Ed Tan

Schijnbare beweging en werkelijke bewogenheid

Over de emotie bij de filmtoeschouwer

84 CHARING CROSS ROAD (David Barker, GB 1986) toont ons een scène waarin het personage Helen Hanff naar een film kijkt.

De Amerikaanse Helen Hanff onderhoudt per brief een intieme relatie met Frank Doel, een boekantiquair in Londen. Hun relatie houdt het midden tussen een wederzijdse persoonlijke genegenheid en een gedeelde bibliofiele belangstelling. Helen en Frank ontmoeten elkaar niet in den lijve en dat zal zo blijven. We zien Helen in een halflege bioscoop zitten, helemaal in beslag genomen door BRIEF ENCOUNTER: Trevor Howard neemt afscheid van de arme Celia Johnson. Johnson stapt in de gereed staande trein. De trein rijdt weg. Aan de sigaret van Hanff groeit een askegel van centimeters.

Het personage Helen Hanff kan model staan voor de toeschouwer van een speelfilm. Bewegingloos ziet deze de beweging in de bewegende beelden aan. In de filmfictie wordt van alles gedaan. De personages laten niet af te handelen, hoe vaak de kansen ook keren. De escalatie van activiteit is in sommige genres bijna onbegrensd. Daartegenover kan de toeschouwer, zo lijkt het, slechts een uiterst minieme activiteit zetten, namelijk toekijken. Alles wat men verder nog zou kunnen doen is, althans in de betere bioscoop, moeilijk, onaantrekkelijk of onnodig gemaakt. De handeling is beeldvullend, het beeld op zijn beurt zaalvullend. Het duister weerhoudt de toeschouwer ervan de zaal rond te kijken, de aanwezigheid van anonieme medetoeschouwers onderdrukt de neiging om hardop te praten, en de comfortabele stoel maakt zelfs verzitten onnodig.

Het zal geen verwondering wekken dat deze paradox van de *filmische toestand* van de toeschouwer, de toestand die eigen is aan het kijken naar een film, door vele filmtheoretici al op een of andere manier

Deze tekst is de herziene versie van een voordracht in de reeks 'Filmwetenschappelijk panorama', gehouden tijdens de Nederlandse Filmdagen, september 1990. In meer uitgewerkte vorm is de tekst te vinden in: E. Tan, *Film als emotiemachine*. Dissertatie Universiteit van Amsterdam, 1991, hoofdstuk 8.

is benoemd. Christian Metz spreekt van een toestand van 'overreceptie', een geïntensiveerde waarneming, mogelijk gemaakt door de 'energiebesparing' als gevolg van de beweginglosheid van de toeschouwer.[1] De fictionele activiteit van de personages in het verhaal wordt gecompleteerd door een essentieel bewegingloze kijker.

Door Metz, maar ook door andere filmtheoretici, is echter nog een andere paradoxale eigenschap van de filmische toestand naar voren gebracht. De kijker wordt gedreven door een verlangen, waarvan de precieze aard, ik citeer, 'zeker gezocht moet worden in de sfeer van een toestand van verlatenheid, van eenzaamheid, van gemis: de filmtoeschouwer is altijd min of meer een balling, voor wie het gaat om het herstellen van een onherstelbaar verlies, zij het ten koste van een voorbijgaande, sociaal gereguleerde regressie'.[2] De 'filmische toestand' krijgt dan een tragische connotatie. De kijker is gescheiden van het beeld en het beeld is bovendien slechts virtueel. Het gemis dat een onontkoombaar gevolg is van de psychodynamische ontwikkeling, in psychoanalytische termen: 'het afstand moeten doen van de moeder', wordt gecompenseerd in de bioscoop. Tegelijkertijd wordt het daar echter in herinnering gebracht doordat de techniek van de film, het gemis loochenend, een illusie van aanwezigheid creëert. De film fungeert als fetisj, als surrogaat.

Helen Hanff kan ook in deze voorstelling van de filmische toestand model staan voor de toeschouwer, de tragische toeschouwer. Haar gemis, haar onbereikbare liefde, compenseert ze in de cinema. Zie haar daar zitten, alleen en gevangen in een illusie, omdat ze niet anders kan en toch ook willens en wetens. Wij zijn er getuige van hoe ontoereikend het surrogaat is en betreuren dat. Belangrijker nog voor de vergelijking: we kunnen aannemen dat ook zij de ontoereikendheid van het surrogaat beseft, wat de situatie in onze ogen tragisch maakt. Haar lot is om zinloos te handelen en ze weet het. Misschien echter geloven we niet dat zij zich ervan bewust is. In dat geval is een ander type van tragiek op haar situatie van toepassing: haar lot is om zinloos te handelen en ze beseft het niet eens.

Als deze fictionele, tragische, toeschouwer model staat voor de werkelijke toeschouwer, dan laat zich precies dezelfde vraag stellen ten aanzien van het 'lot' van de werkelijke toeschouwer. Gaat het

1. Chr. Metz, 'Le film de fiction et son spectateur', in: *Communications* 23: *Psychanalyse et Cinéma*, 1975, pp. 108-135.
2. J. Aumont e.a., *Esthétique du film*. Parijs (Nathan) 1983, p. 172.

inzicht in de filmische situatie ook voor onszelf op? Beleven we de speelfilmvoorstelling als een tot op zekere hoogte succesvolle compensatie? Herkennen we onze eigen 'filmische toestand' als een 'menselijke conditie in een notedop' wanneer we naar Helen Hanff kijken?

De psychoanalytisch georiënteerde filmtheorie die wij zojuist hebben aangehaald, lijkt een zeker bewustzijn van de filmische toestand bij de kijker te veronderstellen en met name het feit dat hij of zij deelneemt aan een illusie van aanwezigheid.

De fictionele wereld is er, maar tegelijkertijd weet ik dat ik naar een projectie zit te kijken. Dat is heel aannemelijk. Immers, netzomin als de acteurs van Abel Gance geloofden dat zij werkelijk Napoleon waren, meent een kijker van doen te hebben met de echte Napoleon in de realiteit van het dagelijks leven. Film wekt een illusie, een schijnvoorstelling, en geen delusie of waan. Te veronderstellen dat de een denkt Napoleon te *zijn* en de ander Napoleon te *zien*, is niet veel anders dan het toeschrijven van psychosen. Anderzijds echter is de schijnbare werkelijkheid van de gebeurtenissen op het scherm bijna niet te ontkennen. We hoeven om deze te illustreren niet alleen terug te vallen op anekdotische gegevens uit de begintijd van de cinema, bijvoorbeeld over toeschouwers van de ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT die onder hun stoelen trachtten te duiken, of het verhaal van Lilian Gish dat volwassen mannen van het knoestiger type, ex-soldaten van de Burgeroorlog tussen de Noordelijke en de Zuidelijke staten van de V.S., in tranen uitbarstten bij het zien van BIRTH OF A NATION.[3] Ook nu deinst het publiek terug op het moment dat Reuven in THE CHOSEN keihard en vol in het gezicht wordt getroffen door een honkbal, en moet menigeen huilen wanneer aan het eind van de remake van KING KONG de reuzengorilla onder een regen van kogels begint te wankelen.

