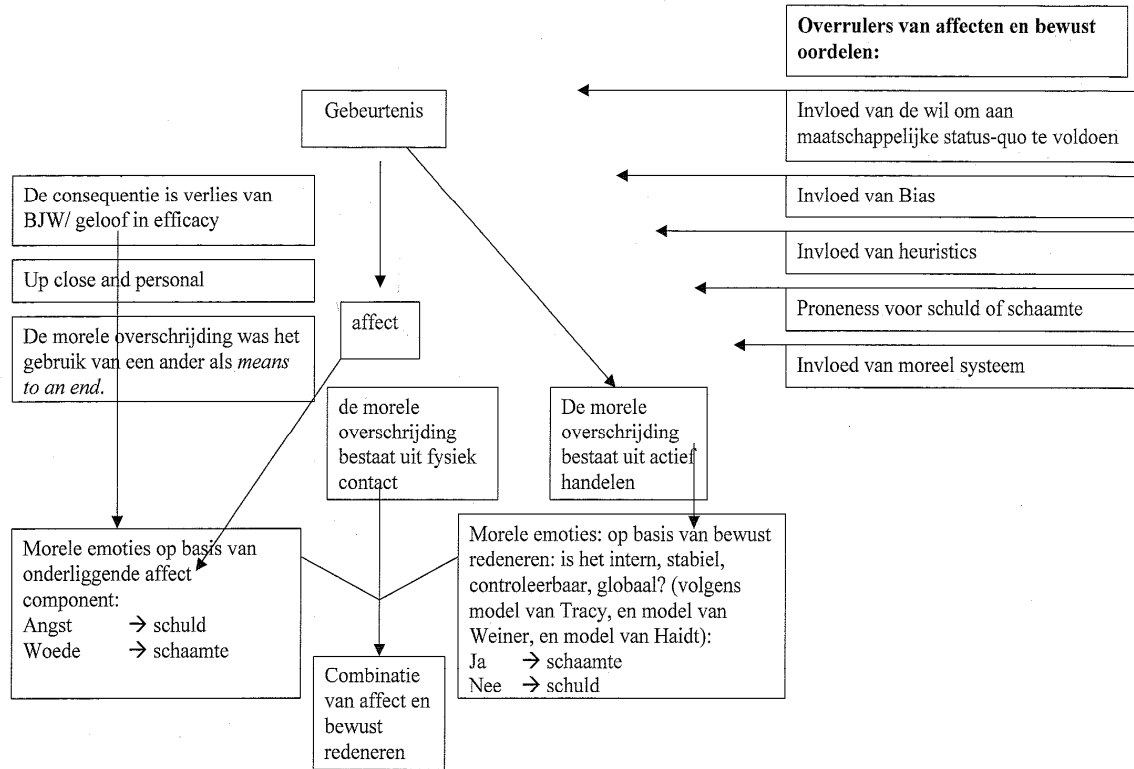


Figuur 5.2. Proces-model van zelfbewuste emoties. (Tracy and Robins 2007:10)

Dit model van Tracy (Tracy and Robins 2007) geeft de laatste stand van zaken in de morele psychologie. Vreemd genoeg is dit in sterk contrast met de discussies die morele psychologie domineren. In het model van Tracy is geen enkele rol weggelegd voor affecten, terwijl die volgens Haidt, Greene en anderen voornamelijk verantwoordelijk zijn voor morele emoties.

Als we de uitkomsten van de morele psychologie als beginpunt nemen, lukt het wel dit in overeenstemming te brengen met het model van Tracy. De morele psychologie stelt immers dat we slechts in bepaalde gevallen bewust redeneren. En voor die momenten is het model van Tracy werkbaar, in combinatie met soortgelijke modellen van Haidt en van Weiner. Belangrijk zijn dan: attributie van verantwoordelijkheid (rond de variabelen Zelf, Ander, Omstandigheden, Inspanning, Vaardigheid), waarbij de uitkomsten van deze attributie afhankelijk zijn van de uitkomst (hoe groter de consequentie, hoe intentioneler), bewust handelen is erger dan verzuim tot handelen, fysiek leed erger dan niet-fysiek leed.

Als iets ‘up close and personal’ is, dan bepaalt affect de morele emotie.



Figuur 5.3. Schema waarin ik alle theorie over de totstandkoming van de morele emoties schaamte en schuld heb samengebracht. Let wel: schaamte die ontstaat op basis van *affect* (het tekstvak linksonder), op basis van bewust redeneren (rechtsonder), of door een combinatie daarvan (middenonder) is exact dezelfde emotie. De lengte van de pijlen bij de *overrulers* zijn geen indicatie voor de mate van invloed van die *overrulers*.

## Conclusies

Na deze uitleg van de psychologische functie en werking van morele cognities en emoties moeten we weer terugkomen bij de toeschouwer van AMATOR. De toeschouwer handelt verkeerd: hij ziet Filip als moreel personage, en ziet niet dat Filip immoreel handelt. Tevens ziet hij niet dat Irina en de directeur zorgzaam en liefdevol zijn. Dat verkeerd handelen is niet eenmalig, per ongeluk of iets dergelijks; het is de automatische vaardigheid waar de toeschouwer op vertrouwt, die malfunctioneert. Om de vergelijking met een thermometer nogmaals te maken: het is een beetje vervelend als de thermometer een verkeerde meting doet, maar het is een groot probleem als de thermometer structureel verkeerde informatie geeft. Dit leidt dus tot een echte morele crisis.

De vele variabelen maken het schijnbaar moeilijk een algemene uitspraak te doen over de ervaring van de toeschouwer in fase vijf. Door de specifieke aard van de morele overschrijding van de toeschouwer zijn alle variabelen niet-relevant, en kan er tamelijk stellig gezegd worden dat iedere toeschouwer die de eerste vier fases

doorlopen heeft, in zekere mate deze morele emoties zal voelen. De voornaamste verklaring is dat het-verkeerd-inschatten van personages een bedreiging is van het Geloof in een Rechtvaardige Wereld, het *belief*-systeem dat alle Westerse toeschouwer delen, onafhankelijk van andere principes, geloofsrichtingen en voorkeuren. De transgressie leidt tot de dreiging van het verlies van dat Geloof, en het gaan behoren tot de Onrechtvaardige Wereld. Het wordt ervaren als ‘up close and personal’. Zoals uit figuur 5.3 (de linkerkolom) blijkt, zijn dit oorzaken die vrijwel automatisch, en zonder bewust rederenen, leiden tot morele emoties.

Het volgende probleem is dan: tot welke emotie leidt dat, en wanneer? Omdat het aanvoelen dat iets een morele dimensie heeft, als het daaropvolgende morele oordeel, als de daaropvolgende morele emotie allemaal beginnen met een affectieve component, is het de vraag of het dezelfde affectieve component is, die in alle stadia gelijk is. Dat is niet onderzocht, maar het lijkt me wel waarschijnlijk. Dat zou dan betekenen dat als angst aangeeft dat iets moreel is, dan leidt angst ook tot het gevoel iets verkeerd te hebben gedaan, en dus tot het oordeel dat er fout gehandeld is, en daarna tot de emotie: schuld.

Ook als we bewust beredeneren wat de morele transgressie inhoudt, komen we tot de conclusie dat er sprake is van schuld. De toeschouwer heeft verkeerd gehandeld, en een verkeerde handeling leidt tot schuld. Als we willen aantonen dat de toeschouwer verkeerd gehandeld heeft, is het belangrijk te weten of de toeschouwer op het moment van handelen, zich ervan bewust was dat het een morele dimensie had.<sup>67</sup> Het antwoord is dan: ja, de toeschouwer was zich terdege bewust van de morele dimensie. Het gehele vorige hoofdstuk was daar, in retrospectief, de bewijsvoering van. Immers, de cognitieve dissonantie was het *affect* (de intuïtie) dat er iets niet correct was. Het vorige hoofdstuk toonde aan hoe de toeschouwer handig, bewust en actief dat affect wist te ontkennen. Voor dit hoofdstuk is van belang dat er al een affect is geweest dat de toeschouwer er op wees dat het eigen handelen moreel problematisch was.

Betekent dit dat de toeschouwer alleen schuld ervaart? Nee, de morele transgressie betreft juist het moreel oordeelsvermogen van de toeschouwer, en raakt daarmee diens identiteit. Dat leidt tot de emotie schaamte.

Samengevat gebeurt ongeveer dit: de toeschouwer velt een verkeerd moreel over een personage, wordt hiermee geconfronteerd en ervaart daardoor negatieve affecten, die door het proces van *cognitive dissonance* reductie worden weggemasseed. Uiteindelijk volgt er nieuwe informatie die de logica van de *cognitive dissonance*-reductie onmogelijk maakt, en wordt er ‘a second flash of intuition gettriggerd’. Het is

---

<sup>67</sup> Het is de vraag of deze ‘volledige toerekeningsvatbaarheid’ een absoluut noodzakelijke voorwaarde is voor het toekennen van schuld. Dat is meer een vraag voor filosofen of juristen. Het is wel evident dat het eenvoudiger is iemand schuldig te verklaren als die volledige toerekeningsvatbaarheid is vastgesteld.



dezelfde intuïtie als de eerste, maar ditmaal zet die zich in de toeschouwer vast, en stort de toeschouwer in een morele crisis. Die morele crisis bestaat uit de emoties schuld en schaamte.

Dit is wat de toeschouwer van een auteursfilm ervaart volgens de cognitieve psychologie. De vraag is nu hoe zich dat verhoudt tot de bestaande film literatuur.

## B. Morele crisis in de auteursfilm

De stelling in het A-gedeelte was dat de toeschouwer in fase vijf van de auteursfilm daadwerkelijk in een morele crisis belandt, en schaamte/schuld ervaart. De filmtheoretische vraag die zich nu aandient is: ervaart de toeschouwer dat echt? De conclusie op basis van alle voorgaande hoofdstukken kan niet anders zijn dan: ja, dat ervaart de toeschouwer echt.

Door de opeenvolging van stellingen in de vorige hoofdstukken, zijn we in zo'n specifieke fase vijf terechtgekomen, dat zeker is dat die in de bestaande film literatuur niet besproken wordt. Immers, de meeste literatuur kiest voor een ander soort betrokkenheid bij personages. Zij gaat ervan uit dat de toeschouwer in de fictie (dus veilig) betrokken is. Als de toeschouwer ervoor gekozen heeft dat de film veilige fictie is, hoe kan hij/zij dan in een morele crisis terechtkomen? Het antwoord is dat in de definitie van fictie (hoofdstuk 2) besloten ligt dat de werkelijkheid op elk moment de fictionaliteit kan verbreken. Dus is het niet zo heel moeilijk om te betogen dat een morele crisis zo'n pregnante werkelijkheid is die de fictie doorbreekt. Toch moet deze stelling uitvoerig verdedigd worden, omdat de bewering in strijd is met de bestaande filmtheorie.

Bij de cognitieve filmpsychologen, die beweren dat de toeschouwer echte emoties ervaart als reacties op impulsen van de film, kunnen we in dit hoofdstuk toch geen toevlucht vinden. Zij behandelen slechts de klassieke film, waar de morele crisis van de toeschouwer juist te allen tijde voorkomen moet worden. (In die zin zijn auteursfilm en de klassieke film elkaars volledig tegendeel, ze sluiten elkaar uit).

En verder is er nog veel filosofische literatuur die wel een relatie legt tussen moraal filosofie en film. Maar ook die sluit een morele crisis bij de toeschouwer uit, omdat die ervan uitgaat dat de toeschouwer leert van het (a-)morele handelen van de personages, door veilig bij hem betrokken te zijn, en de emoties van de personages slechts *vicarious* ervaart. Inderdaad is *vicarious* ervaren een bepaald effect (zie *mimicry* en simulatie, hoofdstuk 3) maar dat effect is beperkt, en leidt in ieder geval nooit tot een morele crisis.

De voornaamste bewijsvoering voor een morele crisis komt dan ook uit het A-gedeelte, de morele crisis als psychologisch fenomeen, voortvloeiend uit de toeschouwershandeling in fase 1, 2, 3 en 4.

Nadat we hebben aangetoond dat de toeschouwer genoeg reden heeft om zelf een morele crisis te ervaren, is de vraag wanneer dat gebeurt. In het voorbeeld van *AMATOR* is er gemakshalve van uitgegaan dat het gebeurt op hetzelfde moment dat

Filip tot het inzicht van eigen falen komt, vooral omdat op dat moment de cognitive *dissonance* reductie onmogelijk is: er zijn teveel bewijzen van het ongelijk. Maar dat wil niet zeggen dat de toeschouwer tot dat moment wacht met inzicht in eigen moreel falen, de toeschouwer kan eerder tot dat inzicht komen. Stel nu dat de toeschouwer al halverwege de vertelling ontdekt dat hij betrokken is geraakt bij het moreel verkeerde personage. Hoe ervaart de toeschouwer de daaropvolgende gebeurtenissen?

