



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

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

van der Pol, G.W.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

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

General rights

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

Disclaimer/Complaints regulations

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

Appendix 2: Een globale indruk van het corpus auteursfilms

Deze appendix bestaat uit een enkele doorbraakfilms in het oeuvre van een aantal van de belangrijkste naoorlogse Europese auteurs. Omdat niet alle auteurs met één speciale film doorbraken, is van de meesten een drietal films gekozen in de periode van de doorbraak. Dat getal drie is enerzijds gekozen om een ruime marge te hebben, anderzijds maken veel auteurs ook dankbaar gebruik van een drietal, door hun films te bundelen als trilogie. Zeker voor beginnende regisseurs is een trilogie een handig middel om tot een oeuvre te komen. Voor toeschouwer die een regisseur pas een auteur durven te noemen op basis van een oeuvre (en dat geldt voor de meerderheid van toeschouwers, critici en theoretici) geldt een trilogie als een oeuvre.

Van de besproken films is duidelijk dat ze aan het model voldoen, maar de vraag blijft in hoeverre de andere films in het corpus voldoen. Dit is een kwestie die teveel pagina's vergt.

Om toch een indicatie te geven van de films wordt hier beschreven welke variaties de films maken op het model.

Op structureel niveau zijn alle films uit het corpus auteursfilms volgens de zwakke definitie, alle films stellen het *belief*-systeem van de toeschouwer op ingrijpende wijze ter discussie. Oftewel, alle films lukt het om de overstap te maken van de 'moraliteit van de personages, van de filmwereld' naar de moraliteit van de toeschouwer.

Fase I

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 centraal staan, wat diens motieven zijn en welke gebeurtenissen relevant zijn, moet de toeschouwer alle beelden bewust waarnemen. Een aantal films maakt dankbaar gebruik van dit principe, en biedt extra veel informatie: *THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT*, *A ZED AND TWO NOUGHTS*, *71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS*, en *EPIDEMIC*.

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, door hoofdpersonages lange tijd niet te tonen (heel veel hoofdpersonages in een auteursfilm zijn bij hun introductie niet-zichtbaar, bijvoorbeeld doordat ze opgaan in de omgeving, op de rug gefilmd worden, of dat ze *off-screen* zijn). Deze films stellen heel lang uit wat precies het onderwerp van

De auteur zij met ons

de film is: SONGS FROM THE SECOND FLOOR, AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN, GÖTTER DER PEST, 71 FRAGMENTE, L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD, THE PREFAB PEOPLE, LA POINTE COURTE, en JE TU IL ELLE,

Een aantal films maken de oriëntatie van de toeschouwer moeilijk door een vreemde setting: SONGS FROM THE SECOND FLOOR, DE BLINDE FOTOGRAAF, THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT, A ZED AND TWO NOUGHTS, L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD, PERFORMANCE, SOLYARIS, CHARLEY, THE ELEMENT OF CRIME, EPIDEMIC, LA POINTE COURTE, JE TU IL ELLE, DIE TÖDLICHE MARIA, TIERRA, en AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN.

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

Fase 2

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. 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 naar bevestiging dat het om fictie gaat is om de gebeurtenissen in paratelic staat te ervaren. Een aantal films maken die beslissing van de toeschouwer om de film als fictie waar te nemen nog noodzakelijker, doordat ze zich zo nadrukkelijk als werkelijkheid presenteren, door de personages in een werkelijkheid te plaatsen: LES AMANTS DU PONT-NEUF, THE MATCH FACTORY GIRL, FAMILY NEST, THE OUTSIDER, BLIZNA, HIROSHIMA MON AMOUR, 71 FRAGMENTE EINER CHROLOGIE DES ZUFALLS, THE PREFAB PEOPLE, JE TU IL ELLE, LES RENDEZ-VOUS D'ANNA, JEANNE DIELMAN, LA POINTE COURTE, LEBENSZEICHEN, en AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN.

In de vijfde fase, wanneer de toeschouwer er alles aan doet de film als fictie te bestempelen, in de ijdele hoop daarmee zijn/haar morele crisis te lijf te gaan, gebeurt het juist dat de films zichzelf opeens nadrukkelijk als werkelijkheid presenteren. Dat geldt voor Antonioni's IL GRIDO (in de eindscene wordt getoond hoe een heel dorp onteigend wordt), DER SIEBENTE KONTINENT, 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS, BLIZNA, en LES QUATRE CENT COUPS. Overigens kan zo'n onthulling van de fictie als realiteit ook als effect hebben dat de toeschouwer het als bewijs van *trust*-waardigheid van de auteur opvat. Immers,

daarmee toont de auteur een betrokkenheid met de wereld, en laat zien dat zowel hij als de toeschouwer een morele verantwoordelijkheid voor de wereld hebben.

