



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.

Publication date

2009

Document Version

Final published version

[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*. [Thesis, fully internal, Universiteit van 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.

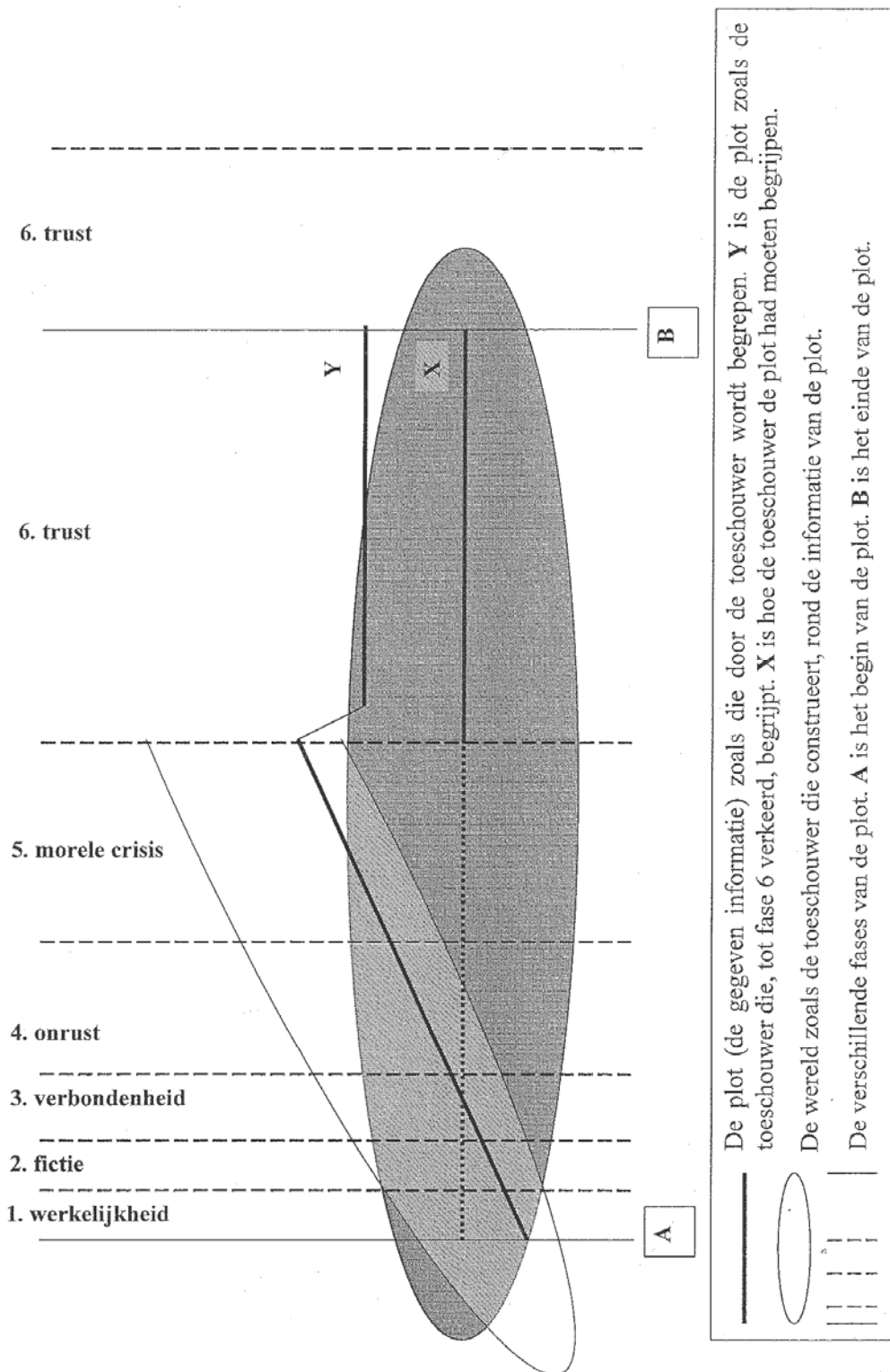
7

Conclusie

Ik probeer hem (de toeschouwer, GvdP) als mens serieus te nemen. Ik beschouw hem als intelligent, in staat om na te denken. Daarom geloof ik ook dat film als kunstvorm een kans heeft. (...) Het moment daarop zagen de mensen tot hun schrik dat ze in de val waren gelopen. Dat ze het plegen van geweld goedvonden mits het gelegitimeerd geweld is. (...) Ik heb heel vaak gemerkt dat 'normale toeschouwers', maar ook critici, vlak na de voorstelling kwaad waren. Maar na een week zeiden dat ze de film prachtig vonden. Dat er iets bij ze op gang was gebracht wat ze niet hadden gedacht. Iets beters kan je niet overkomen. Ik ben erg blij als ik zoiets hoor. (...) Maar als een film een toeschouwer zo door elkaar schudt dat hij hem niet vergeet en de film in zijn hoofd en lichaam blijft voelen en hij erover gaat nadenken omdat hij hem anders niet kwijtraakt, dan heeft die film zijn doel bereikt. (Michael Haneke in interview (VPRO 1998))

De ervaring van de toeschouwer bij een auteursfilm blijkt te bestaan uit 6 opeenvolgende ervaringen. De toeschouwer maakt een verkeerde personage-inschatting, probeert die fout te vergoelijken, ervaart uiteindelijk toch de morele crisis, en zoekt *trust* bij de auteur om de morele crisis ongedaan te maken. De toeschouwer wil de auteur vertrouwen. Hij wil er op vertrouwen dat auteur hem niet in de morele crisis heeft laten belanden om te tarten, maar hem een waarheid over de werkelijkheid en onze moraal wilde laten inzien.

Dat is het begin van de zoektocht naar 'de mens achter de film', interviews, biografieën en vereringcultus. Een *trust*relatie met de auteur voelt als een echte vriendschap, en leidt dus tot hetzelfde vriendschapsgedrag: elkaar opzoeken (een nieuwe film van de auteur gaan bekijken). Het is dan prettig om zulke interviews te zien als hierboven van Michael Haneke. Echte bewijzen van de oprechtheid zijn er niet. Maar de toeschouwer kan wel de auteur interpreteren als oprecht. Bovenstaand citaat kan duidelijk geïnterpreteerd worden als bewijs dat in ieder geval Haneke te vertrouwen is. Je kunt stellen dat hij zich bewust is van alles dat in deze studie betoogd wordt. Tegelijkertijd beschrijft dit proefschrift juist die fase die voor hem ook een raadsel is: wat gebeurt er tussen het moment van woede (een component van de schaamte-emoatie) en het moment dat de toeschou-



Figuur 7.1. Morphologie van de psychologie van de toeschouwer van de auteursfilm.

Conclusie

wer de film prachtig vond? Mijn model beantwoordt die vraag: de toeschouwer ervaart *trust*. Ander verschil tussen Hanekes opmerking en wat deze studie, is dat wat Haneke beschrijft als catharsis (na de film), vooral *tijdens* de film plaatsvindt.