### Catharsis: maar welke versie?

Er is nog de meeste connectie met de catharsistheorie. Catharsis, zoals door Aristoteles geopperd, is een reactie van het publiek op het zien van het tragisch lijden van een personage. Ingrediënten van catharsistheorie zijn: een idee van realisme (er is een connectie tussen de werkelijkheid van de personages en die van de toeschouwer), een idee van fictie (de personages hebben een voorbeeldfunctie, ze zijn niet-echt), een betrokkenheid tussen toeschouwer en personage. Een vierde ingrediënt dat de toeschouwer geconfronteerd wordt met een onaangenaam aspect van zijn werkelijkheid (getoond in de werkelijkheid van de personages).

Het probleem met het begrip catharsis is dat het in tweeduizend jaar op zo veel verschillende manieren is uitgelegd, dat de term ongeveer alles kan betekenen. In eerste instantie werd het begrepen als 'loutering', 'zuivering', maar daarna is de betekenis veranderd. De verschillen in betekenis zijn: wie er gelouterd wordt (het personage of, de toeschouwer), waarvan (emoties of slechte gewoontes) er gelouterd wordt, en wat (de maatschappij of de geest of het lichaam) er gezuiverd wordt. (zie o.a. Bremer en Van der Ben in (Aristoteles 1988b:177-184) Het is een aparte studie om alle betekenissen naast elkaar te leggen. Het is niet mijn streven om aansluiting te vinden bij één bepaalde versie, het gaat er om te verklaren tot welke emoties de gegeven ingrediënten (realisme, spel, verkeerde personage-betrokkenheid) leiden. In een samenvatting van de theorieën van Aristoteles, Hegel, Nietzsche, Cassirer, Lukács, Freud, Jauss, Iser, Brecht komt Adnan Abdulla tot de conclusie dat catharsis een proces is dat uit zeven fases bestaat. (Abdulla 1985:9) In de bespreking daarvan valt te zien hoe de ervaring van fase vijf van de auteursfilm daarvan afwijkt.

1. *Catharsis involves a dialectic: there are two opposing emotions that will give rise to a conflict in the spectator's minds.*

In zulke globale termen omschreven zou dit cognitieve *dissonance* kunnen betekenen, maar in de theorieën wordt daarmee bedoeld: de strijd tussen twee emoties: bijvoorbeeld in *AMATOR*, angst dat Filip verkeerd zal handelen (of woede) en het medelijden dat we met hem voelen als zijn vrouw hem verlaat.

2. *Such a conflict of opposing emotions requires the identification or involvement of the spectator with the hero of the tragedy, or any other dramatic element in the play.* In hoofdstuk 3 werd aangetoond dat de toeschouwer verbonden moet zijn met het personage.

3. *The spectator undergoes an emotional excitation because of his identification with the hero.* In dit hoofdstuk en het vorige werd inderdaad betoogd dat door de betrokkenheid met de held *dissonance* en morele crisis ontstaat. Maar catharsistheorie stelt dat we als toeschouwer twijfelen over wat we moeten voelen voor een personage, waarbij mijn stelling is dat die twijfel ons direct leidt tot onze eigen moraal, ons eigen handelen, en de vraag hoe we over ons eigen handelen moreel oordelen.

4. *When the play ends, the emotional excitation is resolved, and the spectator begins to feel repose and serenity.*

5. *With the resolution of emotional excitation, the spectator begins to draw parallels or comparisons between his life and the hero's.*

6. *Once the ideation starts (that is, the thinking on the part of spectator), then the spectator begins to gain insight into his life, his own affairs, and the humanity of his world.*

7. *The ideation ends with an understanding of what happened on stage, an understanding that could be moral, metaphysical, or psychological, depending on the spectator's individual character.*

Wat wordt hier precies beweerd? Het is nuttig deze fase 4 tot en met 7 tegelijk te bespreken. Door de betrokkenheid met de personage (en, impliciet in elke catharsis-theorie, het binnen de veilige fictie blijven van de toeschouwer) moet het conflict ook binnen de vertelling worden opgelost. Dit gebeurt gewoonlijk doordat het personage zijn conflicten heeft opgelost (schuld heeft bekend, gestraft is, vergeven is). Dan eindigt het stuk, zodat de toeschouwer uit de fictie komt. En pas dan zal de toeschouwer parallellen trekken tussen zijn leven en dat van de held. En als gevolg daarvan inzicht ervaren in zijn eigen leven, en de humaniteit van de wereld. En als gevolg daarvan begrijpen hoe het stuk (op een abstract niveau) een visie is op de wereld.

Hier zit het wezenlijke verschil met mijn model: het moment waarop de zelfreflectie (*ideation*) van de toeschouwer begint. De stelling van dit hoofdstuk is dat de morele crisis die zelfreflectie onmiddellijk inzet, en de fictionaliteit verbreekt. Toegegeven, door de kracht van de traditie van catharsis, is het moeilijk te geloven dat de toeschouwer tijdens de vertelling *ideation* inzet. Maar als we die traditionele versie van catharsis vergeten, kunnen we psychologisch gezien niet anders dan constateren dat een morele crisis de toeschouwer uit de fictie haalt. De gevolgen van die morele crisis zijn wel zoals de *ideation* zoals door Abdulla beschreven. In zekere zin helpt catharsis theorie ons om het belangrijke argument te betogen: dat film (kunst) leidt tot zelfreflectie.<sup>68</sup>

Maar door ons te positioneren bij de catharsistheorie, wordt het onmogelijk te beweren dat dit **tijdens** de vertelling gebeurt. Want als de toeschouwer dit allemaal

---

<sup>68</sup> Al kan het onderscheid tussen het verschil in karakter van de toeschouwer in een morele, metafysische en psychologische reactie eigenlijk niet gemaakt worden. Zoals in het vorige deel besproken is, is psychologisch gelijk aan moreel, en is moraal het zien van alledaagse handelingen in een morele dimensie (een metafysisch niveau).

ervaart tijdens het kijken, waarom blijft de toeschouwer dan nog in de zaal zitten, en wat is het nut van de rest van de vertelling dan nog?

### Vervreemding: *Schizoid horror* en *metafiction*

Zodra we beweren dat de toeschouwer tot zelfreflectie komt tijdens de vertelling, is het nauwer verwant aan de *Verfremdungs*-theorie van Berthold Brecht. Brecht beschreef het vervreemdings-effect als wezenlijk onderdeel van zijn niet-Aristotelische dramaturgie (*Nicht-Aristotelischer Dramatik*), met als doel de identificatie (*Einfühlung*) van de toeschouwer met het personage te verbreken. (Brecht 1963). De vervreemding ontstaat door de toeschouwer zowel gedeeltelijk te laten meeleven met het personage, als er zich bewust van laten zijn dat de vertelling een constructie is, een spel waarin het personage een pion is. Peter Brooker omschrijft het als een dubbel perspectief op gebeurtenissen en handelingen. (Brooker 1994) Hij maakt de vergelijking met een rivier, de toeschouwer stroomt met de rivier mee, maar ziet tegelijkertijd vanuit vogelvluchtperspectief hoe die rivier door het landschap stroomt.

Toch zijn er een aantal onoverbrugbare problemen in het toepassen van Brechts vervreemdingstheorie in mijn model. Ten eerste voert Brecht het *Verfremdungs-effekt* op als tegenstelling tot ‘gewone’ betrokkenheid (identificatie). In het fictiemodel (hoofdstuk 2) werd aangetoond dat een toeschouwer altijd zowel IN de fictie staat, als ERBUITEN. Dat gebeurt onafhankelijk van de vorm die het theater of de film aanneemt. Brecht stelde een theatervorm voor die de toeschouwer dwingt beide posities aan te nemen. Dit hoofdstuk stelt dat de toeschouwer tot zelfreflectie komt op basis van de ervaren morele emoties. Ondanks de verschillende oorsprong van die zelfreflectie is de zelfreflectie die Brecht beschrijft verwant aan die in de vijfde fase van de auteursfilm: Brecht stelt dat de toeschouwer tot dieper inzicht komt over diens eigen plaats binnen het politieke systeem, en zichzelf existentiële vragen stelt. Alhoewel in mijn model die existentiële vragen meer moreel dan politiek van aard zijn, is er een grote overlap.

### Brecht toegepast op film door Torben Grodal

Torben Grodal definieert, via de emoties, twee genres die een duidelijke overlap hebben met de films die onderwerp zijn van mijn studie. Hij gebruikt daarvoor Brechts’ vervreemdingstheorie.

Met het genre *schizoid horror* beschrijft hij de situatie waarin de toeschouwer “evacuates’ his empathic identification with the object of horrible misfortunes, although his attention is still ‘focused’ on the ‘object’ by a limited cognitive identification.” (Grodal 1997:174) Grodal beschrijft hier het psychologische fenomeen van ‘leaving the field’, wat er gebeurt met het personage is te erg om te ervaren via empathie. Ook geeft hij aan dat in moderne ‘schizoid horror’ er geen garantie bestaat dat er een goede afloop zal zijn: de verandering van de *good guys* in

DAWN OF THE DEAD is niet helemaal gerechtvaardigd volgens de standaard van *poetic justice*. (Grodal 1997) Dan volgt de, voor ons betoog cruciale, opmerking: "If we do not wish to be hurt as viewers, we would do well to withhold our empathy." Als we niet willen lijden, moeten we maar liever niet betrokken raken bij dit soort personages (of personages in dit soort situaties). Grodal stelt dus dat bepaalde bewijzen van een Onrechtvaardige Wereld (niet de term die hij gebruikt) bij de toeschouwer kunnen leiden tot lijden bij de toeschouwer. Maar omdat hij ervan overtuigd is dat fictie veilig is (hij noemt het *bracketed*, tussen haakjes), en de toeschouwer niet kan lijden, stelt hij dat de toeschouwer van te voren gewaarschuwd wordt om betrokken te raken: dankzij *genre-markers*. De film waarschuwt de toeschouwer: pas op, niet betrokken raken bij deze personages. Hoewel er inderdaad genoeg van zulke films bestaan, is het probleem van de films in mijn corpus juist dat die *genre-markers* ontbreken.

De volgende optie die Grodal geeft is dat wanneer we in een *schizoid horror* echt lijden, we dat plezierig vinden: "There are, of course, also sadistic components in the consumption of schizoid fiction". (Grodal 1997:174) Dat is natuurlijk niet uit te sluiten, maar het lijkt me niet raadzaam daar een theorie op te baseren.<sup>69</sup> Daarbij is bij sadisme echt lijden juist plezier. En mijn stelling is dat het om een echte morele crisis gaat, die ook voor sadisten niet plezierig is.

Het tweede genre dat Grodal rond dit soort films beschrijft is de *meta-fictie*. Hij gebruikt Brechts' *Verfremdung* om aan te geven hoe film vervreemdt: hoe de toeschouwer 'uit de fictie' gehaald wordt door bepaalde technieken: direct adres, geluid-beeld inconsequenties. Daardoor wordt de betrokkenheid bij personages doorbroken, en krijgt de toeschouwer inzicht in de film als constructie.

Sklovskij noemde *ostranenie* (vervreemding) als doel van kunst, om de gewone, niet-bewust ervaren, werkelijkheid bewuster te ervaren. *Verfremdung* van Brecht is er vooral op gericht dat de mogelijkheid van kunst om betrokkenheid bij personages te stimuleren, ook moest worden afgebroken. Grodal noemt daarbij Godard's *PIERROT LE FOU* (F, I: Jean-Luc Godard, 1965) en films van Greenaway. Hij stelt dat:

The activation of associative networks is a common procedure in the film. The viewer has his cultural fields of association activated by continuous reference to Velasquez, Picasso, Hemingway, Faulkner, Fuller, and television documentaries about the Vietnam war. The associations have no common denominators at low levels of abstraction, only at high levels like 'art', 'feelings', 'war', and this further strengthens the lyrical tone of the film. The *Verfremdung* and intertextuality serve

---

<sup>69</sup> Voor een voorbeeld van een theoretische tekst die stelt dat de toeschouwer sadomasochistisch plezier ervaart bij het zien van gruwelijkheden, zie bijvoorbeeld *The shattering of self*. Marshall, Cynthia. 2002. *The shattering of the self: violence, subjectivity, and early modern texts*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

to activate extra networks of association and therefore evoke intense and saturated modalities of experience. As these are constructed by the addresser and reconstructed in the viewer, the focus of the experience will, despite the romantic break of illusion and the activation of real-life contexts by *Verfremdung*, be more 'subjective', as the associations and evoked emotions exist in 'consciousness' and not in the diegetic world. At the same time the representational *ostranenie* will bring vividness to the perceptions. (Grodal 1997:218)

De *Verfremdungseffekten* zorgen dat de toeschouwer de beelden associeert op een abstract (buiten-diegetisch) niveau. Tegelijkertijd zorgt *ostranenie*, van de lyrische sequenties, ervoor dat dat de toeschouwer sterke *affecten* ervaart. De breuk van de illusie leidt volgens Grodal tot *self-awareness* bij de toeschouwer. In het licht van de hoofdstukken één, twee en drie is dit onmogelijk. Hoofdstuk één stelde dat de toeschouwer er alles aan doet de film te begrijpen als, en te construeren tot, een coherente wereld. Er waren grofweg twee soorten films in het corpus: de meerderheid, waarin realisme de overhand had, en waar het construeren niet veel inspanning kost. In de minderheid (films van Greenaway, Resnais, Godard) moet de toeschouwer zich door het woud van *Verfremdungseffekten* een beeld vormen van een coherente wereld. Dat is weliswaar lastig en kost evident meer tijd, maar de stelling in hoofdstuk één is dat het streven naar consistentie bij de toeschouwer zo groot is, dat het wel moet slagen. Met minder dan een coherente wereld neemt de toeschouwer eenvoudigweg geen genoegen. Daarbij besluit de toeschouwer dan die wereld als fictie te beschouwen. En tijdens dat proces van 'wereld-oriëntatie' zoekt de toeschouwer personages om bij betrokken te raken, een betrokkenheid die wordt bezegeld in het 'lakmoesproefmoment'. Na het lakmoesproefmoment kunnen in zelfbewuste films natuurlijk Vervreemdingseffecten voorkomen, maar die zullen geen invloed hebben op de betrokkenheid: immers, die *Verfremdungseffekten* behoren tot de logica van gereconstrueerde wereld, en waren dus al bekend als de voorwaarden waaronder de betrokkenheid gevormd werd. Die *Verfremdungseffekten* vormen dus geen bedreiging voor de betrokkenheid bij bepaalde personages.