De kijker wordt dus gekenmerkt door wat (meer sprekend dan fraai) wel wordt aangeduid als een *dubbel bewustzijn*: wat ik zie is echt, maar toch niet echt 'echt'. Daarmee dient zich een belangrijk en interessant probleem aan voor de filmwetenschap. Wat zouden we onder zoiets als een 'dubbel bewustzijn' kunnen verstaan? Het is een paradox die in de theorie van diverse verbeeldende kunsten en de filosofische esthetica al een lange geschiedenis kent. Ik noem maar een paar concepten die in de traditionele benaderingen ervan wortel hebben geschoten. Het *opschorten van ongeloof* gedurende de ervaring van het

3. PORTRAIT DE LILIAN GISH (J. Moreau, Frankrijk, 1986).

artefact is vaak naar voren gebracht als adequate omschrijving.[4] En aan Lord Shaftesbury wordt de introductie van het begrip *distantie* toegeschreven, een houding die de kijker af zou kunnen wisselen met een meer betrokken participatie.[5]

In Nederland wordt de laatste jaren naar de werking van dergelijke mechanismen bij de receptie van theatrale produkten, waaronder de speelfilm, nogal wat onderzoek verricht.[6] Er zijn diverse zienswijzen ontwikkeld die zowel de eigenschappen van het produkt als de inbreng van de toeschouwer proberen te verantwoorden, terwijl ook een begin gemaakt is met empirisch onderzoek naar de toeschouwerservaring.

Gezien deze heuglijke stand van zaken, beperk ik mij hier tot een enkel aspect van het probleem, namelijk de vraag of, gezien tegen de achtergrond van de paradoxale 'filmische toestand' van de toeschouwer, de speelfilm 'echte' emoties kan voortbrengen. Indien de fictionele handeling minstens ten dele niet als 'echt' wordt beleefd, kan ik dan als kijker een 'echte' emotie hebben, een zoals ik in zoveel mogelijk vergelijkbare situaties in het dagelijks leven zou hebben? Zijn filmemoties, en dan bedoel ik niet de emoties die de personages vertonen, maar die welke door de film bij de kijker worden geëvoceerd, zijn deze filmemoties, zoals ik ze af en toe zal aanduiden, echte emoties? Het moment in THE CHOSEN lijkt weliswaar schrik aan te jagen, gezien de reactie van terugdeinzen, maar zou de schrik niet een stuk heviger zijn en op een of andere manier 'directer' en 'authentieker' als we er in de dagelijkse werkelijkheid getuige van waren dat een jongeman een honkbal in het gezicht krijgt geslagen? Is het verdriet dat je voelt wanneer een sympathieke kennis een ongeneeslijke ziekte heeft

4. Volgens Eva Schaper is deze term door Coleridge bedacht. Zij beargumenteert overigens, voornamelijk op logische gronden, dat de term te kort schiet en onnodig is voor de verklaring van de paradox. E. Schaper, 'Fiction and the suspension of disbelief', in: *British Journal of Aesthetics* 18, 1978, pp. 31-44.
5. Zie J. Stolnitz, 'On the origins of "Aesthetic Disinterestedness"', in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, 1961, pp. 131-143.
6. Zie bijvoorbeeld I. van den Boom, 'Man en vrouw als Flying Doctors', in: *Psychologie* 10, 1991, pp. 14-17; J.M. Bordewijk-Knotter, *Pinter Appeal. A comparative study of responses to 'The Homecoming'*. Dissertatie Universiteit van Amsterdam, 1988; H. Schoenmakers, 'To be, wanting to be, forced to be. Identification processes in theatrical situations', in: W. Sauter (ed.), *New directions in audience research. Advances in Reception and Audience Research*, deel 2 (Rijksuniversiteit Utrecht, Instituut voor Theaterwetenschap) 1988, pp. 138-163; H. van Vliet, *De schone schijn. Een analyse van psychologische processen in de beleving van fictionaliteit en werkelijkheid bij theatrale produkten*. Dissertatie Rijksuniversiteit Utrecht, 1991; zie verder E. Tan, a.w., hoofdstuk 6.

niet 'dieper' dan dat om Jennifer Cavilleri, de heldin van LOVE STORY? Met andere woorden: zijn filmemoties geen zwakkere afspiegeling van emoties in de realiteit van het dagelijks leven? En in die zin ook niet echt maar surrogaat?

Tegen de echtheid en compleetheid van de filmemotie zijn ook logische bezwaren in te brengen. Het beroemdste ontkennende antwoord is bij Sartre te vinden, die betoogt dat het imaginaire geen emoties kan veroorzaken, omdat het iets irreëls is.[7] Meer specifiek in verband met de filmemotie neemt J.M. Peters ongeveer hetzelfde standpunt in. Hij onderscheidt de verbeelde geschiedenis, die irreëel is, van de filmische vorm, die dit niet is. Deze laatste geeft aanleiding tot echte (esthetische) emotie, terwijl de eerste hieraan hooguit langs een omweg, bijvoorbeeld die van de projectie van bestaande gevoelens, kan meewerken.[8]

Voor zowel de empirische als de logische bezwaren tegen de echtheid van de filmemotie is iets te zeggen, maar aan de andere kant is het moeilijk voor te stellen dat er veel situaties in het dagelijks leven zouden zijn die meer aanleiding tot een bepaald type van emoties geven dan de speelfilm. Waar valt zoveel te lachen als in een filmkomedie? (Met uitzondering natuurlijk van de situatie waarin iemand anderen aan het lachen maakt, want dat voorbeeld is weer minder ver verwijderd van de aard van de komische filmvertelling.) En er zijn zeker horrorfilms die door grote delen van de bevolking gemeden worden omdat ze, naar verwachting en ook feitelijk, te angstig maken, angstiger dan men in de regel in het weldoorvoede deel van de wereld, in de rechts- en welvaartsstaat, kan worden van de werkelijkheid.

De filmemotie is dus niet in alle gevallen een zwakker extract van een corresponderende emotie die we kennen uit het dagelijks leven. Bepaalde films worden, zoals net geopperd, door sommigen gemeden als de pest maar zijn bij anderen geliefd, juist omdat ze wat betreft de emotie die ze wekken 'bigger than life' zijn.[9] Er zijn echter ook geruststellender films, zoals de musical en de komedie, die de emoties die we in het dagelijks leven hebben, een draaglijker, in elk geval een ander aanzien geven.

7. Zie J.P. Sartre, *L'imaginaire*. Parijs (Gallimard) 1940.
8. Zie J.M. Peters, *Het filmische denken. Of de binnenkant van de beeldcultuur*. Leuven en Amersfoort (Acco) 1989.
9. Zie voor een bespreking van empirisch onderzoek ter zake: E. Tan, a.w., hoofdstuk 2.

De vraag die we net stelden lijkt genuanceerd te moeten worden, omdat het er naar uitziet dat de emotie in het dagelijks leven en de emotie die door de speelfilm wordt opgeroepen op complexere wijze van elkaar verschillen, en op elkaar inwerken op een manier die verklaring behoeft. Laten we haar daarom verbreden tot deze: in hoeverre komt de door de speelfilm opgeroepen emotie overeen met de emotie die zich voordoet in de realiteit van het dagelijks leven? Een antwoord kan niet gegeven worden zonder aanduiding van wat een 'emotie in het dagelijks leven' is. De algemene psychologie moet en kan hier de filmpsychologie een handje helpen.