Waarschijnlijk zijn de films van Haneke een bijzondere variant van de auteursfilm, omdat ze eindigen in fase 5. Dat betekent dat de *trust* pas na afloop van de film gevonden wordt. De toeschouwer die terugkeert in de alledaagse werkelijkheid vindt daar *trust* in, omdat die alledaagse werkelijkheid, en de positie van de toeschouwer daarin, een Rechtvaardige Wereld is. Ook vindt de toeschouwer in die werkelijkheid weer *trust* bij vrienden. Doordat de toeschouwer *trust* vindt in de werkelijkheid en bij vrienden, is er geen reden om *trust* te vinden bij de auteur. Dat blijkt ook wel uit de reacties van toeschouwers die Haneke noemt, ze vinden de film alsnog prachtig. Maar ze vinden niet dat de auteur zo geweldig is. Dit verklaart waarom het juist bij Haneke zo lang duurde voordat hij als auteur werd erkend. Een soortgelijk probleem doet zich voor bij Lars von Trier: in *THE ELEMENT OF CRIME* is fase 6 eigenlijk ook te kort.

1. Het *trust*model van de auteursfilm.

Een korte versie van dit model is: bij welke film kiest de toeschouwer verkeerde betrokkenheid, en komt daardoor in een morele crisis terecht, en ondervindt *trust*?

Het model van de auteursfilm staat in figuur 7.1. grafisch weergegeven. Van belang is op te merken dat deze fases niet exact in de film zijn aan te wijzen, alleen de toeschouwer zelf weet op welk moment een volgende fase plaatsvindt. Tevens is van belang dat in elke auteursfilm de duur van de fases anders is. De volgorde van de fases is wel altijd dezelfde.

Omdat het model een abstractie is van de films uit het corpus, is het goed om een aantal nuances te bespreken.⁸⁷

Fase 1

De toeschouwer oriënteert zich op de beelden om die te construeren als een werkelijkheid. Dat proces duurt langer dan bij een klassieke film, waarin het motto is: definieer in de eerste paar minuten zowel het hoofdpersonage, als het probleem dat in de film opgelost moet worden.

In een auteursfilm is de oriëntatie op de film als een werkelijkheid moeilijk omdat er teveel informatie is. Immers, zolang onduidelijk is welke personages

⁸⁷ In Appendix 1 worden de films uit het corpus genoemd. Deze films hebben op de achtergrond gefungeerd als bron om de genoemde 6 fases te ontdekken. Dat betekent echter niet dat alle films uit het corpus exact aan het model voldoen. In Appendix 2 bespreek ik de variaties op het model zoals ze specifiek in de films in het corpus voorkomen.

centraal staan, wat diens motieven zijn en welke gebeurtenissen relevant zijn, moet de toeschouwer alle beelden bewust waarnemen. Deze informatie-overload wordt in veel auteursfilms nog verergerd door juist extra veel informatie aan te bieden (THE ELEMENT OF CRIME is een *case-in-point*).

De toeschouwer wil betrokken raken, maar de film blijft op afstand: Het lukt weliswaar probleemloos om een realiteit te construeren en een situatie te herkennen, verder doet de film er alles aan om niet bij de personages betrokken te raken. Daar zijn een aantal strategieën voor: door lang uit te stellen wie het personage is. Bijvoorbeeld door hoofdpersonages lange tijd niet te tonen of doordat personages ergens mee bezig zijn, maar de toeschouwer niet te weten komt waarmee.

Deze afstandelijkheid hangt samen met de passiviteit van de personages. Die passiviteit is niet omdat ze geen doelen hebben. Hun doelen zijn misschien niet zo groot, ze betreffen vooral zelf te overleven: een baantje, verdriet overkomen. Maar alleen ongeluk maakt deze personages nog niet passief. Elk verhaal is immers een verstoring van de bestaande orde, die aan het einde hersteld wordt. Elk personage moet een obstakel overwinnen om verder te komen. Wat deze auteursfilmpersonages zo passief maakt, zijn de omstandigheden die groter zijn dan zijzelf, die hen bij voorbaat kansloos maken. Ze strijden wel, maar vergeefs.

De complexiteit van de vertelling leidt misschien tot vertraging van het construeren van een werkelijkheid, maar niet tot een onmogelijkheid.

Fase 2

Het besluit om de film als fictie te bekijken ligt volledig bij de toeschouwer. Het is een keuze. Dat maakt het theoretisch onzinnig om in de film bewijzen van fictiviteit te zoeken. Als handelingstendens van de toeschouwer is het wel te begrijpen. Er zijn twee redenen waarom de toeschouwer op zoek gaat naar de, minimale, bevestiging dat het om fictie gaat.

De eerste zoektocht. Alhoewel toeschouwers in alle films actief zullen zoeken naar bewijzen van fictionaliteit/ non-fictionaliteit, is de toeschouwer van de auteursfilm nog gemotiveerder daarnaar op zoek. Immers, zoals in hoofdstuk 1 werd beschreven, doet de auteursfilm er alles aan om de toeschouwer op afstand te houden door traagheid, schrijnende situaties en onduidelijkheid. Beelden die dus leiden tot een *aversive* reactie. Het vinden van bewijs van fictionaliteit maakt het voor de toeschouwer mogelijk de gebeurtenissen in de *paratelic* staat te ervaren, en een *appetitive* houding aan te nemen.

De tweede (en volgende) zoektocht. Zoals gezegd is fictie niet een eenmalige inschatting, maar een voortdurende heroriëntatie op de fictionele status van de gebeurtenissen. In principe is het de toeschouwer zelf die zelfstandig beslist

Conclusie

wanneer zo'n heroriëntatie moet plaatsvinden, maar het wordt ook wel bepaald door de gebeurtenissen zelf, wanneer ze zich erg dicht bij de grens begeven. Juist in de beginfase van de film, wanneer de toeschouwer nog niet in *flow* is geraakt, zal de toeschouwer zich heroriënteren.

Wanneer na vijf minuten plottijd de toeschouwer een man een gebouw uit ziet lopen en volledig willekeurig door een stel zakenlieden in elkaar geslagen ziet worden, terwijl een menigte van een afstand de gebeurtenis emotioneel gadeslaat, is dat genoeg aanleiding om nog eens de vraag te stellen of het wel fictie is.⁸⁸ In de regel zal elk ethisch dilemma de toeschouwer doen afvragen in hoeverre de film nog fictie is.

Dan begint zich echter te wreken dat de auteursfilm zoveel argumenten in zich draagt om het spel van realisme te spelen. De meeste films bevatten na de initiële markers van fictie, geen nieuwe markers daarvan. En alle manieren waarop de films zijn ingebed in de werkelijkheid, maken het lastig de film puur als fictie te blijven beschouwen. Mensen worden onrechtmatig ontslagen, mensen worden in elkaar geslagen terwijl er een menigte bewegingsloos toekijkt, mensen lijden armoede, hebben geen huizen, plegen verraad, etc.

Hoe meer de auteursfilm als realisme overtuigt, hoe meer de toeschouwer op zoek gaat naar indicaties dat de film fictie is, een constructie.

Fase 3.

Uiteindelijk wil de toeschouwer een verbondenheid met een personage aangaan, en doet dat ook. Hiervoor moet hij het personage inschatten, en tot een conclusie komen. Dat de toeschouwer tot een keuze komt, bewijst zich in het lakmoesproefmoment, als we bij een bepaalde gebeurtenis op een specifieke uitkomst hopen die gunstig voor het personage uitvalt met wie we betrokken zijn, en ongunstig voor het andere personage.

Die keuze valt totaal verkeerd uit, omdat de toeschouwer toch te vroeg een oordeel velt. Dat die keuze verkeerd is, komt altijd door een verkeerde afweging van de variabelen: persoon (karakter en motivatie)– gedrag – situatie.

