

KIJK!

een zoektocht naar transformatie van
jongeren door films

Radboud Universiteit Nijmegen
Faculteit Filosofie, Theologie en Religiewetenschappen
Religiestudies
Mastervariant Religie en Cultuur
Leerstoel Vergelijkende Godsdienstwetenschappen

Masterscriptie van:
Gauwain van Kooten Niekerk
0856355

Begeleider:
Prof. dr. P.J.A. Nissen

9 juli 2012



Kijk! van Gauwain van Kooten Niekerk is in licentie gegeven volgens een
Creative Commons Naamsvermelding – NietCommercieel –
GeenAfgeleideWerken 3.0 Nederland licentie:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/nl/>

Hoofdstukken

Voorwoord	ix
1 Inleiding	1
2 Methode	5
3 Procesverslag FGO	11
4 Distillatie casus	17
5 Toepassing Soren	23
6 Triangulatie	39
7 Conclusie	63
Appendices	67
A Aanbevelingen voor vervolgonderzoek	69
B Methodeopzet	73
C “Triggers for transformational experiences”	83
D Transcriptie transformatieverhalen	87
Woordenlijst	99
Films	103
Lijst van geraadpleegde literatuur	107

Inhoudsopgave

Voorwoord	ix
1 Inleiding	1
2 Methode	5
2.1 Overzicht	5
2.2 Stappenplan	5
Focusgroeponderzoek	5
Opzet	7
Moderator	7
Vragen	7
Opnameapparatuur	8
Intimiteit	8
Onderzoeksopzet <i>Practicum kwalitatieve onderzoeks-</i> <i>methoden</i>	8
Transformatietheorie	8
Triangulatie	9
Filmsemiotiek	9
Eigen ervaringen	9
Critici	9
Wetenschapsfilosofische overwegingen	9
Controleerbaarheid	9
Falsificeerbaarheid	10
2.3 Conclusie	10
3 Procesverslag FGO	11
3.1 Respondenten	11
Speciaal onderwijs	12
3.2 Moderator	12
3.3 Ruimte	14
3.4 Doel	14

3.5	Bijzonderheden	14
	Interview 1	14
	Interview 2	14
	Interview 3	15
	Interview 4	15
	Interview 5	15
	Interview 6	15
3.6	Conclusie	15
4	Distillatie casus	17
4.1	Marlies en Freek over <i>The Brooke Ellison Story</i>	17
4.2	Athene over <i>Wit Licht</i>	18
4.3	Karin over <i>Brothers</i>	19
4.4	Ronald en Daniël over <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	20
4.5	Berend over <i>American History X</i>	20
4.6	Bram over <i>The Matrix</i> en <i>Constantine</i>	21
4.7	Conclusie	22
5	Toepassing Soren	23
5.1	Verandering	23
5.2	Triggers voor transformatieve ervaringen	25
	Attitudinaal (“Attitudinal”)	25
	Authentiek (“Authentic”)	25
	Cultureel (“Cultural”)	27
	Emotioneel (“Emotional”)	27
	Gedragmatig (“Behavioral”)	27
	Getuige zijn (“Being witness”)	27
	Motivationeel (“Motivational”)	28
	Onverwacht (“Unexpected”)	29
	Subliem/ het idee van oneindigheid (“Sublime/ the idea of infinity”)	29
	Traumatisch (“Traumatic”)	29
5.3	Kritische analyse triggers	30
5.4	Toepassen triggers op transformatieverhalen	31
	Marlies over <i>The Brooke Ellison Story</i>	31
	Freek over <i>The Brooke Ellison Story</i>	32
	Athene over <i>Wit Licht</i>	33
	Karin over <i>Brothers</i>	33
	Ronald en Daniël over <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	35
	Bram over <i>The Matrix</i> en <i>Constantine</i>	36
5.5	Conclusie	37

6	Triangulatie	39
6.1	Filmsemiotiek	39
	Beschrijving van triangulatie door middel van filmsemiotiek .	40
	Verandering in de filmsemiotiek	40
	Oude kennis	42
	Twijfel	42
	Kennisvorming	43
	Methode van de filmsemiotiek	44
	Filmspecifieke gewoontes en overtuigingen . .	44
	Niet-filmspecifieke conventies	44
	Opeenvolging van gebeurtenissen	45
	Frequentie	45
	Lengte	48
	Samenvatting en conclusie	48
	Toepassing van de filmsemiotiek op de casus	50
	Het transformatieverhaal van Marlies over <i>The Brooke</i> <i>Ellison Story</i>	51
	Transformatie volgens Van Driel (1993)	51
	Toepassen van methode van filmsemiotiek . . .	51
	Filmspecifieke conventiebreuken	52
	Niet-filmspecifieke conventiebreuken . . .	52
	Het transformatieverhaal van Bram over <i>The Matrix</i>	53
	Transformatie volgens Van Driel (1993)	53
	Toepassen van methode van filmsemiotiek . . .	53
	Filmspecifieke conventiebreuken	53
	Niet-filmspecifieke conventiebreuken . . .	54
	Conclusies vanuit de filmsemiotiek over de casus	55
6.2	Eigen ervaringen	55
	Beschrijving van triangulatie door middel van eigen ervaringen	56
	Methode van gebruik eigen ervaringen	56
	Toepassing van eigen ervaringen op de casus	56
	<i>The Brook Ellison Story</i>	57
	<i>The Matrix</i>	57
	Conclusies vanuit de triangulatie door middel van eigen er- varingen	58
6.3	Critici	58
	Beschrijving van triangulatie door middel van recensies . . .	58
	Verandering en recensies	59
	Methode van gebruik recensies	59
	Toepassing van recensies op de casus	59
	Rotten Tomatoes over <i>The Brooke Ellison Story</i> . . .	59

Rotten Tomatoes over <i>The Matrix</i>	60
Conclusies vanuit de triangulatie door middel van recensies .	60
6.4 Conclusie	61
7 Conclusie	63
Appendices	67
A Aanbevelingen voor vervolgonderzoek	69
B Methodeopzet	73
C “Triggers for transformational experiences”	83
D Transcriptie transformatieverhalen	87
D.1 Marlies over <i>The Brooke Ellison Story</i>	87
D.2 Freek over <i>The Brooke Ellison Story</i>	88
D.3 Athene over <i>Wit Licht</i>	89
D.4 Karin over <i>Brothers</i>	91
D.5 Ronald en Daniël over <i>Harry Potter and the Chamber of Se-</i> <i>crets</i>	93
D.6 Bram over meerdere films	94
Woordenlijst	99
Films	103
Lijst van geraadpleegde literatuur	107

Voorwoord

Dit onderzoek had niet tot stand kunnen komen zonder de hulp van een groot aantal mensen.