De moderne theorie van de emotie is in staat de emotie te begrijpen vanuit de gedachte dat emoties functioneel zijn. Deze idee gaat misschien in tegen de opvatting dat emoties uitzonderingen zijn op het 'normale', 'rationele' gedrag en in die zin zelfs minder wenselijk, vanwege hun 'primitieve' en 'storende' effecten. Zo'n opvatting kan men in het verlengde denken van het geloof dat de samenleving het primitieve en minder sociale in de mens er geleidelijk en niet dan met de grootste moeite onder heeft gekregen. De cultuur bedwingt de menselijke natuur in een proces van voortschrijdende civilisatie, zo ongeveer als gekarakteriseerd in het werk van Elias.[10]

Dat emoties functioneel kunnen zijn, is echter in te zien als men er zich iets anders bij voorstelt dan de wat stereotiepe emblemata van heftige erupties van Woede, Verdriet, Angst, Seksuele Begeerte, het soort aandoening dat we in oude zwijgende films zo aardig zien uitgebeeld.

De filosoof De Sousa heeft onlangs de 'rationaliteit' van de emotie verdedigd, ongeveer als volgt.[11] De biologische functie van de emotie is ervoor te waken dat wij niet te gronde gaan aan een teveel aan kennis. Onze kennis van de alledaagse werkelijkheid is enorm, zoals is af te zien aan pogingen van de kunstmatige intelligentie om deze in kaart te brengen. In de omgang met de wereld moeten voortdurend relevante gedeeltes van deze kennis uit de enorme voorraad worden opgehaald en het probleem dat zich daarbij voordoet is dat we al voordat de kennis geactiveerd is, moeten weten of deze van belang is voor de huidige situatie. Als relevante kennis niet wordt ingezet, handelen we irratio-

10. N. Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 dln., Bern (Franke Verlag) 1969. De samenleving houdt volgens Elias behoefte aan enclaves waar men de emotie enigszins gereguleerd de – niet geheel vrije – loop mag laten. Zie ook: N. Elias en E. Dunning (ed.), *Quest for excitement. Sport and leisure in the civilizing process*. Oxford (Basil Blackwell) 1986.
11. R. De Sousa, *The rationality of emotion*. Cambridge en Londen (MIT Press) 1987, met name hoofdstuk 7.

neel. Maar als kennis die reeds is geactiveerd irrelevant blijkt, dan hebben we tijd verloren. 'This is the problem at its most virulent: How do we know without finding out what not to find out if we know?'[12] De verlamming, de patstelling die uit deze stand van zaken zou kunnen voortvloeien, wordt voorkomen of doorbroken door de emoties.

Maar ook als de tijd niet dringt, kunnen emoties door hun karakter van 'judgments, in the sense that they are what we see the world "in terms of" ' als geen ander mechanisme bijdragen aan de sturing van de menselijke informatieverwerking.[13] Men komt op gedachten en inzichten die zich zonder de emotie niet zouden aandienen. De waarde van iets, bijvoorbeeld, kan pijnlijk duidelijk worden bij verlies of dreiging daarvan. De emoties leggen op dwingende wijze saillantie op aan elementen van de waarneming, ze leiden de aandacht, ze sturen aan op verdieping van bepaalde zaken ten koste van andere en op bepaalde strategieën van inductie en redeneren. De functie van de emotie zou dus kunnen zijn om de beperkingen van de rede te overkomen door het informatieaanbod waarmee het organisme rekent, minstens tijdelijk te begrenzen. In essentie bootst het emotiesysteem het perceptuele apparaat na. Het perceptuele apparaat bestaat uit modules die *informationeel ingekapseld* zijn,[14] dat wil zeggen dat ze uitsluitend voor een bepaald type perceptuele gegevens openstaan en ontoegankelijk zijn voor andere informatie. Hun werking is automatisch, deze kan niet gepenetreerd worden door andere cognitieve operaties. Kleur en diepte worden waargenomen, of je wilt of niet, zonder dat culturele en ideologische invloeden hierop van effect zijn.

Deze functionele eigenschap van de menselijke emotie, die alleen in een nogal beperkte zin 'primitief' kan worden genoemd, zou wel eens een belangrijke sleutel kunnen zijn tot het raadsel van de emotie en misschien ook tot dat van de emotie die de filmtoeschouwer ondergaat. Zou het soms kunnen zijn dat de speelfilm gebruik maakt van deze eigenschap, dat wil zeggen ons emotie-apparaat zodanig bespeelt dat, indien eenmaal een enkele gevoelige snaar wordt geraakt, een heel emotioneel proces zich ontrolt met een nagenoeg mechanische onvermijdelijkheid?

We kunnen de vraag die we ons hebben gesteld naar de overeenkomst tussen de emotie die door de speelfilm wordt opgewekt en de

12. De Sousa doelt hier op het zogenaamde 'philosophers' frame problem'; zie De Sousa, a.w., pp. 192-194.
13. De Sousa, a.w., p. 196.
14. De Sousa verwijst naar het werk aangaande de modulariteit van de geest, van Jerry Fodor en Zenon W. Pylyshyn.

emotie die voortkomt uit de ervaring van de wereld in het dagelijks leven, nu voorlopig beantwoorden in de vorm van een veronderstelling. De veronderstelling is dan dat een echte emotie, dat wil zeggen een die zich in het dagelijks leven ook voor zou kunnen doen, wordt opgewekt door een kunstmatige stimulus, die inspeelt op kritische functionele eigenaardigheden die inherent zijn aan de manier waarop de mens – en meer specifiek 's mensens emotie-apparaat – in elkaar zit.

Een aardige gedachte; maar hoe zouden die gevoelige snaren er dan wel uitzien en wat is het filmische equivalent van de hand die ze beroert?

In de moderne emotiepsychologie is de functionalistische visie sterk vertegenwoordigd, bijvoorbeeld in de theorie van de emotie van Frijda.[15] Volgens Frijda is het emotie-apparaat een belangen behartigend systeem. Mensen zijn, net als dieren overigens, uitgerust met belangen. Een belang is een min of meer permanente dispositie om een bepaalde stand van zaken in de wereld te prefereren. Er zijn vele uiteenlopende belangen: de primaire levensbehoeften, veiligheid en intimiteit liggen enigszins voor de hand, maar ook bijvoorbeeld een voldoende mate van afwisseling in stimulatie en bevestiging van gekoesterde opvattingen kunnen tot de universele belangen worden gerekend. Emoties ontstaan in antwoord op situaties die raken aan een belang van een individu. Andersom gezien signaleert emotie de aanwezigheid van een belang. Als iemand ziek wordt, kan me dat niet altijd wat schelen. Als mijn geliefde ziek wordt, trek ik het mij aan.