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. Er zijn twee manieren waarop er verkeerde *allegiance* ontstaat:

In de meerderheid van films ontstaat er een *allegiance* met een personage, dat daarna immoreel blijkt: SONGS FROM THE SECOND FLOOR, LE BONHEUR, BOY MEETS GIRL, LES AMANTS DU PONT-NEUF (het personage Anna), ROSETTA, IK KOM WAT LATER NAAR MADRAS, DE BLINDE FOTOGRAAF, PARANOIA, THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT, I VITELLONI, DER SIEBENTE KONTINENT, BENNY'S VIDEO, 71 FRAGMENTE, LEBENSZEICHEN, HAMLET GOES BUSINESS (Hamlet blijkt degene die zijn vader vermoord heeft), THE MATCH FACTORY GIRL, PERSONEL, BLIZNA, AMATOR, TIME OF THE GYPSIES, VACAS, MES IN HET WATER, REPULSION, HIROSHIMA MON AMOUR, FAMILY NEST, ALMANAC OF FALL, LES QUATRE CENT COUPS, CHARLEY, THE ELEMENT OF CRIME, EUROPA. JEANNE DIELMAN, en SOLYARIS.

Een aantal films doet, zoals LA PROMESSE, het omgekeerde. Een veroordeeld personage blijkt sympathiek. Dit gebeurt ofwel doordat het personage integer blijkt, ofwel doordat we, doordat we het personage blijven volgen, beter diens motivatie gaan begrijpen. In ieder geval kunnen we onze automatische afkeuring, vanuit ons *belief*-systeem, niet langer volhouden: ATAME, IL GRIDO, L'AVVENTURA, MAUVAIS SANG, THE HIT, AGUIRRE, en EEN DAGJE NAAR HET STRAND.

Dan zijn er nog een aantal variaties op deze mogelijkheden. In sommige films krijgen we niet zozeer verkeerde betrokkenheid bij het bijpersonage, maar krijgen we verkeerde betrokkenheid bij een bijpersonage. Zo wordt in I VITELLONI van de vijf vrienden gezegd dat Fausto in moreel opzicht de leider is. De film concentreert vooral op hem, en telkens blijkt hij laf, en bedriegt hij zijn vrouw Sandra. Dat is al onaangenaam om te volgen. Maar echt problematisch is de broer van Sandra, Moraldo, die voortdurend Fausto terechtwijst, met wie het prettig is

om *allegiance* te hebben. Maar juist hij laat zich meeslepen in Faustos leugen, en pleegt een misdaad.

En in ANDREJ RUBLYOV is het niet Andrei Rublyov, maar zijn vriend Kirilow die zich veel moreler opstelt als Andrei, maar die later een verrader blijkt te zijn.

In A BOUT DE SOUFFLE is het niet alleen het probleem van het volgen van de immorele Michel Poiccard en het feit dat we er geen probleem mee hebben (op een bepaalde manier is zijn gedrag grappig). Maar wat ons echt zorgen baart is het verraad op het eind van de film door zijn vriendin: Patricia Franchini. Op soortgelijke manier gebeurt dat in Fassbinders, aan Godard verwante film, LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD.

Het geldt ook voor FESTEN, zie daarvoor de beschrijving op bladzijde 328.

Ook is er een aantal films waar een opeenstapeling van verkeerde en ongewenste allegiances met verschillende personages ontstaat, zodat daardoor elk moreel ijkpunt verdwijnt, er is geen moraal meer: ATAME, SONGS FROM THE SECOND FLOOR, DE BLINDE FOTOGRAAF, KATZELMACHER, GÖTTER DER PEST, PRICK UP YOUR EARS, THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT, A ZED AND TWO NOUGHTS, 71 FRAGMENTE, AGUIRRE, DER ZORN GOTTES, AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN, ARIEL, THE MATCH FACTORY GIRL, TIME OF THE GYPSIES, CUL-DE-SAC, PERFORMANCE, ALMANAC OF FALL, CHARLEY, LUGER, EPIDEMIC, THE ELEMENT OF CRIME.

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 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). Er is wel enige variatie in de manier waarop deze fase in de films voorkomt, maar dat is hooguit een nuance verschil. De lengte van deze fase kan wel sterk verschillen.

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.

Ook al verschillen de films in de opbouwfase 1, 2 en 3, in de morele fase zijn ze allemaal gelijk: er tekent zich een gapende morele afgrond voor de toeschouwer af.