Graag wil ik allereerst Wim en Esther bedanken voor het mogelijk maken van de interviews. Zonder jullie had ik niemand gehad om te interviewen en had het onderzoek niet kunnen beginnen. Ook wil ik Tenar bedanken, ook al ging het interview waar je me aan wilde helpen uiteindelijk niet door. Sander ben ik dankbaar voor het helpen oppoetsen van mijn kennis over propositiologica en het helpen nakijken van de grammatica daarvan. En natuurlijk mijn heldin Renske, die me uren en uren heeft geholpen, zodat alle voorlopige versies leesbaar en enigszins zonder fouten naar de correctors konden en uiteindelijk nóg uren heeft zitten zwoegen om de puntjes van de laatste versie nog rechter op de *i* te krijgen. En tussendoor zorgde je er ook nog eens voor dat het huis leefbaar bleef, er een bordje eten voor me klaarstond 's avonds en hoorde je geduldig alle onderzoeksverhalen aan, en dat waren er veel, voorzag die van respons en liet me ruimschoots weten alle vertrouwen te hebben in de goede afloop.

Last but not least: grote dank aan mijn begeleiders. Peter Nissen, die alle voorlopige versies heeft gelezen, met wie ik inspirerende gesprekken had en die mijn werk van bruikbaar commentaar voorzag. Ik kijk terug op een erg prettige en leerzame samenwerking. En laat ik vooral Toine van den Hoogen niet vergeten: dank voor het opvangen van de begeleiding toen dat tijdelijk nodig was.

Natuurlijk dank ik ook iedereen om me heen die ik het afgelopen jaar veelvuldig heb lastiggevalen met mijn ideeën, overdenkingen, geraaskal, filmsuggesties – je moet het zelf weten, maar [...] is echt een goede film, die mag je niet missen! –, hypotheses en lastige vragen over verandering door films. En de steun, de interesse en de moedgevende woorden. Het is allemaal goed gekomen.

Zonder jullie was dit onderzoek niet geworden wat het nu is. Dank jullie wel!

-versie 1.0.2

Inleiding

Soms zie je een film¹ en is de wereld daarna niet meer hetzelfde. Zo'n film voegt film iets aan je bestaan toe: nieuwe kennis of een nieuwe kijk op de wereld. Soms dragen films bij aan onze ontwikkeling en soms staan ze op scharnierpunten in ons leven. Veel mensen kunnen desgevraagd een film noemen die ze veranderd heeft. In mijn geval was het de film *Princess Mononoke* die me vertelde dat 'goed' en 'kwaad' geen absolute categorieën waren, maar dat die elk een eigen verhaal hebben. Mensen in mijn omgeving hebben soortgelijke verhalen.

Maar kán een *film* iemand veranderen? We veranderen elke dag, door alles wat we meemaken. Als een film je niet verandert, heb je zitten slapen. Maar dat bedoel ik niet. Ik bedoel: kan een film, voor zover dat een weergave van een verhaal is dat iemand verzonnen heeft, het leven van een ander mens transformeren; kan iemand als een ander persoon een film uitkomen dan dat hij er inging?

In dit onderzoek wil ik op een wetenschappelijke manier proberen antwoord te geven op deze vraag, die daarvoor eerst verduidelijkt moet worden. Met film bedoel ik "audiovisueel weergegeven narratieve fictie". Dit sluit direct het genre 'documentaire' uit.² Een documentaire is in feite een (selectieve) weergave van een stukje realiteit en dat de realiteit ons transformeert is evident. Wat ik precies met transformatie bedoel, zal ik beschrijven in Hoofdstuk 5.1 (p. 23) en Hoofdstuk transformatie 6.1 (p. 40).

De verbinding met religiewetenschappen ligt met name in het begrip transformatie, dat in religie en religiewetenschappen een belangrijke rol speelt. Religie begint dikwijls met een bekering. Dat is soms een heftige transformatie. Maar ook binnen de religie staat ontwikkeling (en dus transformatie) centraal. De jongeren zijn door film niet bekeerd, maar wellicht zetten films wél tot transformatie jongere aan. Mogelijk kunnen we de methode van dit onderzoek ook gebruiken om de meer religieuze transformatie te bestuderen.

In dit onderzoek richt ik me op scholieren vanaf 15 jaar. Zij zitten in een fase waarin transformatie aan de orde van de dag is, maar ze bevinden zich nog in de

¹De eerste keer dat een woord uit de Woordenlijst (pag. 99) in de tekst voorkomt, zal het in de kantlijn worden afgedrukt. Termen worden in de Woordenlijst uitgelegd.

²Hoewel ik wel een aantal documentaires als voorbeeld zal noemen, heb ik documentaires genoemd door de respondenten niet meegenomen in het onderzoek.

relatief veilige middelbareschoolomgeving. Ik vermoed dat met de juiste vragen deze jongeren in staat zullen zijn de transformaties die ze hebben doorgemaakt door films in voldoende mate te articuleren. Middels een focusgroepinterview wil ik de jongeren hun transformatieverhalen laten vertellen. Deze verhalen wil ik confronteren met de transformatietheorie van Barbara Soren om zo een uitspraak te kunnen doen over de toepasbaarheid daarvan in deze context.

Soren (2009, p. 233) is een museumwetenschapper die onder meer doceert aan de University of Toronto (Canada). Zij heeft een theorie ontwikkeld die transformatie in de context van een museumtentoonstelling ophangt aan één van tien trigger triggers. Ik wil in dit onderzoek haar theorie gebruiken om de onderzoeksvraag te beantwoorden. Doordat ik gebruikmaak van een bestaande theorie uit een andere discipline en die toepas op een andere doelgroep, krijgt dit onderzoek een duidelijk theorietoetsend karakter. De verantwoording hiervoor geef ik in Hoofdstuk 2 (p. 5).

Om een uitspraak te kunnen doen over de toepasbaarheid van de transformatietheorie van Soren (2009) in deze andere context, wil ik de bevindingen grondig trianguleren. Dit zal ik doen in Hoofdstuk 6 (p. 39).

De doelstelling van dit onderzoek is: “inzicht geven in de toepasbaarheid van de transformatietheorie van Soren (2009) in een andere context”. Deze andere context is de transformatie door film van scholieren van 15 jaar en ouder. Ik heb deze transformatieverhalen verkregen vanuit een focusgroepinterview. Dit inzicht zal ik verkrijgen door deze transformatieverhalen te confronteren aan de transformatietheorie van Soren (2009). Ik wil de validiteit van de uitkomsten triangulatie van deze confrontatie waarborgen door een grondige triangulatie. Deze triangulatie zal gebeuren aan een andere methode (de filmsemiotiek), via participerende observatie en aan getuigeverslagen (Hoofdstuk 6, p. 39).

In dit onderzoek wil ik deze onderzoeksvraag beantwoorden:

“In hoeverre is de transformatietheorie van Soren (2009) toepasbaar binnen een context van transformatie van jongeren door films?”