De belangen zijn dus de gevoelige snaren die door een situatie in de wereld worden beroerd. Wil men het emotionerend vermogen van de speelfilm verklaren, dan moet aangegeven worden op welke belangen deze inspeelt. Om een eerste toetsing aan de algemeen gedeelde filmintuïtie te vergemakkelijken, beperk ik me tot het traditionele, en in elk geval kwantitatief dominante, corpus, de speelfilm die qua constructie aansluit bij de klassieke Hollywood-vertelwijze.[16]

Traditionele speelfilms roepen kenmerkende emoties op, die meestal passen binnen een genre. De aard van de emotie is, over een grotere groep toeschouwers gezien, redelijk homogeen: de zaal moet

15. N.H. Frijda, *De emoties*. Amsterdam (Bert Bakker) 1988; oorspronkelijk: *The emotions*. Cambridge (Cambridge University Press) 1987; N.H. Frijda, *De wetten van het gevoel*. Rede ter gelegenheid van de zevende Duijkerlezing, Deventer (Van Loghum-Slaterus) 1987.
16. Zie D. Bordwell, *Narration in the fiction film*. Madison (University of Wisconsin Press) 1985.

lachen om Buster Keaton en huilen om de dood van Jennifer in LOVE STORY. Het is dan ook goed te verdedigen dat de traditionele speelfilm, die bedoeld is bij een algemeen publiek gelijksoortige reacties op te roepen,[17] inwerkt op belangen die de meeste en misschien wel alle mensen delen, zeker die in de westerse cultuur. De affectieve reacties op speelfilms berusten niet zozeer op idiosyncratische gevoeligheden van individuele kijkers, zoals de traumatische herinnering aan een zelf beleefd voorval of associaties met een belangrijk persoon, als wel op het vermogen van de speelfilm te appeleren aan min of meer universele belangen. Idiosyncratische belangen kunnen wel een rol spelen, maar ze zijn niet zo belangrijk dat ze bijvoorbeeld afbreuk zouden doen aan de redelijke homogeniteit van opgeroepen affect.

Een eerste belang dat aan de voorwaarden voldoet is het bevredigen van nieuwsgierigheid ('Wie heeft wat gedaan, met welk oogmerk en met welk resultaat?' is de vraag die in verschillende varianten aan de plot ten grondslag ligt.) Een tweede belang, enigszins verwant aan het eerste, is de cognitieve assimilatie van informatie. Het is prettig te weten hoe de totale structuur van de handeling in elkaar zit en hoe een scène op de voorgaande aansluit. Een derde belang is de behoefte aan nabijheid en samenhang. Als onderdeel daarvan kunnen we een sympathiebelang onderscheiden (het is goed om zich verbonden te weten met andere mensen), dat de basis vormt voor de meest frequent optredende emoties bij de filmtoeschouwer, namelijk de empathische, die voortkomen uit het wel en wee van de bij de handeling betrokken personages. Verder moet als vierde genoemd worden het genoegen van spanning en van ervaringen die men nog net aankan. Daarmee is iets speciaals aan de hand. Terwijl in het algemeen belangen een voorwaarde zijn voor emoties, is in de situatie van het kijken naar de traditionele speelfilm de emotie zelf een belang. De film wordt genoten omwille van de emoties die hij oproept. Emoties die men nog net aankan, zeiden we, want er is ook nog het universele veiligheidsbelang.

De hierboven genoemde belangen zijn alle ontleend aan een algemene psychologische theorie van de emotie, wat wil zeggen dat ze ten grondslag liggen aan vaak voorkomende emoties die niet aan het zien van speelfilms zijn gebonden. Natuurlijk zijn er ook specifieke filmbe-

17. Dit is al een halve eeuw geleden, in 1936, opgemerkt door Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' in: *Gesammelte Schrifte* I-II, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1974; oorspronkelijk: 'L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée', in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, 1936, pp. 40-68; Ned. vert. *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen (SUN) 1985.

langen. Ik ken iemand wiens hart wat sneller gaat kloppen als hij Joan Crawford ziet verschijnen. En iemand anders die altijd probeert de citaten uit andere films in werken van Truffaut te herkennen. Maar er zijn ook belangen die te maken hebben met de film als produkt, als systeem van filmtechnieken.

Nabijheid en samenhang kunnen ook door aspecten van filmstijl worden bevredigd. Het actief anticiperen op structurele ontwikkelingen en het synthetiseren of onbewust imiteren van beweging, bijvoorbeeld van de camera, leiden tot een als prettig ervaren betrokkenheid bij het artefact, een soort van identificatie met de film, naast de identificatie met fictionele personages. De op klassieke wijze vervaardigde speelfilm beantwoordt aan een belang van ongehinderde voortgang, hij 'loopt lekker' doordat wordt gehoorzaamd aan de principes van continuïteit van de handeling binnen de scène.[18] Hij garandeert het genoegen van zich opgenomen te voelen in een artefact. En wat meer is, een besef van competentie kan worden bereikt door met de film mee te doen.[19] Wie actief meekijkt, wordt regelmatig beloond doordat hij een 'technisch' gestuurde ontwikkeling correct heeft 'aan voelen komen'. Daarbij valt te denken aan het inzetten van een muzikaal thema of de overgang naar een andere camera-instelling. Deze bevrediging komt voort uit vormen van stilistische regelmaat in de film, die zich veelal aan bewuste, niet-analytische waarneming onttrekken.[20] Met J.M. Peters zouden we deze belangen kunnen aanduiden als die welke verbonden zijn met de waarneming van de 'vorm' van de 'afbeelding' en de 'uitbeelding' in de film.[21]

Vormbijzonderheden kunnen zich gegroepeerd laten genieten als de stijl van een bepaalde cineast. Er zijn onnoemelijk veel staaltjes van bijzondere filmkunst in de traditionele speelfilm te vinden waaraan, zoals het wel heet, de auteur te herkennen is en waarvan ik u, filmliefhebbers, natuurlijk geen opsomming van voorbeelden hoef te geven.[22] In hoeverre ook deze filmspecifieke of zelfs cinefiele belan-

18. D. Bordwell, a.w., pp. 163-164. Zie ook D. Bordwell en K. Thompson, *Film art. An introduction*. New York (McGraw-Hill) 1989, hoofdstuk 7.
19. Zie voor het begrip 'competence': R.W. White, 'Motivation reconsidered: the concept of competence', in: *Psychological Review* 66, pp. 297-333.
20. Uit onderzoek van Lynch blijkt dat ook kijkers die niet geschoold zijn in filmanalyse over dit laatste min of meer juiste intuïties vertonen. F.D. Lynch, *Clozentropy. A technique for studying audience response to films*. PhD-thesis University of Iowa, New York (Arno Press) 1972.
21. Zie J.M. Peters, a.w.
22. Zie bijvoorbeeld P. Cook, *The cinema book*. Londen (BFI) 1985, en Th. Elsaesser, 'Narrative cinema and audience-oriented aesthetics', in: T. Bennett e.a. (ed.), *Popular film and television*. Londen (BFI) 1981.

gen zijn terug te voeren op meer algemene preferenties, zou ons te diep in de problemen van de klassieke esthetica voeren. Maar stel eens dat het bestaan van irreducibel cinematische belangen gestaafd zou kunnen worden. Dan nog blijft te verdedigen dat een belangrijk deel van de door de speelfilm opgewekte emotie voortkomt uit meer algemene gevoeligheden, die inherent zijn aan de psychologische constitutie van het individu en dus ook buiten de cinema werkzaam zijn bij het ontstaan van emoties.

Belangen zijn noodzakelijk om emoties te verklaren. Hoe nodig ze ook zijn en hoe interessant ook, en zelfs hoezeer gedefinieerd in specifiek cinematische termen, het blijven attributen die als het ware door de kijker worden meegenomen naar de bioscoop.