Het is een heel subtiele valstrik: de toeschouwer moet het gevoel hebben zelfstandig de verkeerde keuzes gemaakt te hebben. De verkeerde suggesties die (achteraf gezien) de toeschouwer maakt, mogen niet zijn ontstaan door liegen van de auteur.

De verkeerde personage-inschatting maakt het aantal mogelijkheden eigenlijk heel beperkt: een personage dat goed lijkt, blijkt moreel transgressief te zijn, en een personage dat transgressief lijkt, blijkt moreel hoogstaand te zijn. Er zijn een aantal variaties: het oordeel over het hoofdpersonage blijkt juist, maar niet die van diens vrienden of vijanden. Zo verandert er niets aan onze indruk van

⁸⁸ SONGS FROM THE SECOND FLOOR

Gelsomina (hoogstens dat we steeds meer sympathie voor haar krijgen), maar blijkt onze indruk dat Zampano een gevoelloze bruto is, volledig onjuist.

Waar gewoonlijk auteursstudies de nadruk leggen op de 'kunstigheid' van de stijl, blijkt de ware kunst van een auteur in de knappe constructie, originaliteit en de schijnbare natuurlijkheid van de valstrik. De auteursfilm zouden genoemd kunnen worden 'variaties op het thema 'valstrik'.

Fase 4

In fase 4 blijkt hoe de toeschouwer in plaats van de gemaakte fout te erkennen, er alles aan doet om zijn fout te ontkennen en vergoelijken. Het (op het eerste gezicht) vreemde is, dat dit leidt tot een grotere betrokkenheid (of, in het geval van het veroordelen van een personage dat moreel blijkt te deugen, grotere aversie).

Fase 5

In fase 5 moet er een moment zijn dat de toeschouwer niet langer kan volharden in het verkeerde oordeel. Dat moment kunnen we aan voelen komen, dan ervaren we **autonome morele suspense**. Het hoeft niet getoond te worden, suggestie is al meer dan genoeg.

De morele crisis bestaat uit het erkennen van een falend oordeelsvermogen, en het wegvallen van het *belief*-systeem. De toeschouwer ervaart schaamte en schuld. Deze morele emoties betreffen het Zelf van de toeschouwer. De toeschouwer zoekt vergeefs houvast in de fictionaliteit van de auteursfilm: voor morele emoties maakt het niet uit of die ontstaan binnen een fictie of een werkelijkheid.

Fase 6

In fase 6 zoekt de toeschouwer *trust* met de auteur, en dat veroorzaakt het zoeken naar auteurskenmerken (stijl). De auteur maakt de morele crisis van de toeschouwer ongedaan door de manier waarop hij de vertelling afrondt. Dat leidt tot een tegenstrijdige houding: de auteur moet de consequenties van het verkeerd oordelen tot in het extreme doorvoeren, tot op het bot gaan. Tegelijkertijd moet de auteur, nadat de morele crisis is ontstaan, een manier bieden waarop de moraal van de toeschouwer wordt hersteld. Dit betekent dat een auteursfilm gewoonlijk eindigt met een dood, afrekening, totale afbraak van het systeem, maar wel in een goede stemming.

Een sterk ervaren gevoel van *trust* leidt tot loyaliteit bij de toeschouwer, en tot een voortdurend vriendschapsgevoel. Dat leidt tot een overmatige belangstelling voor alles dat met de auteur te maken heeft: biografieën, alter ego, interviews. En nog belangrijker, het leidt tot nieuwe ontmoetingen met de auteur,

in de volgende films. Het is daardoor dat een oeuvre ontstaat: een toeschouwer wil door *trust* alle films zien van die auteur.

Wat verklaart dit model?

Ik ben er van overtuigd dat dit de meest cruciale manier is waarop een auteursfilm wordt gedefinieerd. Maar het is niet de enige. Wanneer de toeschouwer iets in een film herkent dat een akelige waarheid over de harde werkelijkheid waar de toeschouwer mee geconfronteerd wordt, en waarvan de toeschouwer het gevoel krijgt dat de regisseur zegt: het spijt me dat ik het moet melden, maar dit is hoe de wereld in elkaar zit”, dan ontstaat ook *trust* met de auteur. Dit verklaart waarom er ook zoveel documentaire filmmakers auteurs zijn (Resnais met de harde waarheid over de concentratiekampen), en waarom zoveel fictie-auteurs filmen in de stijl van het neo-realisme.

In wezen moet elke auteur kiezen tussen een manier om de harde werkelijkheid te onthullen, door de toeschouwer mee te lokken en betrokken te maken. Een klassieke film zegt: kijk hoe erg die mensen die in het drijfzand staan, terwijl de toeschouwer keurig aan de goede kant van het afgezette strand staat. Een auteursfilm haalt eerst de afzetting weg, en zegt: kom op eigen risico lopen op het mooie strand, en dan: en nu sta je zelf midden in het drijfzand. Daarbij moet de auteursfilm naar een manier zoeken om te zorgen dat de toeschouwer niet verwijt: waarom heb je me in het drijfzand geleid?

De auteursfilm moet streven naar realisme om de werkelijkheid voelbaar te maken, maar tegelijkertijd naar sterke vormmiddelen, om herkenbaar te zijn, zodat de toeschouwer de auteur kan vinden. Het eerste argument is belangrijker dan het tweede.

Het streven naar een nieuwe stijl is ook belangrijk omdat er telkens weer een nieuwe valstrik moet worden gezet, en stijl kan helpen om zo'n valstrik op te zetten. Er zijn immers niet zoveel patronen denkbaar: een slecht personage blijkt goed, een goed personage blijkt slecht. De variaties zijn: het probleem zit bij andere personages.

Of het briljante DOGVILLE, dat twee keer dit model toepast: eerst blijkt de schrijver Tom Edison aardig, maar dan zien we waar zijn systeem toe leidt, terwijl dan Grace iedereen laat vermoorden, wat ook weer teveel van het goede is. De *trust* ontstaat in de slotbeelden, waarbij de bewoners getoond worden, en de auteur zegt: dat waren ook gewone mensen.

Een *oeuvre* is geen noodzaak. Al met één film kan een regisseur een auteursfilm maken: zie EEN ANDER ZIJN GELUK (B, NL: Fien Troch, 2005). Maar als een toeschouwer eenmaal *trust* heeft ervaren bij een auteur, zal hij met speciale aandacht diens carrière volgen, en aldus het oeuvre kennen. Het zien van een volgende film van een auteur komt voort uit de *trust*relatie: net als bij een goede

vriend, die moet je af en toe zien. Die volgende film wordt met veel *goodwill* bekeken. Toch hoeft de auteur niet noodzakelijk opnieuw tot *trust* te leiden. Een simpel weerzien kan al voldoende zijn. Maar al te veel mislukte films leidt tot het doodbloeden van de *trustrelatie*. Een echte auteur maakt met enige regelmaat een nieuwe film volgens dit model. De echt grote auteurs maken altijd zo'n film: Lars von Trier en Andrei Tarkowski lukt dat altijd. Het verklaart volgens mij ook waarom auteurs zo vaak van genre wisselen: dat is de enige manier om een andere valstrik te kunnen opzetten.

Er is geen enkele reden de auteursfilm te definiëren als een vorm van egodocument. *Trust* verklaart wel waarom er zo heftig gezocht wordt naar het verband tussen de biografie van de auteur, en diens films. De zoektocht naar de biografie van de auteur is een gevolg van het ervaren van *trust*. Als je ervaart hoe iemand werkelijk is, dan wil je alles van hem/haar weten.

