



**UvA-DARE (Digital Academic Repository)**

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

van der Pol, G.W.

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

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

**General rights**

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

**Disclaimer/Complaints regulations**

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

# 6

## Het ervaren van *trust*

All human action occurs in time, drawing upon a past which cannot be undone and facing a future which cannot be known (Barbalet 1996:82)

To say that trust is an emotional phenomenon is not to say that its significance is first of all “felt,” or that it is, like many (...) emotions, merely transient. Trust, like love and indignation, finds its significance in the bonds it creates (or, better, in the bonds we create through such emotions), and it is the very essence of trust, like love (but unlike indignation), that it is enduring. (Florence and Solomon 1998:213)

**Z**oals het vorige hoofdstuk betoogde, ervaart de toeschouwer van *THE ELEMENT OF CRIME* een morele crisis, door een verkeerde betrokkenheid bij het personage Fisher. Dat is zo'n onaangename ervaring dat de toeschouwer graag wil dat die morele crisis verdwijnt. Om te weten hoe die morele crisis zou kunnen verdwijnen, moeten we eerst analyseren wat de precieze aard is van die crisis.

De morele crisis bestaat er uit dat het *belief*-systeem van de toeschouwer lijkt te zijn ingestort. De toeschouwer bevindt zich opeens in de Onrechtvaardige Wereld. Hij is op dat moment kwetsbaar, hij heeft zijn ware (onaangename) Zelf gezien, en is daardoor teleurgesteld. Hij vraagt zich af wat zijn *belief*-systeem nog waard is: juist door te oordelen en te redeneren vanuit zijn *belief*-systeem vindt de toeschouwer dat hij heeft gefaald.

Omdat de toeschouwer zich schuldig voelt, spreekt hij in gedachten een soort schuldbekentenis uit, iets in de trant van: “hoe heb ik het zover laten komen”. Zo'n interne monoloog is het begin van de oplossing van de morele crisis. Om te kunnen weten dat men gefaald heeft, gebruikt men de morele waarden van het *belief*-systeem, en heeft men in ieder geval nog moreel onderscheidingsvermogen. Om weer in de Rechtvaardige Wereld toegelaten te worden, moet men toegeven dat men verkeerd gehandeld heeft, en reparatiegedrag vertonen (spijt betuigen). Reparatiegedrag vertonen/ toenadering zoeken kan niet zomaar

gebeuren; dat moet bij *iemand* gebeuren. De meest waarschijnlijke persoon bij wie de toeschouwer toenadering zoekt, is de auteur. In het geval van *THE ELEMENT OF CRIME*: de toeschouwer zoekt toenadering bij de auteur Lars von Trier.

De toeschouwer wil namelijk een herstel van zijn wereldbeeld, herstel van zijn plek in de Rechtvaardige Wereld. Hij verwacht dat de auteur op de een of andere manier in het vervolg van de vertelling de toeschouwer aanknopingspunten biedt om het geloof in de Rechtvaardige Wereld te kunnen herstellen. Daarmee schenkt hij de auteur *trust*<sup>74</sup>, vertrouwen. Hij vertrouwt er op dat de auteur het beste met hem voorheeft, en geen misbruik zal maken van diens kwetsbaarheid. Daarmee begint de toeschouwer eenzijdig een *trustrelatie* met de auteur, die (naar de mening van de toeschouwer) aan het eind van de film al dan niet wederzijds zal blijken te zijn.

Dit is in het kort de stelling van dit hoofdstuk: het ervaren van schuld door de toeschouwer leidt tot de handelingstendens om *trust* te zoeken en vinden bij de filmauteur. Dat is een complexe overgang na wat in de vorige hoofdstukken werd beweerd: eerst is de toeschouwer in de fictie betrokken op personages, en nu zoekt de toeschouwer naar betrokkenheid met de auteur in de werkelijkheid.

Om die overgang duidelijk te maken worden een aantal (met elkaar samenhangende) manieren aangegeven waarop vertrouwen (in eerste instantie zowel in de betekenis van *confidence* als *trust*) met de auteur tot stand komt. Het eerste deel beschrijft wat vertrouwen tussen mensen inhoudt. Vertrouwen is een manier om de onzekerheid van de toekomst tegen te gaan. Er is vertrouwen nodig om te weten dat de zon morgen weer opkomt, er is vertrouwen nodig dat de volgende pagina in dit boek bedrukt zal zijn, en er is vertrouwen nodig om met mensen om te gaan: je vertrouwt er op dat een vriend in de toekomst in jouw belang zal blijven handelen. Bij alles wat we doen en denken is vertrouwen nodig. Er zijn vele vormen van vertrouwen en er zijn vele gradaties van vertrouwen.

Eerst zullen we ons concentreren op hoe een conversatie met de auteur tot stand komt vanuit de in gedachten uitgesproken zin van de toeschouwer: “hoe heb ik het zover laten komen?” Vanuit dat beginnende gesprek zal verklaard worden hoe mensen relaties aangaan en bij elkaar betrokken raken. Daarna wordt uitgelegd onder welke voorwaarden die relatie zich ontwikkelt tot een *trustrelatie*.

In het B-gedeelte zal duidelijk worden waarom de toeschouwer een *trustrelatie* met de filmauteur aangaat, en tot slot wordt getoond hoe de toeschouwer *trust* ervaart in de film *LA PROMESSE* (B/Fr/L: Jean-Pierre en Luc Dardenne, 1996).

---

<sup>74</sup> Zoals in de inleiding betoogd, gebruik ik hier het woord *trust* in plaats van het Nederlandse woord *vertrouwen*, om een onderscheid te kunnen maken tussen *confidence* en *trust*.

### *A. Trust*

Waarom zou een toeschouwer toenadering zoeken bij een auteur, een onzichtbare (denkbeeldige) figuur? Die vraag is wat te specifiek, maar globaler gesteld: waarom zoekt de toeschouwer toenadering bij iemand? Een heel algemeen antwoord op die vraag komt uit theorie rond *social bonding*. Er zijn talloze onderzoeken die laten zien hoe gemakkelijk relaties ontstaan: volledig willekeurig bij elkaar geplaatste mensen vormen snel een *social bond*. Baumeister en Leary schreven een invloedrijk artikel en komen daarin tot de conclusie dat al het psychologisch onderzoek eigenlijk te herleiden is tot één basisprincipe: de drijfveer van mensen is om bij andere mensen te behoren. (Baumeister and Leary 1995)

More precisely, the belongingness hypothesis is that human beings have a pervasive drive to form and maintain at least a minimum quantity of lasting, positive, and significant interpersonal relationships. Satisfying this drive involves two criteria: First, there is a need for frequent, affectively pleasant interactions with a few other people, and, second, these interactions must take place in the context of a temporally stable and enduring framework of affective concern for each other's welfare. Interactions with a constantly changing sequence of partners will be less satisfactory than repeated interactions with the same person(s), and relatedness without frequent contact will also be unsatisfactory. A lack of belongingness should constitute severe deprivation and cause a variety of ill effects. Furthermore, a great deal of human behavior, emotion, and thought is caused by this fundamental interpersonal motive. (Baumeister and Leary 1995:497)

Vanuit een dergelijke overkoepelende verklaring van de menselijke neiging tot het zoeken naar verbondenheid, is het beter te begrijpen hoe vertrouwen tussen mensen ontstaat. Waaruit bestaat dat vertrouwen, wat is precies de aard van vertrouwen, en wat betekent het om anderen te vertrouwen, om vertrouwd te worden? In dit deel zal 'vertrouwen' op een aantal manieren verklaard worden.

Ten eerste is 'vertrouwen' een van de vele aspecten van elke omgang tussen twee mensen. Ten tweede is vertrouwen het dominante aspect van een hechte relatie, een *trustrelatie*.

Een relatie ontstaat niet zomaar, het is een zichzelf versterkend proces. De onderstaande paragrafen kunnen het best gelezen worden als elkaar beïnvloedende ingrediënten van een relatie. Zo ontstaat *trust* uit morele noodzaak (als laatste redmiddel), maar doordat er *trust* ontstaan is, leidt het tot toenadering en bekentenis; en die handelingen dragen op hun beurt ook bij aan het versterken van de *trustrelatie*.

## Ontstaan van *trustrelatie* via *social sharing* en *self-disclosure*

### Heftige emotie leidt tot *social sharing*

Als mensen iets akeligs ervaren – nog afgezien wat precies de aard is van die ervaring – zoeken mensen hulp bij anderen. Dit is een automatische psychologische reactie. We kunnen allerlei hulp krijgen, maar onze allereerste behoefte is de mogelijkheid om over onze ervaring te kunnen praten: deze reactie heet *social sharing*.

Vanuit vele verschillende invalshoeken is *social sharing* bestudeerd, en telkens komt men tot dezelfde conclusie: de sterke neiging tot *social sharing* in tijden van nood.

Alles dat in mensen omgaat (*intrapersonal*) heeft gevolgen voor hoe ze met andere mensen omgaan (*interpersonal*). (Vohs and Finkel 2006) Als mensen zich bijvoorbeeld onprettig voelen, leidt dat tot socialere omgang met anderen. (Rawn and Vohs 2006) Sheldon Cohen and Thomas Wills beschrijven hoe steun van anderen mensen beschermt tegen de negatieve gevolgen van akelige gebeurtenissen. Zij noemen dat het ‘buffering model of social support’. (Cohen and Wills 1985:142)

Zech, Rimé en Nils tonen overtuigend aan dat *social sharing* na een heftige emotie leidt tot opluchting (het ventilatie-effect). Maar hun onderzoeken tonen ook aan dat die opluchting geen enkel effect heeft op het ervaren van de emotie. Mensen voelen zich dus opgelucht na het ventileren van hun emoties, zonder dat daardoor die emoties minder wordt. Zij komen tot de – in verhouding tot de folk-wijsheid – verrassende conclusie dat zo’n effect ook geen adaptief nut kan hebben. Immers: een herinnering aan een emotie draagt belangrijke informatie voor toekomstige situaties in zich (eenmaal bang geweest voor een slang leidt tot toekomstige behoedzaamheid in de aanwezigheid van slangen). Als het praten over die emotie het effect van die emotie zou verminderen, zouden we ook het nuttig effect van die ervaring uitwissen: “If we had the potential to alter the emotion-arousing capacities of such memories by mere talking about them, such equipment would deprive us of vital fruits of our experience.” (Zech et al. 2004:167) Zij bieden daarom een andere verklaring waarom mensen toch geneigd zijn tot *social sharing*.

Zij stellen dat mensen een veilig wereldbeeld opbouwen tijdens het leven (vergelijkbaar met het Geloof in een Rechtvaardige Wereld, GvdP), en dat elke emotie (dus ook de directe emoties) niet alleen een direct object hebben (zoals de slang in het voorbeeld hierboven), maar ook op onbewust niveau een bredere betekenis hebben: “de wereld is onveilig, ik ben kwetsbaar en/of het leven is niet eerlijk. Emoties hebben dus de neiging scheurtjes in de constructie van de wereld te veroorzaken. “By making fissures apparent, emotion makes people feel the

weakness of the construction.” (Zech et al. 2004:178) Die ontdekking van de zwakte van de constructie leidt tot het zoeken naar *affiliation* en *social consensus*:

(...) not only opens a breach in their meanings that will elicit cognitive needs, but it also has the effect of making people feel insecure and lonely, eliciting a very strong urge to re-immers themselves in the social consensus. These are probably the reasons why, after a personal emotion, people feel the need to be with their intimates and to share the emotion with them. Their intimates are those who keep the attachment process alive for them, providing them with social support and security. They are those with whom people share the social consensus, providing them with a coherent subjective universe. Other categories of people could also become relevant after specific emotional circumstances. It is likely that they become relevant sharing partners because they would then be the holders of the social consensus. (Zech et al. 2004:179)

Ze tonen aan hoe instemming en empathie met de luisteraar tot grotere nabijheid leidt, zorgt voor een gedeeltelijk herstel in het Geloof in een Rechtvaardige Wereld, en voor een vermindering van eenzaamheid.