Nu dan over de bijdrage van de film zelf. Emoties ontstaan dus volgens de psychologische theorie doordat aan een belang wordt geraakt door een situatie in de wereld, de hand die de gevoelige snaar beroert. Het adequaat beschrijven van die stimulus, de produkteigenschappen van de speelfilm als artefact, zodanig dat de beleving van de kijker in de breedte en de diepte wordt verklaard, is de belangrijkste opgave van de filmpsychologie. Niet elke stimulussituatie heeft dit emotionerend vermogen en niet elke emotionerende situatie brengt dezelfde snaren in beweging. Frijda vat het onderliggend principe samen in de 'Wet van het Appel': 'Elke emotie ontstaat door een zeer bepaalde manier waarop de wereld verschijnt.'[23] Heb je het gevoel dat je iets wordt aangedaan, met opzet, dan word je kwaad. Als je ziet aankomen dat je iets ernstigs wordt aangedaan, word je bang. Als je een gevoelig verlies lijdt, verdrietig. Enzovoort.

Psychologisch gezien wordt de situatie van het kijken naar een speelfilm bovenal gekenmerkt door het feit dat men zich alleen ten koste van enige moeite kan onttrekken aan de illusie in de fictionele wereld aanwezig te zijn. Deze illusie is nog belangrijker dan het feit dat het beeld schijnt te bewegen. Perceptie-psycholoog James Gibson drukt het zo uit: 'the moving camera [ik vul aan: en/of de beweging in de mise-en-scène], not just the movement in the picture, is the reason for the empathy that grips us in the cinema. We are onlookers in the situation, to be sure, not participants, but we are in it, we are oriented to it, and we can adopt points of observation in its space.'[24]

23. N.H. Frijda, a.w. 1987, p. 4.
24. J.J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*. Boston (Houghton Mifflin) 1979, p. 298.

In de filmtheorie is deze observatie, hoe kan het ook anders, gemeengoed. Men leze er bijvoorbeeld David Bordwells behandeling van de 'bevoorrechte positie van de toeschouwer in de handelingsruimte' op na en ook de heldere definitie van het 'diëgetisch effect' door Noel Burch.[25] Dit laatste houdt in dat de kijker de fictiewereld als zijn of haar fysieke omgeving ervaart.

Het diëgetisch effect nu, laten we die suggestieve term van Burch overnemen, wordt door de filmmaker zo ingevuld en gemanipuleerd dat het een optimaal en maximaal emotionerend effect is. Het is de basis van het appel van de situatie.

Een voorwaarde voor het ontstaan van een emotie is dat de situatie als een objectief gegeven wordt beleefd: 'Het subject ervaart de situatie als "spontaan": er overkomt hem iets, buiten zijn toedoen en zonder dat hij betekenis verleent', zegt Frijda.[26] Dit is precies wat er in de cinema gebeurt. Een belangrijke factor daarbij is dat de kijker de controle over de stimulus als het ware uit handen heeft gegeven aan het vertelproces van de film. Ten tweede geeft ook de aard van de fictionele wereld aanleiding tot een hoge mate van ervaren objectiviteit. Wat daar gebeurt, gehoorzaamt een logica die niet beïnvloedbaar is, maar zeer wel begrepen kan worden. De meeste gebeurtenissen beantwoorden immers wel aan een of andere vorm van in het voorgaande van de film gerezen verwachtingen. Natuurlijk treden er voortdurend kleinere en grotere verrassingen op, maar elke verrassing is begrensd door wat de kijker al weet. Ten derde is de precieze status van de toeschouwer in de fictionele wereld van belang. De gebeurtenissen overkomen de kijker niet lijfelijk en ook niet als reguliere actor in de fictiehandeling, maar precies als toeschouwer 'in' de fictionele wereld. De emoties die daarbij horen zijn die welke voortkomen uit een observeren van het doen en laten – en in het verlengde daarvan: het lot – van personages. Dat observeren kent een veelheid aan varianten: het kan afstandelijk en koel zijn, klinisch nuchter, maar ook spottend, speels plagend of onverholen vijandig; niet in de laatste plaats

25. Bordwell bespreekt instemmend de notie van de kijker als 'ideale onzichtbare waarnemer', 'freed from the contingencies of space and time but discreetly confining himself to codified patterns for the sake of story intelligibility'. Bordwell, a.w. p. 161. Elders citeert hij cameraman Lindsley Lane, die in een nummer van de *American Cinematographer* uit 1936 stelt dat de camera de kijker door de gehele film heen het gevoel geeft ... (of) 'being at the most advantageous point of perception'. Zie: D. Bordwell e.a., *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production*. New York (Columbia University Press) 1985. N. Burch, *To the distant observer*. Berkeley (University of California Press) 1979, pp. 19-20.
26. N.H. Frijda, a.w., 1988, p. 219.

ook kan het vervuld zijn van sympathie en begaanheid. Altijd echter ligt er een gerichtheid aan ten grondslag op het completeren van een indruk die of een beeld dat men al heeft van de handeling en het personage.

Om op onze vraagstelling terug te komen: de essentie van de filmstimulus, namelijk het diëgetisch effect en speciaal de toeschouwersrol van de kijker, kan men zich wel voorstellen als een mogelijke toestand van de realiteit van het dagelijks leven. In sommige situaties wordt het individu een toeschouwersrol toegewezen, bij ceremonies, in een rechtszaal (naar we mogen hopen), bij een ongeval waar hulp al aanwezig is of bij een vechtpartij waar de combattanten reeds door anderen gescheiden worden. De definitie van de situatie die uitnodigt tot een observerende houding kan echter ook informeel zijn. U verveelt zich tijdens een vergadering en begint, ongeveer als A. Alberts in de televisieserie DE VERGADERZAAL, de deelnemers te observeren: wie zijn zij 'eigenlijk' en wat willen zij 'uiteindelijk'? Wat een raar pak heeft die man aan, wie heeft het voor hem uitgezocht? En dan zijn er nog de situaties waarin men tot niets doen en aankijken gedwongen is. Met een fictioneel voorbeeld: net als Miss Marple ziet u een trein passeren die ietsje sneller gaat dan die waarin u zelf zit.[27] Wordt daar iemand vermoord? En, reëler: bijna alles wat op de televisie wordt vertoond, van actuele gebeurtenis tot quiz, legt de toeschouwersrol op. Er is in al die gevallen sprake van overreceptie: iets doen kun je niet, maar actief volgend kijken des te beter.

Een andere eigenschap van de filmstimulus is dat hij op een zeer bepaalde manier realistisch is. Een minimum aan waargenomen realiteit is, naast objectiviteit, in verschillende psychologische theorieën een conditio sine qua non voor het optreden van een emotie.[28] Bij wijze van aanduiding waar zoal psychologische verklaringen van de schijnbare werkelijkheid van de fictiewereld kunnen worden gezocht, behandel ik twee principes. (Vanzelfsprekend heb ik niet de pretentie het realismeprobleem in de filmtheorie eventjes op te lossen.)