In de 'realistische' films in mijn corpus komt geen *Verfremdungseffekt* voor, en is er dus geen manier waarop de toeschouwer door de vorm van de vertelling uit de fictie raakt. We kunnen het dus in zoverre met Grodal eens zijn dat er erg zelfbewuste films kunnen bestaan waarin de toeschouwer moeite houdt om een consistente wereld te creëren, en/of personages te vinden om bij betrokken te raken. Ook kan het dat genres aangeven: pas op, niet betrokken raken. Maar geen van die omschrijvingen is van toepassing op ons corpus.

De vervreemding, het inzicht, het hogere abstractieniveau, vindt allemaal wel plaats, maar niet door de vertelling. Het is het gevolg van de psychologische staat van lijden van de toeschouwer.

### ***Vicarious* lijden en andere vormen van ethiek in film**

Een toeschouwer die een morele crisis ervaart door verkeerde betrokkenheid bij personages bevindt zich theoretisch ergens tussen de twee extreme versies van catharsistheorie en *Vervreemdings*-theorie. Daarmee is hij enigszins gepositioneerd, maar de lezer vraagt zich af of dit afdoende is. Immers, de gehele kunst- en filmtheorie bevindt zich ergens tussen catharsis en *Verfremdung*. In deze paragraaf wordt, verre van volledig, een aantal richtingen en interpretaties beschreven die raakvlakken met de morele crisis van de toeschouwer vertonen, zonder dat er één theorie is die dat precies beschrijft.

### **Morele ontwikkeling volgens cognitivisten**

In alle andere debatten over film en emoties komen morele emoties alleen ter sprake ‘verstopt’ achter de term ethiek. Daarbij valt men meestal terug op de deugdeethiek van Aristoteles, die stelt dat mensen tijdens het leven voortdurend hun ethisch vermogen aanscherpen. Dat sluit zoals gezegd aan bij het leerproces dat psychologen beschrijven als morele ontwikkeling. Bandura beschrijft vier manieren waarop mensen leren: *mastery experience* (al doende), *vicarious* (op afstand, via meebelevens), verbale overtuiging (van anderen), fysiologische staten (woede, depressie, opwinding, stress e.d.) (Bandura 1986), en ook bij Haidt vinden we dit terug. Hoewel mijn model niet betoogt dat het moreel leren een doel is (dan zouden we weer terugvallen op auteurs-intenties), kunnen we wel constateren dat het ervaren van de morele crisis voor de toeschouwer een leerzame ervaring is. Het is dan een vorm van *mastery experience*, gedeeltelijk voortkomend uit de fysiologische staten (*embodied learning*). Alle (film)filosofische literatuur beschrijft hoofdzakelijk kunst als morele ervaring volgens de twee andere manieren van leren die Bandura noemt, als *vicarious*, of als verbale overtuiging.

### **Film als leerstuk**

De meeste filosofen gebruiken film als bewijs van, pleidooi voor een bepaalde ethiek. Zo zijn er recent *Visions of Virtue in Film* (Kupfer 1999), *Philosophy through Film* (Litch 2002) en *The Philosophy of Film* (Wartenberg and Curran 2005)

Dan zijn er nog onnoemlijk veel filmstudies verschenen over de films die wel in mijn corpus vallen, die een belangrijke maatschappelijke (en in die zin politieke) functie vervullen in het aanvechten van de heersende status quo. Dat varieert van psychoanalytische studies tot (post-)Marxistische studies. (Mulvey 1986; Orr 1998; Orr 2000; Wollen 1998) In al deze studies klinkt wel door dat de films een effect op de toeschouwer hebben, maar niet hoe dat effect ontstaat.

### **Ethiek van het personage**

Er is een lange traditie van literatuur die een personage centraal stelt dat moreel faalt. Van Griekse tragedies tot Shakespeares *MacBeth*, Dostojewskis *Misdaad en straf*,

Dürrenmatts *Es geschah am hellichten Tag*, en het in aanhef van dit hoofdstuk genoemde *Le Voyeur* van Alain Robbe-Grillet. Evengoed zijn er ook in de film geschiedenis voldoende voorbeelden, al gaat het dan toch om uitzonderingen: bij het verschijnen van dergelijke films wordt dit altijd als uitzonderlijk gememoreerd. Voorbeelden zijn *SILENCE OF THE LAMBS* (USA: Jonathan Demme, 1991), *MONSTER* (USA, D: Patty Jenkins, 2003), *NO COUNTRY FOR OLD MEN* (USA: Joel en Ethan Coen, 2007). Er is heel veel secundaire literatuur die dit soort personages in de kunsten bespreekt. Als het niet is in het kader van een bepaalde catharsis-theorie, dan wel om de ethiek van deze personages te beschrijven, met impliciet de vraag hoe de toeschouwer *vicarious* emoties ervaart.

Omdat ook veel van de personages in de films in mijn corpus moreel verkeerd handelen, lijken deze secundaire studies stuk voor stuk relevant. Toch leiden dergelijke studies meer af van mijn model, dan dat ze het model onderbouwen. Immers, de kwestie is niet dat het personage verkeerd handelt (moreel transgressief is), maar dat de toeschouwer de personage verkeerd inschat.

### Ethiek van de maker

Er is veel theoretische literatuur waarin ofwel de ethiek van de maker, ofwel de ethiek van de instituties centraal wordt gesteld. Couldry doet een voorstel voor een nieuwe manier om over media-ethiek na te denken: “media institutions should be ethically responsible for what they do as should actors in any other area of life” (Couldry 2006:123). Roger Silverstone beschrijft hoe de media de wereld bepalen, en daarmee ook de mens in die wereld beïnvloeden. En media dus de morele plicht hebben zich ethisch te gedragen, net zoals de mens de morele plicht heeft daar op de juiste manier mee om te gaan. (Silverstone 2007)

Alle vragen over journalistiek handelen, censuur, het recht en de plicht om te informeren vallen onder deze traditie van media-ethiek. (Christians et al. 2005; Evers 2002; Gross et al. 1988; Wilkins and Coleman 2005) Het onderzoek richt zich op de vraag of het verantwoord is geweld en moreel transgressief gedrag te tonen, en welke effecten het zien ervan op de toeschouwer heeft. Het meeste onderzoek meet de korte termijn effecten. De resultaten zijn tegenstrijdig: enerzijds lijken ze te wijzen op het aanzetten tot zelf moreel transgressief handelen, anderzijds werkt het louterend, en voorkomt het moreel transgressief gedrag. Ook al raakt die voortdurende discussie (vooral actueel in de discussie rond gewelddadige videogames) enigszins mijn betoog, moeten we er toch wat afzijdig van blijven, omdat die discussie gaat over *getoond* geweld, en de (on)wenselijkheid daarvan. (Graham 1998) Het eerste probleem van die discussie is dat geweld, onaangename scènes an sich beoordeeld worden: wat is het effect van een bepaalde geweldsscène op het publiek. In die discussie ontbreekt verder het onderscheid dat zo cruciaal is voor onze studie: geweld uitgevoerd door een personage dat gestraft moet worden is totaal iets anders dan geweld uitgevoerd door een personage waarmee we *moral*



*allegiance* ervaren. Ten derde is opvallend dat de vreselijke gebeurtenissen in de films in mijn corpus, op enkele uitzonderingen na, vooral *niet* getoond worden.

### Betrokkenheid van *belief*-systemen bij fictie-consumptie

Een aantal cognitieve psychologen onderzoeken de activering van een moreel systeem bij het kijken naar fictie. Dolf Zillmann stelt met zijn *affective disposition theory* dat de waardering van een verhaal afhangt van de mate waarin de uitkomst als rechtvaardig of onrechtvaardig wordt waargenomen. Van belang is dus de poetic justice. (Zillmann 1991; Zillmann and Bryant 1975) Zie voor een overzicht van morele oordelen van de toeschouwer bij het zien van misdaad-drama: (Raney 2002; Raney and Bryant 2002). Achtergrond van deze studies is toch de plaatsing binnen het kader van *enjoyment*, plezier, (de klassieke film, tv). Waardoor de films in mijn corpus, die dat plezier verstoren, buiten hun onderzoek valt.

Iets dichter bij mijn stelling komen de cognitieve psychologische studies die de invloed van, en op, het Geloof in een Rechtvaardige Wereld van de kijker bespreken bij het zien van fictie. In een onderzoek naar de mate waarin kijkgedrag naar fictie op televisie op lange termijn effect heeft op het Geloof in een Rechtvaardige Wereld stelt Markus Appel dat hoe meer mensen televisie kijken, hoe meer hun *belief*-systeem gaat lijken op het *belief*-systeem dat gezien wordt. (Appel 2008) Het zien van *fictional narratives* (maar daarmee bedoelt Appel de amusement-variant) leidt tot een toename in de BJW, terwijl het zien van infotainment, nonfictie en ander televisie kijken leidt tot een geloof in een slechte, onrechtvaardige wereld. Dergelijk onderzoek geeft een belangrijke basis voor mijn stelling dat tijdens het kijken het *belief*-systeem geactiveerd wordt. Maar omdat ons onderzoek precies het corpus films bevat dat tussen de twee onderzochte categorieën valt, én omdat het mij om een korte termijn effect gaat, kunnen we deze conclusies niet integraal overnemen.

### Nussbaum en Carroll

Ongetwijfeld wordt het totale werk van Martha Nussbaum (Nussbaum 1986; Nussbaum 1995; Nussbaum 2001) en Noël Carroll (Carroll 1983; Carroll 1988; Carroll 1998; Carroll 1999; Carroll 2003a; Carroll 2003b; Carroll 1990) te kort gedaan door hen in één alinea af te doen als minder relevant. Hoewel beiden een belangrijke connectie maken tussen filosofie, cognitieve emotie-theorie en opgeroepen emoties in kunstervaring, geloven beiden niet in de kracht of mogelijkheid van het optreden van sociale emoties door verkeerde personage-inschatting. Nussbaum doet het niet omdat ze zich beperkt tot emoties als *vicarious*. Enerzijds ziet zij kunst (ze beschrijft vooral literaire werken) als leerstuk, maar anders dan de meeste filosofen dicht ze wel een belangrijke rol toe aan de emoties. Anders dan de meeste catharsis-theoretici is ze overtuigd van de echtheid van de emoties die de toeschouwer met het personage meevoelt. Ze komt tamelijk dicht in de beschrijving van mijn model:

“Literary worlds that promote identification and emotional reaction cut through self-protective stratagems, requiring us to see and to respond to many things that may be difficult to confront – and they make this process palatable by giving us pleasure in the very act of confrontation”. (Nussbaum 1995:6) Vooral de suggestie dat de toeschouwer geconfronteerd wordt met onwenselijke kennis van zichzelf past goed in mijn model. Helaas beschrijft ze deze effecten uiteindelijk alleen als vicarious emoties, en niet als emoties die het gevolg zijn van eigen verkeerd handelen.

Noël Carroll is net als Nussbaum een filosoof die emoties een grote rol toedicht bij de kijkervaring. Daarbij is hij een cognitivist, en past hij de theorie toe op films. Toch valt bij Carroll geen steun te halen voor mijn model, omdat hij, in een al te rigoreuze afwijzing van de psychoanalytische identificatietheorie, nooit zal aannemen dat de toeschouwer echte emoties ervaart.