*Social sharing* op zichzelf leidt niet per definitie tot een vermindering van de kracht van de emotionele ervaring, daarvoor is van belang de reactie van de ander. “Social sharing of emotion involves: a) the evocation of the emotion in a socially shared language, and b) at least at the symbolic level, an addressee”. (Luminet et al. 2000:663).

Tot soortgelijke conclusies komt ook onderzoek naar de psychologie van trauma-slachtoffers. In zijn boek *Shattered Assumptions: Towards a New Psychology of Trauma* betoogt Ronnie Janoff-Bulman iets dat grote overeenkomsten met onze studie vertoont.<sup>75</sup> (Janoff-Bulman 1992) Zijn betoog gaat over de psychologie van het verwerken van trauma. Weliswaar is het grote verschil met trauma dat dat een verstoring van het wereldbeeld geeft doordat het iemand overkomt, terwijl ons betoog is dat de toeschouwer zichzelf ontdekt als schuldig. Janoff-Bulman noemt ook het verlies in het Geloof in een Rechtvaardige Wereld van Lerner, en stelt dat daarna manieren moeten worden gezocht om dit geloof te herstellen. Hij beschrijft hoe cruciaal anderen zijn om het Zelf en het wereldbeeld te herstellen. Het eerste dat hij noemt is het ondernemen van actie: “no matter how minor (...) The behaviors and activities of survivors in the aftermath of trauma have the potential to provide some evidence of a world in which outcomes are not always unrelated to actions, a world in which the victim can sometimes, at least, make a difference. It is by taking action, rather than giving up, that survivors can get constructive feedback about the possibilities of a benevolent, meaningful world and a worthy, effective self.” (Janoff-Bulman 1992:142)

---

<sup>75</sup> Trauma is een te zware term voor wat de toeschouwer overkomt. Maar het soort psychologische processen is vergelijkbaar.

Mensen die iets akeligs ervaren, hebben de sterke neiging om dat aan anderen te vertellen.

### Self-disclosure

Door met anderen onze ervaring te delen, maken we onszelf kwetsbaar, we vertellen iets over onszelf, we doen aan: *self-disclosure*. Heel simpel gesteld is dat: “(...) what individuals verbally reveal about themselves to others (including thoughts, feelings, and experiences) (...)” (Derlega et al. 1993:1) en “A self-disclosure is any *message* about the self that a person communicates to another. Consequently, any message or message unit may potentially vary in the degree of self-disclosure present depending upon the perception of the message by those involved.” (Wheless and Grotz 1977)

Toch is *self-disclosing* communicatie meer dan dat. Pearce en Sharp noemen de volgende karakteristieken, die duidelijk maken dat *self-disclosure* leidt tot een versterking van een wederkerige (*dyadic*) relatie:

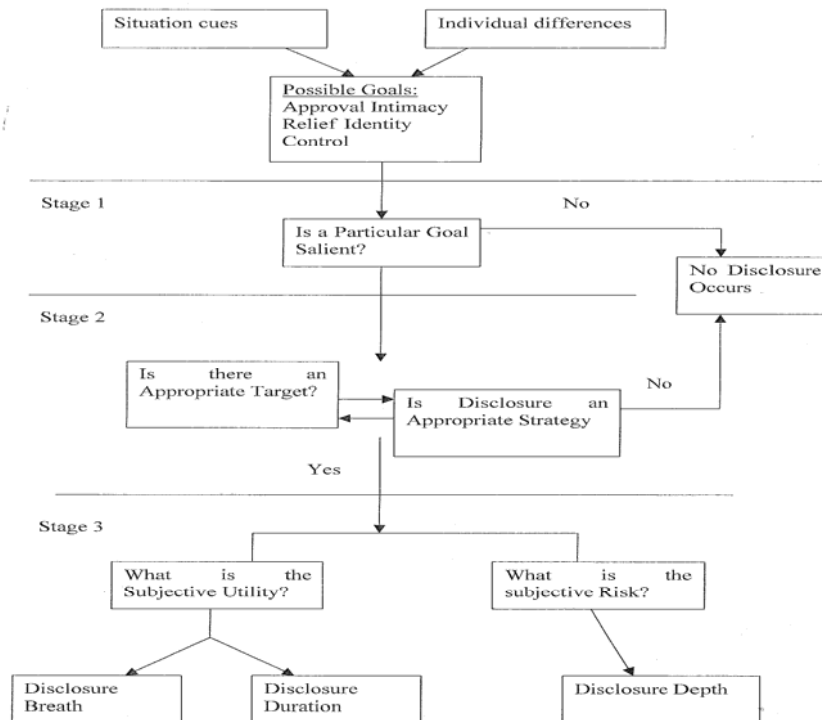
- Relatively few communication transactions involve high levels of disclosure
- Self-disclosure usually occurs in dyads
- In a dyad, self-disclosure is usually symmetrical
- Self-disclosure occurs in the context of positive social relationships
- Self-disclosure usually occurs incrementally (Pearce and Sharp 1973)

Pearce en Sharp betogen dat self-disclosure niet een eenzijdige handeling is, maar een gevolg is van de interactie met elkaar die leidt tot *self-disclosure*. (Pearce and Sharp 1973) In lijn hiermee beschrijven Rubin en Shenker hoe self-disclosure tot vriendschap leidt. (Derlega and Grzelak 1979; Derlega et al. 1993; Rubin and Shenker 1978)

Het spreekt vanzelf dat niet elke *self-disclosure* even belangrijk is: Cozby beschrijft drie parameters waarmee *self-disclosure* beschreven kan worden. (Cozby 1973) Hij noemt *breadth*, het aantal onderwerpen dat in *self-disclosure* besproken wordt; *duration*, de duur van de disclosure; en *depth*, hoe emotioneel intens de *self-disclosure* is. Dat is een nuttige indeling, omdat we daarmee kunnen beschrijven hoe sterk de self-disclosure is die voortkomt uit de morele crisis van de toeschouwer. Het toegeven van een morele fout is duidelijk een beperkte *self-disclosure*, kort-durend, maar wel intens.

Omarzu beschrijft niet alleen de gradaties, maar ook de voorwaarden die nodig zijn om tot self-disclosure te komen: het ‘disclosure decision model (DDM)’. (Omarzu 2000)

## Trust



Figuur 5.1. The Disclosure Decision Model. (Omarzu 2000:178)

Zo kan het model van boven naar beneden als volgt worden ingevuld. Het doel van de toeschouwer is: 'Identity Control', het herstellen van het negatieve zelfbeeld. Dat doel is concreet. De vraag "Is there an Appropriate Target?" wordt bevestigend beantwoord (in het B-gedeelte van dit hoofdstuk). Ja, de filmauteur is een *appropriate target*. De vraag naar het nut leidt tot een bepaalde hoeveelheid informatie, en duur. Het risico leidt tot een bepaalde diepte van de informatie.

*Self-disclosure* is belangrijk in sociale interactie en het is de sleutel tot de ontwikkeling van een relatie. (Dindia et al. 1997)<sup>76</sup> Niet alleen bepaalt volgens hen de intensiteit van de relatie de mate van *self-disclosure*, de *self-disclosure* leidt tot een *self-disclosure* bij de luisteraar. Zij bevestigen daarmee dat *self-disclosure* wederkerig is, zoals Jourard al stelde: "Disclosure begets disclosure". (Jourard 1971)<sup>77</sup>

<sup>76</sup> "We argue that there are individual differences in self-disclosure and that individuals adjust their self-disclosure depending on their unique relationship, the level of the relationship (spouses versus strangers), and their partner's self-disclosure (reciprocity of self-disclosure). (...) Our second assumption is that in dyadic conversation, people adjust their self-disclosure to their partner's self-disclosure, above and beyond their typical baseline, given the appropriate social and relational context." Dindia, Kathryn, Mary Anne Fitzpatrick, and David A. Kenny. 1997. "Self-Disclosure in Spouse and Stranger Interaction." *Human Communication Research* 23: 388-412.

<sup>77</sup> Jourard bedacht de term 'self-disclosure'. Jourard, S.M. 1971. *The transparent self*. New York: D. Van Nostrand.



### *Self-disclosure* is begin van *trust*

Niet alleen helpt *self-disclosure* een relatie te ontstaan, het leidt ook tot meer vertrouwen. Zodra mensen in een gesprek meer dan alleen maar beleefdheden uitwisselen, en iets over zichzelf beginnen te vertellen (*self-disclosure*), ontstaat er een vertrouwensrelatie. Volgens Weber en Carter onthult *self-disclosure* niet alleen informatie over het zelf, maar zegt het ook iets over het *belief*-systeem dat daar aan ten grondslag ligt. (Weber and Carter 2003:30-31) De *social sharing* en *self-disclosure* is niet zonder gevaar. Men laat daarbij namelijk iets van zichzelf zien dat men liever niet ziet. (Duval and Wicklund 1972) Je kunt daarom alleen iets over jezelf vertellen door er op te vertrouwen dat de luisteraar er op de juiste manier op reageert, bijvoorbeeld door die informatie niet aan anderen te vertellen. De luisteraar voelt zich ook vertrouwd door de spreker, en ontstaat er onderling vertrouwen. (Derlega et al. 1993:2) Op die manier zijn *self-disclosure* en relaties “mutually transformative”. De inhoud van de *self-disclosure* verandert de aard van de relatie, en de aard van de relatie verandert ook het soort *self-disclosure*. (Derlega et al. 1993:9) (zie ook: Wheelless 1976; Wheelless 1978; Wheelless and Grotz 1977)

### Relaties

Vanuit de *social sharing* en *self-disclosure* van de toeschouwer begint langzaam een relatie te ontstaan met de auteur. Nu moeten we beredeneren hoe en waarom deze *unfocused* (oppervlakkige) relatie uitgroeit tot een *trust* relatie.

Allereerst kunnen we gebruik maken van theorie die beschrijft hoe relaties zich ontwikkelen. Relaties vinden plaats in fases, opkomst en ondergang van een relatie. Daarbij beschrijven ze een ontwikkeling van de mate van verbondenheid: van nabijheid zoeken, tot het vinden van een stabiele basis, het ontwikkelen van kennis over de ander en uiteindelijk weten ‘wie de ander is’, en het steeds moeilijker kunnen omgaan met de afwezigheid van de ander. (Zeifman and Hazan 2000)

Het onderstaande schema geeft een overzicht van de verschillende kenmerken van relaties. Deze kenmerken worden in de theorie wel apart bestudeerd, maar impliceren elkaar. *Self-disclosure* is een enigszins riskante bezigheid, en vraagt om grotere geheimhouding en vertrouwen. Die onderlinge sterke connectie tussen de verschillende aspecten zorgt er ook voor dat ze elkaar creëren. Op het moment van *self-disclosure* ontstaat er ook een gevoel van geheimhouding en vertrouwen. Dat gevoelde vertrouwen leidt tot versterking van de relatie, die zo in een nieuwe fase belandt, waarin meer *self-disclosure* mogelijk is, dat weer leidt tot meer vertrouwen. Dit verklaart waarom mensen snel een gevoel van *attachment* krijgen, en een vertrouwensband. Het maakt ook duidelijk waarom talloze contacten juist niet tot *attachment* leiden, daarin ontbreekt de component: wederkerigheid.

## Trust

Mijn volgende tabel geeft een globale samenvatting van de vele literatuur:

	Pre-attachment	Attachment-in-the-making		Clear-cut attachment. Goal-corrected partnership
<i>Relatie-intensiteit</i>	Unfocused relatie (voorbijganger/ recognition)	Social sharing-relatie	Self-disclosure relatie (een bekende/ alignment)	Trust-relatie (vriend / allegiance)
<i>Kenmerken van relaties</i>				
Openbaar	+++ +	+++ -	++ --	++ --
Rol	+++ -	++ --	+ ---	----
Risico	+ ---	++ --	+++ -	+++ -
Wederkerigheid	++ --	++ --	+++ -	++++
Self-disclosure (core-self)	----	++ --	+++ -	++++
Geheimhouding	----	+ ---	+++ -	++++
Trust	+ ---	++ --	+++ -	++++

Figuur 5.2. Aspecten van de verschillende soorten relaties. Het model kan op verschillende manieren geïnterpreteerd worden. Een social sharing-relatie heeft als een van de kenmerken gedeeltelijke self-disclosure (twee +, twee -). Maar de omgekeerde redenering geldt ook: de gedeeltelijke self-disclosure verandert de unfocused relatie in een social-sharing relatie.