Het eerste is het zo bekende fotografisch realisme van de film. Er bestaat min of meer een één-op-één-relatie tussen het beeld dat ik op mijn netvlies zou krijgen als ik in de gefilmde scène zou staan op de plaats van de camera, bij wijze van spreken met een standaardobjectief

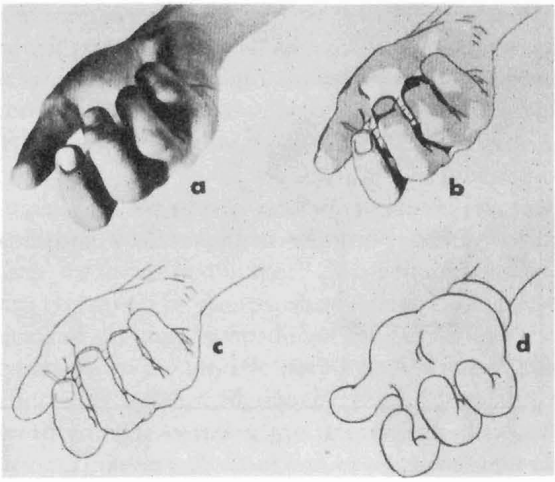
27. Het voorbeeld is ontleend aan de film MURDER SHE SAID (G. Pollock, GB, 1962).
28. Zie E. Tan, a.w., p. 111.

in mijn oogbol, en het beeld dat een filmbeeldje bevat dat door die camera met die lens is gemaakt. Dit is een wel erg diffuus realismeeffect dat de intelligentie van de doorsnee filmvertelling tot nul terugbrengt. Belangrijker nog is dan ook het tweede principe, dat van het weglaten en benadrukken ter suggestie van een werkelijkheid, in plaats van het volledig tonen van een deel van de werkelijkheid. Op verschillende niveaus van codering laat de film het essentiële zien van situaties, gebeurtenissen, handelingen, personages en hun karakters, maatschappelijke groepen en hun leefwijze. Van allerlei zaken waarvan men doorgaans een voorstelling heeft, bijvoorbeeld een sensorische of conceptuele, kan de speelfilm door reductie en transformatie, die naar de kijker weet en beseft eigen zijn aan het fictionele, iets naar voren brengen wat zich op een andere, laten we zeggen discursieve wijze, moeilijk kernachtig laat formuleren. De kijker accepteert reductie en transformatie omdat er genoegen te beleven valt aan de wijze waarop die zijn gerealiseerd en vanwege het resultaat: een 'sprekende' voorstelling van zaken. De speelfilm laat karikaturen zien, maar zoals in elke geslaagde karikatuur valt er een mogelijke werkelijkheid in te zien.

Een vergelijking met de psychologische principes van de striptekening is hier dienstig. In een bekend experiment van Ryan & Schwartz uit 1956 werd aangetoond dat striptekeningversies van handen en andere menselijke lichaamsdelen sneller herkend worden dan foto's en natuurgetrouwe tekeningen.[29]

Perceptiepsycholoog Julian Hochberg legt dit gegeven zo uit: cartoons van voorwerpen benadrukken de canonische of prototypische vorm.[30] Dit benadrukken gaat ten koste van de weergave van kenmerken die wel deel uitmaken van de fotografische representatie, maar niet van de prototypische. De prototypische vorm bevat een relatief klein aantal essentiële kenmerken. De waarden van die kenmerken hoeven in de werkelijkheid niet eens in de prototypische combinatie voor te komen. De meest 'stoelige' stoel, de 'bomigste boom' en ook de 'schurkachtigste schurk' kunnen heel goed alleen in onze geest

29. Over dit gegeven is de empirische evidentie thans niet eenduidig. Zie E. Tan, a.w., p. 114, noot 23. Voor mijn illustratieve doeleinden is dit evenwel minder van belang.
30. J. Hochberg, 'The representation of things and people', in: E.H. Gombrich e.a., *Art, perception and reality*. Baltimore en Londen (Johns Hopkins University Press) 1972, pp. 47-94. N.B.: Het prototype is een empirische kennisstructuur en niet een of andere Platonische categorie.



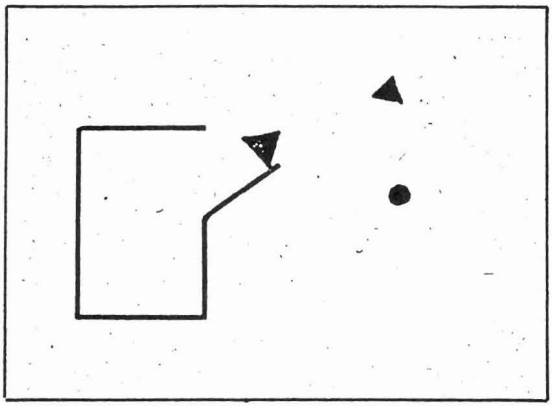
Figuur 1. *Vier weergaven van een hand.*
Enkele stimuli gebruikt in het experiment van Ryan & Schwartz (1956): a. foto; b. tekening met weergave van schaduwen; c. lijntekening van contouren verkregen uit de foto; d. cartoontekening van hetzelfde object.

bestaan. Voorwerpen kunnen op een bepaalde manier echt lijken wanneer ze overeenkomen met een prototype.

Ook elementen van de fictionele wereld die meer omvatten dan een enkel object of personage, worden wellicht aan de hand van een prototype gecategoriseerd en ontlenen daaraan een bepaalde mate van 'werkelijkheid' in de zin van 'essentie'. Het bekende sociale-perceptie-experiment van Heider & Simmel uit 1944 laat zien dat een reeks eenvoudige bewegingen in een plat vlak door simpele geometrische vormen, een simpele 'animated cartoon', aan de hand van prototypische en stereotiepe causale schema's zeer eensluidend werd geïnterpreteerd als een scène van doelgerichte handelingen door personages met een uitgesproken karakter.[31]

De grote driehoek was in de ogen van de proefpersonen 'slecht' en een 'man'. De kleine driehoek was ook een 'man', maar een 'moedi-

31. F. Heider en M. Simmel, 'An experimental study of apparent behavior', in: *American Journal of Psychology* 57, 1944, pp. 243-259. Zie voor een recente replicatie: D.S. Berry e.a., 'Effects of disruption of structure and motion on perceptions of social causality', in: *Personality and Social Psychology Bulletin* 57 (ter perse). Deze onderzoekers hebben gepoogd de bijdrage van respectievelijk structurele en dynamische informatie aan sociale interpretatie onafhankelijk van elkaar vast te stellen.



Figuur 2. *Grote driehoek, kleine driehoek, kleine cirkel en huis.*
Frame uit experimentele film, gebruikt door Heider & Simmel (1944).

ge', die de 'bad guy' verslaat en daardoor de kleine cirkel, een 'hulpeloze vrouw', redt.

Vanwege een dergelijk mechanisme is, zolang aansluiting bestaat bij prototypes, stylering in de mise-en-scène niet hinderlijk onecht, zelfs al is de stylering als zodanig zichtbaar. Vergelijk bijvoorbeeld de geschilderde decors in de films van Hitchcock.

Prototypes kunnen berusten op objectieve, dat wil zeggen ecologische eigenschappen van stimuli. Zogenaamde *innate releasers* zijn daar voorbeelden van.[32] Casting en grime geven mogelijk gezichts- en lichaamskenmerken die adaptief zijn in verband met de overleving van de soort of het bereiken van een doel door het individu, benadrukt en vergroot weer. Het gaat, uiteraard afhankelijk van de thematiek, om tekens van bijvoorbeeld seksuele bereidheid of afhankelijkheid en benaderbaarheid en een variant daarvan: 'schattigheid' of 'vertederendheid', die respectievelijk begeerte en protectieve handelingstendensen bij de waarnemer in gang zetten.[33] Zowel de buste- als de

32. Waarmee we vanzelfsprekend niet willen zeggen dat alle 'innate releasers' aan de basis staan van een prototypisch schema, noch dat alle prototypes een relatie onderhouden met een 'innate releaser'.
33. Zie voor het laatste bijvoorbeeld D.S. Berry en L.Z. McArthur, 'Perceiving character in faces: impact of age-related craniofacial changes on social perception', in: *Psychological Bulletin* 100, 1986, pp 3-18; V. Brooks en J. Hochberg, 'A psychophysical study of cuteness', in: *Perceptual and Motor Skills* 11, 1960, p. 205; en T.R. Alley, 'Head shape and the perception of cuteness', in: *Developmental Psychology* 17, 1981, pp. 650-654.

schoudervulling zijn, zo al niet in de filmstudio uitgevonden, daar toch tenminste geperfectioneerd. En het robotje in THE RETURN OF THE JEDI is 'schattig' door zijn baby-achtige schedelvorm, die weer overeenkomt met de helm van de motoragent waarop Louis de Funes in LE GENDARME SE MARIE een hartstochtelijke kus drukt.