Ik wil tot dit antwoord komen door in elk hoofdstuk een deelvraag te beantwoorden. De vraag die centraal staat in Hoofdstuk 2 (p. 5): “Op welke manier kunnen we een valide uitspraak doen over de toepasbaarheid van de transformatietheorie van Soren (2009) in deze context?” In het volgende hoofdstuk (Hoofdstuk 3, p. 11) zal ik verslag doen van het verkrijgen van mijn data. Hoofdstuk 4 (p. 17) zal zich richten op de vraag “Welke onderdelen uit het focusgroeponderzoek (FGO) zijn aan te merken als transformatieverhaal?” In Hoofdstuk 5 (p. 23) zal ik de vraag “Wat zijn de resultaten van een confrontatie van die transformatieverhalen met de transformatietheorie van Soren (2009)?” In het laatste hoofdstuk (Hoofdstuk 6, p. 39) staat de vraag naar de validiteit van dit antwoord centraal en zullen we antwoord geven op de vraag “Wat zeggen andere benaderingen van analyse van een film over de uitkomsten van het toepassen van de triggers van Soren (2009)?”

We zullen zien dat de transformatietheorie van Soren (2009) inzicht geeft in verandering gezien vanuit iemands innerlijk, terwijl een filmanalysetheorie gebaseerd op de semiotiek, zoals die van Hans van Driel (1993) vooral naar het veranderende medium kijkt en niet naar het veranderde subject. Ook zullen we zien dat de zeer verschillende methoden voor de analyse van de transformatieverhalen elkaar geweldig aanvullen.

Methode

Kijk! is het resultaat van theorietoetsend kwalitatief onderzoek. In dit hoofdstuk staat de vraag centraal hoe we een valide uitspraak kunnen doen over de toepasbaarheid van de transformatietheorie van Soren (2009) in een andere context. Soren (2009) vond in haar onderzoek naar transformatie door museumententoonstellingen tien triggers die een transformatie bij de bezoeker teweegbrachten. Ik wil deze theorie toetsen in een andere context met een andere onderzoekspopulatie. In plaats van *museumententoonstellingen* wordt het onderzoeksobject *film*. In plaats van *museumbezoekers* wordt de onderzoekspopulatie *jongeren*. Ik ben me bewust van het feit dat ik hier twee variabelen tegelijk verander en dat ik daarmee eventuele veranderingen niet kan toeschrijven aan de ene, dan wel aan de andere variabele. Het is echter niet wenselijk de invloed van films te onderzoeken bij museumbezoekers.

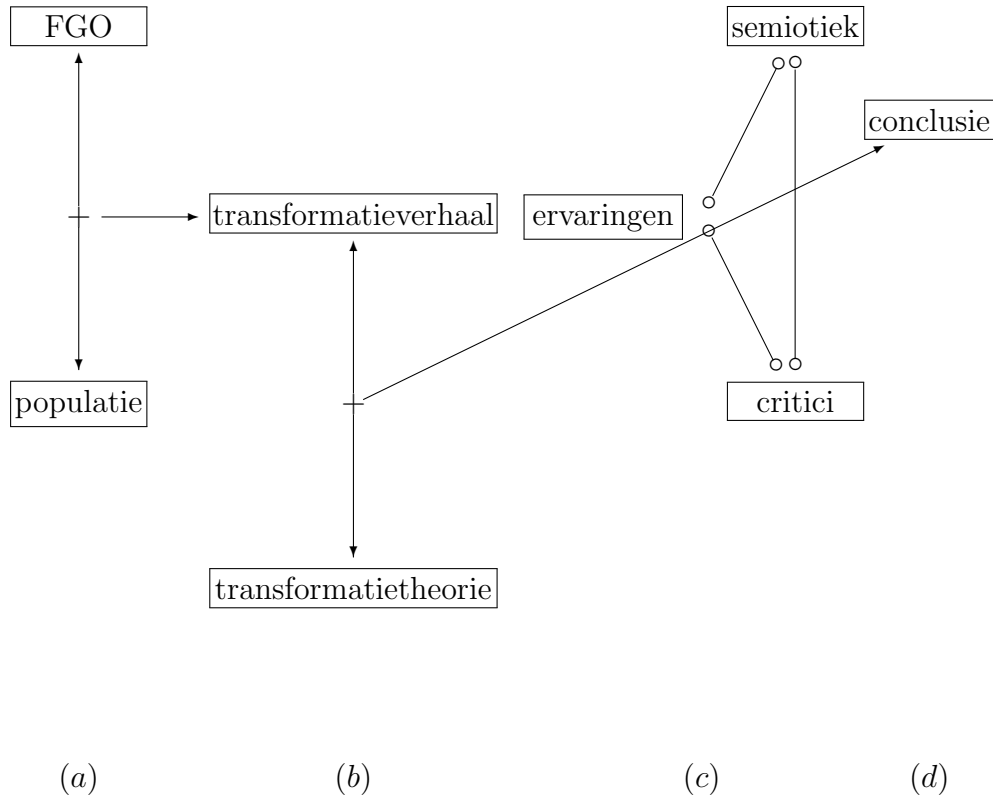
2.1 Methodeoverzicht

Figuur 2.1 (p. 6) laat zien welke stappen ik in het onderzoek neem. De pijlen zijn confrontatiepijlen. Door een FGO op de onderzoekspopulatie (Figuur 2.1: a) wil ik transformatieverhalen vinden om die te toetsen aan de transformatietheorie van Soren (2009) (Figuur 2.1: b). Voordat de conclusie (Figuur 2.1: d) getrokken kan worden, moeten de gegevens nog worden getrianguleerd aan filmsemiotiek, mijn eigen ervaringen en, waar relevant, de meningen van recensenten (Figuur 2.1: c). Hieronder zal ik de verschillende stappen in het onderzoek verder toelichten.

2.2 Stappenplan

(a) Focusgroeponderzoek

Ik wil mijn keuze voor de FGO-methode uitleggen aan de hand van de vier onderdelen van die frase.



Figuur 2.1: Een overzicht van de stappen in het onderzoek.

Focus Het gesprek focust zich op een ‘product’, namelijk films, specifiek op hoe films een individu kunnen veranderen. De respondenten weten van tevoren dat we gaan praten over films.

Groep Groepsinteractie is belangrijk. Jongeren mogen elkaar aanvullen en beïnvloeden, dat helpt ze denken en dat is bij dit onderwerp geen taboe, zolang mensen hun eigen verhaal maar vertellen.

Diepte Persoonlijke transformatie kan een lastig onderwerp zijn. Mensen moeten de tijd krijgen om na te denken over welke films ze hebben gezien en wat ze daaruit hebben meegenomen. De *interview guide* (opgenomen in Appendix B, p. 73) houdt hier rekening mee door de diepgang op te bouwen.

Interview Het is een interview met een gespreksleider die het proces kan bewaken. Deze kan zorgen dat de deelnemers ongeveer even veel aan het

woord komen en kan de groepsprocessen enigszins in de gaten houden. Ook is er een sterke mate van asymmetrie in het gesprek; de interviewer zal vooral vragen stellen en zich strikt genomen alleen inhoudelijk in het gesprek mengen als dat duidelijk input nodig heeft om op gang te komen.