### *Trust*

Een beginnende relatie mondt idealiter uit in een hechte relatie, een *trust*relatie. Wat kunnen we zeggen over het *trust*-aspect van die relatie? In de laatste dertig jaar is het een uitvoerig beschreven onderwerp geworden in heel diverse vakgebieden: in economie (een *trust* is een rechtsvorm waarin men geld toevertrouwt aan anderen, *trustees*), politiek (het – ontbreken van - vertrouwen van het volk in de bewindsvoerders), sociologie (het vertrouwen in de medemens) en *trust* in relaties (dyadische relaties). In dit hoofdstuk staat natuurlijk *trust* in dyadische relaties centraal, maar de *trust*-concepten uit de andere vakgebieden zijn ook daarvoor relevant.

Een globale definitie van *trust* is: in **gevaarlijke** omstandigheden/ vooruitzichten vertrouwen schenken aan een **ander**, dat deze in de **toekomst** in **jouw belang** zal handelen.

### **Gevaar**

Socioloog Niklas Luhmann beschrijft in een invloedrijke studie over de rol van *trust* in de maatschappij. (Luhmann 1979) Hij beschrijft hoe de basis van *trust* ligt in dyadische relaties (*face-to-face encounter*), waarin mensen andere mensen moeten

kunnen vertrouwen. Hij toont aan hoe in de moderne, complexe samenleving dat directe, persoonlijke, vertrouwen plaats heeft moeten maken, en is omgevormd tot, een vertrouwen in het systeem (*system trust*). Hij laat zien hoe we communiceren via verschillende media, waar we ons vertrouwen in stellen. Met media bedoelt hij interfaces, zoals geld. We vertrouwen erop dat het geld waardevast is, en dat we er in de toekomst een bepaalde aanschaf mee kunnen doen.

Kern van het probleem van *trust* is niet zozeer het vertrouwen, maar het bestaan van gevaar. Luhmann stelt dat het leven van alledag bestaat uit risico. We weten nooit wat de toekomst in petto heeft, de toekomst is een gevaar voor ons. “All human action occurs in time, drawing upon a past which cannot be undone and facing a future which cannot be known” (Barbalet 1996:82) Wanneer we ons daar volledig bewust van zijn, zouden we ons verlamd voelen, en geen stap meer verzetten. Om te kunnen leven en handelen moeten we wel een zeker vertrouwen in de toekomst hebben. Luhmann ziet *trust* als een psychologische oplossing van dit probleem dat de toekomst en de samenleving ons stelt.

Hij definieert heel precies het soort gevaar dat *trust* noodzakelijk maakt. Het bekende (*familiar*) zorgt voor zekerheid, maar ook voor behoudzucht, je begeeft je niet in het onbekende.

Het soort vertrouwen dat nodig is om toch het gewone leven te leiden, je over te geven aan de mogelijkheid dat het leven je voor verrassingen zal stellen (je over te geven aan de toevaligheden), noemt Luhmann *confidence*. In *confidence* negeer je de mogelijkheid dat je teleurgesteld zult raken: “If you do not consider alternatives (...) you are in a situation of confidence”. (Luhmann 2000:97) Natuurlijk kan je van alles overkomen, ondanks de *confidence* die je had. Als je op die manier teleurgesteld raakt in *confidence*, dan wijt je dat aan externe factoren.

Echter, om een handeling te gaan verrichten waar je je aan committeert, dan is er *trust* nodig. Maar niet voor elke mogelijke handeling is *trust* nodig: “But not all expectations of this nature involve trust; only those concerning conduct do so, and among the latter only those in the light of which one commits one’s own actions and which if unrealized will lead one to regret one’s behaviour.” (Luhmann 1979:25) Het gaat dus om handelingen die, als ze mislukken, leiden tot teleurstelling over eigen handelen. Maar het is juist die kans op mislukken (het risico), dat het nodig maakt om vertrouwen te hebben om die handeling toch uit te voeren. “If you choose one action in preference to others in spite of the possibility of being disappointed by the action of others, you define the situation as one of trust.” (Luhmann 2000:97)

*Trust* is wanneer je een risicovolle handeling begaat. Maar je hoeft die handeling niet uit te voeren, zolang je de handeling niet begaat is er geen risico, en geen *trust*. Het risico bestaat ook niet als de actie niet wordt uitgevoerd. Als je

teleurgesteld raakt in *trust*, dan verwijt je het jezelf, en je eigen keuze. (Luhmann 2000:100)

Het verschil tussen *confidence* en *trust* is dat *confidence* nodig is voor de gevaren die toevalligheden ons bieden, en *trust* nodig is voor het uitvoeren van bewust uit te voeren handelingen, waarvan niet zeker is dat ze tot de gewenste uitkomst leiden (onder andere omdat het gedrag van anderen onbekend is).

Sztompka, in een overzichtswerk over *trust*, scherpt de definitie van Luhmann aan door *confidence* en *trust* te contrasteren met hoop. Hoop is passief, vaag, een niet rationeel gerechtvaardigd gevoel dat de toekomst goed of slecht zal verlopen. (Sztompka 1999:24-25) Hoop en *confidence* zijn contemplatief, afstandelijk en niet-gecommitteerd: “They fall within the discourse of fate, refer to something happening without our active participation, events we consider only in our thoughts.” (Sztompka 1999:24-25) Of, zoals Luhmann zelf beschrijft: “Trust reflects contingency. Hope ignores contingency”. (Luhmann 1979:24)

*Trust* is een manier om de onzekerheid te lijf te gaan: het is een weddenschap (*bet*) over de toekomstige handelingen van anderen. Het bestaat uit geloof, en *commitment*: iemand vertrouwen is handelen alsof we de toekomst kennen (Sztompka 1999:25-26), een “assured expectation”. (Barbalet 1998:76) “The clues employed to form trust do not eliminate the risk, they simply make it less. They do not supply complete information about the likely behaviour of the person to be trusted. They simply serve as a springboard for the leap into uncertainty, although bounded and structured.” (Luhmann 1979:33)

Tot hier is de theorie van Luhmann zeer bruikbaar, maar dan maakt Luhmann een stap richting netwerk theorie. Die netwerk-theorie is niet van groot belang voor dit hoofdstuk, maar het is wel nuttig om *personal trust* nog beter te kunnen definiëren. Luhmann stelt dat in het toenemen van de complexiteit van de samenleving *personal trust* plaats maakt voor *system trust*. Dat is een onpersoonlijk vertrouwen in de dingen, waar we onze persoonlijke *trust* op projecteren (objecten fungeren in die zin als ‘media’). Zo kunnen we vertrouwen op geld, dat in zichzelf niets waard is, maar waarin we vertrouwen dat als we er iets mee willen kopen, dat dat mogelijk is. Hoezeer hij daarin gelijk heeft, bleek wel in 2007 toen spaarders in lange rijen van de Bank Northern Rock stonden om hun geld op te nemen, omdat ze hun vertrouwen in de bank waren kwijtgeraakt.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Hoe sterk economische trust in relatie staat tot sociale trust laat Fukuyama zien in *Trust: The Social Virtues and the Creation of Prosperity*. Fukuyama, Francis. 1996. *Trust: The Social Virtues and the Creation of Prosperity*. New York: Free Press Paperbacks. In dit boek stelt hij dat de economie een bepaalde mate van *trust* veronderstelt. In landen waarin de persoonlijke *trust* (ethiek) belangrijk is, draait de economie beter dan in landen waar er veel onderling wantrouwen is.

<sup>79</sup>*System trust* (of *impersonal trust* zoals het ook genoemd wordt) is: “Impersonal trust arises when social-control measures derived from social ties and direct contact between principal and agent are unavailable, when faceless and readily interchangeable individual or organizational agents exercise considerable delegated power and privilege on behalf of principals who can neither specify, scrutinize, evaluate, nor constrain their performance.” (Shapiro 1987:634)

Het voorbeeld maakt ook duidelijk waarom Luhmann stelt dat verlies in *trust* het eigen gedrag ter discussie stelt. In alles staat centraal het eigen handelen: ten eerste het geloof in de macht van eigen handelen, maar ook in de eigen beslissing om anderen (of de dingen) te vertrouwen. Het risico van de toekomst is bij Luhmann niets anders dan het gevolg van het nemen van verkeerde beslissingen. Hij beschrijft het zelf ook: hij ziet het als een veranderende visie in de huidige samenleving. Waar vroeger gevaar werd gezien als het gevolg van God, van de natuur of van het lot, wordt elk gevaar nu gezien als het gevolg van eigen beslissingen. (Holmstrom 2007; Luhmann 1993) De handelingen van de ander zijn in deze theorie vooral de mogelijkheid stoorzender te zijn van eigen handelen. Of om niet die stoorzender te zijn. In *trust* is de mogelijke schade groter dan het verwachte voordeel. (Deutsch 1958; Luhmann 2000)

### Verwachting/ oriëntatie op de ander

In de voorgaande definities wordt het belangrijkste aspect van *interpersonal trust* buiten beschouwing gelaten, namelijk dat *trust* een verwachting is dat de **ander** zo zal handelen in jouw belang, juist op momenten dat je eigen handelen tekort schiet.

*Trust* heeft dus de bijzondere eigenschap om de onzekerheid over eigen handelen (negatieve emotie) te vervangen door verwachtingen over handelen van de ander (positieve emotie). Omdat (goed) handelen zo centraal staat, zou het een kern moeten zijn van de ethische filosofie. Toch is in de ethische filosofie het handelen van anderen lang buiten beschouwing gebleven, omdat “Kant’s unconditional morality removes the need for trust”. (Weber and Carter 2003:145) Filosofen als Annette Baier en Eric Uslaner hebben duidelijk gemaakt dat het ethisch handelen van anderen ook van groot belang is. (Baier 1986)

Om anderen te kunnen vertrouwen (in een *trustrelatie*) is er niet alleen vertrouwen nodig dat de ander handelt in jouw belang. Het is ook noodzakelijk dat die ander in jouw belang handelt vanuit de zelfde morele principes (*belief*-systeem), én dat je van elkaar weet dat je elkaar op die manier vertrouwt: “trust is morally decent only if, in addition to whatever else is entrusted, knowledge of

---

<sup>79</sup> In de allerlaatste redactiefase van deze studie heeft de wereldwijde economische crisis, en het omvallen van meerdere banken, de connectie tussen economie en *trust* voorgoed op de kaart gezet.

## Trust

each party's reasons for confident reliance on the other to continue the relationship could in principle also be entrusted since such mutual knowledge would be itself a good, not a threat to other goods". (Baier 1986:259)

Eric M. Uslaner beschrijft het verschil tussen strategische en morele *trust*. (Uslaner 2002) In strategische *trust* gaat het om een calculerende afweging of iemand in een bepaalde situatie te vertrouwen is (hoe mensen zich zullen gedragen). Bij morele *trust* is van belang of je iemand vertrouwt (hoe mensen zich moeten gedragen); of je ervan uitgaat dat de ander deel uitmaakt van de *moral community* waarin iedereen dezelfde moraal er op na houdt. Geschaad vertrouwen richt zich dan voornamelijk op die ene persoon, en het vertrouwen in de mensheid verandert er niet door. "Even if other people turn out not to be trustworthy, moral values require you to behave as if they could be trusted." (Uslaner 2002:19) Dit is nauw verbonden met het Geloof in een Rechtvaardige Wereld. In een ontmoeting komen beide types *trust* samen: er is de specifieke *exchange trust* (*strategic*), en een achterliggende moraal van *trust*.

In *trust* geef je de verantwoordelijkheid over eigen handelen over aan de ander. Die overdracht van verantwoordelijkheid maakt dat we goed willen weten wie die ander is. Die oriëntatie op de ander (*impression formation*) is besproken in hoofdstuk 3A, en alles dat daar gezegd is geldt onverminderd voor het oriënteren op de persoon met wie we een *trustrelatie* aangaan. Er is wel een verschil in accent. Gewoonlijk schatten we mensen in, om te weten wie ze zijn. Impliciet in die beoordeling is dan een inschatting wat we van hen kunnen verwachten. Bij het inschatten van mensen om ze te kunnen vertrouwen, willen we weten wat we van hen kunnen verwachten, en daarvoor willen we weten wie ze zijn.