Er zit een tegenstelling in de houding van de auteur dat hij duidelijk doelgericht te werk gaat, en een autonome stijl heeft (*agency*), de toeschouwer strak leidt door de vertelling, terwijl de toeschouwer tegelijkertijd het gevoel moet hebben zelfstandig tot een bepaalde (verkeerde) betrokkenheid te zijn gekomen, en de toeschouwer te suggereren dat hij zich kwetsbaar opstelt.

Dit model verandert ook de discussie rond auteursfilm. Het is duidelijk geworden dat de discussie niet gevoerd moet worden over de morele transgressies in de film, of over het dilemma of je morele transgressies mag tonen, maar over de vraag: hoe stelt de film de moraal van de toeschouwer ter discussie?

Het blijkt ook dat veel ophef rond auteursfilms ontmaskerd wordt als (door journalisten makkelijk nageprate) marketing. De hele Dogma beweging, hun manifest, doet niets af, of voegt niets toe aan het feit dat *FESTEN* (Den, Z: Thomas Vinterberg, 1998) een auteursfilm is volgens mijn model. Wel bedient die ophef de toeschouwer die wil weten of de auteur oprecht was. Het streven van de Dogma beweging naar 'purity', kan door de toeschouwer dan begrepen worden als teken van oprechtheid.

2. Het model als toetsinstrument.

Er zijn genoeg films waar de verkeerde betrokkenheid niet tot een morele crisis leidt: *GOODBYE LENIN!* (D: Wolfgang Becker, 2003), en *THE ILLUSIONIST* (Tsj, USA: Neil Burger, 2006).

THE ILLUSIONIST handelt over een illusionist die wraak neemt op de moord van zijn geliefde, haar geest oproept, en het publiek tot de conclusie laat komen wie de moordenaar is. Uiteindelijk pleegt de vermeende moordenaar, die we als publiek hebben leren haten, zelfmoord. Achteraf blijkt dat de vrouw nooit dood was, en dat het allemaal zo gepland was om het stel een gelukkige toekomst te garanderen. De film eindigt teleurstellend, omdat het geluk van de twee een *happy*

Conclusie

end is, waarin blijkt hoe meesterlijk de illusionist ook deze illusie heeft gemaakt. We begrijpen het ware verloop van het verhaal door de ogen van de inspecteur, die vol respect is over de illusionist. Daarmee weigert de film stil te staan bij de ware consequenties van dit verhaal. Immers, de illusionist blijkt een onschuldige man tot zelfmoord te hebben gedreven. In een ware auteursfilm (met exact dezelfde gebeurtenissen), zou juist op dit moment stilgestaan zijn bij het perspectief van de zelfmoordenaar, en diens familie, en zouden we in volle glorie het onrecht daarvan hebben moeten voelen. Dat hoeft overigens niet te betekenen dat de film een slechte film is. Zoals Patricia Pisters duidelijk maakt is de film een briljant voorbeeld van hoe de menselijke geest werkt, en is het een mooie metafoor voor verkeerde attributies zoals in hoofdstuk 3 en 4 betoogd. (Pisters 2007a)

Om dezelfde reden is *GOODBYE LENIN!* geen auteursfilm. Een zoon houdt voor zijn moeder (die enige tijd in coma heeft gelegen) de illusie in stand dat Oost-Duitsland nog steeds bestaat, bang als hij is dat het bericht van de val van de muur voor zijn moeder een te grote schok zal zijn. Een aantal vrienden helpen hem daarbij. De toeschouwer waardeert de zorgzaamheid van de zoon, en begrijpt de reden waarom hij dat doet (al wreekt zich dat met een andere peiler van onze moraal: de waarheid spreken). Hoe langer het duurt, hoe meer het doordringt dat de jongen te ver gaat, en immoreel is. Dit wordt zelfs verwoordt door zijn vriendin, die zegt dat ze bij hem weggaat als hij zijn moeder niet de waarheid vertelt. Alwaar de toeschouwer wreed geconfronteerd zou worden met de verkeerde betrokkenheid. Echter, de jongen gaat gewoon door met waar hij mee bezig is, zijn vriendin blijft desondanks bij hem, en er wordt een prachtig einde aan het verhaal gemaakt waarin hij eerder beloond wordt voor zijn gedrag dan bestraft. De film blijft zo een komedie (en misschien wilde de film bewust geen auteursfilm zijn).⁸⁹

3. De toeschouwer van de auteursfilm

Hoe vrijer de keuze van de toeschouwer om betrokken te raken, hoe langer de *cognitive dissonance* fase, en hoe groter de omslag van het personage (van moreel naar immoreel of omgekeerd), hoe groter de morele crisis van de toeschouwer. De prettige keerzijde hiervan is dat hoe groter de morele crisis, en hoe groter de beloning van *trust*. Mensen zijn geen sadomasochisten - zoals de psycho-analytici denken - die op zoek gaan naar een auteursfilm om daar te lijden. Nee, toeschouwers gaan naar auteursfilm om hun lijden beloond te zien met de

⁸⁹ Dat betekent niet dat auteursfilms geen komedies kunnen zijn. Een auteursfilm kan heel goed beginnen als komedie, en het lachen om personages kan een heel tastbaar lakmoesproefmoment zijn. Maar in de auteursfilm zal dan later de toeschouwer het lachen moeten vergaan. En dat is nu precies wat er in *GOODBYE LENIN!* niet gebeurt.

ervaring van *trust*. In termen van het *flow*-model (hoofdstuk één) van Csikszentmihalyi uitgedrukt: de toeschouwer gaat naar een auteursfilm om zijn *belief*-systeem getest te zien. (Csikszentmihalyi 1999) De vaardigheid is het *belief*-systeem zelf (het vermogen om deugdzaam te zijn), terwijl de uitdaging is dat dat vermogen getest wordt. In het spanningsveld tussen uitdaging en vermogen kan de toeschouwer van de auteursfilm *flow* bereiken. En omdat het zelf van de toeschouwer daarbij betrokken is, zal de toeschouwer ook zeer geconcentreerd zijn (grote concentratie is een aspect van *flow*).

Er zijn vele redenen om bij een auteursfilm de zaal te verlaten. Zowel het moment waarop de toeschouwer de vreemde, onrechtvaardige wereld betreedt, als het moment waarop *dissonance* wordt ervaren, als het ervaren van de morele crisis en het uitblijven van *trust*, dit zijn allemaal momenten waarop de toeschouwer onrust voelt, ergernis, vaak gericht op de auteur. In al deze gevallen kan de toeschouwer ervoor kiezen de zaal te verlaten.

Voor veel lezers van de voorliggende studie zal het onwaarschijnlijk zijn dat de morele crisis ervaren is. Dat heeft meerdere redenen: de eerste is dat die morele crisis bezworen is door de gevoelde *trust*, wat een positieve emotie is. Bij het verlaten van de zaal, en lang erna, blijven we die *trust* voelen, en dat voelt erg prettig. Die veegt de morele emotie weg.

Een andere reden is dat morele emoties weliswaar het bewustzijn activeren, en vragen oproepen over de eigen identiteit (zelfbewuste emoties), maar dat het meestal een raadsel is wat die zoektocht naar het zelf heeft geactiveerd.