Vreemd genoeg zijn twee theoretici die op micro-niveau films (kunst) analyseren, degenen die in ieder geval een aanknoping bieden bij mijn stelling. In *The Rhetorics of Fiction* beschrijft Wayne C. Booth allerlei retorische technieken, lezershoudingen en *implied authors*. Ook hij veronderstelt dat ons *belief*-systeem altijd betrokken is bij het lezen (chapter 4) en stuit daarbij ook op ethische bezwaren, en zelfs op soortgelijke structuren als in deze studie voorgesteld (zie ook het citaat in de aanhef van dit hoofdstuk). In *The Rhetorics of Fiction* ziet hij dat als ongewenst, het citaat wordt gevolgd door de opmerking: “Is that really what we go to literature for?” (Booth 1961:384) Toch blijft het niet bij een retorische vraag, hij kondigt daar ook zijn volgende boek aan dat de ethiek van de lezer verder onderzoekt. De titel van dat boek *The Company We Keep: an Ethics of Fiction* suggereert een grotere overeenkomst met mijn studie dan de verdere inhoud waarmaakt. (Booth 1988) Hoewel hij dezelfde kwesties bespreekt als in mijn studie (het oordelen van personages, de rol van de lezer, de invloed van en op ons *belief*-systeem) komt hij nergens zo concreet tot de morele emoties zoals in mijn studie. Desondanks bevat het boek genoeg passages die geïnterpreteerd kunnen worden als onderbouwing van mijn betoog.

Ook de manier waarop Stanley Cavell films verklaart in de wisselwerking tussen zijn eigen ervaring met de film, en de bestaande filosofie, en tot inzicht brengt van menselijk handelen ligt dichtbij mijn project, maar heeft als cruciaal verschil dat zijn conclusies niet in één keer bewust zijn bij de toeschouwer. Hij laat zien hoe die ervaringen pas na lang overdenken tot morele inzichten leiden. Cavell maakt niet duidelijk hoe die morele emoties tijdens het kijken ontstaan, of tijdens het kijken verwerkt moeten worden. (Cavell 1981; Cavell 2005a; Cavell 2005b)

### Studies in schaamte en schuld

Enkele studies behandelen specifiek schaamte en schuld in de kunsten. *Shame and guilt: Diderot's Moral Rhetoric* onderzoekt hoe de maatschappij in de achttiende eeuw

deze morele emoties anders ging waarden, en hoe die ontwikkeling in de fictie van Diderot gereflecteerd werd. (Blomsted 1998)

Léon Wurmser beschrijft schaamte in de psychoanalytische betekenis, en toont de werking ervan aan in het literaire werk van de oude Grieken tot aan hedendaagse schrijvers. (Wurmser 1981)

Tarja Laine schrijft in haar proefschrift *Shame and Desire* hoe de toeschouwer schaamte ervaart bij het zien van onder andere de films van Aki Kaurismäki. (Laine 2004) Zij gebruikt daarbij als theoretisch kader de emotie theorie van Jean-Paul Sartre, en gebruikt schaamte als een belangrijk concept binnen de Finse cultuur. Haar beschrijving van de schaamte-emoties bij de toeschouwer als gevolg van het zien van de genoemde films ligt dicht bij wat dit hoofdstuk beschrijft. Ook is ze er van overtuigd dat het echte emoties zijn. Veel minder overeenkomsten tussen haar onderzoek en het voorliggende onderzoek zijn er in de manier waarop die schaamte-emoties bij de toeschouwer ontstaan; Laine legt een veel grotere nadruk op het ontstaan van die emoties door *mimicry* en simulatie (*vicarious* emoties), en vanuit een cultureel bepaalde gevoeligheid voor het ervaren van schaamte (wat in de cognitieve psychologie *shameproness* wordt genoemd). Dit in tegenstelling tot mijn onderzoek waarin ik meer nadruk leg op de cognitieve processen.

### De emoties in de morele crisis

Nu we hebben betoogd dat de verkeerde personage-inschatting en –betrokkenheid de toeschouwer daadwerkelijk in een morele crisis stort, kunnen we bepalen welke emoties de toeschouwer zal ervaren in deze fase.

De consequentie van de fictie-model van hoofdstuk 2 is dat de kracht van de ervaren emoties, bij het terugkeren in de werkelijkheid, de zelfde is, maar dan in een negatieve variant.

De mate waarin de toeschouwer (hoofdstuk 3) betrokken is geraakt bij het personage, en de mate waarin de toeschouwer *dissonance*-reductie heeft toegepast, bepaalt ook de kracht van de emoties in de morele crisis. Hoe groter die betrokkenheid en *dissonance*-reductie, hoe groter het verschil met de realiteit van het personage (dat deze zich moreel verwerpelijk gedraagt) en dus hoe groter de gevolgen van het verkeerd inschatten van dat personage door de toeschouwer.

De mate waarin het moreel verwerpelijk handelen van het personage gevolgen heeft voor andere personages, hoe groter die consequenties, hoe sterker de morele emoties van de toeschouwer. Dat is niet omdat de toeschouwer mede verantwoordelijk is voor de consequenties voor de andere personages. De toeschouwer in *AMATOR* is niet verantwoordelijk voor het feit dat het weeshuis niet opgeknapt kan worden. De toeschouwer is alleen verantwoordelijk voor het verkeerd inschatten van en zich verbonden voelen met deze moreel verkeerde personages. De ernst van de consequenties van hun handelen bepaald wel de mate waarin de toeschouwer zich schuldig voelt/schaamt voor die verkeerde inschatting

en betrokkenheid. Overigens kan de toeschouwer daarna, als gevolg (handelings-tendens) van de gevoelde emoties schuld en schaamte, zich wel misplaatst verantwoordelijk *voelen* voor de daden van de personages.

### Schuld of schaamte?

Uitgaande van de gebruikelijke definitie van June Price Tangney en anderen moet de toeschouwer schuld ervaren. De toeschouwer heeft een verkeerde handeling begaan: een personage verkeerd ingeschat, en zich bij dat personage moreel verbonden gevoeld. Zoals echter betoogd in een overzicht van de literatuur komt schuld nooit in die pure betekenis voor, en gaat gewoonlijk gepaard met schaamte gevoelens. Die schaamte wordt veroorzaakt door twijfel over het zelfbeeld: wie ben ik dat ik zulke verkeerde mensen-inschatting bega? En bij extensie leidt dat weer tot de nog wezenlijker vraag: Wat zegt dat over mijn morele systeem?

Specifiek uitgelegd voor het geval het morele systeem het Geloof in een Rechtvaardige Wereld is. Men gaat ervan uit dat men in een rechtvaardige wereld leeft en moreel deugdzaam is. Binnen de veiligheid van de fictie komt men in de buurt van de andere, onrechtvaardige, wereld. Op het moment van realiseren van de verkeerde personage-inschatting en verkeerde verbondenheid, blijkt de toeschouwer zich te bevinden in die onrechtvaardige wereld, of, als hij zich nog steeds in de rechtvaardige wereld aanwezig voelt, verdient de straf voor het verkeerd handelen, en verliest sociale status. Wellicht ten overvloede nogmaals dit citaat van Gilbert: “It does not matter if one is rendered unattractive by one’s own or other people’s actions; what matters is the sense of personal unattractiveness – being in the social world as an undesired self; a self one does not wish to be. Shame is an involuntary response to an awareness that one has lost status and is devalued. The sense of being undesirable and bad can be a source for terror since it cuts one off from hope of connectedness to others and casts a dark shadow over hope”. (Gilbert 2003:1218-1219) Volgens de literatuur zal de toeschouwer dus zowel schuld en schaamte ervaren.

Als we model 5.3 gebruiken, zijn er nog allerlei andere invloeden op de ervaren emoties.

Het ervaren van het verlies in het Geloof in een Rechtvaardige Wereld of in eigen *efficacy* leidt tot de emotie die bij het gevoelde affect hoort. Bij het voelen van het affect ‘angst’ leidt het tot schuld, bij het voelen van het affect ‘woede’ leidt het tot schaamte. Hierbij gaat het om affecten die de toeschouwer voelde voor, of op het moment van de realisatie. Toch is ook deze scheiding puur theoretisch, zowel angst als woede zijn nauw verbonden emoties, die niet noodzakelijk in pure vorm ervaren worden. Het verschil is enigszins aan te voelen doordat angst een afwerende reactie is, en woede een toenaderende reactie.

Was het *means to an end*? Nee, de toeschouwer heeft geen personages gebruikt.

Was de morele overschrijding fysiek? Daarin verschillen de films, in AMATOR bijvoorbeeld zijn de consequenties van de morele overschrijding niet zichtbaar, en niet fysiek. Het niet-renoveren van de school wordt alleen vermeld, en de scheiding met Irina (en de verwijdering met zijn baby) wordt niet al te dramatisch getoond. Dat betekent dat hier een bewuste morele beoordeling kan plaatsvinden.

Was het handelen/ verzuim tot handelen? Filips voornaamste morele fout is het verzuim tot handelen, het verzuim het perspectief van andere mensen aan te nemen.

Voor de toeschouwer is dit onderscheid niet van groot belang, de verkeerde handeling van de toeschouwer is in beide gevallen hetzelfde. De toeschouwer heeft wel degelijk gehandeld, in het maken van een verkeerde personage-inschatting. Tegelijk heeft de toeschouwer ook verzuimd te handelen, in plaats van bij de eerste scheuren in het imago van het personage had de toeschouwer de betrokkenheid kunnen herzien, in plaats daarvan heeft de toeschouwer actief *dissonance*-reductie toegepast, wat gemakkelijker was dan de betrokkenheid af te breken.

Al deze aspecten die van invloed zijn op de gevoelde emotie maakt het vrijwel onmogelijk precies te bepalen of de toeschouwer schuld of schaamte ervaart. Ten eerste is de aard van morele overschrijding van de personages moeilijk precies te definiëren. Weliswaar voelt die overschrijding fout (onze intuïtie), de vraag waarom dat is (het bewust moreel oordelen) kan op meerdere manieren beantwoord worden. En afhankelijk van dat antwoord is dan ook nog of dat bewuste morele oordeel de invloed van het affect kan *overrulen*.

Daarbij komt dat de toeschouwer zijn eigen morele overschrijding heeft begaan (verkeerde inschatting/betrokkenheid) en ook die op verschillende manieren kan verklaren. Het voelt (op het moment van realiseren) fout, maar de verklaring hoeft niet meteen gevonden te worden. Wel wordt het proces van het zoeken naar een verklaring in gang gezet. De strikte scheiding tussen personage en toeschouwer wordt daarbij ook nog enigszins verkleind door *mimicry*.

Zekerheden zijn er wel. De toeschouwer ervaart een mengsel van de morele emoties schuld en schaamte. Zoals boven aangetoond is er afhankelijk van de mate van betrokkenheid en de aard van de morele transgressie van het personage wel duidelijke uitspraken te doen over de kracht van die emoties. Doordat beide emotie worden ervaren, heeft de toeschouwer ook de handelingstendenzen die bij die emoties horen. De handelingstendens van schuld is het proberen te verklaren van de oorzaak, en het goed maken. Dat resulteert in een afwachtende houding, en eventueel verlaten van de bioscoopzaal. Doordat er zoveel redenen zijn om morele emoties te ervaren, is het moeilijk die weg te redeneren. Zodra er een onschadelijk is gemaakt, duikt een andere reden op. Een belangrijke handelingstendens van sociale emoties is dan ook dat ze lang na-ijlen. Waar directe emoties meteen verdwijnen, blijven morele emotie nog lang voelbaar. De handelingstendens van schaamte is

*leaving the field*, wat ervoor zorgt dat de toeschouwer de neiging heeft de bioscoopzaal te verlaten.

### Verantwoordelijkheid zoeken bij auteur

Net als bij de *cognitive dissonance* zal ook in deze fase de vraag opdoemen naar de verantwoordelijkheid van de auteur. De gevoelde emotie schuld leidt tot het zoeken naar een verklaring van de oorsprong van die emotie. Wie is waarvoor verantwoordelijk? Hoewel het enig juiste antwoord is: de toeschouwer voor de verkeerde inschatting/ betrokkenheid, leidt het ook tot de vraag naar de verantwoordelijkheid van het personage. En als derde instantie is de auteur verantwoordelijk, voor het handelen van het personage en voor de ervaring van de toeschouwer. Vanuit schuld zal de toeschouwer moeten constateren dat de auteur geen blaam treft: hij heeft nooit aanleiding gegeven voor verkeerde personage-inschatting, hij heeft niet gelogen over de aard van dat personage. Ook heeft hij het personage niet onlogisch laten handelen, in retrospectief is het verkeerd moreel handelen van het personage geen verrassing. De toeschouwer kan de auteur niets verwijten.