Belangrijk in het inschatten van wie de ander is, is het zien of die ander consequent handelt.

In *trust* weten we dus niet, en kunnen ook niet weten, hoe anderen reageren. (Sztompka 1999:24) Of zoals Hosmer stelt: "Trust is the expectation by one person, group, or firm of ethically justifiable behavior – that is, morally correct decisions and actions based upon ethical principles of analysis – on the part of the other person, group, or firm in a joint endeavor or economic exchange". (Hosmer 1995:399)

Ullmann-Margalit beschrijft *trust* als geloof in de goede intenties en competenties van de ander:

- You intend to behave or act in this matter so as to promote my interests and my general well-being;
- you intend to promote my interests qua my interests (whether or not they coincide with your interests);

- with respect to the matter at hand, you have the competence to behave or act so as to promote my interests. (Ullmann-Margalit 2004:62-63)

Een soortgelijke opsomming vinden we bij (Ring and Van de Ven 1992), die daaraan toevoegen dat *trust* zich niet laat opdringen of dwingen. Het is een optimistische verwachting. Of zoals Weber en Carter zeggen, een motiverende kracht. (zie ook: Weber and Carter 2003:147)

*Trust* is een verwachting naar de toekomst. Verwachtingen voor sociale orde, voor sociaal gedrag volgens de sociale rol, verwachtingen dat anderen in mijn belang zullen handelen (Barber 1983)

### *Trust trust*

Complex aan *trust* is ook dat *trust* zelf ook tot nieuwe *trust* leidt, we have to “trust trust”. (Gambetta 1990) Daarmee bedoelt Gambetta dat als we bijvoorbeeld besluiten iets te doen omdat we de ander vertrouwen, dan moeten we er ook op vertrouwen dat we zelf de juiste beslissing hebben genomen om de ander te vertrouwen.

### Wederkerigheid

Door de oriëntatie op de ander, de kwetsbaarheid van het ik, en het gezamenlijk een toekomst tegemoet gaan, leidt *trust* tot een relatie. “Trust (...) is primarily about relationships”. (Florence and Solomon 1998:209) Of, zoals Weber en Carter het in hun uitvoerige studie van personal *trust*relaties stellen: “Trust cannot exist outside of a relationship. It is a way one positions oneself toward another; hence its relational character. (...)Trust is a characteristic of relationships of the intimate kind. Trust relationships are built through time, creating a history that provided basis for actors who are stepping into the future.” (Weber and Carter 2003:48) Weber en Carter omschrijven *trust* als een ‘*we-orientation*’, een gemeenschappelijke relatie, in tegenstelling tot de ‘ik-jij’ oriëntatie van meer oppervlakkige ontmoetingen. Door de ‘wij-oriëntatie’ ontstaat ook een neiging tot afsluiten van de omgeving, als een soort eiland in de wereld (en de tijd), zoals Goffman al eerder beschreef in *Fun in Games*. (Goffman 1961)

In *trust* tonen we ons ware zelf, ontdaan van alle rollen die we dagelijks spelen, en verwachten dat ook van de ander. We zien alles vanuit het perspectief van de ander. *Trust* “is not solely oriented toward role-based behaviors for it is connected to an idea of a particular other who occupies many role positions at the same time, and by virtue of doing so, becomes freed from the constraints of a role-based determinism.” (Weber and Carter 2003:120) Of zoals Prager het beschrijft: “Both understanding and acceptance would be relatively hollow, however, without each partner experiencing positive affect toward the other. It is this combination of experiences - being understood and accepted by someone

who feels positively about one – that seems to capture what is important and rewarding about intimate experience.” (Prager 1995:47)

Lewicki en Bunker beschrijven dit als identificatie-*trust*: “This form of trust is based on a complete empathy with the other party’s desires and intentions. At this third level, trust exists because each party effectively understands, agrees with, empathizes with, and takes on the other’s values because of the emotional connection between them and thus can act for the other. Identification-based trust thus permits one to act as an “agent” for the other and substitute for the other in interpersonal transactions.” (Lewicki and Bunker 1996:119)

De meest overtuigende manier om te weten hoe sterk de *trustrelatie* is, is door te testen hoe verbonden men zich met de ander voelt. (Sztompka 1999)<sup>80</sup> Zo noemt Sztompka ‘evocative trust’ wanneer we de ander vertrouwen in de hoop en verwachting dat de ander ons zal vertrouwen, juist omdat we hem vertrouwen: “(...) when we act on the belief that the other person will reciprocate with trust toward ourselves. In this case we trust intentionally to evoke trust.” (Sztompka 1999:28)<sup>81</sup>

### *Trust* en emoties

Tot hier is de logica en het belang van *trust* beschreven, als een manier om negatieve emoties te verzachten of te voorkomen. Maar *trust*, het voelen van *trust*, of het door anderen vertrouwd voelen is een ook een specifieke ervaring. Weber en Carter zien *trust* als een veroorzaker van emotionele ervaringen: “The intimacy required of trust leaves the self vulnerable to attacks; the consequential mortification of self (...), brought about by the evaluations embedded in betrayal of unworthiness, fuels self-feeling(...). What is important here is that trust allows for the self to become known in an intimate way that makes the acts of violation exceedingly emotionally painful.” (Weber and Carter 2003:124)

Anderen zijn explicieter en stellen dat *interpersonal trust* zelf een emotie is, en nauwelijks een rationele benadering. (Barbalet 1998; Lewis and Weigert 1985:973)

### *Trust* uit noodzaak

In de voorgaande bladzijden is beschreven hoe *trust* zich ontwikkelt vanuit de in gedachten uitgesproken zin “hoe heb ik het zo ver laten komen”. Daardoor

---

<sup>80</sup> Dit is zeer goed te vergelijken met de lakmoesproeftest die ik voorstelde in hoofdstuk 3, om de betrokkenheid bij een personage aan te tonen.

<sup>81</sup> Er zijn worden in trusttheorie heel veel soorten trust onderscheiden, bijvoorbeeld: gecalculerde- kennis- en identificatie trust Lewicki, Roy J., and Barbara Benedict Bunker. 1996. "Developing and Maintaining Trust in Work Relationships." Pp. 114-139 in *Trust in Organizations: Frontiers of Theory and Research*, edited by Roderick M. Kramer and Tom R. Tyler. London: Sage.; en eenvoudige, blinde en authentieke trust Florence, Fernando, and Robert C. Solomon. 1998. "Creating trust." *Business Ethics Quarterly* 8: 205-232.



ontstond een zichzelf versterkend proces van *social sharing*, *self-disclosure*, begin van een relatie, vertrouwen in de ander, vertrouwens-relatie. Het tot stand komen van een vertrouwensrelatie kan een langdurig proces zijn.

In sommige situaties kan een vertrouwensrelatie echter razendsnel tot stand komen, namelijk als er een noodzaak toe is. "It seems that personal trust is only formed where it is needed." (Luhmann 1979:45) De morele crisis van de toeschouwer is zo'n moment waar die noodzaak gevoeld wordt.

Eén conclusie uit het vorige hoofdstuk moet hier in herinnering worden geroepen. De morele crisis van de toeschouwer is daar beschreven als een combinatie van schuld en schaamte. Schaamte heeft als voornaamste handelingstendens 'afstand nemen, terugtrekken', terwijl schuld juist leidt tot 'reparatiegedrag en toenadering'. In dit voorliggende hoofdstuk ligt de nadruk op de gevoelde emotie schuld, en het bijbehorende reparatiegedrag. De schaamte vermindert daarna als gevolg van de succesvolle reparatie.

Mishra beschrijft hoe **elke** crisis (dus niet noodzakelijk een morele crisis) *trust* noodzakelijk maakt. Mishra's definitie van een crisis is: "a major threat to system survival with little time to respond (...), involving an ill-structured situation (...), and where resources are inadequate to cope with the situation(...)" (Mishra 1996:261) Dit heeft grote overeenkomsten met een morele crisis. Het verlies in geloof in eigen kunnen en eigen moraal is absoluut een bedreiging 'to system survival', er is wellicht veel tijd om reageren, maar tegelijkertijd voelt het wel urgent. Door het wegvallen van het *belief*-systeem ontstaat wanorde 'an ill-structured situation', en heeft men geen manier meer om de situatie te beheersen. Die 'inadequacy' leidt, in het geval van schuld, tot de handelingstendens 'reparatiegedrag'. Ferguson en Stegge beschrijven die handelingstendens als volgt. In schuld zoekt een mens actief naar controle over de consequenties van zijn handelen: "Self-criticism, rationalization of the deed, confession, and reparation are ways of exerting this control." (Ferguson and Stegge 1995:176)

Baumeister e.a. beschrijft waarom schuld op die manier tot goede relaties leidt. Schuld draagt volgens hen bij aan een goede relatie omdat het gedrag bevordert dat goed is voor relaties en "(...) by serving as a symbolic affirmation of the relationship. Guilt causes people to act in ways that will be beneficial to relationships, such as expressing affection, paying attention, and refraining from transgressions." (Baumeister et al. 1995:256) Schuld werkt verder ook als een soort druk (pressure) om positieve aandacht te geven aan hun partners, wat ongetwijfeld de relatie ten goede komt. (Baumeister et al. 1995:270)

Kollock beschrijft niet alleen dat er een samenhang is tussen het ervaren van schuld en het ontstaan van *trust*, hij bewijst ook dat er een directe correlatie tussen is. Hoe onzekerder de situatie, hoe groter de kans dat er *trust* ontstaat. En hoe groter de crisis, hoe hoger het *commitment* aan iemand uitvalt. (Kollock 1994)

Vanuit de ervaringen van de toeschouwer van de auteursfilm (in alle vijf fases) kunnen we verklaren dat hij behoefte heeft aan *trust*. Wat we nog moeten verklaren is waarom hij die *trust* zoekt bij de auteur, en wat hij van die *trust* verwacht. Dat is onderwerp van het filmtheoretische deel.

## B. *Trust* in filmtheorie

### *Van unfocused encounter tot trust*

Om te kunnen betogen dat de toeschouwer *trust* zoekt en ervaart, moeten we eerst iemand vinden met wie de toeschouwer die *trustrelatie* zou kunnen aangaan. In theorie zou dat iedereen kunnen zijn, maar de meest waarschijnlijke kandidaat voor zo'n *trustrelatie* is de filmauteur.<sup>82</sup>

Zichtbaar is het personage, en eventueel de acteur die het personage vertolkt. Maar we voelen juist een afkeer van het personage, en gaan dus op zoek naar een andere persoon om *trust* mee te ervaren. Dat moet dan wel de auteur zijn. Dat lijkt een vreemde optie, omdat in alle voorgaande hoofdstukken voortdurend betoogd is dat de veronderstelling van een maker voor de toeschouwer tijdens het kijken niet relevant is. De premisse van het onderzoek was dat de auteurs bij de toeschouwer niet bekend waren, zodat er geen besef van een auteur vooraf was. In de eerste hoofdstukken is betoogd dat de toeschouwer de auteur niet nodig heeft als persoonlijke expressie, nauwelijks als mede-constructeur van een werkelijkheid, en helemaal niet als bewijs van fictionaliteit. Alles pleitte ervoor dat de nadruk ligt op de eigen verantwoordelijkheid van de toeschouwer, zowel voor de constructie van de werkelijkheid, als voor de constructie van de fictie, als voor de constructie van de personages.

Maar daarmee was nooit gezegd dat de maker volledig afwezig was in gedachten, hij was alleen als een vage schim, impliciet, aanwezig. Omdat film een product is, veronderstelt het in principe een maker. Zoals bij elk product kunnen we ons voorstellen dat het gemaakt is, kunnen we ons voorstellen welke handelingen daarbij verricht worden, zonder dat we de maker kennen, weten hoe hij er uitziet, of wie hij is.