Een derde reden is dat bij deze bepaalde film het niet heeft gewerkt. Uiteindelijk blijft alle controverse over auteurs bestaan, de ene auteursfilm werkt bij de een wel, bij de ander niet, en bij een derde werkt het wel, maar voelt iemand geen *trust* (dit zijn de felste tegenstanders van de auteur) en een vierde heeft bewondering voor de constructie als auteursfilm, maar voelt er niets bij.

Het verklaart waarom er altijd zoveel controverse is rond auteursfilms. De nadruk in kritieken en filmwetenschappelijke literatuur is altijd op de morele transgressies die getoond worden. Daarbij is de vraag altijd: is het moreel juist om die transgressies te tonen. Mijn model laat zien dat zulke discussies enigszins de kern missen (en daardoor onbeslist voortduren), omdat het ware morele probleem de morele transgressie van de toeschouwer zelf is, en zijn terechtkomen in de Onrechtvaardige Wereld. Voorstanders van de betreffende film zijn toeschouwers die in ieder geval fase 5 ervaren hebben (maar niet noodzakelijk verwoord), en *trust* ervaren hebben. Tegenstanders van de film zijn toeschouwers bij wie schaamte de overhand heeft gehad, en zich geprofileerd heeft in woede

Conclusie

tegen de film/auteur. Of van toeschouwers die geen *trust* ervaren hebben, maar *distrust*. Zij voelen zich gemanipuleerd, omschrijven de valstrik als een echte, gemene, valstrik.

Milde varianten zijn ook denkbaar, waarin de toeschouwer slechts een milde morele crisis ervaart. Dat maakt het kijken minder pijnlijk. Maar de keerzijde daarvan is dat de toeschouwer daarna ook minder *trust* ervaart.

De vraag is natuurlijk ook of iedere toeschouwer dit alles ervaart. Het antwoord is: nee, er zullen genoeg mensen zijn die dit niet ervaren, uiteindelijk is 'the proof of the pudding is in the eating.' Als je het niet ervaart, dan geldt dat bij die film niet: omdat je niet in de valkuil bent getrapt (je kunt een list doorzien), als je niet erg betrokken bent geraakt, of als je bij de eerste *dissonance* ervaring je mening hebt herzien.

Er zijn ook films waar de toeschouwer wel de morele crisis ervaart, de auteur wil vertrouwen, maar uiteindelijk geen *trust* van die auteur ervaart. Zo'n onbeantwoorde *trust* leidt tot een grote teleurstelling en tot een grote *distrust* van deze auteurs. De toeschouwer zal in de toekomst films van dergelijke gewantrouwde auteurs mijden.

Een duidelijke stijl is geen kenmerk van de auteursfilm, en geen noodzaak. De toeschouwer gaat zo actief zoeken dat al snel een auteur gevonden wordt. Een nadrukkelijke stijl vergemakkelijkt wel het vinden van een auteur.

Moraal is een tijdsprobleem. Hoewel moraal van alle recente tijden is, is de opvatting over bepaalde kwesties aan verandering onderhevig. Door deze verschuiving zijn bepaalde valstrikken evident, en sommige morele crises dat helemaal niet meer. Dit zijn dan de auteurs wier roem in de loop der tijd vervaagt.

Trust kan ook op andere manieren ontstaan: de manier waarop een film geconstrueerd is kan ontzag opleveren en vertrouwen.

4. Wat betekent het model voor filmwetenschap?

Het voorgestelde model verklaart een aspect van het filmkijken dat in narratologische en narration studies onopgemerkt bleef. Bij wijze van toets het verschil in interpretatie een analyse van de film *KNIFE IN THE WATER* van Roman Polanski. Een man en een vrouw in een auto rijden bijna een lifter aan, en besluiten hem een lift aan te bieden. Ze zijn op weg naar de haven, omdat ze de hele dag gaan zeilen. De lifter mag mee met de zeiltocht, en gedurende de hele dag zijn er onderlinge ruzies, verbroedering. In het laatste gedeelte valt de lifter overboord, verbergt zich, waarna de anderen denken dat hij verdrinken is. De vrouw verwijt dat haar man, die wegzwemt. De lifter keert terug op de boot, en heeft seks met de vrouw. De lifter gaat van boord, en de vrouw keert met de boot terug naar de haven. Daar wacht haar man op haar. Zij laat hem nog even in de

waan dat de lifter dood is, en vertelt dan dat hij nog leeft, en dat ze met hem overspel gepleegd heeft. Andzrej weigert haar te geloven, of misschien gelooft hij haar toch?

Er zijn twee cruciale lakmoesproefscènes. Andzrej hitst de lifter op die zo kwaad wordt dat hij een peddel in het water gooit. Andzrej eist dat de lifter erachteraan springt, maar de lifter bezweert dat hij niet kan zwemmen. Andrzej zegt dat hij liegt. Krzysztina sust de ruzie door zelf in het water te springen en de peddel terug te brengen.

Later houdt Andzrej het mes van de lifter achter. De lifter vraagt er om, en Andzrej weigert het mes terug te geven. Ze krijgen ruzie, en door de schuld van Andzrej valt het mes in het water. De lifter eist dat Andzrej het mes opduikt. Ze vechten, en de lifter valt in het water, en verdwijnt onder water. Krzysztina en Andzrej vrezen voor zijn leven, Krzysztina zwemt hem achterna, probeert hem op te duiken. Ze vindt hem niet. Wel ziet de toeschouwer dat de lifter zich achter een boei verbergt.

In een *structurele, narratologische, analyse* (met kennis van de film als geheel) is het duidelijk dat de lifter de eerste keer gelogen heeft toen hij beweerde niet te kunnen zwemmen.

In een *narration analyse* zou gesteld worden dat we dat de eerste keer niet kunnen weten. Wel zou de nadruk gelegd worden op het feit dat de toeschouwer wordt meegedeeld dat het zich verbergen van de lifter achter de boei geheel andere verwachtingen oproept. De toeschouwer vreest niet meer voor het leven van de lifter, maar vraagt zich wel af hoe het verder gaat, of en hoe Krzysztina en Andzrej er achter komen dat hij nog leeft.

In mijn *psychologische toeschouwers benadering* is de vraag: dat we niet weten in de eerste scène of de lifter kan zwemmen, heeft grote gevolgen voor hoe we de scène waarnemen. Als de lifter inderdaad niet kan zwemmen, dan is Andrzej een slecht mens die weigert de lifter te geloven, maar als de lifter wel kan zwemmen, dan heeft Andzrej groot gelijk dat hij hem niet vertrouwt, en is de lifter een leugenaar.

Ondanks het feit dat de toeschouwer volledig vrij is om beide opties tegelijk open te houden, kiest de toeschouwer toch voor *alignment* met de lifter omdat deze bijna aangereden wordt (slachtoffer is), Andrzej zijn vrouw onheus bejegend heeft, zich macho gedraagt. Daardoor rekent de toeschouwer de lifter tot de *in-group*, en ziet Andzrej als slecht mens. De toeschouwer moet dit oordeel een gegeven moment zijn oordeel ernstig herzien.

De voorgestelde psychologische benadering is tevens een pleidooi voor het medium film. Film is een tijdsmedium, waarin de toeschouwer van begin tot eind het verloop van een vooraf bedachte constructie volgt. Dat staat in schril contrast

Conclusie

met de convergentie cultuur, waarin de media in elkaar overvloeien en de interactiviteit met de toeschouwer steeds groter wordt. Wat dat betreft komt het onderzoek tot een erg ouderwetse conclusie: behoud de film als een afgerond, tijdsgebonden, medium. Een auteursfilm komt het beste tot zijn recht in een projectie in een zaal, zonder pauze.