Deze FGO-interviews zijn gebruikt als casus-elicitering. De transformatieverhalen die jongeren vertellen tijdens de interviews zijn gebruikt als casus. Het onderzoek is gestoeld op het analyseren van deze casus om vervolgens de transformatietheorie van Soren (2009) hierop te toetsen.

Opzet

Ik zal mij in het FGO beperken tot jongeren uit de bovenbouw van het voortgezet onderwijs (VO), vanaf 15 jaar. Deze jongeren zijn oud genoeg voor zelfreflectie (Delfos, 2010). Aan de andere kant zitten ze nog in adolescentie en redelijk dicht op de veranderingen die de films bij ze teweegbrachten. Een oudere onderzoekspopulatie heeft vermoedelijk al zo veel films gezien dat het moeilijker te zeggen is welke nu echt een sterke indruk maakte, mede doordat die indruk vaak lang geleden plaatsvond. Ik heb een voorkeur voor een heterogene groep, omdat dit een goede afspiegeling van het etnische en/of levensbeschouwelijke landschap in Nederland vormt. Ik ben niet bang om verschillende meningen te horen. Een flinke mate van diversiteit zal het product alleen maar ten goede komen. Er moet echter wel genoeg overeenkomst zijn om met elkaar te kunnen praten en elkaars standpunten te accepteren en aan te vullen, maar gezien het onderwerp vermoed ik dat dat geen problemen gaat opleveren.

Aanbeveling 2.2: Gebruik de casus-elicitering van de FGO-interviews als onderzoek naar respondenten voor een individueel diepte-interview (zie: Appendix A, p. 69).

Moderator

De moderator heeft een belangrijke rol bij FGO-onderzoek bij jongeren. Jongeren zijn meer dan volwassenen onderhevig aan groepsdynamica; dit is een punt dat een zekere aandacht vereist tijdens het gesprek. Een professionele moderator verdient de voorkeur, maar was binnen het onderzoeksbudget niet haalbaar. De moderator dient ervaring te hebben met jongeren en voldoende op de hoogte te zijn van het onderzoeksonderwerp om de FGO-interviews af te nemen.

Vragen

Wat ik van de jongeren wil weten is het volgende:

- Welke films heb je gezien die een heftige impact op je hebben gehad?
- Wat voor impact had die film? Wat in die film zorgde voor die impact?

- Hoe heeft die film je beïnvloed?

Hiertoe heb ik de *interview guide* (opgenomen in Appendix B, p. 73) ontwikkeld die dient om het gesprek aan op te hangen. De vragen hebben een bewuste volgorde van een toenemende nabijheid en een toenemende focus (*funnel*-methode). Deze methode is geschikt voor experts. De jongeren in kwestie zijn natuurlijk experts op het gebied van hun eigen mening en hoe ze zijn bewogen door films. Ik heb voor het riviermodel gekozen om voldoende vrijheid in de antwoorden te krijgen, maar wel zeker te weten dat de drie elementen waar ik kennis over wil hebben (welke film, waarom en hoe heeft die iemand veranderd) aan bod komen.

Opnameapparatuur

De FGO-interviews worden opgenomen met audioapparatuur. Waar mogelijk en haalbaar zal dit worden aangevuld met video-opnamen. Video heeft het voordeel dat de verschillende respondenten makkelijker uit elkaar te houden zijn en mimiek zichtbaar wordt. Die mimiek is handig om te kunnen waarnemen, maar niet noodzakelijk.

Intimiteit

Het doel van het gesprek is behoorlijk intiem; sommigen zouden weleens niet makkelijk willen delen hoe ze zijn aangedaan door een film, wellicht omdat dat grondt in persoonlijke situaties. Dit probeer ik te voorkomen door het voortouw te nemen en zelf een transformatieverhaal te vertellen. Ik ben me bewust van het gevaar van beïnvloeding. Ik ga er vanuit dat deze mogelijke beïnvloeding een minimaal effect op de resultaten heeft. Beïnvloeding is in een FGO-interview altijd aan de orde, maar werkt in het licht van groepsdynamica eerder eliciterend. De *interview guide* is zo opgezet dat we langzaam naar de intimiteit toewerken. Daarnaast moet de open sfeer en structuur van het gesprek ook eraan bijdragen dat mensen zich bloot durven geven. Daarnaast geef ik respondenten uitdrukkelijk de mogelijkheid om contact met me op te nemen als ‘ze iets te binnen schiet’.

Onderzoeksopzet *Practicum kwalitatieve onderzoeksmethoden*

Voor het vak *Practicum kwalitatieve onderzoeksmethoden (2011 – 2012)* heb ik de methode voor dit onderzoek uitgebreid uitgewerkt. Het resultaat van die voorbereiding staat als bijlage in Appendix B (p. 73).

(b) Transformatietheorie

In de FGO-interviews komt een aantal transformatieverhalen naar voren. Het doel van dit onderzoek is het toetsen van de theorie van Barbara Soren (2009). Ik

wil haar theorie confronteren met de transformatieverhalen van de jongeren. Soren (2009) vond dat veranderingen door museumtentoonstellingen toe te schrijven waren aan tien triggers. De triggers gaven verandering op drie niveaus: aanzet maar geen effect, tijdelijke verandering, permanente verandering.

(c) Triangulatie

Om te kunnen toetsen of de methode van Soren (2009) daadwerkelijk werkt op het medium film, moeten de uitkomsten van bovenstaande confrontatie worden confrontatie getoetst aan uitkomsten van andere onderzoeken. Dit gebeurt door middel van triangulatie.

Filmsemiotiek

Een van de methoden waarmee ik de uitkomsten van de confrontatie met de theorie van Soren (2009) wil toetsen is de filmsemiotiek. Deze triangulatiestap heeft het karakter van een toetsing aan een andere methode.

Eigen ervaringen

Daarnaast wil ik de films die de jongeren noemen als basis van hun transformatieverhalen zelf gaan bekijken en de uitkomsten van de confrontatie met de theorie van Soren (2009) confronteren met mijn eigen ervaringen. Dit is in feite indirecte participerende observatie.

Critici

Mogelijk is er in de recensies van de door de jongeren genoemde films nog iets te vinden dat de bevindingen aan de hand van de confrontatie met de theorie van Soren (2009) weerlegt of bevestigt. Waar ik dit heb kunnen vinden in recensies zal ik dit weergeven. In feite is hier sprake van expertgetuigen. De recensenten hebben de genoemde film ook gezien en mogelijk hetzelfde ervaren als de respondent.

Wetenschapsfilosofische overwegingen

Controleerbaarheid

Andere wetenschappers moeten kunnen nagaan of de denkstappen die ik in het onderzoek maak, leiden tot de conclusies die ik trek. Ik zal deze stappen altijd expliciet weergeven. In Appendix D (p. 87) is een transcriptie van de transformatieverhalen opgenomen. De audiobestanden blijven beschikbaar. Mocht u deze willen ontvangen, dan zal ik ze per e-mail opsturen, *ad usum privatissimum*. Hiervoor gelieve te e-mailen naar religiewetenschapper@gauwain.nl.