Fase 6

De manier waarop de auteur *trust*-waardigheid kan tonen verschilt sterk. Ofwel het moreel transgressieve personage wordt gestraft, zodat daarmee de morele orde is hersteld, zoals *THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT*. Ofwel datzelfde personage komt tot inzicht, en zoekt vergeving: *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*, *ROSETTA*, en *I VITELLONI*.

Soms ook is het morele probleem zo onoplosbaar, dat een auteur juist onbetrouwbaar zou zijn door een ongeloofwaardig happy-end te bieden. Dat leidt tot de, objectief gezien, eigenaardige conclusie dat een auteur juist *trust* biedt door een film in wanhoop te eindigen: *EUROPA*, *EPIDEMIC*, *AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN*, *DER SIEBENTE KONTINENT*, en *ALMANAC OF FALL*. Of *trust* biedt door de daden onbestraft te laten, zoals *LE BONHEUR* dat in een onbezorgd *happy end* eindigt, maar juist daardoor des te pijnlijker is.

Overigens zijn dit soort eindes precies de oorzaak van veel rumoer omtrent regisseurs. Waar alle toeschouwers *trust* zoeken, is elk bovengenoemd einde voor de toeschouwers die dat als bewijs van *trust* zien het belangrijkste argument, terwijl voor de toeschouwers die zich verraden voelen, en dezelfde eindes zien als bewijs van de onbetrouwbaarheid van de auteur.

Voorbeeldanalyse FESTEN

Als voorbeeld van de manier waarop mijn model een andere interpretatie van een auteursfilm geeft, volgt hier een beschrijving van de film *FESTEN* (Denemarken, Zweden: Thomas Vinterberg, 1998).

In *FESTEN* keren drie kinderen terug naar het hotel dat hun vader *runt*, en waar ze hun jeugd hebben doorgebracht. De vader geeft een feest omdat hij 70 wordt. De laatste keer dat de familieleden elkaar zagen was bij de dood van de tweelingzus van Christian. Zus Helene vindt haar afscheidsbrief in het hotel. Christian houdt een speech waarin hij beweert dat hun vader Helge hen in hun jeugd verkrachtte, en dat hun moeder dat wist en er niets tegen deed. De gasten, noch de toeschouwer, weten wat de waarheid is. Uiteindelijk geeft Christian drie keer dezelfde speech, en leest de afscheidsbrief voor, die eenduidig stelt dat hun vader hen verkrachtte, en dat dat de reden voor haar zelfmoord is. De volgende dag nemen de kinderen voorgoed afscheid van hun vader, die schuld bekent.

Er is erg veel over deze film geschreven, vanwege de onduidelijkheid van de speech; niemand die weet wat te denken van deze scène. Ten tweede werd met deze film de Dogma-beweging gelanceerd, met een pamflet van regels van zuiverheid. De stijl van de film is rauw, met de hand gefilmd, zonder constructies, en de camera is nadrukkelijk aanwezig

Binnen dit onderzoek is deze film echter geen auteursfilm wegens stijlkenmerken, kunststromingen, en zelfs niet vanwege de speech-scene. Immers, we hebben *allegiance* met Christian, hij is sympathiek en duidelijk een van de hoofdpersonen. En de vader is vrijwel afwezig tot aan de speech, en niet erg sympathiek, zodat er niet een moment is geweest dat we hem moreel goed vonden (waar we dan later op terug zouden moeten komen).

Wat wel geproblematiseerd is, is de broer van Christian: Michael. Meteen in het begin wordt hij voorgesteld als volstrekt onsympathiek; zodra hij zijn broer op de oprijlaan ziet lopen gooit hij zijn vrouw en jonge kinderen uit de auto om Christian een lift te geven. Hij scheldt voortdurend op zijn vrouw. In het hotel wordt hij in eerste instantie geweigerd omdat hij zich de vorige keer had misdragen. Hij verhindert de speech van Christian, hij bindt hem vast aan een boom. Hij laat zich onverbloemd racistisch uit tegen de zwarte vriend van Helene. Hij heeft een verhouding met een kamermeisje gehad, maar wil er niets meer van weten, hij slaat haar. Maar juist hij raakt overtuigd van het gelijk van Christian, hij neemt het dan voor hem op en is degene die de vader uit wraak bijna vermoordt. Er blijkt ook een verklaring voor zijn eerdere gedrag te zijn: hij was vroeger op kostschool in het buitenland, zodat hij al deze dingen niet meemaakte. Hij blijkt de moreel juiste positie in te nemen.