De werking van aangeboren emotionele of ecologisch belangrijke stimuli is moeilijk te weerstaan, zeker die welke zich niet zo makkelijk bewust aandienen, zoals stemkenmerken en dynamische karakteristieken van gang, motoriek en mimiek.[34] Ze lopen sterk uiteen, van vrees tot walging. Het meest fundamentele affectieve gevolg dat ze hebben is toenadering of afstoting, sympathie of antipathie.

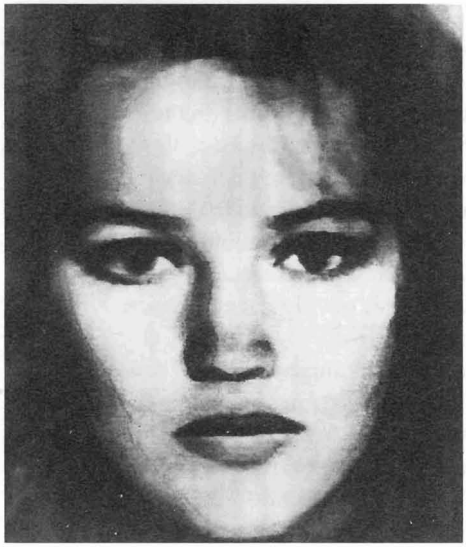
Prototypes, en zeker culturele stereotypen, kunnen evenwel ook een cognitieve basis hebben. Marilyn Brewer heeft onlangs een model gepresenteerd voor de vorming van impressies van personen in het dagelijks leven.[35] De overeenkomst tussen het soort van typering dat daarin een rol speelt vertoont verbluffende overeenkomsten met de types die door de speelfilm tot leven worden geroepen. Voorbeelden van aan proefpersonen ontleende categorisering van stimuluspersonen zijn: 'mafioso', 'clown/comedian', 'politician/diplomat', 'bully/gang member', 'Woody Allen' en 'Gandhi'. Ze leiden tot de gedachte dat een en dezelfde verzameling van prototypen en stereotypen ten grondslag zouden kunnen liggen aan het vormen van indrukken over werkelijke personen en fictie-personages.

Het is bijvoorbeeld onduidelijk in hoeverre de aantrekkelijkheid van sympathieke protagonisten, in de traditionele speelfilm gespeeld door knappe jongens en meisjes, op 'innate releasers' berust, dan wel op andere prototypische kennisstructuren of culturele stereotypen.[36]

34. De mogelijkheid van 'ecologisch belangrijke stimuli' naast de aangeboren wordt genoemd omdat het niet noodzakelijk is ze als aangeboren 'releasers' te beschouwen. Men kan ze ook vanuit een Gibsoniaanse visie beschouwen als 'affordances' voor het genoemde gedrag. Er is dan sprake van directe perceptie van ecologisch belangrijke eigenschappen, die niet noodzakelijk aangeboren hoeft te zijn.

35. M.B. Brewer, 'A dual process model of impression formation', in: T.K. Strull en R.S. Wyer (ed.), *Advances in Social Cognition*. Deel 1, Hillsdale, N.J., enz. (Erlbaum) 1988.

36. Langlois en Roggman toonden aan dat met behulp van de computer gemiddelde gezichten aantrekkelijker zijn naarmate het aantal samenstellende gezichten toeneemt. J.H. Langlois en L.A. Roggman, 'Attractive faces are only average', in: *Psychological Science* 1, 1990, pp. 115-121. Zie voorts C. Carello e.a., 'Attractiveness of facial profiles is a function of distance from archetype', in: *Ecological Psychology* 1, 1989, pp. 227-251, en L.L. Light e.a., 'Why attractive people are harder to remember', in: *Personality and Social Psychology Bulletin* 7, 1981, pp. 269-276.



Figuur 3. *Met behulp van computertechniek gemiddelde beelden van filmstergezichten*
a. 'Second Beauty Composite (1982)': Jane Fonda, Jaqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields en Meryl Streep.
b. 'First Male Movie Star Composite (1984)': Cary Grant, Jimmy Stewart, Gary Cooper, Clark Gable, Humphrey Bogart.
a en b zijn overgenomen uit: Nancy Burson, Richard Carling & David Kramlich, *Composites. Computer-generated portraits*. New York (Beech Tree Books, William Morrow & Company) 1986.
Onderzoek moet ten eerste uitwijzen welke eigenschappen van belang zijn voor attractiviteit, en ten tweede in hoeverre filmstergezichten op verschillende van dergelijke eigenschappen overeenkomen met, dan wel afwijken van, populatiegemiddelden. Historisch onderzoek kan mogelijk uitwijzen in hoeverre correspondenties tussen filmsterren en populatiegemiddelden over de tijd fluctueren. (Bijvoorbeeld: worden filmstergezichten gemiddeld meer gelijkend op gezichten van een jongere populatie?)

Feit is dat ze al bij introductie overwegend aantrekkelijk worden gevonden, ook al bestaat daarover vanzelfsprekend geen volledige overeenstemming tussen kijkers onderling.

Als we de belangrijkste eigenschappen van de speelfilm als emotionele stimulus overzien, lijkt het erop dat de kijker zelf nog maar een heel klein duwtje hoeft te geven om de illusie van beweging die de film biedt, uit te laten groeien tot een werkelijke bewogenheid. De toeschouwersrol die wordt aangereikt, hoeft maar aangepakt te worden,

de aanhoudende uitnodiging tot een van de voor u uitgewerkte varianten van 'observerende participatie' aanvaard. Dat kleine duwtje leidt tot een bijna onafgebroken emotionele respons.

Over de emotionele respons zelf hebben we het nog niet gehad en we zullen er kort over zijn. Zij bestaat volgens Frijda uit de ervaring van de situatie zoals in het appel gespecificeerd.[37] De boeren in BAD DAY AT BLACK ROCK zijn in de beleving 'objectief' schoften, omdat ze de eenarmige sheriff Spencer Tracy opzettelijk dood willen pesten. Verder wordt, als onderdeel van de respons, een neiging ervaren iets te doen, in het voorbeeld: erop los te timmeren.