Falsificeerbaarheid

Ik heb gepoogd de kwaliteit van falsificeerbaarheid in het oog te houden. Waar mogelijk geef ik bij mijn bevindingen aan hoe deze gefalsificeerd kunnen worden.

2.3 Conclusie

In Figuur 2.1 (p. 6) beschrijf ik een stappenplan voor dit onderzoek. Het idee van dit stappenplan is het creëren van een methode die een bestaande theorie kan toepassen op een andere context en toch een valide resultaat oplevert. Het uitgangspunt, de transformatieverhalen van de jongeren, zorgt ervoor dat van tevoren niet bekend is welke transformatieverhalen of films zullen worden behandeld. Het experimentele karakter van dit onderzoek heeft voor veel inzichten gezorgd in hoe we in deze context een valide uitspraak kunnen doen. Deze inzichten zijn opgenomen in Appendix A (p. 69). Belangrijk is het in het oog houden van de wetenschapsfilosofische overwegingen van controleerbaarheid en falsificeerbaarheid.

Procesverslag FGO

Dit hoofdstuk bevat geen deelvraag, maar is een verslag van de dataverzameling van het onderzoek in het kader van de controleerbaarheid ervan.

3.1 Respondenten

Het vinden van respondenten was lastiger dan verwacht. Ik heb op 28 februari 2012 een oproep op Facebook geplaatst voor respondenten. Daar kwam een aantal bruikbare reacties op. Een bevriende teamleider op een middelbare school voor speciaal voortgezet onderwijs (SVO) in Midden-Gelderland bood aan het interview in zijn mentorklas te houden. Dat interview vond plaats op 13 maart 2012. Op 21 maart 2012 vonden er nog 4 interviews plaats in andere klassen van dezelfde school.

Een andere bruikbare reactie op de oproep op Facebook was van een bevriend staflid van een Explorer-Scoutinggroep in Midden-Gelderland. Dit interview heeft plaatsgevonden op 13 april 2012.

Een zevende interview, met zangleerlingen van mijn zus, heeft niet door kunnen gaan.

Tabel 3.1: Respondenten

interview	man	vrouw	aantal	tijd
1	$n.1.m = 12$	$n.1.v = 0$	$n.1 = 12$	$t.1 = 59 : 20$
2	$n.2.m = 8$	$n.2.v = 1$	$n.2 = 9$	$t.2 = 42 : 20$
3	$n.3.m = 5$	$n.3.v = 2$	$n.3 = 7$	$t.3 = 37 : 44$
4	$n.4.m = 8$	$n.4.v = 1$	$n.4 = 9$	$t.4 = 2 : 48$
5	$n.5.m = 5$	$n.5.v = 1$	$n.5 = 6$	$t.5 = 41 : 51$
6	$n.6.m = 4$	$n.6.v = 2$	$n.6 = 6$	$t.6 = 1 : 10 : 29$
7	$n.7.m = 0$	$n.7.v = 0$	$n.7 = 0$	$t.7 = 0 : 00$
	$n.m = 42$	$n.v = 7$	$p = 49$	$t = 4 : 14 : 32$

In Tabel 3.1 (p. 11) valt meteen een groot verschil op tussen het aantal mannelijke en vrouwelijke respondenten ($n.m = 42 : n.v = 7$). Het is niet gelukt een groter aandeel vrouwelijke respondenten te krijgen. Het FGO-interview met de groep zangleerlingen (allemaal vrouw) bedoeld om dit verschil te verkleinen kon helaas niet doorgaan. De groepen zijn ook minder heterogeen dan ik had gehoopt.

Speciaal onderwijs

Een groot deel van de respondenten ($n = 43$) zit op het speciaal onderwijs. Dat beïnvloedt hun verhalen behoorlijk. Waarom ze in het speciaal onderwijs zitten, is de respondenten niet uitdrukkelijk gevraagd. Van een aantal weet ik dat het gaat om een vorm van autisme, niet-aangeboren hersenletsel of een lichamelijke beperking. De keuze voor deze respondenten kwam voornamelijk tot stand vanwege de beschikbaarheid van een *gate keeper*.

Uiteindelijk bood deze groep wel een dankbare bron. Omdat ze levenservaring hebben en mensen met een stoornis in het autistisch spectrum dankbare waarnemers zijn. Aan de andere kant kan het juist weer lastiger voor ze zijn om over hun beleving te praten.

Dit heeft wel een negatieve invloed op de generaliseerbaarheid van de uitkomsten. Wel worden de transformatieverhalen van de groep respondenten uit het speciaal onderwijs ($n = 43$) uitdrukkelijk vergeleken met de respondenten die niet uitdrukkelijk uit het SVO kwamen ($n = 6$). Hiermee claim ik geen grotere generaliseerbaarheid, maar kan ik de bevindingen wel op spanning zetten, hetgeen in later onderzoek kan worden uitgewerkt.

Aanbeveling 3.1: Comparatief onderzoek naar transformatie door films bij jongeren in het voortgezet onderwijs (VO) en het SVO. (zie: Appendix A, p. 70).

3.2 Moderator

Ik ben zelf moderator geweest bij de groepsgesprekken. Chris Hermans meent dat een van de belangrijkste vaardigheid van een moderator is: “Wat er ook gebeurt, altijd blijven lachen” (persoonlijke communicatie, 2011). Omdat de te bespreken onderwerpen best lastig kunnen zijn, is het belangrijk om een zekere ontspannenheid in het gesprek te houden. Een spanning kun je benaderen met kracht, verzorging of humor (persoonlijke training YMCA-stafleden). Humor is in dezen de ideale aanpak en dus ook een eigenschap die de moderator kan inzetten, omdat het het gesprek luchtig houdt. Verder is het van belang dat de moderator het contact met de jongeren durft te leggen. De moderator moet een stille leider zijn, van nature geaccepteerd worden in de groep en door af en toe een korte vraag te stellen het gesprek in goede banen kunnen leiden. Stewart et al. (2007) spreekt van drie stijlen van leiderschap (Stewart et al., 2007, p. 71). *Group sociability* is in dezen de best passende stijl omdat het faciliteert dat de jongeren

in een plezierige omgeving een gesprek kunnen hebben over films.¹ Er dient een bepaalde structuur te zijn waarin de moderator zorgt dat op het juiste moment naar het volgende niveau wordt overgestapt, maar binnen die structuur dient een bepaalde vrijheid te bestaan zodat er een ongedwongen gesprek kan ontstaan. De bijpassende leiderschapsstijl is volgens de indeling van Penning *participerend* (geciteerd in Stewart et al., 2007, p. 73) omdat we moeten samenwerken om de transformatieverhalen van de respondenten naar boven te krijgen.

Uit een communicatiestijltest die ik gedaan heb kwam ik uit de bus als iemand die onderzoekend communiceert; de eigenschappen daarvan komen sterk overeen met *participerend* leiderschap. Daarnaast begeleid ik al enkele jaren zomerkampen voor jongeren en train ik nieuwe staf in de omgang met jongeren.