Vanuit de gevoelde emotie schaamte is dit anders. Omdat schaamte gebaseerd is op het affect woede, en minder constructief is, kan de woede die de toeschouwer over zichzelf voelt, (irrationeel) overslaan op de auteur. Dan voelt de toeschouwer woede op de auteur, en geeft hem, onterecht, de schuld voor de ervaren morele emoties. Deze woede kan er ook toe leiden dat de toeschouwer de zaal verlaat.

### Voorvoelen van morele crisis

Tot hier hebben we de ernst van de morele crisis bij de toeschouwer gekoppeld aan het moment dat de ernst van het morele verval bij het personage het grootst is. Dat is uit strategische overwegingen gedaan, om aannemelijker te maken dát er sprake was een morele kwestie.

Maar nu duidelijk is dat de morele crisis van de toeschouwer bestaat uit de handeling van het verkeerd betrokken raken bij dat personage (lakmoesproefmoment) is het niet noodzakelijk dat de toeschouwer pas een morele crisis ervaart op het moment dat het personage onomstotelijk niet blijkt te deugen. Het is heel goed mogelijk dat de toeschouwer al eerder tot het inzicht komt hij waarschijnlijk betrokken is geraakt bij een moreel verkeerd personage<sup>70</sup>. Dan ervaart de toeschouwer hoop en vrees. Vrees dat het personage iets zal beleven/doen dat bewijst dat hij niet deugt, en daarmee onontkoombaar zal bevestigen dat de toeschouwer een verkeerde betrokkenheid heeft, en dus in een morele crisis moet vervallen. Tegelijkertijd hoopt de toeschouwer, tegen beter weten in, dat het

---

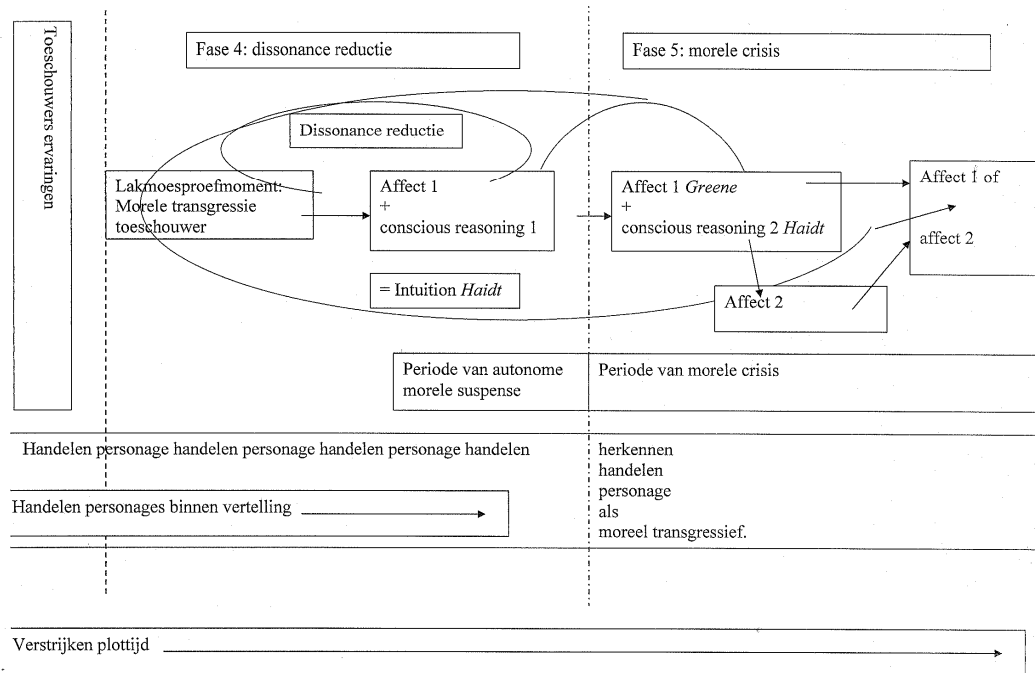
<sup>70</sup> Of, het omgekeerde, een deugzaam persoon als moreel verwerpelijk heeft beoordeeld.

personage alsnog een deugzaam persoon blijkt te zijn, zodat de toeschouwer niet in de morele crisis hoeft te vervallen.

De film literatuur (en narratologie) beschrijft een vergelijkbaar fenomeen als *suspense*. Toch moet benadrukt worden dat het hier genoemde fenomeen anders is, omdat het niet een door de vertelling aangekondigde te verwachten gebeurtenis is. Het gaat hier om een door de toeschouwer zelfstandig geformeerd inzicht, tamelijk onafhankelijk van de gebeurtenissen in de vertelling. Een ander verschil met de gebruikelijke definitie van *suspense* is dat het nooit om een verwachting over de moraal gaat. We zullen het hier beschreven soort *suspense* benoemen als: **autonome morele suspense**.

Zoals gezegd, de films in mijn corpus tonen allemaal uiteindelijk ondubbelzinnig dat het personage niet deugt, en zullen daarmee de hoop de grond in boren dat er nog een uitweg is van de morele crisis, en de toeschouwer in de morele crisis doen storten. Het proces van hoop en vrees heeft wel gevolgen voor de emoties in die morele crisis. Immers, het affect 'angst' vormt de basis voor de morele emotie 'schuld', zodat die emotie zal domineren boven die van 'schaamte'. (Kemper 1987) Ook zullen zowel toeschouwers als bepaalde vertellingen onderscheid maken in de duur van deze autonome morele suspense.

De autonome morele suspense hoeft niet voor te komen, de toeschouwer kan ook verrast worden door het plotseling immoreel handelen van een personage, dat zou dan **autonome morele surprise** zijn. Dat is echter een louter theoretische mogelijkheid, immers de toeschouwer ervaart al *cognitive dissonance*, die op z'n minst de intuïtie aanwakkert van **autonome morele suspense**.



Figuur 5.4. Gedetailleerde beschrijving van de ervaring van de toeschouwer in fase 4 en 5, uitgedrukt in affecten. Voor de invloed van *conscious reasoning*, zie figuur 5.1. Affect 1, dat onderdrukt

wordt in de *dissonance* reductie, kan uiteindelijk de basis zijn van de ervaren morele emotie in fase 5. Merk verder op dat de *dissonance* reductie gedeeltelijk kan overlappen met de periode van autonome morele suspense. Het definitief herkennen en erkennen van het moreel transgressief zijn, leidt tot het einde van zowel de *dissonance* reductie, als van de periode van autonome morele *suspense*.

### C. Morele crisis in THE ELEMENT OF CRIME.

De eerste lange speelfilm van Lars von Trier is de film THE ELEMENT OF CRIME. Uiteindelijk bleek het het eerste deel te zijn van de Europa-trilogie met de twee andere delen EPIDEMIC (D:1987) en EUROPA (D, Z, F, D, CH: 1991). De onvoorbereide toeschouwer van THE ELEMENT OF CRIME wordt geconfronteerd met een film die met niets te vergelijken valt. Die onzekerheid – het niet kunnen begrijpen, is iets dat niet door ons lichaam geaccepteerd wordt - leidt ertoe dat de toeschouwer alle denkbare kennis gebruikt om de film toch te begrijpen. En waar vergelijkingen met de alledaagse werkelijkheid in eerste instantie niet genoeg helpen om de film te kunnen begrijpen, spreekt de toeschouwer andere kennis aan: die van de filmgeschiedenis. Daardoor gaat opvallen dat film kleine gelijkenissen vertoont met talloze verschillende films. Jan Simons geeft een uitzonderlijk lange opsomming van mogelijke geciteerde films. (Simons 2007) Simons maakt dit punt om duidelijk te maken dat Von Trier een spel speelt met de geschiedenis, en tevens betoogt dat de film een parametrische film waarin de film alleen te begrijpen is als een compositie van losse betekenselementen.<sup>71</sup> Mijn argument is dat het voor de toeschouwer niet van belang is naar welke andere films verwijst, of wat het plan van Von Trier is om die verwijzingen te maken. Het enige belang is dat die referenties enig houvast bieden in het begrijpen van de film voordat de toeschouwer mogelijk is houvast te vinden in vergelijkingen met de alledaagse werkelijkheid. Mijn argument spreekt daarmee ook Torben Grodal tegen, die stelt dat ELEMENT OF CRIME een typisch Brechtiaans *Verfremdungseffect* creëert, door de toeschouwer door de referenties en de vreemde vormgeving uit de fictie te halen. Zoals gezegd, de toeschouwer gebruikt de referenties als manier om in de fictie (als alledaagse werkelijkheid) te komen.

De beschrijving hieronder beperkt zich dan ook tot de manier waarop de toeschouwer zich een weg vindt tussen de verwarrende beelden om een coherente wereld samen te stellen met personages als te-begrijpen-mensen.

De film is in kleur, maar suggereert een zwart-film te zijn, meestal sepia getint. Heel soms bevat het beeld de blauwe kleur. Er zijn vele sfeerrijke shots die niet geheel te verklaren zijn binnen de loop van het verhaal (inserts). De film begint

---

<sup>71</sup> 'Parametrische vertelling' is een van de vertelsoorten (*modes of narration*) die David Bordwell onderscheidt in zijn boek *Narration in the fiction film* Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press. In dit soort vertellingen overheerst de vorm, en geeft het patroon van een aantal vormelementen de betekenis aan de film. De films van Alain Resnais en Peter Greenaway zijn typische voorbeelden van parametrische vertelling.



met beelden in slow-motion van een ezel die zich wentelt op de grond. We horen de *muezzin* oproepen tot het gebed. We zien wat sfeerimpressies van Caïro.

Een stem (we weten niet wie) spreekt iemand aan (die we niet zien) en zegt:  
*Fantasie is prima. Maar ik moet u op het juiste spoor zien te houden. Wij willen de feiten weten. U komt steeds terug naar Caïro en naar mij als u een probleem hebt. Twee maanden geleden liet u Caïro en uw vrouw achter voor een baan als politiemann in Europa. Nu bent u terug. Geweld door hoofdpijn. Als u wilt dat ik u van de hoofdpijn af help moeten we twee maanden teruggaan in de tijd. Terug naar het begin. Ik weet alleen dat Europa een obsessie voor u is geworden.*

De man vraagt aan een vrouw: *hoe heet hij ook alweer?*

Zij antwoordt (offscreen): *Hij heet Mr Fisher.*

De stem komt in beeld: een dikke dokter met een aap op z'n schouder. Het is warm, de dokter heeft last van de warmte. De dokter kijkt richting Fisher buiten beeld, precies op de plek waar de toeschouwer zich bevindt, waardoor de toeschouwer het gevoel heeft zelf aangesproken te worden:  
*Een obsessie, Mr Fisher. Een geestestoestand. Ik begrijp dat uw verblijf in Europa pijnlijk was. Pijnlijk. Daarom moet u teruggaan naar dat deel van uw herinnering. U zegt dat het moeilijk is om het u te herinneren. Om u te helpen bij het herinneren zijn we overeengekomen om hypnose te gebruiken. Hypnose is 'n prima methode die nooit mislukt. Als u zich ongemakkelijk, moe of bezorgd voelt haal ik u daaruit. Vraag het gewoon maar, dat is geen probleem. Ik wil dat u twee maanden in de tijd teruggaat. Ik wil dat u Caïro achterlaat, het zand, de woestijn, hobbithier, de Nijl, Nilehralik. Het is te veel voor de Europeanen. U zult Europa terugzien, voor het eerst in 13 jaar.*

Doordat de dokter de toeschouwer aanspreekt (en Fisher buiten beeld blijft) lijkt de dokter de toeschouwer te hypnotiseren. Hij dwingt ons terug te gaan naar Europa, 2 maanden terug, voor het eerst in 13 jaar.