Bij het kijken naar speelfilms en in elke toeschouwerssituatie is de handelingsbereidheid uiteraard dikwijls virtueel: 'ze zouden die boeren eens mores moeten leren'. Je zou wel om een hoekje willen kunnen kijken of de psychopathische moordenaar in LE BOUCHER Stephane Audran in de donkere school staat op te wachten, met de nadruk op 'willen kúnnen'.[38] Zowel het appel als de handelingstendens bevatten vele, als positief ervaren, elementen. Als het geluk de protagonist toelacht, geniet de kijker natuurlijk. Maar ook als de eerstgenoemde in de misère zit of in de rats, hebben in elk geval het toedragen van sympathie, het koesteren van hoop en andere 'warme gevoelens' een positieve ervaringswaarde voor de kijker.

Doordat voorts de meeste traditonele speelfilms door een sluitend einde worden gekenmerkt, vallen alle virtuele handelingstendensen aan het eind van de voorstelling weg. De spanning breekt. Aan onprettige emotionele respons komt een einde. Per saldo wordt die respons dan ook zeer gewaardeerd, althans door het publiek van de traditonele speelfilm. Het zou zelfs, binnen zekere grenzen, zo kunnen zijn dat hoe intenser de negatieve gevoelens gedurende de film geweest zijn, des te meer positieve emotie optreedt aan het einde van de film.

37. N.H. Frijda, a.w., 1988, pp. 208-216.
38. De virtuele handelingstendens kan ook niet-empathisch zijn. In een sterke suspensscène als die uit LE BOUCHER wordt niet alleen de aandrang opgewekt om met de protagonist op je hoede te zijn of deze te waarschuwen. Een virtuele handelingstendens kan ook de film, het artefact dus, tot voorwerp hebben: de kijker zou de uitkomst van de 'hangende' gebeurtenis wel aan de vertelling willen ontrukken. Het is denkbaar dat met het verstrijken van de tijd die drang toeneemt, men ervaart dan meer spanning. Dit gegeven is experimenteel bevestigd door M.A. de Wied. Zij verlengde de 'anticipatietijd' en vond dat proefpersonen hogere waarden van spanning rapporteerden naarmate deze toeneemt. M.A. de Wied, *The role of time structures in the experience of film suspense and duration*. Dissertatie Universiteit van Amsterdam, 1991. Zie ook: E. Tan, a.w., hoofdstuk 4.

Een belangrijke eigenschap van de emotionele respons, een bekende waaraan zij haar slechte naam te danken heeft, is dat zij, eenmaal geïnstigeerd, nauwelijks is te bedwingen. Dit vanuit een ander gezichtspunt rationele aspect van de emotie, zoals De Sousa dat bedoelt, is in de theorie van Frijda terug te vinden. De emotie realiseert belangen, tegen de verdrukking door het verstand in. De emotionele handelingstendens verdringt andere responsen naar de achtergrond. Het is werkelijk moeilijk om tot tien te tellen als de aandrang om te meppen eenmaal daar is.[39] En de voor het appel kenmerkende attributen zijn absoluut. De 'bad guy' doet alles met voorbedachte rade, daar is eigenlijk geen evidentie voor nodig. Niet alleen jaloezie en liefde, maar alle emoties zijn blind.

De kijker hoeft dus alleen maar te delen in de illusie van als toeschouwer aanwezig te zijn in de fictie, en zijn of haar bevattelijkheid voor emotionele responsen wordt zeer verhoogd. Door middel van uitgekiende appels wordt een opeenvolging van emoties aan de gang gehouden.

Om nu uit te maken in hoeverre de speelfilm het emotie-apparaat bespeelt, is de vraag van belang in hoeverre de kijker ook nog tegenspel zou kunnen leveren tegen de emotionele respons. Het antwoord is niet moeilijk te geven. Zeker, men kan het diëgetisch effect weerstaan en het artefact inspecteren in zijn kwaliteit van 'maaksel' of 'namaak', ook al kost dat moeite, zoals zelfs doorgewinterde filmanalytici zullen kunnen beamen. Het is mogelijk om 'innate releasers', in elk geval nadat ze hun werk hebben gedaan, als zodanig te identificeren en ze op die manier onschadelijk te maken. Misschien ook kan men de typering van personages weerstaan als 'plat', ook al is dat lastig omdat het ons in het dagelijks leven zo gemakkelijk en goed afgaat en niet alleen wanneer we roddelen. En zo zijn er misschien nog wel meer verleidingen van de speelfilmvertelling die men zou kunnen weerstaan.

Bovenal rijst echter een wedervraag: waarom zou je je eigenlijk wapenen tegen zo een kundige en tegelijk innemende tegenstander, ja, waarom zou je de film als een tegenstander tegemoet treden? Welke reden zou de toeschouwer van de traditionele speelfilm kunnen hebben om dat kleine duwtje niet te geven? Wie het diëgetisch effect weerstaat, snijdt de weg af naar gratificatie van alle eerder genoemde belangen die door de speelfilm kunnen worden gegratifieerd. Het zich

39. N.H. Frijda, a.w., 1987, p. 13, spreekt van de 'Wet van de Geslotenheid'.

verbonden voelen met personages, de bevrediging van cognitieve nieuwsgierigheid, de spanning, de competentie en ook de meer specifiek filmische genoegens, voorzover ze een relatie leggen tussen de verbeelding van de fictionele wereld en fictie-externe produkteigenschappen, het valt allemaal weg.

Een meer rationele strategie lijkt dan ook dat de kijker alles aan emotie uit de film probeert te halen wat erin zit, omdat dat zovele genoegens oplevert. Alles eruit halen: dat kan door actief te kijken, verwachtingen de kans te geven om post te vatten, die uit te werken en er bevestiging voor te zoeken in de handeling die zich aandient. Het kan door affectief te investeren in het lot van de protagonisten, partijdig te zijn en begaan met de protagonist waar hij of zij sympathie verdient, zich boosaardig te verkneukelen waar de vertelling leedvermaak of ironie biedt. De bereidheid daartoe, die als het goed is hoog oploopt, is zelf een door de speelfilm opgewekte emotie, namelijk de interesse. De conclusie moet dan ook zijn: als er voor de kijker iets vrijelijk te reguleren valt aan de filmemotie, dan zou men eerder van maximaliseren moeten spreken dan van bijvoorbeeld temperen of transformeren.

Zo bezien zou mijn interpretatie van de scène uit 84 CHARING CROSS ROAD dan ook deze zijn: Helen Hanff laat haar sigaret niet tot aan haar vingers toe opbranden omdat ze Frank Doel mist, en al helemaal niet omdat ze vervuld is van een gemis dat tot haar kinderjaren teruggaat, of van het tragisch inzicht dat ze slechts naar schijnbare beweging kijkt, maar omdat ze opgaat in haar sympathie voor Laura Jessop (Celia Johnson). In de scène is dus een echte filmemotie verbeeld. Ze kan van de beelden geen genoeg krijgen en wat zij doet – en nalaat – is 'rationeel': voor haar genoegen zo intensief kijken als ze maar kan naar hoe het Laura Jessop vergaat, en gevoelens investeren in het lot van die protagoniste. Al het andere telt niet.

De kijker doet hetzelfde tegenover Helen Hanff en met hetzelfde resultaat: werkelijke bewogenheid. Hij of zij kan bovendien de ironische parallel zien tussen het leven van Hanff en haar 'filmische toestand', wat zijn of haar emotie verdiept en het genoegen vergroot. Dat een eigen gemis daarbij te binnen schiet valt weliswaar niet uit te sluiten, maar er is geen enkele reden waarom de toeschouwer afbreuk zou willen doen aan zijn of haar fascinatie door zich de eigen filmische toestand te realiseren.