Een mogelijke valkuil is dat ik natuurlijk een persoonlijke voorkeur heb voor een bepaalde uitkomst. Als de jongeren aangeven dat ze zijn veranderd door *Body Language* omdat ze door die film hebben ervaren hoe tof dans is, kom ik in de triangulatiefase wellicht niet ver met mijn filmsemiotiek. Deze moderatorbeïnvloeding mag niet plaatsvinden, mede doordat dit een mogelijke falsificatie van het onderzoek voorkomt. semiotiek

Het doel is dat de jongeren me aangeven wat de film met hén doet. Ik heb het gesprek open willen houden door een weinig directieve houding aan te nemen. Ik heb een betrokken houding aangenomen waarin ik authentiek geïnteresseerd ben in hun antwoorden (dat ben ik ook en dat helpt), en dat door een behoorlijke mate van non-verbale reactie en *active listening* kenbaar te maken.

Ik was van plan om vooraf om tafel te zitten met mijn *gate keeper* om de profielen van de jongeren door te nemen. Hiermee wilde ik er achter komen wie de dominante of stille respondenten zijn om ze recht voor mijn neus te kunnen zetten. De bedoeling hiervan was dat ik altijd een korte (non-verbale) communicatielijn met ze zou hebben of ze juist vaak de beurt zou kunnen toedelen. Het bleek niet mogelijk dit gesprek vooraf te houden. Achteraf gezien was het ook niet nodig. De natuurlijke loop van het gesprek zorgde ervoor dat iedereen die dat wilde aan het woord is gekomen.

De *gate keeper* is bij het eerste gesprek aanwezig geweest. In alle gesprekken was er een voor de groep bekende volwassene aanwezig (docent of staf). De bedoeling was dat deze persoon ook als autoriteitsfiguur aanwezig was. De jongeren vonden het FGO-interview zo leuk dat dat helemaal niet nodig bleek. Terugkijkend is het natuurlijke en gezellige verloop van het gesprek noodzakelijk (cf humor, onderzoekende communicatie, *group sociability*). Als er een autoriteitsfiguur nodig zou zijn geweest, was de inhoud van de interviews niet goed bruikbaar geweest.

¹Andere stijlen: *Group goal facilitation* en *Individual prominence*.

3.3 Ruimte

De eerste vijf interviews vonden plaats in een klaslokaal. Een ruimte die onbewust wordt geassocieerd met rust en werken. We hebben altijd in een ronde, open opstelling gezeten. In het geval van Interview 6 zaten we aan een tafel.

3.4 Doel van het gesprek

Het doel van het gesprek is behoorlijk intiem; sommigen zouden weleens niet makkelijk willen delen hoe ze zijn aangedaan door een film, wellicht omdat dat grondt in persoonlijke situaties. Hier speur ik naar, maar ik geef de respondenten uitdrukkelijk de mogelijkheid om contact met me op te nemen als ‘ze iets te binnen schiet’. De *interview guide* is zo opgezet dat we langzaam naar de intimiteit toewerken. Daarnaast moet de open sfeer en structuur van het gesprek ook eraan bijdragen dat de respondenten zich bloot durven geven.

3.5 Bijzonderheden per FGO-interview

Interview 1

Bij het eerste FGO-interview zijn de triggers van Soren (2009) niet voorgegeven. In de verdere FGO-interviews is dit wel (deels) gedaan. Het nadeel van het voor-geven van de triggers van Soren (2009) is dat de attributie van de transformatie aan een van de triggers van Soren (2009) minder spontaan is. De respondenten gaan duidelijk op zoek naar triggers, en noemen ze in sommige gevallen allemaal. Het is echter in het kader van de geringe data die een FGO-onderzoek oplevert noodzakelijk gebleken de triggers wél voor te geven. De respondenten gaan in deze gevallen dan wel op zoek naar een van de voorgegeven triggers, maar het distilleren van de werkelijke transformaties blijft mogelijk. Er komt dan echter een stap bij in de waardering van dat transformatieverhaal, namelijk het beoordelen van de door de respondent genoemde trigger. Hieraan zal ik in de analyse van de transformatieverhalen dan ook uitdrukkelijk aandacht besteden.

Interview 2

Door een fout in de voorbereiding zijn in dit FGO-interview slechts acht triggers voorgegeven. De triggers *het snappen van cultuur* en *het snappen van motivatie* zijn in dit interview niet voorgegeven. Ik zal er in het analyseren van de transformatieverhalen uit dit FGO-interview nadrukkelijk op letten of de genoemde transformatieverhalen niet toevallig bij één van deze triggers horen.

Interview 3

Geen bijzonderheden.

Interview 4

Geen bijzonderheden.

Interview 5

Helaas is de opname van dit FGO-interview mislukt. Het audio-spoor houdt op na 2:48 min. De gegevens van dit FGO-interview kunnen derhalve niet meegenomen worden in het onderzoek. De populatie wordt aangepast van $p = 49$ naar $p = 40$ en de totale tijd van $t = 4 : 14 : 32$ naar $t = 4 : 11 : 42$.

Interview 6

Het zesde FGO-interview was een gemêleerd gezelschap van Explorers; een gemengde scoutinggroep vanaf 15 jaar. Dit FGO-interview geeft een mooi contrast met de FGO-interviews in het SVO. Ofschoon dit niet voldoende is om een claim van generaliseerbaarheid te maken, zet het beide contexten wel mooi naast elkaar.

In dit FGO-interview had ik de beschikking over een cameraman; het is zowel op video als op audio opgenomen. De video voegde niet bijzonder veel toe aan de analyse van het FGO-interview, maar maakte het attribueren van uitspraken aan personen wel makkelijker. Ook was de non-verbale communicatie van respondenten goed te zien. Dit maakte de reactie van respondenten die niet aan het woord waren toegankelijk. Het heeft echter niet tot inzichten geleid die anders niet aan het licht waren gekomen.

Wel was er een storende invloed van de staf. Door onduidelijke communicatie vooraf was er één stafflid van mening dat hij gewoon kon deelnemen aan het interview. Hij domineerde de groep en ik heb daarin niet in willen grijpen om de sfeer positief te houden. Ik vermoed echter dat zijn invloed op de transformatieverhalen gering is geweest.

3.6 Conclusie

Hoewel er in dit hoofdstuk geen deelvraag te beantwoorden is, zien we wel dat kritisch kijken naar de verzamelde data veel inzichten geeft die voor vervolgonderzoek nuttig kunnen zijn. Deze inzichten zijn opgenomen in Appendix A (p. 69).