Via het communicatiemodel van Herbert H. Clark, zoals in hoofdstuk 1 betoogd, is dit het best te beschrijven. Communicatie is het *common* maken in een gemeenschappelijk project. Het gaat hem er om om duidelijk te maken dat communicatie veel meer betekent dan alleen verbale en nonverbale uitingen. Een klant die bij een winkelier om een product vraagt, en de verkoper legt het product op de toonbank, en zegt: "dat kost dan ..." heeft een aantal stadia van het gesprek overgeslagen. De verkoper heeft niet gezegd: "ja, dat verkopen we. Ik zal het even

---

<sup>82</sup> In het volgende hoofdstuk, de conclusie, kom ik terug op mogelijke andere kandidaten om een *trustrelatie* mee aan te gaan.

pakken.” Maar uit het resultaat blijkt dat de verkoper wel heeft meegewerkt aan het project, en de volgende stap bewijst dat de overige stadia ook succesvol zijn verlopen. Clark vergelijkt communicatie met een lift: als we van de eerste naar de 14<sup>e</sup> verdieping willen, en we kijken tijdens het stijgen naar de vermelding van de verdieping, en zien dat we langs de 7<sup>e</sup> verdieping komen, dan veronderstellen we terecht dat we verdieping 2 tot en met 6 al voorbij zijn.

Dat geldt ook voor heel vluchtige ontmoetingen: zoals bijvoorbeeld wanneer een voorbijganger op straat een stap opzij doet om mij te laten passeren. Met die voorbijganger communiceer ik, ik ben me bewust van zijn aanwezigheid, en toch kan ik me een kwartier later niet herinneren dat ik dat gedaan heb, of wie die voorbijganger was.

Als we dit verder doordenken, dan betekent dit dat we uit de voortgang van het project ook kunnen deduceren dat er twee communicatiepartners zijn geweest. Zo kunnen we op internet een artikel bestellen, en een paar dagen later dat artikel thuis ontvangen. Op dat moment heb ik de afzender niet gesproken, maar weet ik wel dat door de uitkomst (het ontvangen van het artikel) iemand dat artikel ingepakt moet hebben, de administratie verzorgd, en naar een postbezorgingsbedrijf hebben gebracht. We hoeven ons niet bewust te zijn van die communicatie met de ander, maar we communiceren wel.<sup>83</sup>

Als we deze dingen combineren met de dubbele geaardheid van de mens (als mens die reageert op *stimuli* in de omgeving, en als mens die zich voortdurend bewust is van zijn positie ten opzichte van andere mensen), dan kunnen we de wereld op de volgende verschillende manieren interpreteren.

Dat is wat er in deze fase van de auteursfilm gebeurt: de toeschouwer realiseert zich in de omgang met het object (de film) dat de film ook een vorm van communicatie is, met de film als gemeenschappelijk project. Op deze manier wordt de toeschouwer zich voorzichtig bewust van de auteur als afwezige, onpersoonlijke communicatiepartner.

Ik heb, in woorden van Goffman en Turner, een *unfocused encounter* met die voorbijganger. (Goffman 1961; Turner 2002) Ulf Hannerz noemt het in zijn

---

<sup>83</sup> Er is in de nieuwe media een groeiende belangstelling voor dit soort onpersoonlijke communicatie. Zie bijv. Duck, Steve. 2008. "Silver anniversary essay: A past and a future for relationship research." *Journal of Social and Personal Relationships* 25: 189-200. Metzger, Miriam J. 2004. "Privacy, Trust, and Disclosure: Exploring Barriers to Electronic Commerce." *Journal of Computer-Mediated Communication* 9. Parks, Malcolm R., and Kory Floyd. 1996. "Making Friends in Cyberspace." *Journal of Communication* 46. Steve Duck, in een overzicht van 25 jaar *Journal of Social and Personal Relationships* stelt dat "These uses of "small media" are breaking down the barriers between types of relationships, types of time distribution and types of place specific to relationshiping that older research simply used to take for granted as being of only one defined and specific type – face to face." Duck, Steve. 2008. "Silver anniversary essay: A past and a future for relationship research." *Journal of Social and Personal Relationships* 25: 189-200.

beschrijving van voorbijgangers in een grote stad *traffic relationships* die op de grens liggen van wat nog een relatie genoemd kunnen worden: “Traffic relationships, for their part, are involved in situations of minimal interaction and may seem to be on the borderline of being relationships at all. The participants may not even be aware that they are ‘taking each other into account’; they are unfocused interactions, ideally not encounters in Goffman’s sense. Either one or both participants – if only two are involved – are uninterested in drawing the attention of the other.” (Hannerz 1980) En zoals Hannerz zegt: de partners zijn helemaal niet geïnteresseerd in elkaar.

Op deze manier beredeneerd valt te begrijpen waarom in narratologie en filmwetenschap zoveel discussie is rond het begrip auteur. De psychoanalytische enunciatietheorie zocht naar aanwijzingen van sporen van de spreker, de auteur in de tekst. De ‘implied author’ is de onzichtbare maker, die impliciet aanwezig gedacht kon worden, als maker van de film. (Booth 1961; Chatman 1978)

In al die theorieën klinkt het oude communicatiemodel zender-boodschap-ontvanger door. David Bordwell en andere filmcognitivisten, stellen dat je die maker helemaal niet nodig hebt. In de meeste films is het genoeg om te veronderstellen dat het verhaal verteld wordt, via een *implied narrator* (Branigan), en zelfs zo’n *implied narrator* valt nauwelijks op. Daarom blijft Bordwells mening volledig overeind: “No purpose is served by assigning every film to a *deus absconditis*.” (Bordwell 1985:62) Al moet de nadruk gelegd worden bij ‘every’: het is niet noodzakelijk in *elke* film. In zijn laatste hoofdstukken bespreekt Bordwell de parametrische vertelling, de enige films waarbij volgens hem de auteur wel noodzakelijk moet worden gedacht door de toeschouwer, omdat de vertelling zo complex is, dat het alleen te begrijpen is, te ontraadselen is, door het te zien als constructie van een maker. In alle eerdere hoofdstukken van onze studie is duidelijk gemaakt dat Bordwell hier geen gelijk in heeft: ook zonder auteur zijn deze films tot een werkelijkheid te construeren door de toeschouwer.

De enige reden om de auteur te zoeken, is - zoveel mag duidelijk worden in dit hoofdstuk - de morele crisis van de toeschouwer. En het is niet zomaar een reden, of aanleiding, het is een bittere noodzaak.

### *Self-disclosure*

Door de handelingstendens van schuld voelt de toeschouwer de noodzaak om toenadering te zoeken bij iemand, en vertoont reparatiegedrag. De toeschouwer zoekt dat bij de auteur. Maar hoe gaat hij daar mee om? De auteur is immers niet zichtbaar aanwezig.

De auteur praat niet terug, en oordeelt dus ook niet; door het feit dat de auteur niet terugpraat, is hij de ideale persoon om een *trust*relatie mee aan te gaan.

*Trust* is een ‘weddenschap’, een sprong in het diepe, juist zonder voldoende kennis over de ander. Maar we gebruiken wel alle informatie die er is. Eén van de

belangrijkste dingen waar we op letten is: consequent gedrag, betrouwbaarheid. Daarbij gebruiken we alle vaardigheden van *social recognition*, zoals beschreven in hoofdstuk 3, maar nu om auteur te leren kennen. Omdat het daarbij gaat om gedrag versus situatie, kan het gedrag van de auteur alleen maar zijn: hoe het verhaal verloopt. Er zijn twee soorten gedrag om de auteur mee te toetsen: het gedrag van de personages, en het gedrag van andere filmmakers. Langs de lijn van de klassieke film vertoont THE ELEMENT OF CRIME een handelingsverloop dat ongewoon is: in een klassieke film zou Fisher hoogstens **bijna** het meisje hebben verstikt, en in ieder geval de echte dader vermoord hebben. Doordat Fisher het meisje vermoordt, en de dader ontkomt, en Fisher zelf een moordenaar blijkt, heeft de filmauteur zich volledig anders gedragen dan andere regisseurs in dezelfde situatie, en is dat zeer informatief over de filmauteur.

Hoe consequenter het verhaal verloopt, hoe betrouwbaarder de auteur is. Dat leidt tot een vreemde paradox: om onze morele crisis te voorkomen, is het beter dat het verhaal een *deus ex machina* kent, of een *reversal of fortune*. In het geval van THE ELEMENT OF CRIME was het prettiger geweest als Fisher, nadat hij is opgehouden met Harry Grey te impersoneren, naar huis gaat. Of dat hij, nadat hij eenmaal samen met het meisje als lokaas de moordenaar opwacht, inderdaad de moordenaar vermoordt en het meisje blijft leven. Maar als het gaat om de werkelijkheid en logica van de Onrechtvaardige Wereld, dan kan het niet anders dan dat Fisher het meisje vermoordt, en zelf de moordenaar wordt.

Dat leidt dan weliswaar tot de morele crisis bij de toeschouwer, maar het toont, op zoek naar een *trustrelatie* bij de auteur, wel het ware gezicht van de auteur: iemand die consequent handelt, en de akelige waarheid niet uit de weg gaat.

De morele crisis van de toeschouwer leidt tot *self-disclosure*. Natuurlijk praat de toeschouwer niet hardop, maar redeneert in zichzelf (monologue intérieur). Het belang van *self-disclosure* is in eerste instantie de *self-disclosure* zelf. Voor de toeschouwer is het prettig dat de auteur niet terugpraat. Hij is de ideale luisteraar. Pas na de *disclosure* verwacht de toeschouwer wel enig bewijs van de aanwezigheid van de auteur, en ontstaat er een zoektocht naar de auteur.

Al zoekende naar de auteur, en *self-disclosing* aan de auteur, ontstaat er een *trustrelatie*. En omdat die *trustrelatie* wederkerig is, verwacht de toeschouwer dat de auteur ook *self-disclosure* doet. Daardoor gaat de toeschouwer de film zien als *self-disclosure* van de auteur. Het gaat dan niet om een letterlijke biografie, maar om een *self-disclosure* van de *core-self* van de auteur, de naakte waarheid. Dat betekent dus dat de auteur niet zozeer duidelijk maakt: ik heb net als Fisher een moord begaan. Maar: ik ben net zo feilbaar als jij, toeschouwer, en zou ook mensen verkeerd inschatten, of, zie ook in dat onze gedeelde moraal – het goede willen doen – kan leiden tot het doden van een onschuldig meisje.

Dit zijn allemaal herinterpretaties van de toeschouwer op zoek naar de auteur. De toeschouwer herinterpreteert de film, ziet het niet langer als een product, een werkelijkheid door hemzelf geconstrueerd, maar als een product door de filmauteur gemaakt, die daarin zichzelf laat zien. Pas dan ontstaat het idee dat de film een filmische vorm van 'bekenentisliteratuur', een autobiografie of een andersoortig egodocument is, waarbij de hoofdpersoon een alter ego is van de auteur.

Maar daarmee is weliswaar een opbloeiende *trustrelatie* tussen toeschouwer en auteur zichtbaar geworden, maar deze *trustrelatie* is nog niet volledig. Immers, de toeschouwer is die *trustrelatie* aangegaan uit noodzaak, en wil daarmee zijn morele crisis op de een of andere manier bezworen zien. Het liefste ziet de toeschouwer dat de auteur hem daarbij helpt, niet alleen door diens *self-disclosure* aan te horen, of door de *self-disclosure* te retourneren, maar liefst door de morele crisis te verzachten.

Daarvoor moet de auteur handelen. De enige manier waarop dat kan, is via de scènes die nog volgen.

Zo kijkt de toeschouwer van *THE ELEMENT OF CRIME* naar het vervolg, nadat hij in een morele crisis is terechtgekomen op het moment dat Fisher het meisje vermoordde. Onmiddellijk daarna is er paniek bij Kramer: de jongeren gaan het ritueel van De Duik uitvoeren. Kramer wil het voorkomen, maar tevergeefs. Een skinhead staat bovenaan een kraan, bereidt zich voor op de sprong. Hij heeft een touw om zijn enkel en springt. Onder hem is een meer waarin zijn vrienden wachten op wat er gebeurt. Vlak boven het water blijft de jongen hangen, het touw was te kort, en door de val breekt hij zijn nek. Deze scène is nog gruwelijker en plastischer in beeld gebracht dan die van de moord op het meisje (dat immers vooral gesuggereerd werd). Daarna vertelt Kramer dat hij de lottomoorden heeft opgelost: Osborne heeft een afscheidsbrief achtergelaten, waarin hij erkent in de voetsporen van Harry Grey de lottomoorden te hebben gepleegd. We zien Osborne: hij heeft zich opgehangen. Fisher wordt voor zijn werk bedankt, en Kramer weet niet/ laat niet blijken dat Fisher die laatste moord gepleegd heeft. Fisher loopt nog wat rond, graaft in de grond. Het laatste shot is een diertje dat uit de grond met grote ogen ons (Fisher) aankijkt.