De titel verschijnt, en we horen nu de stem van Fisher, die zegt terug te gaan naar Europa, voor het eerst in 13 jaar. Beelden van onder water, daar drijft afval en een dood paard. Dan beelden van boot op water bij huis, waarop een man staat waarvan we vermoeden dat het Fisher is. Fisher in *voice-over* (v-o) (is Fisher die tegen dokter praat, terwijl de beelden zijn terugkomst tonen), af en toe reageert de dokter op wat Fisher in *voice-over* zegt:  
*Ik ga Europa terugzien, voor het eerst in 13 jaar. Maar Europa is niet hetzelfde gebleven. Ik ben tegen de avond aangekomen. De reis heeft me rusteloos gemaakt. Ik kan niet slapen. Water, water everywhere, and not a drop to drink.*

Dokter (v-o): *Het verhaal, wat is het verhaal?*

Fisher(v-o): *Ik ben een politieagent. Ik ben teruggegaan naar Europa om een zaak op te lossen. Ze zeiden dat ik het kon. Meer weet ik er niet van. Ik ga naar Osborne. De enige die ik wil terugzien. Ik bracht iets voor hem met me mee.*

Vrouw kijkt uit raam, Fisher wil naar binnen, klimt van boot in huis. Het is donker (chiarascuro effect door enkele lichtbron). De dokter onderbreekt

Fisher(v-o): *wat zie je?*

Deze inleiding is het meest verwarrende, en maakt het moeilijk betrokken te raken. Theoretici zullen zeggen dat hier de toeschouwer de vertelling wordt ingedreven omdat hij/zij rechtstreeks wordt aangesproken, en gehypnotiseerd. Natuurlijk is er een sterke affectieve werking van de beelden, en zijn ze niet allemaal gemedieerd via een personage (het zijn lyrische beelden volgens Grodal), wat juist zou leiden tot weinig betrokkenheid. Toch werkt het juist heel erg toe naar sterke personagebetrokkenheid. De gebruikelijke vragen worden opgeroepen: Waar (en wanneer) zijn we? Wie is de hoofdpersoon? Wat is het probleem? Het verschil met andere films (waardoor deze film erg eigenaardig overkomt) is dat we voor elk van die vragen eerst in opperste verwarring zijn gebracht, en de antwoorden zowel concreet, als enigszins cryptisch worden beantwoord. De vraag waar zijn we: beelden van Egypte (dieren, zand), dan van Caïro de stad, dan van lakens aan de waslijn, dan van Egyptische dokter, terwijl de discussie gaat over Europa, en over het verlaten van Egypte (twee maanden geleden), terwijl het NU (de sessie bij de dokter) resultaat is van de terugkeer naar Caïro. Zodra we dan eindelijk Europa te zien krijgen is dat onderwater (verval, dood paard), en even later een huis midden in het water, wat op geen enkele manier beantwoordt aan ons idee van Europa. De film geeft ook duidelijk antwoord op de vraag **wanneer** het zich afspeelt. Fisher leefde in Europa. Hij vertrok 13 jaar geleden naar Caïro, ging twee maanden geleden terug naar Europa om daar de moord op te lossen (dit is wat we te zien krijgen), en na afloop daarvan keert hij weer terug naar Caïro, waar hij nu bij de dokter zit. Hoewel dat duidelijk genoeg is op papier, is het voor de toeschouwer niet goed te bevatten: omdat we met Fisher Nu in gedachten terugkeren naar Europa, is er een verwarrende overlap met de terugkeer van Fisher twee maanden geleden naar Europa.

De vraag 'wie is de hoofdpersoon?' wordt ook beantwoord: Daarbij spreekt de dokter Fisher aan met *jij*, maar omdat beiden buiten beeld zijn, spreekt hij zowel ons, de toeschouwer, als het personage Fisher aan. De dokter die spreekt vraagt aan assistent: hoe heet hij ook alweer: antwoord Mr Fisher. Op datzelfde moment waarop we antwoord krijgen wie de hoofdpersoon is, ZIEN we de dokter. Kort daarna neemt de stem van Fisher de vertelling over, en zien we even later een man op een boot die Fisher waarschijnlijk is. Eerst van veraf, dan van dichterbij, dan in close-up, af en toe zichtbaar in het licht van een lamp, worden stem en persoon steeds dichterbij elkaar gebracht. Dit lijkt wellicht een moeilijke betrokkenheidsopbouw, maar de moeite die de toeschouwer moet doen, de inspanning die hij verricht, leidt tot een heel actieve betrokkenheid. En als er al verwarring is over de relatie toeschouwer/personages, dan is het toch die tussen toeschouwer en dokter: immers de dokter stelt steeds vragen: wat gebeurde er precies, het soort vragen dat de toeschouwer zich stelt. Die vragen helpen overigens om meer te weten te komen over Fisher: hij vertelt bijvoorbeeld: "Het

*ruikt in de gang naar verbrand leer*” wat de betrokkenheid persoonlijker maakt (gewoonlijk roept film geen reukassociaties op), en vertelt hij ook wat hij denkt. Een extra opmerking moet gemaakt worden over de stem van Fisher: hij spreekt heel direct en persoonlijk, als iemand die op 10 centimeter van ons af is. Dit is ongebruikelijk in film, het volume en de geluidskwaliteit suggereert gewoonlijk een afstand van een meter. Door de geluidsafstand bevindt Fisher zich op de intieme afstand (zie hoofdstuk één)

De derde vraag - wat is het probleem? - wordt ook beantwoord: Fisher heeft een pijnlijke ervaring gehad, en wil zich dat herinneren, en het goedmaken. Dit maakt hem sympathiek: iemand die boete wil doen voor gemaakte fouten valt binnen ons morele systeem.

De camera volgt de huishoudster (alsof de camera Fisher is) en het voelt dus alsof de toeschouwer zelf door het gebouw stapt. We zien een man aan tafel onder doorzichtig plastic boven een kom stomen; de ruimte is vreemd verlicht door een gele bol op tafel. De man ziet er uiterst vreemd en onmenselijk uit. Hij trekt het plastic weg, zodat we hem kunnen zien, terwijl Fisher (*offscreen*) zegt: *It's me, Fisher.* (weer die vreemde verwarring tussen de naam Fisher, en het zien van iemand die Fisher juist niet is). Uiteindelijk spreekt de man (Osborne) en zegt: *Fisher, dacht je nu echt dat ik je niet zou herkennen? Ze grijpen elkaars hand vast.* Osborne: *vertel me eens iets over jezelf, Italië, je bent naar Italië gegaan.*

Fisher: *Cairo.*

Dan zegt Osborne: *wacht eens even.* De camera beweegt autonoom naar waar het geluid vandaan komt, het donker in. Vanuit het donker duikt Osborne even later op (shotovergang): *Het was verstandig van je om weg te gaan. Ze hebben je slecht behandeld... maar Cairo?*

Het blijkt dat Osborne niet meer lesgeeft op de academie, alles is geherstructureerd. Kramer gaf Fisher een opdracht, waar hij naar uitkijkt, en waar hij volgens Osborne ook geschikt voor is, hij heeft veel kwaliteiten. Fisher geeft Osborne cadeau, de vertaling van *The Element of Crime* in het Arabisch. Fisher zegt dat hij daar geen toestemming voor gegeven heeft, Fisher zegt dat Osborne hem in een brief wel toestemming heeft gegeven. Osborne: *Dat herinner ik me niet. Mijn vrouw is overleden. Ik heb al m'n boeken verkocht. Eine Kugel kam geflogen, gilt's mir oder gilt's dir? Ik had eindelijk besloten om te trouwen. Ze is voor me gestorven.* Camera naar wapperend gordijn voor raam.

Fisher: *Wat naar.*

Osborne: *Ze leverde nooit half werk. Ze wist hoe ze herinnerd wilde worden. Het is het belangrijkste wat er is, familie.*

Fisher: *Ik had een vrouw, in Cairo.*

Osborne: *Waarom gaan mannen bij hun vrouw weg? Dat snap ik niet. Ik vind het onbegrijpelijk (beelden van beschreven kaarten op de grond)*

Fisher: *De stad raakte onder het zand bedolven. Ik kon er niet blijven. Zij was er geboren zij kon er niet weg. Ik was de laatste Europeaan die vertrok.*

Osborne: *Een gemengd huwelijk.*

## Morele crisis

Fisher: Yes.

Osborne: *Ik vind het moeilijk hierover te praten. Ik hield zoveel van haar als ik kon. Dat is alles. Ik heb er zo verschrikkelijk van genoten, Fisher: De geborgenheid van het gezin. Een vrolijke lach...*

We zien Fisher in spiegelbeeld op de grond. Een kurk rolt weg, de camera volgt. Close-up Fisher: *Ik weet niet wat ik over uw boeken moet zeggen. Ze waren een leidraad voor me. Niet alleen in mijn politiewerk, maar in m'n manier van denken.*

Osborne: *Ze hebben m'n boeken uit de Universiteitsbibliotheek gehaald. Nu begrijp ik het. Het was geen wetenschap. Wat ik schreef was naïef. Gevaarlijk. Het systeem mag nooit het belangrijkste worden.*

We zien opeens Osborne van buiten: *Waarom kijken we niet naar het misdadige element in de mens?* Dialoog *fade-out*, muziek neemt over: *Er is zoveel gebeurd in Europa. Dit boek is gevaarlijk.* Muziek abrupt afgebroken door telefoon. Telefoon in beeld.

Osborne in beeld, maar neemt telefoon niet op. En sluit deur weer. Fisher neemt telefoon op, de telefoon staat onder een tafel en heeft kort snoer. Een stem (blijkt later Kramer te zijn): *Fisher, terug uit 't beloofde land? Ik wist dat je bij de ouwe zou zijn. Laat maar 's zien wat je kunt, Fisher.* (het vreemde is dat Fisher niets zegt, en Kramer dus nooit kan weten dat Fisher de telefoon opneemt). *Er is net een verminkt meisje gevonden. Ze is opengesneden. Deze keer in de haven. Opschieten. Een kwartier.*

Osborne (terug in kamer): *Neem me niet kwalijk. Ik moest m'n medicijnen innemen. Was dat Kramer voor jou? Hij heeft het druk. Hij is nu heel belangrijk.*

Fisher (v-o): *Kramer is niets.* Shot Fisher die deur opent, daar zit kleuter op de grond, en er rijdt een volkswagen-speelgoedauto op Fisher af, stopt tegen drempel.

Shot: graphic match: een echte politie-volkswagen komt tot stilstand tegen paal.

Dokter(v-o) : *is dit het werk dat Kramer voor jou in gedachten had?*

Fisher (v-o): (de beelden hebben geen diegetisch geluid) *het is ongelooflijk. Europa ligt te slapen. Daar is een man met een paard en wagen (wel geluid van paard) De wagen zit vol met appels. Wat vredig.*

Kinderen wijzen naar boven, zeggen iets (maar niet hoorbaar door afwezig diegetisch geluid). Dan stem van kind (ook op intieme afstand): *Ze hebben haar boven gevonden. Ze halen haar nu naar beneden. Hier is een kaars die je kunt meenemen naar bed. Hier is een bijl die je hoofd eraf hakt. Chip, chop, chip, chop. De laatste die is dood.*

Beelden van Fisher in vijver, wast handen schoon, kijkt naar dode meisje (van onderaf). Iemand ligt daar boven te slapen.

Dokter(v-o): *Mr Fisher, ik moet meer weten over Kramer. Wat bedoelt u met hij betekent niks?*

We zien een kale man in vol licht, geframed: horen stem Kramer door megafoon: *Geen beweging. Hier spreekt hoofdcommissaris Kramer.* Dan beweging camera: Kramer staat op een auto met megafoon in zijn hand, terwijl iedereen om hem heen krioelt. De politie slaat hard in op een groep demonstranten.

Fisher(v-o): *Ik ken hem nog van vroeger. Van de politieacademie. Hij was altijd een etter, en nu is hoofdcommissaris.*

## De auteur zij met ons

Kramer, door megafoon: *Fisher, fijn dat je er bent. Dus je hebt Osborne gevonden. Ik heb je niet op het hoofdkwartier gezien. Mietje.*

Andere ruimte. Fisher staat vooraan, Kramer komt achter hem staan en tilt hem op: *Het is een gekke wereld. Je was veelbelovender dan ik. Maar ik ben nu hoofdcommissaris. Weet je dat ik Osborne die baan aanbood toen hij werd ontslagen?* (Laat Fisher los en gaat tegenover hem staan): *Ik heb de wereld in mijn hand Fisher. Ik heb 'm bij de lurven.*

Een paard stort in water, gehinnik paard klinkt. Een man schiet het paard dood. Fisher: *Zo'n knullige politiekus heb ik nog nooit gezien.*

Kramer: *het is goed Fisher. Laten we aannemen dat knulligheid een van onze principes is. Hier waart'n bepaald soort kwaad rond. Je kunt het voelen. Je hebt de veranderingen gezien. De veranderingen hebben zich in de mensen voltrokken... De duik is een hoge sprong met een touw rond je enkels. Zij noemen het een ritueel. Ik noem 't een misdad. We moeten ze onder de duim houden.* (beelden van dood paard onder water).

Papiertjes (lotterij tickets) op aarde: Kramer: *Je bent altijd een goede knul geweest, Fisher. Een harde werker. Je wilt altijd alles begrijpen. Waarom ging je bij de politie? Ik vind bloed niks voor jou.*

Rottend paard onder water. Daarna beeld van Fisher die een paardehoofdbeeldje (talisman) oppakt van de crimescène, de camera volgt dat hij het in zijn zak steekt. Kramer: *Weet je wat dit is?* (dit lijkt te verwijzen naar de talisman, maar Kramer toont zijn pistool) Kramer: *het verschil tussen jou en mij.* Dan ziet hij een meisje wegvlugten en schiet op haar. Fisher zorgt dat hij ophoudt met schieten op het meisje: *ben je volledig gek?* Het meisje blijkt de zus van het vermoorde meisje dat lottokaartjes verkocht Het blijkt dat de moordenaar altijd een talisman achterlaat op de crimescène. Fisher tegen Kramer: *je snapt het niet, jouw methode is ouderwets en riskant.*

Hoe begrijpen we deze film? De vertelling biedt een introductie als alle films: het personage Fisher wordt langzaam duidelijker. Eerst in een ontmoeting met Osborne krijgen we veel informatie over wie Fisher en Osborne is. Wat we weten over Fisher wordt hierin herhaald, en verder aangevuld. Fisher en Osborne zijn vrienden. Osborne heeft een aantal eigenaardigheden (lijkt verklaard door het verdriet over het overlijden van zijn vrouw), terwijl Fisher zich gewoon gedraagt: hij heeft cadeau meegenomen, spreekt bewondering uit voor Osborne, neemt wel de telefoon op. De informatie die zowel Osborne als Kramer over Fisher geven zijn allemaal complimenten: hard werkend, goed, deugt, te soft voor politiewerk.