Tegenover deze conservatieve houding staat dat de auteursfilm per definitie juist erg modernistisch is: ten eerste omdat het in vorm vernieuwend is, ten tweede doordat het met de tijd speelt (als middel om een valkuil te zetten). Maar het is vooral modernistisch omdat het als geen ander medium interactiviteit van de toeschouwer creëert. Het positioneert de toeschouwer als iemand die een eigen traject moet lopen, onafhankelijk van het door de vertelling uitgezette pad.

Betekent dit dat het ervaren van *trust* met de auteur voorbehouden is voor het medium film? Nee, ook andere media met een afgebakende tijd doen hetzelfde: literatuur, en toneel. Bij toneel is het probleem dat bepaalde stukken al bekend staan vanwege hun constructie, zodat een regisseur van die stukken moet zoeken naar manieren om een nieuwe valstrik op te zetten, zodat het effect opnieuw bereikt kan worden. *HAMLET GOES BUSINESS* (Fin: Aki Kaurismäki, 1987) laat zoiets zien. De film is een auteursfilm, niet vanwege de vormgeving als *film noir*, noch het inkorten van de dialoog. Het is omdat Hamlet de hele tijd akelig doet tegen mensen (zijn moeder, zijn stiefvader) wat vergoeilijkt wordt omdat zij zijn vader vermoord hebben, maar dat dan uiteindelijk blijkt dat hij zijn vader vermoord heeft.

Alhoewel de auteursfilm elementen heeft van een tragedie (ook Oidipous gaat over een goed mens die gruweldaden blijkt te hebben begaan), is een auteursfilm nadrukkelijk geen tragedie. Dat komt omdat in een tragedie de toeschouwer juist wél weet dat Oidipous de misdadiger is die gezocht wordt. In de auteursfilm is de toeschouwer de tragische persoon, hij denkt van zichzelf een goed mens te zijn, en naar het goede te streven vanuit een deugdelijke moraal. Helaas blijkt hijzelf de slechte moraal te hebben.

In beeldende kunst/ schilderkunst kan het ook. Dat lijkt vreemd, omdat de receptie van de toeschouwer zo kort duurt. Maar het lijkt me aannemelijk dat de toeschouwer in dat ene moment al deze 6 fases in één moment ervaart.

Andere media - televisie en nieuwe media - zijn niet de meest gemakkelijke media om dit effect te bewerkstelligen, maar anderzijds is het zeker niet uitgesloten. Een voorbeeld is de morele ophef over de Donorshow van BNN (1 juni 2007), waarin een vrouw haar nier ter beschikking zou stellen, en kandidaten moesten strijden om wie er het meeste recht op had. De morele crisis ontstond doordat iedereen in de dagen voorafgaand aan de uitzending zich gecommitteerd had aan een veroordeling van het programma (BNN is een commerciële omroep die over de rug van patiënten de kijkcijfers wil verhogen), terwijl tijdens de

uitzending bleek dat de hele uitzending *fake* was, en een manier om het onderwerp onder de aandacht te brengen (een moreel correcte houding van BNN). Hierdoor ontstond grote *trust* met BNN, juist omdat de toeschouwer zich publiekelijk had gecommitteerd.

Cabaret is een uitgelezen medium om dit te bereiken. De structuur van humor is nauw verwant aan die van de auteursfilm, met omdraaiingen, valkuilen en onthullingen. De lach is de valstrik en tegelijkertijd het bewijs dat er *trust* is. Beter nog dan bij de auteursfilm ontstaat er *trust* met de conferencier, omdat hij tastbaar aanwezig is. Hij zegt akelige waarheden over de werkelijkheid, soms zo hard dat het pijnlijk wordt. Voorbeelden zijn conferenciers als Freek de Jonge, Hans Teeuwen en Wim Helsen.

Genre

Uitgangspunt voor deze studie was de pragmatische benadering van Rick Altman voor genres. Nu, na afloop van het onderzoek, kunnen we constateren dat Altman volledig gelijk heeft. Ook het kenmerk van genres dat ze in de community verschuiven, klopt. Films die eerst in het centrum van de definitie vallen, komen uiteindelijk in de periferie terecht. Een van de redenen is dat de definitie van een auteur voortdurend verschuift. Eerst waren het films die herkenbaar waren aan een vernieuwende stijl, dan films die nauwelijks herkenbaar waren, omdat ze in een keurslijf gemaakt moesten worden. Dat is een verkeerd houvast, stijl is het middel en niet het doel. Vernieuwing van filmvorm is het middel om een nieuwe valstrik op te zetten. Zolang men daar aan vasthoudt.

In filmwetenschap zijn films op talloze manieren omschreven en gedefinieerd. Klassieke film, artfilm, auteursfilm, historisch-materialistisch, parametrisch, in termen van stijlstromingen (neo-realisme, expressionisme, historische avant-garde, poëtisch realisme), genrefilms, postmoderne films, moderne films, experimentele films, documentaire, nationale cinema, politieke films, amusement, *blockbuster*, emotie-films (horror, komedie etc.), religieuze films, metafysische films, post-klassieke films, *third cinema* en reflexieve films.

De films die volgens het in deze studie beschreven procédé werken, zijn te vinden in al deze soorten films. Daarom kan de auteursfilm in onze definitie beter begrepen worden als een hoofdcategorie, een *mode-of-narration* zoals David Bordwell voorstelt. “a mode tends to be more fundamental, less transient, and more pervasive (...)” Een mode of narration overstijgt “genres, schools, movements and entire national cinemas.” (Bordwell 1985:150)

Conclusie

Klassieke film: de toeschouwer reageert op het handelen en de emoties van de personages.

Auteursfilm: de toeschouwer ervaart morele emoties als reactie op zijn eigen positie als mens ten opzichte van de film.

Deze twee *modes* zijn niet helemaal gescheiden: Alle fictiefilms bevatten fase 1, 2 en 3. In een auteursfilm blijkt de betrokkenheid bij een personage onjuist, en moet de toeschouwer daar in de volgende fases de consequenties van dragen: de morele crisis en *trust*. In beide *modes* gaat de gewone afwikkeling van het verhaal door.

Overigens komt dit grotendeels overeen met de bestaande hoofdindelingen van klassiek versus *artcinema*, bioscoop- *arthouse*. Dat is ook begrijpelijk: in deze studie is niet een nieuw genre of nieuwe *mode* ontworpen. Er is een bestaande categorie 'auteursfilm' die altijd gedefinieerd was op stijlkenmerken, en nu geherdefinieerd vanuit de ervaring van de toeschouwer. Daarmee verandert het corpus niet. Deze theoretische herdefiniëring is vergelijkbaar met de *cognitive turn* in genrestudies, waar de beschrijving van bijvoorbeeld horror vanuit de aanwezigheid 'monsters', veranderde in 'horror is een film waarin mensen bang worden'. Daarmee veranderde het corpus horrorfilms nauwelijks.

Zoals gezegd is de auteursgedachte een van de meest succesvolle termen uit de filmtheorie. De populariteit en alomtegenwoordigheid van die auteursgedachte in onze cultuur zorgt er ook voor dat niet iedere filmmaker die auteur genoemd wordt dat ook is. roem, eigen stijl, herkenbaarheid, afwijking van de klassieke film is in het alledaagse discours genoeg om 'auteur' te worden genoemd. Mijn model maakt het mogelijk te laten zien of dat te toetsen. Peter Greenaway bijvoorbeeld was al bekend als schilder, en werd onmiddellijk als filmauteur gezien. Maar *THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT* (UK: Peter Greenaway, 1982) is een echte auteursfilm volgens het model. Zo was Alain Resnais al beroemd vanwege zijn documentaire over de concentratiekampen.