Hoe ervaart de toeschouwer dit? Na de moord van Fisher op het meisje bevestigt de gruwelijkheid van De Duik de ernst van de situatie, en lijkt te bewijzen dat we inderdaad in een Onrechtvaardige Wereld leven. Anderzijds leidt het ook af van de moord door Fisher: in De Duik pleegt iemand zelfmoord en stelt zichzelf volledig buiten elk moreel systeem. De anarchisten die de Duik uitvoeren erkennen geen enkele wetmatigheid, conformeren zich nergens aan. Fisher, en de toeschouwer handelen immoreel, maar in ieder geval erkennen zij tenminste nog een moreel systeem, waarbinnen ze falen. Dat moreel falen is toch

minder erg dan het ontkennen van alle moraliteit. Op een bepaalde manier sluit De Duik de akelige episode af, door De Duik is de dreiging ervan verdwenen. Ook is de persoon Harry Grey als dreiging verdwenen. De wereld van *The Element of Crime* is daarmee weer een Rechtvaardige Wereld geworden, waarin Osborne schuld heeft bekend, en de consequenties daarvan heeft aanvaard (zelfmoord gepleegd). Kramer blijkt een rechtvaardig, eerlijk, meevoelend mens te zijn die Fisher vergeeft. Hij doet dat niet letterlijk, maar gezien de eerdere bewijzen van zijn alomtegenwoordigheid en alwetendheid, kan het bijna niet anders dan dat hij weet wat Fisher heeft gedaan. Zowel Osborne (die met zijn brief ook de schuld van de moord door Fisher op zich neemt), als Kramer (die doet alsof hij Osborne daarin gelooft) bieden Fisher de mogelijkheid verder te gaan met zijn leven. Of beter gezegd: opnieuw te beginnen, opnieuw geboren te worden. Dat verklaart de kinderlijke onschuld van de grote starende ogen in het slotbeeld. En op dat moment realiseren we ons ook dat Fisher zich moreel gedraagt, en op de juiste manier op dit geschenk reageert. Hij doet boete door zijn eigen handelen onder ogen te zien, om met zichzelf in het reine te komen. Dat doet hij door de analyse bij de dokter in Caïro, waar de film mee begon. Aan die uitweg van Fisher klampt de toeschouwer zich vast. Met Fisher worden wij als toeschouwer niet veroordeeld voor ons verkeerd handelen, en krijgen we de kans ons eigen moreel verkeerd handelen te overdenken, te erkennen, en er iets voor de toekomst van te leren. En door die mogelijkheid aan te grijpen, krijgen we de kans onszelf toch moreel juist te tonen, en daarmee recht te hebben op een plaats in een Rechtvaardige Wereld.

Op een bepaalde manier voelt de toeschouwer zich gehoord, serieus genomen, en misschien zelfs wel vergeven: “Forgiveness is a relational process whereby harmful conduct is acknowledged by one or both partners; the harmed partner extends undeserved mercy to the perceived transgressor; one or both partners experience a transformation from negative to positive psychological states, and the meaning of the relationship is renegotiated, with the possibility of reconciliation”. (Waldron and Kelley 2007:19)

### *Trust* als verklaring van filmtheoretische begrippen

Er zijn drie manieren waarop *trust* al onbewust een rol speelde in het kijken naar film, en eigenlijk altijd al een rol speelt in het filmkijken. Pas door het zo bewust ervaren van *trust* met de filmauteur, blijkt in retrospectief dat die *trust* niet zomaar uit de lucht komt vallen, maar impliciet aanwezig is bij het kijken naar elke film (klassiek of auteursfilm).

Vertrouwen is een belangrijk onderdeel van filmtheorie. Er zijn allerlei onuitgesproken regels die ervoor zorgen dat filmkijken een veilige bezigheid is. De klassieke film geeft als vooruitzicht het *happy end*, dat er geen al te expliciete sex zal zijn, dat het geweld fictief is (dat de film dus geen *snuff-movie* is). De

filmcode is in dat licht bezien niet zozeer het verbieden van amorele handelingen, maar meer het construeren van een veilig middengebied in film, zodat toeschouwers beter weten wat ze kunnen verwachten. Dat de film niet een kwartier zal duren (de toeschouwer zou zich bekocht voelen), en evenmin 24 uur (als dat wel zo is, dan moet de toeschouwer dat van te voren vermeld krijgen). De toeschouwer moet het filmtheater kunnen vertrouwen dat hij, na het kopen van een kaartje, daadwerkelijk een film te zien zal krijgen, en dan nog wel de film waarvoor hij een kaartje gekocht heeft. De voorstelling moet zich in redelijke rust afspelen, en de film moet tot het einde gedraaid worden.

Deze voorbeelden van vertrouwen zijn allemaal voorbeelden van *confidence*, of *system trust*.

### **Voortdurende *trust* na afloop van de auteursfilm**

We hebben nu gezien hoe *trust* ontstaat als consequentie van de morele crisis die de toeschouwer ervaart, als gevolg van de verkeerde personage-inschatting.

Als de toeschouwer de *trust* ervaart, bezegelt dat de *trustrelatie* met de auteur, er ontstaat een vriendschapsrelatie met de auteur. Een dergelijke relatie is zo aangenaam, en sterk, dat deze voor lange tijd blijft bestaan. Zoals in alle relaties, leidt dit tot een verlangen naar nieuwe ontmoetingen, liefst met dezelfde openhartigheid. Dat betekent dat elke nieuwe film met enthousiasme wordt begroet, en men moeite zal doen om de film te gaan bekijken. Dat betekent niet dat die film een zelfde ervaring moet oproepen, ook met goede vrienden heb je wel eens een vluchtige, oppervlakkige ontmoeting. In principe blijft het effect van het ervaren van *trust* na een morele crisis nog lang in herinnering van de toeschouwer, om in ieder geval een aantal volgende films met de auteur te gaan bekijken. Dit gevoel is echter niet eeuwigdurend, uiteindelijk zal de auteur toch opnieuw een dergelijke emotie moeten oproepen bij de toeschouwer.

Natuurlijk is het ook mogelijk dat de toeschouwer in een volgende film *distrust* ervaart, en het is maar de vraag of de *trustrelatie* daar tegen bestand is.

*Trust* kan dus wegebben, zoals gebeurde bij de fans van Polanski bij het zien van de film *PIRATES* (F, Tun: Roman Polanski, 1986). Maar *trust* kan ook weer hersteld worden, zoals gebeurde bij het zien van een film als *THE PIANIST* (UK, F, D, P: Roman Polanski, 2002). Andere regisseurs kunnen keer op keer *trust* bewijzen, zoals gebeurt in het oeuvre van Tarkowski en Lars von Trier.

### ***Trust* in auteursfilm in eerdere fases van de auteursfilm**

Nu het belang van *trust* zo groot is gebleken, en in dit geval van morele crisis zo noodzakelijk, kunnen we in het kort bezien of *trust* ook op andere manieren optreedt in film.

Doordat *trust* zo belangrijk is op momenten dat de toekomst riskant is, wordt het mogelijk te betogen dat *trust* al in een eerdere fase van de auteursfilm



voorkomt. Immers, veel aspecten van de auteursfilm zijn riskant, in de zin dat ze de toeschouwers bestaande kennis op talloze manieren ter discussie stellen.

Een eerste reden is dat de wereld die getoond wordt in een auteursfilm meestal een Onrechtvaardige Wereld is, of in ieder geval een wereld waarin niet alle wetmatigheden gelden als in de wereld zoals wij die kennen. Het vertoeven in een dergelijke wereld, waartoe we door de film worden uitgenodigd, is daarom een riskante onderneming. En omdat ons wereldbeeld ook een morele wereld is, is het betreden van een instabiele morele wereld ook moreel risicovol. De toeschouwer moet de auteur wel vertrouwen om in een dergelijk avontuur mee te gaan, met de stilzwijgende afspraak dat de moraal van de toeschouwer op de een of andere manier overeind blijft.

Een tweede reden is dat de toeschouwer in fase 4 al *trust* zoekt: de onrust die de toeschouwer voelt, kan gecompenseerd worden door *trust* te zoeken bij de auteur.

Er zijn ook andere, minder moreel geladen, momenten waarop de toeschouwer *trust* wil zoeken bij de auteur. Zoals in hoofdstuk 1, de oriëntatiefase, betoogd, duurt het bij een auteursfilm lang voordat duidelijk wordt wie het hoofdpersonage is, wat diens motieven zijn, zelfs wat de handeling is, en wat de logica van de wereld is. Deze onzekerheid kan alleen bedwongen worden door de auteur te vertrouwen. Het vertrouwen bestaat dan niet uit een disclosure van de toeschouwer, maar slechts uit: ik vertrouw je dat ik uiteindelijk duidelijkheid zal krijgen over de ontbrekende informatie (*gaps*) in de *story*.

*Trust*relaties, zoals alle relaties, kunnen ook spontaan ontstaan, zonder noodzaak. Sommige momenten, of soms zelfs shots, in een film kunnen zo krachtig zijn, dat de toeschouwer de maker daarvoor bewondert, en daarin herkent als vriend (wat impliciet, zie Murray Smith, een morele *common ground* veronderstelt). Die momenten zijn volledig individueel en lastig te betheoretiseren. Ongetwijfeld is daar meer expertise over bij kunstgeschiedenis, waar het effect van schilderijen en beeldende kunst op de toeschouwer is bestudeerd. Dit valt echter buiten de grenzen van ons onderzoek.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Hoogstens kan ik uit eigen ervaring een dergelijk moment beschrijven. In *AMATOR* sterft de moeder van de vriend van Filip. Op de begrafenis van die moeder ontbreekt de vriend. Na de begrafenis gaan ze de vriend zoeken, en vinden hem thuis, waar hij naar de paar filmbeelden kijkt waarop zijn moeder levend te zien is. In dit beeld komen liefde (voor zijn moeder), verdriet over haar dood, afstand doen (begraven), de herinnering levend houden (de film), dood (rouw) en leven (de bewegende film) prachtig in een beeld samen. Iemand (Kieslowski) die zo de complexe werkelijkheid in één scène weet te vangen, moet wel te vertrouwen zijn.

Dit past in de beschrijving van Cynthia Freeland over het sublieme “the emotional conflict between terror or dread and elevation. Second, the sublime involves something great or vast.” Freeland, Cynthia A. 1999. “The Sublime in Cinema.” in *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, edited by Carl Plantinga and Greg M. Smith. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.