Ook Kramer wordt geïntroduceerd door iemand anders te tonen (de vijand van Kramer) op het moment dat zijn naam valt.

Kramer is tegenstrijdig: Osborne vind hem OK, maar Fisher heeft een hekel aan hem. Het vreemde gedrag van Kramer: persoonlijke informatie via megafoon zeggen, temidden van geweld op politieauto staan, Kramer voor zich uitdragen, het feit dat Kramer de baan kreeg waar Fisher geschikter voor was. Het feit dat Kramer het niet kan waarderen dat hij eerst naar Osborne is gegaan, en niet naar het hoofdkantoor. Het feit dat Kramer weet dat Fisher aan de telefoon was

(terwijl hij het niet kon weten) en Kramer dus alwetend is, wordt bevestigd door zijn eigen opmerking dat hij de wereld in zijn hand heeft.

Het lakmoesproefmoment heeft nu al plaats gehad: zodra Osborne weigert te geloven dat Fisher hem een brief om toestemming heeft gegeven, denken we: jawel, dat heeft Fisher wel gedaan. Etc. Let wel: het heeft gevolgen, want we accepteren Fishers opmerking dat Kramer een etter is: vanaf dan zien we Kramer als eng, gevaarlijk (hij is alomtegenwoordig). Ook zijn *chop, chop, chop* opmerkingen zijn eng, omdat ze associaties oproepen met de gruwelijke moord en verminking van het meisje.

Wat de film erg affectief maakt is dat er een strijd is tussen de enigszins heldere dialoog, en het soort handelingen: begroeting met Osborne, aankomst plaats van misdrijf, begroeting met Kramer. De manier waarop is erg verwarrend: niemand gedraagt zich normaal. Er vallen vreemde stiltes, toenaderingen worden gevolgd door vreemde afwijzingen, eenvoudige constatering worden gevolgd door sterk persoonlijke ontboezemingen.

Verder is erg verwarrend dat het beeld en geluid een geheel eigen patroon volgen. De camera beweegt autonoom, los van de handeling, en vaak staat de camera juist stil, waar de toeschouwer hoopt op mee bewegen met de handeling. Er is een voortdurende beweging van hoog/laag, van bovenaf en van onderop, spiegelingen in water, beelden van onderwater. De getoonde wereld is een chaotische, dystopische wereld in verval, er is voortdurend rommel, verval, de site is een soort scheepswerf, kranen, aarde, water. Mensen drijven op het water. Er worden mensen in elkaar geslagen door de politie. Paard drijft onder water.

Alle handelingen vinden 's nachts plaats, waardoor alles slechts gedeeltelijk verlicht is. Vrijwel elke locatie is verlicht door slechts één of twee kleine gele ronde lampen. De enige uitzonderingen zijn de shots waarin een blauw zwaailicht het shot verlicht.

Het levert grote verwarring op bij de toeschouwer, het levert *disgust* op (het dode paard, het dode meisje), en angst voor het verlies van geloof in een rechtvaardige wereld. Er is geen basis (Europa is totaal veranderd, en veranderd in een anarchie). Alles dat we weten over Europa is verdwenen (als een soort Atlantis), er is geen wetmatigheid in het handelen van mensen, er is geen rechtvaardigheid: waarom is Fisher geen hoofdcommissaris geworden? Het kwaad heerst.

Dit wordt allemaal niet alleen geconstateerd, maar ook voelbaar gemaakt. Die angst voor de Onrechtvaardige Wereld zorgt dat de toeschouwer zich nog meer vastklampt aan Fisher. We durven eigenlijk alleen stappen te zetten in deze onveilige, onrechtvaardige wereld door Fisher te volgen, als enige persoon die onze moreel vertegenwoordigt. Hij is de enige die zich normaal gedraagt: hij heeft een schuldgevoel (dus een moreel systeem), hij stelt zich voor, hij werkt hard, hij wil een moord oplossen. En zet zich daar volledig voor in.

Fisher gaat op zoek in het archief en vindt een leeg schaduw-rapport van Harry Grey. Osborne wordt nu voorgesteld als gek, zijn huishoudster belt Fisher om hem op te zoeken. Er wordt gesuggereerd dat Harry Grey nog leeft, en Osborne chanteert.

Harry Grey heeft vier lottomoorden gepleegd, volgens vast patroon. Osborne achtervolgde hem drie jaar geleden, en zag hoe Harry Grey zichzelf dood reed, en in de auto verbrandde. Osborne heeft daar een foto van. Maar de zojuist gepleegde lottomoord is in dezelfde stijl als die van Harry Grey, zodat de suggestie wordt gewekt dat hij nog leeft.

Ze zegt ook dat Osborne's vrouw niet dood is, maar dat ze Osborne verlaten heeft, en het kind uit haar vorige relatie bij hem achtergelaten heeft.

Osborne legt, op video, uit wat de *Element of Crime* is: een methode om je als politieman zo psychologisch te identificeren met de moordenaar, dat je begrijpt wat hem drijft.

Fisher besluit op pad te gaan en de route te volgen die Harry Grey drie jaar geleden gemaakt, en waar hij op zijn pad alle moorden begaan heeft.

Een kinderliedje wordt gezongen: *Dit is de koe die de hond wegsmeest die de kat dwars zat die de rat had gedood die in het huis zat dat Jack bouwde.*

Vanaf precies halverwege de film vraagt Kim, de prostituee die Fisher ontmoet: *What's your name?* Fisher: *You can call me Harry.*

Zij volgt hem op zijn reis, waar Fisher steeds meer Harry Grey wordt: zijn kleren aantrekt, zijn medicijnen gebruikt die hem hoofdpijn bezorgen. Hij laat Kim de vriendin zijn die Harry Grey vergezelde op diens reis. Als Fisher vertelt hij haar dat zijn vrouw een blauwe ster op haar borst getatoueerde had. Af en toe zien we een iemand die Fisher achtervolgd, een schaduw.

Op zijn reis ontdekt hij een ander patroon van de moorden, en ontdekt dat er nog een moord moet zijn gepleegd. Het lichaam ligt verborgen in een kuil met kadavers van vee dat leed aan mond- en klauwzeer. Voor deze operatie heeft hij Kramer en de rest van de politie nodig. Kramer komt langs en zegt: Ik ben degene die weet wat wat is.

Vanuit het patroon van de moorden ontdekt Fisher dat de volgende moord een van de komende dagen in Halle gepleegd gaat worden. In het laatste hotel waar hij komt zegt de man van het hotel dat hij niet weer zo'n troep maken als de vorige keer. Zij laat zien dat ze net zo'n blauwe ster op haar borst heeft laten tatoeëren als Fishers vrouw. 's Nachts zit hij onder het bloed, en Kim ook. Ze menstrueerde, en opeens begrijpt hij dat zij echt de vriendin van Harry Grey was. Hij slaat haar en valt haar aan, zij wil vluchten en slaat het raam kapot, en gilt. Uiteindelijk bekent ze dat ze een zoon heeft van Harry Grey. Hij laat hij haar achter.

Tien minuten voor het einde van de vertelling besluit hij terug te gaan naar Caïro. Hij zegt in voice over tegen de dokter: *dat is alles.* Hij houdt op Harry Grey te zijn, gooit de medicijnen weg, trekt diens kleren uit.

Op het moment dat hij wil weggaan, gaat de telefoon. Een man zegt dat zijn kleindochter een afspraak met Harry Grey heeft, en dat Osborne hem gevraagd heeft Fisher daar te laten schaduwen, en het meisje beschermen.

Fisher gaat met het meisje naar een verlaten fabriek waar allemaal lege flessen op de vloer staan. Het meisje is bang, en hij spreekt haar moed in. Uiteindelijk vraagt ze: *ben je ziek?* Fisher ziet er ziek uit, en grijpt zijn zakdoek om zijn bezwete voorhoofd af te vegen. Daardoor valt de talisman uit zijn broekzak. Het meisje ziet de talisman en schrikt. Fisher schudt zijn hoofd, om te zeggen: ik ben Harry Grey niet. Maar het meisje gilt, breekt de ruit kapot (identiek aan de scène met Kim). Hij grijpt haar vast, smoort haar de mond, om haar te laten ophouden met gillen. Hij draait zich om, zodat we alleen de benen van het meisje zien spartelen, totdat ze stilhouden.

Er zijn erg veel indices die op allerlei plaatsen voorkomen, en de betekenis daarvan verschuift. Identiteiten schuiven, alle personages komen in posities voor van de andere personages. Het kinderliedje 'dit is de koe die de hond ...' en het liedje van 'gilt's mir oder gilt's dir' kunnen gezien worden als de sleutel van de vertelling: de film gaat over het verschuiven van identiteiten. Zo zien we de foto met van Harry Grey met een overvloeier waarin Osborne achter de ruitenwissers is te zien, terwijl later Kim achter de ruitenwissers van die auto te zien is, en nog later Fisher. Ook is er het probleem van Kim, die zowel de vrouw van Harry Grey was, als de vrouw met wie Osborne getrouwd was. Het kind bij Osborne moet dus het kind van Harry Grey zijn. En Kim is de vriendin van Fisher als Harry Grey, en dus ook als Osborne. En door het overnemen van de blauwe ster-tattoo, wordt Kim ook nog eens de echte vrouw van Fisher.

We zien de personages van alle kanten, zelden in een gewoon kader, elk kader is scheef, van kikvorsperspectief, van vogelvlucht perspectief, we zien hen in spiegels verdubbeld, achter ramen (gekaderd door de spijlen in de ramen), met schaduwen: alle indices voor identiteitscrisis zijn aanwezig. Soms duikt in een shot Fisher twee keer op. Iedereen wordt voortdurend aangesproken met 'You', maar elke keer betekent het ook een andere 'jij'. Er is een voortdurende desoriëntatie waar we zijn (de ramen zijn witgekalkt), er is hoog-laag, boven water-onder water, maar nooit een vast punt.

Maar dat zijn allemaal vorm-kwesties, waarmee een wereld voelbaar gemaakt wordt van verrotting, vergankelijkheid, anarchie. Alles staat onder water, is kapot, slecht verlicht (elk shot bevat steeds maar 1 centraal licht), informatie komt van alle kanten (als er al rust is, wordt die steeds verstoord door een telefoon die gaat, buizenpost die binnenkomt). Er zijn vele shots waarvan niet duidelijk is wat hun betekenis is. Het is een smerige, stinkende, onveilige wereld, van het soort dat Lerner beschrijft als een Onrechtvaardige Wereld.

Maar we moeten ons niet laten leiden door de vorm, waar het om gaat is dat we met Fisher betrokken zijn, en dankzij hem die onveilige Onrechtvaardige Wereld betreden, en ons, als spel, voorstellen hoe het is om in zo'n wereld te zijn. Voortdurend lijkt Fisher onze moraal te delen, hij is op zoek naar waarheid en het



goede, en iedereen die hij ontmoet gedraagt zich onsympathiek, onvoorspelbaar, ruw en onaardig. Op het moment dat Fisher Harry Grey's identiteit overneemt, wordt dat duidelijk aangekondigd. Het is weliswaar nog onveiliger voor de toeschouwer om in de huid van een moordenaar te kruipen, maar omdat Fisher het doet, en omdat het duidelijk is aangegeven, durven we als toeschouwer ook hierin mee te gaan. Wanneer Fisher Kim bedreigt en slaat, gaat hij te ver, maar het is enigszins te begrijpen omdat hij daar afstand doet van Harry Grey, en dat ook inziet. Hij stopt, verstandig, met het verder doen alsof hij Harry Grey is. De toeschouwer is opgelucht als Fisher zegt dat dat alles is. Maar dan komt het telefoontje, en moet hij het meisje beschermen tegen Harry Grey. Dat is goed dat hij dat doet.

Maar dan vermoordt hij haar! Op dat moment begrijpt de toeschouwer dat Fisher een moordenaar is, en valt daarmee de enige veiligheid weg die we als toeschouwer hadden. We staan nu midden in de Onrechtvaardige Wereld, en maken daar onderdeel van uit. En dan ontdekken we in retrospectief, dat alle andere personages juist de goede moraal hadden, en Fisher als enige fout was.