De relatie auteursfilm/ genre is hiermee ook opgelost: Auteursfilms gebruiken genres als *snare*, genres suggereren een veiligheid, die doorbroken wordt. Daarom maken auteurs vaak de ultieme genrefilm, namelijk een film die zich zo perfect mogelijk houdt aan de conventies van de genrefilm, om daarmee een zo groot mogelijke veiligheid te suggereren, die daarna vals blijkt te zijn.

We zijn ook *full stop* weer terug bij Aristoteles, hij beweerde dat een tragedie *angst* en *medelijden* moet oproepen. In deze studie is dat veranderd in: een auteursfilm is een film waarbij de toeschouwer existentiële angst heeft gevoeld, en medelijden van de auteur.

Dit alles leidt tot een model dat al op basis van een film makers tot auteur kan bestempelen. Een auteur is iemand die minstens één auteursfilm heeft

gemaakt. Een auteursfilm wordt gewoonlijk vergezeld van een fel discours, met slechts voor of tegenstanders. Dit komt door de al dan niet gevoelde *trust*. Zonder *trust* is de film een gewelddadig, wellustige, misdaadfilm, bedoeld om het publiek te tarten. Met *trust* is de zelfde film een intelligente, knap gemaakte, filosofische bespiegeling op de maatschappij.

Het is ook begrijpelijk dat oudere auteurs vergeten raken. Immers, morele dilemma's, verkeerde inschattingen van gedrag komen vooral voor in het nu. Sommige valkuilen zijn nu eenmaal bekend, en we kunnen in retrospectief veel beter begrijpen wie moreel goed is, en wie niet.

Vervolgonderzoek

Evidente uitbreidingen van het onderzoek zijn: onderzoek doen naar de gehele filmgeschiedenis: alle films van alle regisseurs. We kunnen dan ontdekken welke films van een auteur auteursfilm zijn en hoe zich dat concept van *trust* verhoudt tot nationale identiteit. Waaruit de morele transgressie van de toeschouwer bestaat: is dat toch universeler dan ik in deze studie voorzie (door me te beperken tot een westerse moraal)?

Het *trust*model zou ook een nieuw licht kunnen werpen op cinefilie en filmfestivals. Filmfestivals zijn al beschreven als een belangrijke sociale gebeurtenis, waar mensen elkaar vinden door hun gemeenschappelijk interesse voor bepaalde films. (De Valck 2006) Via het *trust*model zou dat te herdefiniëren zijn als: Filmfestivalgangers zijn vrienden van auteurs, en worden elkaars vrienden via deze gemeenschappelijke vriend.

In deze studie heb ik de nadruk gelegd op de morele emoties bij de toeschouwer van de auteursfilm. Ik heb daarbij de basisemoties als bekend verondersteld. Natuurlijk verdienen de basisemoties in de auteursfilm meer aandacht. Als er alleen maar de beschreven zware morele emoties waren, dan zou geen verstandig mens een auteurfilm bezoeken. Een belangrijke kracht van een auteursfilm zijn alle basisemoties, lachen, huilen, schrikken, verbazen en verwonderen.

Een ander terrein dat geheel onontgonnen blijft, is dat van de sociale, morele emoties bij de toeschouwer van een klassieke film. Weliswaar zullen ze niet op deze manier voorkomen als in ons model van de auteursfilm (dat definieert namelijk een klassieke film alsnog tot auteursfilm). Maar natuurlijk zijn er lichtere varianten denkbaar. Al was het alleen maar via *mimicry* met de personages die deze morele emoties ervaren.

We kunnen nu ook begrijpen waarom auteursfilm geen belangstelling heeft voor acteurs. De toeschouwer heeft een problematische relatie met het personage, en moet die relatie herzien. Daardoor wordt de toeschouwer afgeleid van de acteur, die in relatie staat tot dat personage.

Conclusie

Hierdoor valt ook beter te begrijpen waarom de klassieke film juist gekenmerkt wordt door acteursverheerlijking. Daar voelt de toeschouwer zich verbonden met een personage, en projecteert die verbondenheid op de zichtbare acteur.

Door de gelijkenis tussen de verbondenheid met personages (*allegiance*) en de *trust*relatie met de auteur, ontdekken we ook dat beiden niet alleen gebaseerd zijn op een *common moral ground*, maar dat Murray Smiths model van *allegiance* ook een *trust*component moet hebben.

Via de ethiek van de toeschouwer hebben we ontdekt dat niet de auteur schuldig is aan de gruwelijke gebeurtenissen/ het negatieve wereldbeeld, maar dat de toeschouwer daar zelf verantwoordelijk voor is. De auteur heeft een geheel andere functie: hij moet de toeschouwer vergeven (*redemption*) door een *poetic justice* aan te bieden die in ieder geval de moraal van de toeschouwer in ere herstelt.

5. Wat betekent het model voor de filmpraktijk?

Het is een model dat op films toegepast kan worden. Het lijkt op een narratologisch model, maar betreft het verloop van de toeschouwersbetrokkenheid.

Het dwingt makers tot nieuwe creativiteit. Het lijkt een gouden formule voor het maken van een auteursfilm. Maar dat is het niet.⁹⁰ De reden dat het niet lukt is: elke onthulling van een valstrik leidt tot de uitdaging een nieuwe te maken. Het gaat om een subtiele balans tussen moreel lijden en het ondervinden van *trust*; en het is niet eenvoudig die te vinden. Daarbij werkt het ook alleen maar tegen de achtergrond van een bepaalde heersende moraal. En in de tijd dat een script geschreven wordt (tegen de achtergrond van een bepaalde moraal) kan die moraal op het moment van première al verschoven zijn.

Het model helpt bij de beoordeling van het belang van een film. In de hedendaagse praktijk is er steeds minder geld voor kunst, en dus ook voor de kunstfilm. Marktwerking staat voorop, kunst wordt niet langer gesubsidieerd en moet zichzelf financieren. In de discussie hierover strijden een aantal vooroordelen om voorrang. Er is sprake van populaire, publieksvriendelijke film, van kwaliteitsfilm en kunstfilm. Mijn model maakt duidelijk dat een klassieke film publieksvriendelijk is, en een auteursfilm per definitie niet. Zowel een klassieke film als een auteursfilm kan persoonlijke expressie van een maker zijn en kan kwaliteit hebben (goed script, goede regie, goed acteren, goed camerawerk, goede montage, goede art-direction). Beide kunnen morele kwesties als onderwerp

⁹⁰ Net zoals de gouden formule van Ruven en Batavier geen enkele garantie biedt voor een blockbuster. Ruven, Paul, and Marian Batavier. 2007. *Het geheim van Hollywood: De gouden succesformule voor schrijvers, acteurs, regisseurs en alle andere film liefhebbers*. Amsterdam: Theatre and Film Books.

hebben, kunnen maatschappij-kritisch zijn. Beide kunnen een bepaalde stijl hanteren, zich aansluiten bij een bepaald genre. Beide kunnen zich in de werkelijkheid afspelen, of juist in een fictieve samenleving. Het enige criterium dat een gewone film en een auteursfilm van elkaar scheidt is dat in een auteursfilm de elementen zo gecombineerd zijn dat ze leiden tot een morele crisis bij de toeschouwer, die dan resulteert in *trust* met de auteur. Recente voorbeelden van zulke auteursfilms zijn SIMON (Nl, Eddy Terstall, 2004), NACHTRIT (Nl, Dana Nechustan, 2006), LANGER LICHT (Nl, David Lammers, 2006), EEN ANDER Z'N GELUK (Fien Troch, 2006). Maar ook films uit het verleden DE STILTE ROND CHRISTINE M. (Nl, Marleen Gorris, 1982), het gehele oeuvre van Theo van Gogh, Jos Stelling en Adriaan Ditvoorst.

