



**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.

Deze studie biedt een nieuw zicht op een oud onderwerp: de auteursfilm. De auteursfilm wordt altijd gedefinieerd als een kunstfilm waarin de hand van de maker (de regisseur) te ontdekken was. Een groep films van dezelfde maker, met dezelfde 'handtekening', is een oeuvre.

Het concept 'auteursfilm' werd gepromoot door de schrijvers van de *Cahiers du Cinéma*, die later zelf de regisseurs werden van de Nouvelle Vague. De term auteur is zo alomtegenwoordig dat vrijwel elke regisseur auteur genoemd wil worden, en dat in retrospectief ook regisseurs van voor 1950 (voordat het concept bestond) alsnog auteur genoemd worden.

Het concept is op vele verschillende manieren gedefinieerd en geproblematiseerd. Zo waren er volgens André Bazin auteurs die juist herkenbaar waren door de afwezigheid van een zichtbare stijl, en wier aanwezigheid bleek uit het onderwerp, en politieke visie. Het concept 'auteur' is verder toegepast op andere makers dan de regisseur, zoals de producent, medewerkers (zoals scenarioschrijvers en componisten), en aan vrouwen (volledig onterecht werd, en wordt, auteurschap toegekend aan mannen).

Een van de kwesties in auteurstheorie is: wie bepaalt of een regisseur auteur mag heten? Zijn dat de critici, medefilmmakers, de filmfestivals of het publiek? En is het aura van 'auteur' eeuwig, of kan men dat aura ook weer verliezen?

Centraal in elke discussie rond auteurs staat het artikel van Roland Barthes 'The death of the Author', en Michel Foucaults antwoord daar op, waarin gesteld werd dat de toeschouwer nooit vrij is om zelf betekenis aan een film toe te kennen, zolang een film bekend staat als 'gemaakt door een auteur'. Bijvoorbeeld, een toeschouwer die *AMATOR* van Kieslowski bekijkt, zal tijdens het kijken voortdurend zoeken naar de kenmerken die de film Kieslowskiaans maken, en daardoor gehinderd worden om de film als film te waarderen.

Daarom wenste Barthes de auteur dood, zodat de toeschouwer vrij was de film op eigen manier te interpreteren. Filmtheory borduurde voort op Barthes' suggestie, en veranderde van onderzoeksobject. Van de auteursfilm verschoof de aandacht naar de genrefilm, die zonder auteur is.

Mijn studie begint waar Barthes eindigde. In plaats van onderzoeksobject te wisselen, pas ik Barthes idee toe op de auteursfilm. Ik onderzoek de toeschouwersreactie op auteursfilms, waarbij de toeschouwer niet weet dat ze van een auteur zijn.

Het corpus bestaat uit de eerste films waarmee de Europese naoorlogse auteurs doorbraken. Doordat de toeschouwers destijds niet wisten dat die films van een bepaalde auteur waren (de regisseurs waren nog niet bekend) keken ze onbevooroordeeld naar de films. Maar tijdens en na het kijken moet er toch iets gebeurd zijn bij de toeschouwer dat hen deed denken: dit is een auteursfilm.

Mijn onderzoek gaat op zoek naar die eigenschap die de doorbraakfilms van alle auteurs delen: iets dat de reactie van de toeschouwers doet zijn: “dit is een auteursfilm”.

Het onderzoek is een cognitivistische studie. Dat wil zeggen dat het uitgangspunt is dat de toeschouwer tijdens het waarnemen van film alle waarnemings- en psychologische capaciteiten toepast die hij/zij gebruikt om de werkelijkheid waar te nemen en te begrijpen.

De methode van beschrijven is ‘tekstuele’ analyse. Ik beschrijf hoe de audiovisuele impulsen bepaalde toeschouwerreacties mogelijk maken (maar er niet toe verplichten). Het onderzoek leidt tot de ontdekking van een dieptestructuur die alle auteursfilms kenmerkt. Het is een dieptestructuur van impliciete toeschouwerreacties in de auteursfilm. In de volgorde van de plot bestaat deze structuur uit de volgende zes fases:

### Fase 1

De toeschouwer oriënteert zich op de beelden om die te construeren als een werkelijkheid. Deze fase geldt voor alle films. Dat proces duurt in de auteursfilm langer dan bij een klassieke film, waarin het motto is: definieer in het eerste paar minuten zowel het hoofdpersonage, als het probleem dat in de film opgelost moet worden. Maar zelfs in een auteursfilm komt de toeschouwer tot een goed (genoeg) begrip van de filmwerkelijkheid. Op geen enkele manier is bij die constructie een auteur vereist.

### 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. 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.

Fictie is 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 wanneer een dergelijke 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.

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.

### 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 beliefstelsel. De toeschouwer ervaart schaamte en schuld. Deze morele emoties 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 extremo 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.

### *Trust*

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.

Er is slechts één film van een regisseur met deze dieptestructuur nodig om de *trust* bij de toeschouwer op te roepen. Volgens mijn definitie is een oeuvre geen noodzakelijke voorwaarde voor een regisseur om auteur genoemd te worden. Wel kunnen oeuvres langs de lat van deze studie gelegd worden om te zien of ze meerdere films bevatten met deze dieptestructuur.

Mijn theorie lost een aantal problemen van auteurstheorie op. Zo verklaart het de discussies over de (im)moraliteit van auteursfilms. Moraal heeft niets maken met de hoeveelheid, kracht, gruwelijkheid of verbeelding van immoraliteit. Het ware morele probleem is de immoraliteit van de toeschouwer om betrokken te raken bij immorele personages.<sup>92</sup>

Stijl heeft weinig te maken met auteurschap. Hoogstens heeft het te maken met de constructie van de 'valstrik' voor de toeschouwer.

Het hier geboden model van de auteursfilm is een prototype. Dat betekent dat niet iedere film exact aan dit prototype voldoet. De sterke definitie van de auteursfilm volgens dit model is dat een regisseur alleen een auteur genoemd kan worden als hij/zij minstens één film heeft gemaakt waarin de toeschouwer alle zes fases doorloopt. Of toeschouwers in de zesde fase daadwerkelijk *trust* ervaren is geen noodzakelijk onderdeel van de definitie. Ook tegenstanders van de film, die juist *distrust* ervaren, erkennen daarmee dat de regisseur een auteur is.

De zwakke definitie van de auteursfilm is: een film waarin de moraal en diens Geloof in een Rechtvaardige Wereld van de toeschouwer ter discussie komt te staan, en waarin de toeschouwer op zoek gaat naar *trust* met de auteur.

Het oordeel, volgens bovenstaand model, dat een film een auteursfilm is, is niet eeuwigdurend. Omdat moraal aan verandering onderhevig is, kan een film op de lange duur ophouden een auteursfilm te zijn. Een auteursfilm is een auteursfilm zolang toeschouwers daarin op zoek gaan naar een auteur.

---

<sup>92</sup> Het model voorziet ook in de omgekeerde mogelijkheid, namelijk dat de toeschouwer juist niet betrokken wil worden bij een schijnbaar immoreel personage, om zich later te realiseren dat juist dit personage een voorbeeld is van deugdzaamheid. Ook dat realiseren leidt tot de morele crisis in fase 5.

## Nederlandstalige samenvatting

Het op zoek gaan naar de auteur door de toeschouwer verklaart de immense aandacht naar biografische gegevens en persoonlijke interviews met de auteur. De toeschouwer die eenmaal *trust* ervaren heeft, zal ook op zoek gaan naar een hernieuwing van die ervaring, en dus een volgende film van de auteur bezoeken.