Distillatie casus

In dit hoofdstuk zal ik de meest opvallende transformatieverhalen uit de FGO-interviews beschrijven. Ik wil de vraag beantwoorden welke onderdelen uit de in het vorige hoofdstuk beschreven interviews aan te merken zijn als transformatieverhaal. De variatie van het aantal verhalen per respondent is erg groot. Sommige respondenten konden een aantal films noemen die hen hadden veranderd, maar in sommige interviews kwamen er ook helemaal geen transformatieverhalen naar voren die opvallend genoeg waren om in dit onderzoek te analyseren. Hieronder volgen beschrijvingen van een aantal transformatieverhalen van de respondenten, grofweg in de woorden die zij gebruikten. In het volgende hoofdstuk zal ik deze verhalen interpreteren. Hier geef ik ze alleen weer.

4.1 Marlies en Freek over *The Brooke Ellison Story*

Een jong meisje, als kind volledig verlamd geraakt door een bijna-dodelijk nekletsel, vecht tegen beter weten in om toch iets van haar leven te maken; van de basisschool tot dat ze wordt geaccepteerd door een universiteit, telkens bijgestaan door haar loyale en toegewijde moeder (imdb.com, geen datum-b, eigen vertaling).

In Interview 2 vertelde Marlies dat *The Brooke Ellison Story* een diepe indruk op haar gemaakt had. Ze vertelt dat het een waargebeurd verhaal is over een meisje, Brooke Ellison (Lacey Chabert en Vanessa Marano) dat op haar elfde verlamd raakt en laat zien hoe ze zich door haar studie heenvecht. Marlies vertelt dat ze het knap vond van Brooke Ellison hoe ze ondanks haar handicap toch goed door haar studie is gekomen, terwijl het eigenlijk niet kon. Desgevraagd beaamt ze dat ze het bijzonder vond om te zien hoe dit meisje vecht tegen haar beperking en zo wat van haar leven wist te maken.

Later in het interview geeft Marlies aan dat ze door het zien van deze film een idee heeft gekregen hoe het leven voor een gehandicapte is en dat ze nu meer

respect heeft voor mensen met een handicap.¹

Na het FGO-interview vertelde de docent dat zij door dit verhaal nu snapte waarom Marlies het zo goed kon vinden met haar klasgenootje dat lijdt aan taaislijmziekte. Ze verwachtte dat door de kennis over de belevingswereld van haar klasgenootje, Marlies haar klasgenootje beter kon begrijpen, waardoor er een band opgebouwd werd. Deze aanvulling is van belang omdat de docent een unieke kijk heeft op de dagelijkse realiteit van Marlies. Ze verschaft hiermee een extra inzicht, niet zozeer in de beleving van de film door Marlies, maar wel op de effecten die het zien van *The Brook Ellison Story* op haar kan hebben. Dit verhaal past met name goed in de SVO-context van haar middelbare school, waarin veel leerlingen rolstoelgebonden zijn en het omgaan met mensen met een handicap aan de orde van de dag is.

Tegen het eind van het eerste interview, vertelt Freek over een film waarvan hij de titel niet meer weet. Het blijkt ook te gaan om *The Brooke Ellison Story*. Het kijken van deze film was niet zijn keuze, maar gezien het feit dat hij hem in deze context noemt, kunnen we ervan uitgaan dat de film indruk gemaakt heeft. Hij vertelt dat de film gaat over een heel slim meisje en dat door een auto-ongeluk delen van haar lichaam niet meer bereikbaar zijn door zenuwen. Hierdoor ziet zij er volgens hem niet meer zo verstandig uit. Uiteindelijk blijkt ze toch nog heel slim te zijn, maar ze kan helemaal niets zelf. Er moet iemand mee naar school om haar hand op te steken. Hij geeft aan dat deze persoon op een dag ziek is, en ze dan wordt uitgescholden en behandeld als iemand die ziek is.

Ook Freek geeft aan dat zijn kijk op mensen met een handicap is veranderd door het zien van deze film. Hij heeft geleerd dat als mensen gehandicapt zijn en er “misschien niet zo slim uitzien, het niet hoeft te betekenen dat ze ook dom zijn.” “[Rolstoelgebonden] niet echt slim eruit zien, [hoeven] niet meteen dom [...] te zijn.”²

4.2 Athene over *Wit Licht*

In dit verhaal staan kindsoldaten in Afrika centraal in het verhaal van een blanke restauranteigenaar in een Afrikaans stadje aan de grens van een conflictgebied. Als Abu, de Afrikaanse vriend van zijn zoon ontvoerd wordt, stuit hij op een trainingskamp dat kinderen zoals Abu uitbuit (imdb.com, geen datum-g, eigen vertaling).

Athene vertelt dat ze recentelijk *Wit Licht* gezien heeft, een film over kindsoldaten. Het was niet de eerste keer dat ze de film zag, maar ze gaf aan dat hij wel

¹De transcriptie van dit gedeelte van FGO-interview 2 is te vinden in Appendix D.1, p. 87 e.v.

²De transcriptie van dit gedeelte van FGO-interview 1 is te vinden in Appendix D.2, p. 88 e.v.

een hele indruk had gemaakt, ook deze keer weer. Het deed haar beseffen hoe goed we het hebben, en hoe anders het had kunnen zijn. Buiten dat neemt ze in het dagelijks leven naar eigen zeggen niet zo veel uit de film mee. Desgevraagd geeft ze toe dat de film haar wereldbeeld heeft veranderd; ze beseft nu dat er een groot verschil is tussen verschillende delen van de wereld. Dat vindt ze oneerlijk.

Later in het FGO-interview geeft ze aan dat ze door het zien van de film kennis heeft gemaakt met War Child en mensen die daarbij betrokken zijn. Athene vertelt dat ze door het zien van deze film hun motivatie snapt. Ze vindt het heel erg mooi dat mensen zich inzetten voor een organisatie als deze en is van plan later ook War Child te gaan steunen.³

4.3 Karin over *Brothers*

Een jonge man steunt de vrouw en kinderen van zijn oudere broer nadat die vermist raakt in Afghanistan (imdb.com, geen datum-c, eigen vertaling).

Karin gaf haar verhaal niet zomaar prijs. Ze noemt de film *Brothers*; een film over twee broers, Sam (Tobey Maguire) en Tommy (Jake Gyllenhaal) die naar Afghanistan worden uitgezonden. Ze vertelt dat een van hen niet terugkeert en de andere wel. Volgens Karin laat de film zien hoe het leven van deze veteraan is veranderd. Wat haar in de film aansprak zijn haar eigen ervaringen. Ze kon de link leggen met de uitzending van haar vader. Hierdoor herkende ze de situatie in de film en kon ze deze beter begrijpen. Op de vraag of ze terugkijkend op de film de situatie rond de terugkeer van haar vader beter kan begrijpen, antwoordt ze niet; daar praat ze (bewust?) omheen. Ze kan het niet vertellen zegt ze, omdat ze het eerst heeft meegemaakt, en toen pas de film heeft gezien. Maar ze geeft wel aan dat je dingen in de film snapt omdat je ze hebt meegemaakt. Toch zegt ze dat je door de film gaat snappen waardoor ‘het zo gebeurt’. Lachend vertelt ze ‘verder’ niets te hebben meegenomen uit de film.