Aanwijzingen dat Fisher verkeerd bezig was, en de andere personages juist goed waren: Osborne op video: *Hij moet onberoerd, afstandelijk, klinisch en objectief blijven. Anders gebruikt hij mijn methode verkeerd.* En Osborne's methode was verboden (met Osborne's instemming), omdat het zo gevaarlijk was, juist omdat de grens tussen onderzoekende politiemans en crimineel meestal dreigde te worden overschreden.

Kim waarschuwde Fisher meerdere malen dat hij moest stoppen met het spelen van Harry Grey, dat het gevaarlijk was.

Kramer zei steeds dat Fisher dom en gevaarlijk bezig was. Kramer is ook gewoon de opdrachtgever van Fisher, en degene die hem juist helpt. Hij zegt ook: *Ik ben degene die weet wat wat is.* Door Fishers haat tegen Kramer hebben we Kramer nooit objectief kunnen zien als wat hij was.

En ook zien we dat Fisher zich voortdurend superieur aan anderen gedraagt: als hij tegen de eigenaar van een vies hotel zegt dat diens hotel een smerige plek is, zien we de eigenaar verbaasd kijken en zeggen: *een smerige plek?* Als Fisher die eigenaar echt gerespecteerd had, had hij hem in de waan gelaten dat hij eigenaar was van een keurig hotel. De voorbeelden stapelen zich op.

In dit gehele proces van retrospectie ontdekken we zelfs de waarschuwing van Fisher zelf: hij zit bij de dokter in Caïro omdat hij zich schuldig voelt over iets dat hij gedaan heeft! En desondanks hebben we toch al die tijd zijn moraal willen delen.

De consequentie van dit alles is voor de toeschouwer dat hij, op basis van het geloof in een rechtvaardige wereld, zich superieur gedraagt (andere mensen niet respecteert), onsympathiek is (zogenaamd om goed te doen), mensen kwetst

(zogenaamd om goed te doen) en uiteindelijk mensen kan vermoorden. En dat gedrag niet eens kan herkennen als 'slecht', als moreel transgressief.

De morele crisis die dit de toeschouwer oplevert bestaat uit twijfel over het zelf (wie is het die een morele transgressie niet herkent), over het *belief*-systeem, (wat stelt het *belief*-systeem voor als het tot slecht handelen leidt) en over eigen handelen (waarom heb ik me zo moreel betrokken gevoeld met iemand die niet deugt)?

### D.Conclusie

Deze lezing van THE ELEMENT OF CRIME als een vertelling die leidt tot een morele crisis bij de toeschouwer staat in schril contrast met de gebruikelijke interpretaties. Het eerste dat aan die andere interpretaties opvalt, is dat er zo veel interpretaties bestaan, zowel van deze film, als van alle andere films van Lars von Trier. Blijkbaar maken zijn films iets los bij de toeschouwers en critici dat leidt tot controverse. De stelling is dat dat heftige debat gezien moet worden als een bewijs van de morele crisis bij de toeschouwer die dit hoofdstuk betoogt. De heftigheid van het debat, en het onderwerp van het debat (ethiek) onderbouwen onze stelling, maar grote afwezigheid in dit debat is de openlijke erkenning van toeschouwers en critici van hun eigen moreel falen. De meest logische verklaring daarvan is dat eigen moreel falen niet iets is om publiekelijk te erkennen. Andere psychologische verklaringen worden in hoofdstuk 6 gegeven. Voor nu is duidelijk dat de gebruikelijke interpretaties van de films van Lars von Trier een verkapt manier zijn om het eigen moreel falen te bespreken, door een ander daarvan te beschuldigen.

De voornaamste schuldige die wordt aangewezen is Lars von Trier als persoon. Opmerkingen zijn dan: *het is immoreel om zo'n dystopisch beeld van Europa te schetsen*. Of, over de film DOGVILLE: *het is immoreel om zo'n dystopisch beeld van America te schetsen, terwijl je er nog nooit bent geweest*.

Dan zijn er opmerkingen over de immoraliteit van Lars von Trier als regisseur die de toeschouwer hypnotiseert. De achterliggende gedachte achter die beschuldiging is dat door de toeschouwer te hypnotiseren, de toeschouwer willoos wordt, en zelf even immoreel wordt als Fisher. Die suggestie van hypnose wordt nog sterker in het derde deel van de trilogie EUROPA, waarin de hypnotiseur als *voice-over* de toeschouwer nog directer aanspreekt, en ook aftelt, zoals bij een hypnose hoort: *On the count of ten, you will be in Europa*.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> De belangstelling van filmtheorie voor de 'gehypnotiseerde toeschouwer' komt vooral van hen die daarin een bewijs zien van de psychoanalytische identificatietheorie. Zoals gezegd, binnen de cognitieve psychologie wordt deze mogelijkheid verworpen. En zelfs al zou het mogelijk zijn de toeschouwer te hypnotiseren, dan maakt het nog niets uit voor het argument. Onderzoek heeft aangetoond dat mensen ook onder hypnose niet tegen hun moraal handelen (tegen hun *belief*-systeem in).

Zowel de hypnose als de complexe vormelementen juist bijdragen aan een sterke, bewuste betrokkenheid bij Fisher. De hypnose, het feit dat de toeschouwer direct wordt aangesproken en het feit dat de toeschouwer soms, via de camerabeweging, als Fisher door de wereld van *THE ELEMENT OF CRIME* beweegt, maakt het allemaal eenvoudiger om de fictie te spelen dat men in die wereld rondloopt. Ook het feit dat de film zo zintuiglijk specifiek is (een geluidsband die zorgt voor direct affect, beelden van verrotting die de emotie walging oproept, voortdurende verwijzingen naar reuk) ondersteunt de constructie van de fictie-wereld als een geloofwaardige wereld.<sup>73</sup>

De vervreemdende vorm van de film, en het verwarrende verloop van het verhaal, zorgen dat de toeschouwer geen enkel houvast heeft. Omdat houvast noodzakelijk is, zoekt de toeschouwer hier actief naar, en vindt eerder Fisher (als enige constante factor in de film) als personage om bij aanwezig te zijn. Let wel: dit dwingt de toeschouwer niet om moreel betrokken bij hem te raken, dat is een eigen keuze van de toeschouwer zelf.

De heel onveilige, a-morele, fictieve wereld van Europa, zoals getoond in *THE ELEMENT OF CRIME*, geeft de toeschouwer nog een grotere noodzaak om bij de eigen moraal houvast te zoeken, en actief op zoek te gaan naar personages die die moraal delen. Dat de toeschouwer die morele verbondenheid in Fisher denkt te vinden, is zijn/haar eigen schuld.

De verrotting en het verval zoals dat in de film getoond wordt, roept de emotie walging op, en leidt er dus toe dat alle handelingen veel meer als moreel geladen worden herkend. Dat betekent dat de toeschouwer van de film veel meer dan bij andere films zich bewust is dat het handelen van de personages moreel handelen is. Het gevolg daarvan is dat de toeschouwer, zodra hij/zij zich bewust wordt van eigen moreel verkeerd handelen, dit ook sterker en bewuster zal realiseren, en zichzelf ook nog meer de schuld daarvan zal geven.

Al deze redenen verklaren dat de toeschouwer zich IN de fictie bevindt. In de definitie van fictie (hoofdstuk 2) betekent dat dat de toeschouwer daar niet in gevangen is. De toeschouwer staat te allen tijde vrij om weer terug te keren in de werkelijkheid. Het ervaren van de morele crisis is onvermijddelijk zo'n moment waarop de toeschouwer terugkeert in de werkelijkheid. Helaas voor de toeschouwer heft dat de morele crisis niet op, en is de werkelijkheid net zo onveilig geworden als de fictie die hij/zij zojuist verliet. Dat is omdat een morele crisis het zelf van de toeschouwer raakt, en dat zelf staat los van fictie/werkelijkheid: het is de identiteit van de toeschouwer.

Op het moment dat de toeschouwer terugkeert in de werkelijkheid, is het hem/haar mogelijk de fictie als constructie te begrijpen. Dit is wel vergelijkbaar

---

<sup>73</sup> In deze betekenis deel ik wel de mening van Deleuziaanse filminterpretaties die de films van Lars von Trier als *affect*-beeld beschrijven.

met het Brechtiaans *Verfremdungseffekt*. Het grote verschil met Brecht is echter dat het *Verfremdungseffekt* niet door de vorm wordt opgeroepen, maar door de emoties van de toeschouwer.

De nadruk op de film als zo'n duidelijk product van Lars von Trier als grote manipulator, heeft de aandacht afgeleid van het feit dat THE ELEMENT OF CRIME in de traditie staat van literatuur en films waarin een hoofdpersonage moreel transgressief handelt. Het best is THE ELEMENT OF CRIME te zien als een vrije bewerking van *Es geschah am helllichten Tag* van Friedrich Dürrenmatt, waarin een inspecteur van politie, net als Fisher, op zoek is naar de moordenaar die hij zelf blijkt te zijn. En natuurlijk is dat weer een terugverwijzing naar Sophokles *Oedipus Rex*.

De film wordt beschreven als een leerstuk over moreel handelen, over de juiste keuzes maken. Opvallend is dan ook het moment waarop Fisher besluit om te stoppen met het spelen van de rol Harry Grey. Was de vertelling hier geëindigd, dan had Fisher moreel juist gehandeld. Hij besluit echter het onderzoek voort te zetten, en vermoordt daarna het meisje. Aan dit soort beschrijvingen van juiste morele keuzes voegt Jan Simons een aardige andere variant toe. Hij beschrijft de keuzes van de personages als te bewandelen paden, volgens de principes van spel-theorie. "Von Trier, one might argue, subjects his characters to the same experiment over and over again, like laboratory rats, to see how they will cope in a hostile environment (...) Putting it crudely, in game theory, a particular history is just one possible path through a state space of a multitude of possible histories (some of which might be more likely to occur than others). For narratology, the story line of a particular narrative is all there is." (Simons 2007:197) Daarin worden een aantal parallellen met ons model zichtbaar. Simons beschrijft de films van Von Trier als prospectieve vertelling, waarin het einde nog niet bekend is, en net als in de voorliggende studie ziet hij minder heil in de narratologie die verhalen in retrospectief verklaart. Het grote verschil met Simons model is dat hij de morele keuzes van de *personages* beschrijft. Mijn beschrijving is: THE ELEMENT OF CRIME stelt de toeschouwer voor de keuze betrokken te raken bij één van de personages, die zich allemaal in een onveilige wereld bevinden. De toeschouwer kan goed kiezen (niet-Fisher), maar kiest verkeerd (Fisher).

De verkeerde morele keuze leidt tot een morele crisis bij de toeschouwer. Dit is een echte morele crisis waarin het zelf (en het *belief*-systeem) van de toeschouwer onder grote druk staat. Omdat de toeschouwer die crisis met alle mogelijkheid niet wil voelen, zal de toeschouwer bewust redeneren om excuses te vinden voor eigen falen, om de morele crisis ongedaan te maken. Er is echter geen enkele redenering mogelijk die als excuus kan dienen, zoals het ook Fisher niet lukt om

zichzelf vrij te pleiten. Zo moet ook opgemerkt worden dat Fisher enigszins wilsonbekwaam lijkt doordat hij Harry Grey impersoneerde, maar de rauwe werkelijkheid is, dat hij daar op dat moment al mee was gestopt. Hij was, op het moment dat hij het meisje vermoordt, zichzelf: Fisher. En met deze Fisher was de toeschouwer betrokken, over hem had de toeschouwer gezegd: dit is de enige persoon met wie ik het *belief*-systeem deel.

Een morele crisis is een van de slechtste emotionele ervaringen waarin iemand terecht te komen. De enige handelingstendens die dan rest is: de morele crisis bezweren. Omdat, zoals gezegd, de morele crisis bestaat uit schaamte en schuld, zijn er ook twee handelingstendenzen. Schaamte leidt ertoe dat de toeschouwer die dit ervaart op dat moment alleen maar weg wil, de zaal verlaten. Er zijn inderdaad een aantal toeschouwers dat dit doet. Er is nooit onderzoek naar gedaan (art-houses registreren alleen het aantal verkochte kaartjes, niet het aantal weggelopen bezoekers). Dat toeschouwers de zaal verlaten berust dan ook louter op persoonlijke observaties. De psychologische literatuur van 5A ondersteunt die observatie: de neiging tot *leaving the field* is een belangrijke handelingstendens van schaamte.

Maar de handelingstendens van schuld leidt tot reparatie-gedrag en toenadering. Dat is de reden dat veel toeschouwer gewoon in de zaal blijven zitten en naar het vervolg van de film kijken. Hoofdstuk 6 beschrijft waarom ze dat doen, en waarom dat het beste is om te doen, omdat de toeschouwer dan de bijzondere ervaring krijgt die wat mij betreft typerend is voor de auteursfilm: de toeschouwer ervaart *trust* (vertrouwen) met de auteur. Dat is het moment dat er eindelijk auteursgedachten zijn bij de toeschouwer.