*Trust* kan op een zelfde manier ook ontstaan door de stijl.<sup>85</sup> Hierboven heb ik stijl besproken als het spoor dat gevolgd kan worden in de zoektocht naar de auteur. In het verlangen naar *trust* wordt de auteur sneller gevonden als deze een herkenbaar spoor heeft uitgezet waarlangs de toeschouwer sneller naar hem toekomt. Maar natuurlijk was die stijl al eerder gezien en eventueel bewonderd. Gewoonlijk wordt die stijl in auteursstudies gebruikt als dé manier om over auteurs te spreken. Alles in deze studie spreekt een dergelijke benadering tegen, omdat auteursstudies nooit de noodzaak van het vinden van de auteur bespreken. Nu ik dat wel heb gedaan, kan ik alsnog enige *common ground* met auteursstudies vinden op de volgende manier. De toeschouwer ziet en bewondert de stijl van een film en voelt daardoor soms (en zeker niet noodzakelijk) een verbondenheid met de auteur. Zo kan de eigenzinnige stijl van *THE ELEMENT OF CRIME* al voldoende reden zijn om de auteur te vertrouwen. Maar daar is geen bewijs voor, geen noodzaak. We kunnen volledig beschrijven wat er zo specifiek, uniek is aan deze stijl, in relatie tot Lars von Triers andere films, de filmgeschiedenis, de kunstgeschiedenis zonder daar ooit een bewijs in aan te treffen van een noodzaak om *trust* te ervaren met de auteur. Maar hoe we de kunstbeleving ook definiëren (bijvoorbeeld als het sublieme) het heeft ongetwijfeld ook een *trust*component.<sup>86</sup>

### C. *Trust* in LA PROMESSE

De film *LA PROMESSE* begint midden in de handeling. Bij de aantiteling horen we auto's voorbijrazen en het geluid van een machine. Zodra de film begint zien we een jongen, die later geïntroduceerd wordt als Igor, als pompbediende bij een garage. Een auto stopt, hij doet de motorklep open, repareert wat. Een oude vrouw komt naast hem staan en vraagt wat het is. Hij heeft het al gerepareerd, stapt in de auto om opnieuw te starten, ziet een portemonnee liggen grist die weg en verbergt die in zijn overall. De vrouw bedankt hem en vraagt hem hoeveel het kost, hij zegt vriendelijk dat het gratis was. Zij dringt aan, zoekt haar portemonnee. Die is kwijt. Hij helpt haar, en zegt: *misschien vergeten?* Zij: *Ik heb er in de supermarkt nog mee betaald.* Hij: *dan heb je hem daar misschien laten liggen: ga maar snel terug, er zijn daar dieven.* Hij komt de garage binnen. De baas zegt: *kom even kijken hoe ik las.* Igor zegt: *eerst even plassen.* Hij gaat naar de achterplaats, graaft een kuil, haalt het geld uit de portemonnee, en begraaft de portemonnee.

---

<sup>85</sup> Met dank aan Patricia Pisters die me herhaaldelijk, terecht, op deze vorm van *trust* wees.

<sup>86</sup> Het past in ieder geval mooi in de definitie van 'sentiment' van Ed Tan en Nico Frijda "(...) the action tendency of sentiment, to give up one's individual autonomy and lose oneself into the greater entity (...)" Tan, Ed S., and Nico H. Frijda. 1999. "Sentiment in Film Viewing." in *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, edited by Carl Plantinga and Greg M. Smith. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press. Om jezelf over te geven, dat kan niet anders dan binnen *trust*.

De man doet het lassen voor, Igor doet het zelf ook. Dan klinkt geclaxonneer. Igor zegt: *ik moet gaan*. De baas zegt: *eerst lassen*. Dan klinkt er opnieuw geclaxonneer, en Igor zegt: *ik moet echt weg*. Hij gaat, de baas zegt: *zeg tegen hem dat dit de laatste keer is dat hij je overdag komt halen*.

In deze paar minuten van de opening doorloopt de toeschouwer de eerste drie fases van de auteursfilm, inclusief het lakmoesproefmoment. De toeschouwer komt bijna automatisch tot de conclusie dat het stelen van de portemonnee een onwenselijke morele transgressie is, en dat Igor niet deugt. Dat wordt nog een keer bevestigd doordat hij liegt dat hij moet plassen, waar hij in werkelijkheid het geld pakt en de portemonnee begraaft. Hoe eenduidig die veroordeling door de toeschouwer ook is, er ontstaat ook meteen *cognitive dissonance*. Immers, de manier waarop Igor de zojuist bestolen oude vrouw helpt, is bewonderenswaardig en klinkt ook erg oprecht. Dit is juist het sociaal erg wenselijk gedrag. Een behulpzame dief is voor de toeschouwer een tegenstrijdig concept. Daar komt nog bij dat de toeschouwer, vanwege die diefstal, niet met Igor wil optrekken, maar dat de film alleen maar *perceptual alignment* biedt met Igor. Dat blijft ook de hele film zo: in alle scènes is Igor aanwezig, en volgen we zijn blik, via nabijheid, *over-the-shoulder* shots en/of *point-of-view* shots.

Deze twee redenen van onrust blijven de verdere film domineren. Igor is een crimineel die voortdurend sympathieke dingen doet, en telkens als we als toeschouwer er geen deel van willen uitmaken, worden we er bij betrokken. Om duidelijk te kunnen maken hoe *dissonance*, morele crisis en *trust* een wezenlijk deel uitmaken van de ervaring van de film, volgt hier een lange samenvatting van de gebeurtenissen, waar in de rest van de bespreking aan gerefereerd wordt.

De film is een lineaire vertelling, de plot duurt iets meer dan een week. In de overgrote meerderheid van de scènes is Igor aanwezig. De film is gefilmd in een neo-realistische stijl, met een *hand-held* camera die de bewegingen van de personages, voornamelijk Igor, volgt. We vallen midden in de gebeurtenissen, zonder introductie. Zelfs de namen van de personages komen we pas laat te weten. We zijn voortdurend bezig deze wereld te construeren, en mensen in te schatten. We weten niet wat er in de mensen omgaat. We zien ze aan de buitenkant, vooral Igor, zonder dat we weten wat ze denken. We denken daar wel voortdurend dingen bij. Daardoor ontstaat een gevoel alsof de toeschouwer aanwezig is bij de gebeurtenissen, en alsof het een documentaire is. Dat is het nadrukkelijk niet, alles is geëncèneerd. Maar het is zo geëncèneerd dat het lijkt op realisme.

### Samenvatting LA PROMESSE

Igor is stagiair bij een garage. Hij moet zijn werk regelmatig onderbreken om zijn vader Roger te helpen bij diens illegale praktijken. Hij verhuurt een pand aan

illegale arbeiders, profiteert van hen. Hij laat hen werken aan hun eigen huis 'het witte huis', dat ze bijna kunnen kopen. Roger heeft een vriendin Marie, die nauwelijks in beeld komt. Nabil is een van de arbeiders die bij Roger in dienst is als infiltrant, hij verklapt als iemand bijvoorbeeld met teveel mensen van een kamer gebruik maken. Een van zijn arbeiders, Hamadou, heeft net zijn vrouw Assita en zoontje laten overkomen uit Burkina Faso. Hamadou heeft steeds gokschulden.

De arbeidsinspectie komt controleren op de bouwplaats, zodat Roger zijn zoon Igor opbelt op diens stageplek, en eist dat hij snel naar huis gaat. De baas van Igor stelt hem de keuze: als je nu weer weggaat hoef je niet terug te komen. Igor gaat toch, hij helpt de arbeiders snel weg te komen voordat de arbeidsinspectie hen ziet. Hamadou valt van de steiger, Igor wil hem helpen, maar moet hem eerst verbergen voor de arbeidsinspectie. Hamadou vraagt Igor hem te beloven te zorgen voor Assita en zijn zoon. Igor belooft dat. Als de arbeidsinspectie eenmaal weg is, wil Igor Hamadou naar het ziekenhuis brengen. Maar Roger weigert dat, en begraaft Hamadou. Igor helpt Roger, maar weigert het puin over hem te storten.

We zien hoe Roger zich vaderlijk gedraagt, Igor helpt en troost. Hij koopt voor Igor een vriendschapsring.

De volgende dagen zien we hoe Igor Assita met kleine dingen helpt. Ze vraagt steeds waar Hamadou is. Ze vertellen eerst dat hij was gevlucht voor de arbeidsinspectie. Dan komen er mensen op bezoek om de gokschuld van Hamadou te ontvangen.

De volgende dag geeft Igor Nabil geld om aan Assita te geven, zodat ze daarmee de gokschuld kan voldoen, en vraagt om het niet aan Roger te vertellen. De volgende scène wordt Igor door Roger in elkaar geslagen: *Waarom deed je dat?* Hij verbiedt Igor nog langer met Assita om te gaan. Dan troost hij Igor, en stelt voor dat Igor maar eens met een meisje moet neuken.

Feest (precies halverwege de plot). Igor en Roger zingen samen op een karaoke feest. Daarna drinken en zingen ze samen, Roger met Marie, en Igor met een onbekende vriendin.

Assita wordt bijna verkracht door Nabil, Roger redt haar, en stelt vriendelijk voor dat ze weer terug gaat naar Burkina Faso, en dat hij haar ticket wel wil betalen. Zij is er van overtuigd dat Hamadou terugkomt, en anders gaat ze naar de politie. Roger loopt boos weg, en betaalt daarna Nabil.

Roger zegt tegen Igor dat hij naar notaris gaat om iets te regelen. We zien hem overleggen met iemand, maar uit het gesprek is niet eenduidig op te maken wat de afspraak is: *“Wanneer zou het moeten gebeuren? Zo spoedig mogelijk. En als het ginder fout gaat? Die vrouwen zijn soms moeilijk te overtuigen...”*

Igor vindt de radio van Hamadou en brengt die naar Assita. Zij slacht een kip om de ingewanden te bekijken, om te weten waar Hamadou is: zij

concludeert: hij is vlakbij. Dan wordt er een telegram bezorgd, ze kan niet lezen. Igor leest voor dat het telegram van Hamadou is, die haar vraagt naar Keulen te komen.

Roger komt binnen en zegt dat hij toevallig daar in de buurt moet zijn, en dat hij haar wel gratis naar Keulen wil brengen.

Roger en Igor samen. Igor vraagt wat er in Keulen gaat gebeuren, Roger zegt dat dat zijn zaken zijn.

De volgende ochtend, Assita stapt in busje. Igor helpt Roger de achterbak leegruimen van het busje. Dan stapt hij snel in, en rijdt weg, Roger achterlatend. Assita is woest op Igor. Hij legt haar uit dat Roger haar naar Keulen bracht om daar prostituée te worden. Ze wil direct naar de politie. Igor weigert: *“Ik geef pa geen gelijk, maar ik klik niet.”* Ze gaan toch naar de politie. Die kan niet veel doen.

Ze zwerven door de stad. Motoren rijden over Assita's spullen heen. Igor breekt in in een huis waarvan hij weet dat de eigenaar in het weekend weg is. Assita vertelt dat de oom van haar zoon in Carrara Italië woont. Hij zegt dat ze daar heen moet. Ze wil niet, omdat Hamadou in de buurt is. Haar kind heeft koorts. Igor huilt in haar armen. Later belt Igor Roger en zegt waar die het busje kan ophalen.

Igor terug, vindt Assita op straat, ze wil naar hospitaal, is boos op Igor omdat die haar kind ziek maakt. Hij blijft bij haar. Ze vraagt: *Mijn man is niet dood, he? Zeg het nu. Ik moet het weten.* Igor: *“Nee, hij is niet dood.”* Ze gaan uiteindelijk toch naar ziekenhuis. Hij betaalt voor haar, maar heeft niet genoeg. Een zwarte schoonmaakster legt 450 frank bij.

Ze gaan met de vrouw mee naar huis. In huis komt een ziener die zegt dat het kind koorts heeft omdat een voorouder geen rust heeft gevonden. Assita vraagt hem of hij weet of Hamadou nog leeft. Igor moet bijna overgeven. De ziener weet het niet.

Assita besluit haar zoon naar Carrara te brengen, om gezond te worden. Assita mag paspoort van de vrouw lenen. Ze zegt dat ze er niet op lijkt. Maar een voorbijganger bewijst dat ze er wel genoeg op lijkt.

Igor verkoopt haar ring. Igor koopt een kaartje voor de trein naar Carrara.

Igor keert weer terug bij Assita, praat met haar. Hij stelt voor om het beeldje te maken. In garage is hij bezig het beeldje te maken. Roger vind hem daar en slaat hem. Dan redt Assita hem, door Roger een klap op hoofd te geven. Igor bindt Rogers voet vast. Igor grist alle spullen bij elkaar. Roger zegt dat hij het goed wil maken, wil geld geven aan Assita. Zegt dat hij alles heeft gedaan voor Igor, dat het witte huis voor hem was. Igor scheldt hem uit, en rent weg, Roger geketend achterlatend.

Igor loopt met Assita in station, de trap op. Hij draagt haar spullen. Terwijl hij tegen haar rug aankijkt zegt hij eindelijk dat Hamadou dood is, en hoe het is gebeurd. Het duurt lang voordat Assita zich omdraait en hem aankijkt. Ze kijken

elkaar lang aan. Dan loopt Assita de trap af (ze hoeft niet meer naar Carrara) en Igor loopt met haar mee, haar tas dragend, de gang uit.