SIMON is een bijzonder geval, omdat het daarin lukte een heel groot publiek te trekken. De verklaring daarvoor is dat het dus *trust* opleverde; de juiste balans tussen lijden en *trust* ervaren.

Een minder duidelijke consequentie van deze studie is dit: De toeschouwer moet alleen tussen vreemden in de zaal zitten, de film moet zonder pauze vertoond worden. Als je met een partner of goede vrienden naar de film kijkt, kun je de *trust* ook bij hen vinden.

Nog minder aan te raden is het om de auteursfilm op DVD thuis te bekijken: dan kun je de spanning doorbreken door op de pauzeknop te drukken. Daarbij is de omgeving veilig, en aangezien de film gaat over het onveilig maken van het bekende, is de veilige omgeving van thuis een aardige compensatie. Een pauze doet de *autonome morele suspense* verdwijnen, en geeft gelegenheid de valstrik te doorzien, en de *cognitive dissonance* op juiste waarde te schatten. Doordat de tijdsdwang ontbreekt, de film kan even gepauzeerd worden, kunnen de personages en situaties beter, objectiever beoordeeld worden, waardoor de toeschouwer niet vast komt te zitten op het moreel verkeerde spoor.

De auteursfilm is een onveilige film, het is riskant om daar naar toe te gaan. Dat leidt dus per definitie tot een kleiner publiek, zeker in een samenleving waarin alles grappig, luchtig en makkelijk amusement moet zijn. De auteursfilm is niet echt een film voor een 'gezellig avondje uit'. Dat heeft als consequentie dat de *arthouses* om die reden ondersteund moeten worden.

Tevens zou de productie van de auteursfilm ondersteund moeten worden, niet in de zin van een auteur die zich persoonlijk moet kunnen uitdrukken, maar omdat het maken van een auteursfilm nogal precair is: de film moet niet vakkundig geconstrueerd worden tot een begrijpelijke film, maar moet ook nog zorgen dat de toeschouwer een eigen pad bewandelt. Een film die een poging doet een auteursfilm te zijn, kan gemakkelijk mislukken.

Conclusie

Wat is de plaats van dit model in de wetenschap?

Er zijn verschillende wegen om tot mijn model te komen: in deze studie heb ik ervoor gekozen om aan te tonen hoe *trust* op de meest logische en aanwijsbare manier kan ontstaan in een auteursfilm. Het onderzoek levert echter ook op dat er een aantal willekeurige aspecten bestaan die net zo goed tot *trust* kunnen leiden: alles wat de moraal van de toeschouwer ter discussie stelt, kan tot een morele crisis leiden, en opgelost worden door *trust*.

Ook theoretisch had ik via andere wegen tot de ontdekking van de noodzaak van *trust* kunnen komen. Met name de filosofie van Emmanuel Levinas zou eenvoudig zo toegepast kunnen worden. En natuurlijk zou een volwaardig neuro-biologische psychologische studie scherper alle beschreven psychologische fenomenen aantonen.

Er waren een aantal onverwachte uitkomsten: *cognitive dissonance* theorie bleek een nuttige theorie om de toegenomen betrokkenheid bij personages te verklaren, *autonome morele suspense* bleek een speciaal geval van *suspense*. Dit proefschrift maakt ook duidelijk dat werkelijkheid en fictie veel complexer verweven zijn dan eerder gedacht. De toeschouwer construeert de film als een werkelijkheid, maar moet tegelijkertijd de film begrijpen als een spel waarin de beelden een werkelijkheid zijn, om de onaangename werkelijkheid als plezierig (ongevaarlijk) te ervaren. Tijdens de morele crisis blijken de emoties van de toeschouwer echt, en doet het er niet meer toe of de film werkelijkheid of fictie is. In de werkelijkheid zoekt de toeschouwer naar *trust* met de auteur, en beziet het slot van de film zowel binnen de fictie, als daarbuiten in de werkelijkheid.

Alhoewel niet alle finesses van de psychologische processen zijn onderzocht, zijn er in de vergelijking van zoveel deelonderwerpen van de psychologie wel een aantal constantes opgevallen. Ten eerste is er sprake van een enorme hoeveelheid parallelle psychologische processen in een mens. Een manier om die complexiteit theoretisch te benaderen, is het *parallel-constraint satisfaction model*. Dit model is niet algemeen erkend, maar lijkt een veelbelovend model voor alle psychologische deelgebieden.

Verder is de schaamte-schuld theorie aangescherpt met het accent op het gecombineerd voorkomen van beide emoties. Schaamte kent altijd een schuldcomponent, en schuld altijd een schaamtecomponent.

Alle emoties die in deze studie beschreven zijn, zijn belangrijk in alle films. In de auteursfilm komen ze sterk naar voren, maar daarmee is wel duidelijk geworden dat ze op de achtergrond sudderen bij het kijken naar elke film. Er is altijd wel een beetje spanning tussen hoe we een personage inschatten en hoe dat personage uiteindelijk blijkt te zijn. En elke onrechtvaardigheid (de definitie van een verhaal is 'een verstoring van de orde') zal ons Geloof in een Rechtvaardige Wereld

enigszins ter discussie stellen. En elke onzekerheid over de (moreel wenselijke) afloop zal een lichte *trust* oproepen. In de niet-auteursfilm zal dat *system trust* zijn. Zo blijkt elke film ethisch geladen, maar is er een verschil tussen of films dat op de proef stellen of niet, en of ze dat van te voren kenbaar maken (de pamfletische film, *third cinema*). En blijkt elke film een zekere mate van vertrouwen van de toeschouwer te verlangen, hoe minder vertrouwen (dan is er sprake van *confidence*) hoe meer de film als amusement zal worden bestempeld. Hoe meer vertrouwen noodzakelijk is (*trust*), hoe meer de film ofwel als bijzonder zal worden ervaren, ofwel boze toeschouwers oplevert.

Tolstoj begon zijn boek *Anna Karenina* met de zin: “Alle gelukkige gezinnen lijken op elkaar, elk ongelukkig gezin is ongelukkig op zijn eigen wijze.” (Tolstoj 1965/1877) Deze studie kunnen we besluiten met een aangepaste versie die de nadruk legt op een belangrijke conclusie over de auteursfilm. De auteursfilm werd altijd gedefinieerd als iets unieks ten opzichte van andere films: een auteursfilm lijkt op geen enkele andere film. Door een morfologie te schrijven van de psychologie van de toeschouwer van de auteursfilm heb ik laten zien dat alle auteursfilms op toeschouwersniveau gelijk zijn: **Alle auteursfilms lijken op elkaar, elke ongelukkige toeschouwer is ongelukkig op zijn eigen wijze.** Maar de manier waarop de toeschouwer zijn ongeluk verholpen ziet, is identiek: de toeschouwer vindt *trust* bij de auteur.