### Bespreking

Deze samenvatting kan heel goed gelezen worden als een *coming-of-age* verhaal. Igor zit gevangen in een web van conflicterende vriendschappen, trouw aan zijn vader is verraad van anderen, en verraad van zijn vader is trouw aan anderen. De film laat zien hoe Igor leert uiteindelijk het juiste te doen.

Er zijn een aantal keuzemomenten: Igor wil Hamadou helpen, naar een ziekenhuis brengen. Zijn vader wil dat niet. Hij kiest voor zijn vader. Hij moet zijn belofte houden, maar moet dat stiekem doen, zijn vader wil dat niet. Hij kiest voor Assita op het moment dat hij het busje steelt, en haar verklapt wat zijn vader van plan was. Hij bevestigt die keuze zodra hij zijn vader vastketent, en hem uitscheldt, en niet langer naar hem luistert.

Deze spanning ‘zal Igor het goede doen, zijn belofte houden?’ is maar een klein deel van de ervaring van de toeschouwer.

In LA PROMESSE komen we op de volgende manier in een morele crisis. De toeschouwer wordt geconfronteerd met Igor (J r mie Renier) die zich immoreel gedraagt. In het begin denken we dat nog te kunnen vergoeilijken, maar al snel is het duidelijk dat hij niet deugt. De onrust van de toeschouwer bestaat er in eerste instantie uit dat de toeschouwer de handelingen van een immoreel personage moet volgen. Dan gebeurt er een ongeluk, en reageert de jongen beter dan we van hem hadden verwacht. Zijn vader blijkt echt immoreel, terwijl Igor zich ontwikkelt tot een deugdzaam persoon. De toeschouwer komt daardoor in een morele crisis: hij heeft de personages niet als mens beoordeeld, heeft te vroeg conclusies getrokken (gemakzucht) en Igor op basis van te weinig gegevens als misdadiger veroordeeld.

De toeschouwer blijft daardoor in een vreemde tegenstrijdigheid hangen: hoe verder Igor zich ontwikkelt als deugdzaam, hoe groter het moreel falen van de toeschouwer in het veroordelen van hem als misdadiger. Terwijl wensen dat Igor zich als een misdadiger zal gedragen evenzeer immoreel is, zeker gezien de gevolgen die dit zal hebben voor het Afrikaanse gezin dat slachtoffer is.

Die tweeslachtigheid is ook precies het onderwerp van de film, waar de hypocrisie van de Rechtvaardige Wereld tot onderwerp is. De Onrechtvaardige Wereld wordt getoond als veroorzaakt door het bestaan van de Rechtvaardige Wereld. En waar de Onrechtvaardige Wereld zo onveilig is, en we vrezen daar in terecht te komen, blijkt de Onrechtvaardige Wereld veilig, en de zogenaamde Rechtvaardige Wereld onveilig en onrechtvaardig. Dat maakt de film eigenlijk dubbel zo onveilig: niet alleen het verschil tussen goed en slecht handelen is omgedraaid, ook de vorm waar dat in gegoten wordt is anders, terwijl het houvast de ‘blanke’ wereld juist is: de ‘zwarte’ wereld als Rechtvaardige Wereld.

Probleem is daarmee dat het de westerse wereld zelf is, die Onrechtvaardig is. Het is de officiële gewone wereld die corrupt en oneerlijk is, terwijl de illegalen zich voortdurend moreel gedragen. De overheid is onbetrouwbaar: op het moment dat de burgemeester moet tonen dat hij optreedt tegen illegale arbeid, krijgt Roger betaald om een aantal van zijn Poolse bewoners te laten arresteren. De instanties zien niets: de arbeidsinspectie neemt genoegen met de leugens van Roger die zegt geen werknemers op de bouwplaats te hebben. De politie kan niet op zoek gaan naar Hamadou, omdat hij niet officieel geregistreerd staat. En als ze dan een signalement willen laten uitgaan, is er geen foto, en heeft hij dus geen gezicht: de omschrijving dat hij zwart is, is weinig informatief. Later komt dit motief terug, als Assita het paspoort van Rosita wil lenen, omdat ze zwart is zullen witte douaniers niet opmerken dat ze Rosita niet is.

De valstrik is dat we Igor onmiddellijk beoordelen en veroordelen als 'slecht'. En we geen onderscheid maken tussen hoe iemand 'is', en bepaalde handelingen die hij verricht in context. Natuurlijk doet de toeschouwer niets verkeerd door Igors gedrag moreel te veroordelen: het stelen van de portemonnee van de oude dame is immoreel.

Maar onze moraal zegt ook dat we mensen serieus moeten nemen, niet te vroeg moeten oordelen, en niet op basis van een bepaalde handeling definitief moeten typeren. De toeschouwer had Igor een kans moeten geven, en hem kunnen typeren als een slachtoffer van zijn situatie, die van karakter deugdzaam is, maar een verkeerde handelingen uitvoert.

Dat is waar de film ons voortdurend mee confronteert: het verschil tussen de handelingen van personages, en de informatie die dat geeft over hun karakter. Doordat we, zoals in de werkelijkheid, nooit weten wat mensen denken, waarom ze handelen, en wat de lange-termijn gevolgen zijn van hun handelen, is er een voortdurende onzekerheid.

Dit is in deze film ook een morele onzekerheid, keer op keer maken we het verkeerde morele oordeel. De hartverwarmende vader-zoon relatie tussen Igor en Roger voelt heel goed, maar we mogen er niets bij voelen, omdat de twee op dat moment een moord op hun geweten hebben en die verzwijgen.

Elke keer dat Roger iets aardigs doet, blijkt hij volkomen doortrapt te handelen (zoals bij het 'redden' van Assita van haar belager Nabil, of het 'gratis' naar Keulen brengen van Assita). Tegelijkertijd blijkt hij juist oprecht te handelen als hij slecht handelt: als hij Igor in elkaar slaat is dat (zoals later duidelijk wordt) uit liefde. Roger geeft huurverlaging omdat het in het huurhuis stinkt. Als blijkt dat iemand onderhuurders op zijn kamer heeft (tegen de afspraken in en in het geheim) dan jaagt hij hen niet weg, maar rekent – eerlijk – extra huur voor die extra bewoners. Roger en Igor gaan ook eerlijk het witte huis kopen.

Dat er dit systeem in Rogers handelen zit, is iets dat pas achteraf duidelijk wordt. Tijdens het kijken is er geen systeem in het handelen van personages te vinden, en ontstaat er een moreel zwart gat. Er is nooit houvast wat moreel wenselijk is, of waar de toeschouwer op moet hopen of verwachten.

### *Trust*

De toeschouwer is het geloof in de Rechtvaardige Wereld ontnomen. Niet alleen staat de toeschouwer in de Onrechtvaardige Wereld door de te vroege en onjuiste veroordeling van Igor. De toeschouwer ziet ook het falen van de Rechtvaardige Wereld in de werkelijkheid: de Rechtvaardige Wereld is een corrupte wereld. Daar komt bij dat de toeschouwer alle vertrouwen in de kenmerken van de Rechtvaardige Wereld wordt ontnomen: hoffelijk gedrag, vriendschap, hulp bieden en trouw zijn negatieve handelingen, terwijl alle negatieve handelingen positief zijn. Zo is Assita voortdurend boos op Igor, maar accepteert ze hem daardoor wel. Igor ontvoert Assita in het busje, maar redt daarmee haar leven. Igor zegt dat hij niet naar de politie wil gaan, maar doet het toch.

De toeschouwer weet niet hoe de film moet eindigen om de morele crisis te bezweren, maar voelt wel dat hij de auteur moet vertrouwen dat er een herstel mogelijk is. Zonder *trust* te ervaren zou de film niet bekeken kunnen worden, daarvoor is het beeld van de keerzijde van onze Rechtvaardige Wereld te rauw en te ontluisterend.

In *trust* volgt de toeschouwer het vervolg van de film, hopen op dat herstel van de morele orde. Die *trust*fase is, vergeleken met de andere auteursfilms, erg lang. Het is duidelijk dat alles afhangt van Igors gedrag. De toeschouwer moet, mede door de *spatial alignment*, wel bij Igor blijven, en is er een soort betrokkenheid bij Igor. Die betrokkenheid is niet van harte. Elke keer wanneer hij zich moreel goed gedraagt, doet hij weer iets immoreels. Hij wil steeds zeggen wat er is gebeurt, maar doet het niet. Er is daardoor een heel lange autonome morele suspense: zal Igor het bekennen? Tegelijkertijd hoopt de toeschouwer ook dat hij het niet zal zeggen, daarmee bevestigt hij dat de toeschouwer hem verkeerd geoordeeld heeft (als immoreel persoon zou hij niet kunnen bekennen), en wordt ons moreel falen een feit. Tegelijkertijd zal dat ook beteken dat er een mogelijkheid is dat ons geloof in een Rechtvaardige Wereld hersteld kan worden: eerlijkheid overwint.

Die autonome morele suspense loopt parallel aan de spanning voor Assita, die de waarheid wil weten, en tegelijkertijd vreest die waarheid te weten.

Het valt de toeschouwer in deze fase ook op dat Igor en Assita de maatschappij verlaten, en zich in een niemandsland (op straat) bevinden, zonder verbintenis, zonder thuis. Pas daar, ontdaan van alle vormelijkheden van de Onrechtvaardige en de Rechtvaardige Wereld, kunnen ze aan alle genoemde tegenstrijdigheden ontkomen. Pas daar is er oprechtheid mogelijk. En zodra dat



bereikt is, op het moment dat Igor eindelijk volledig bekend, kan een nieuwe Rechtvaardige Wereld ontstaan, waarvan de toeschouwer deel mag zijn.

### D.Conclusie: *Trust* in de filmauteur

De gevoelde *trust* met de auteur leidt tot een ware eenzijdige vriendschapsrelatie, die door de toeschouwer als wederzijds wordt ervaren. De *goodwill* opgebouwd na de eerste heftige ervaring vergeet de toeschouwer nooit meer. Het vriendschapsgevoel leidt tot het verlangen de auteur opnieuw te ontmoeten: dat betekent dat de toeschouwer naar de volgende film zal uitkijken. In eerste instantie om het contact te vernieuwen. De auteur hoeft dan niet noodzakelijk weer een auteursfilm te maken, en kan evengoed een oppervlakkige, klassieke film maken. Het is de toeschouwer dan genoeg de auteur te herkennen.

De grote auteurs zorgen voor een nieuwe *trust*ervaring door een nieuwe valstrik uit te zetten die tot een morele crisis leidt. Het is voor een auteur erg moeilijk deze fans tevreden te stellen, dat kan alleen door nog verontrustender films te maken. De auteurs die dat lukt zijn de echt grote auteurs: Von Trier, Tarkowski, Tarr, Kieslowski en Haneke. Dit betekent dat deze auteurs nieuwe valstrikken moeten verzinnen. Dat leidt tot stilistische vernieuwing, een film in de stijl van de vorige zal leiden tot te vroege ontdekking van de valstrik.

Auteurs slagen niet altijd in hun opzet. De toeschouwer kan bijvoorbeeld teleurgesteld zijn in het einde, omdat de gewenste *trust* niet geboden wordt. Deze grote teleurstelling leidt tot een voorgoed verbreken van de *trust*relatie: vijandschap. De toeschouwer beschuldigt de auteur dan van slechte bedoelingen, en zal films van deze auteur in de toekomst mijden.

In dit hoofdstuk is duidelijk geworden hoe de toeschouwer een relatie aangaat met de onzichtbare auteur. Door de morele crisis is hij gedwongen op zoek te gaan naar de auteur, en bewijzen van diens *trust* te vinden. Dit alles is projectie van de toeschouwer.

In de conclusie zullen alle consequenties van de *trust*relatie tussen auteur en toeschouwer beschreven worden. Een van de consequenties is dat de toeschouwer na afloop van de film, in de werkelijkheid, probeert 'echte' bewijzen te vinden van de oprechte bedoelingen van de auteur, via interviews. Hierdoor komt de auteursverheerlijking tot stand.