Karin geeft aan dat de film bij haar op verschillende niveaus werkt. Het belangrijkste is voor haar dat ze door de film het gedrag van haar vader kan snappen; terwijl ze net nog niet wilde toegeven dat de film haar nieuw inzicht gaf in een oude situatie. De echtheid van de film sprak haar ook aan, vanwege de verbinding met haar vader. Dit alles maakte het zien van de film tot een emotionele gebeurtenis over een traumatische herinnering. Karin geeft aan dat het snappen van het gedrag van haar vader voor haar het belangrijkste is wat ze uit de film heeft meegenomen.

Karin geeft tegen het eind van het FGO-interview aan dat de meeste films niets met haar doen. Ze pakt normaal makkelijk de dagelijkse gang van zaken

³De transcriptie van dit gedeelte van FGO-interview 3 is te vinden in Appendix D.3, p. 89 e.v.

op. *Brothers* is hierop echter een belangrijke uitzondering. Karin vertelt dat deze film wat haar betreft een verandering voor het leven is.⁴

4.4 Ronald en Daniël over *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

Harry negeert de waarschuwingen om niet terug te keren naar Zweinstein, om er achter te komen dat de school wordt geteisterd door mysterieuze aanvallen en een vreemde stem die hem lastigvalt (imdb.com, geen datum-e, eigen vertaling).

Ronald vertelde de tweede film uit de Harry Potter-serie, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, gezien te hebben toen hij een jaar of acht was.⁵ In de film moet Harry Potter (Daniel Radcliffe) het opnemen tegen een basilisk. Dit slangachtige wezen, dat in de film in het riool woont, heeft Ronald erg laten schrikken, en naar eigen zeggen nachten lang wakker gehouden. Gelukkig is het nu weer goed.

Daniël noemde dezelfde film. Hij was niet alleen bang voor de basilisk, maar ook voor de heel grote spinnen die voorkomen in de film. Voor hem heeft het het gevolg gehad dat hij sinds die film minder films gezien heeft dan hij zou willen. Hij geeft aan besloten te hebben te wachten tot hij 16 jaar is met het afkijken van de Harry Potter film-serie.

4.5 Berend over *American History X*

Een voormalig neo-naziskinhead probeert te voorkomen dat zijn broertje op hetzelfde verkeerde pad terecht komt (imdb.com, geen datum-a, eigen vertaling).

Berend begon te vertellen dat je *American History X* op verschillende manieren kunt bekijken. Hij legt uit dat het een film is over rassenhaat en een neo-nazigroep. Hij vat de plot samen door te vertellen dat de broer van de hoofdpersoon, Derek (Edward Norton) wordt opgepakt en in de gevangenis belandt. Daar raakt hij een 'beetje bevriend met een zwarte persoon'. Uiteindelijk zorgt dit ervoor dat hij probeert zijn kleine broertje Danny (Edward Furlong) uit de neo-nazigroep te krijgen. Berend meent dat de film hem op zich niet zo veel doet, maar meer een idee plant dat je later kunt onderzoeken. Dan heeft de film op

⁴De transcriptie van dit gedeelte van FGO-interview 6 is te vinden in Appendix D.4, p. 91 e.v.

⁵De transcriptie van dit gedeelte van FGO-interview 1 is te vinden in Appendix D.5, p. 93 e.v..

zich niet zo veel gedaan, maar komt de verandering meer door wat je door die film later bent gaan doen.

Het verhaal dat Berend over *American History X* vertelt is in feite geen transformatieverhaal. Berend geeft een nuttige bijdrage aan het onderzoek door te stellen, net als Soren (2009, p. 238), dat transformatie soms ook op de langere termijn aan het licht kan komen. Dan wordt er, volgens Berend in de ervaring een zaadje geplant, dat later naar boven komt. Hiermee komt dit verhaal te vervallen voor de rest van het onderzoek.⁶

4.6 Bram over *The Matrix* en *Constantine*

[*The Matrix*:] Een groep rebellen vertelt een hacker over de ware aard van de wereld en zijn rol in de oorlog tegen de overheersers. (imdb.com, geen datum-f, eigen vertaling)

Bram moest denken aan *The Matrix*. Hij heeft die film in totaal ongeveer vijf keer gezien. De eerste keer dat hij hem zag, hij was toen een jaar of 13, vond hij vooral de geweldsscènes interessant. Nadat hij de film vaker had gezien, zette deze hem aan tot nadenken over hoe de wereld in elkaar zit. Hij gaf aan een tijd bang geweest te zijn voor déjà vu's. In *The Matrix* geeft een déjà vu aan dat er iets is veranderd; Bram was in gevallen waarin hij zelf een déjà vu dacht te hebben bang voor een verandering aan de wereld (van buitenaf), en ging op zoek naar deuren waar er voorheen nooit deuren zaten. Nu lacht hij erom. Ook geeft hij aan erg bang te zijn geweest voor mensen in regenjassen. De film heeft, volgens eigen zeggen, zijn kijk op de wereld veranderd. Als hij nu terugkijkt, vind hij dat hij zich toen wat die angsten betreft een beetje aanstelde. Hij is zich door het zien van onder andere *The Matrix* gaan interesseren voor filosofie.

Films hebben er voor Bram aan bijgedragen dat hij zich ging verdiepen in wat de kijk van grote denkers op de wereld is, om van daaruit na te denken over zijn eigen ideeën over filosofische vraagstukken. Vóór het zien van die films dacht hij dat filosofie maar een beetje onzin was. Nu denkt hij dat er mensen zijn die een kern van de waarheid kennen. Het heeft hem geholpen zich kritisch op te stellen tegenover de dingen die hem, bijvoorbeeld op school, worden geleerd.

Ook heeft Bram zich door het zien van deze films meer open opgesteld voor het bovennatuurlijke en is zich daar meer voor gaan interesseren.

Constantine vertelt het verhaal van de oneerbiedige bovennatuurlijke detective John Constantine, die letterlijk in de hel is geweest (imdb.com, geen datum-d, eigen vertaling).

⁶De transcriptie van dit gedeelte van FGO-interview 5 is niet opgenomen in de Appendix omdat het feitelijk geen transformatieverhaal betreft.

Bram vertelt ook over de film *Constantine*. Deze film gaat over John Constantine (Keanu Reeves) die het bovennatuurlijke kan zien in de vorm van engelen en demonen. Hij heeft op zijn 18^e een zelfmoordpoging gedaan, maar is gered. Hij is heel even in de hel geweest. Sindsdien kan hij volgens Bram waanbeelden zien, waarvan hij denkt dat ze echt zijn. Hij probeert alle demonen van de aarde te verbannen, om te proberen vergeving te krijgen voor zijn zonde.

Bram heeft deze film gezien nadat hij *The Matrix* gezien heeft. Hij heeft hem in dat weekend meteen drie keer bekeken.⁷

4.7 Conclusie

Uit de ruim vier uur aan interviewmateriaal komen zeven transformatieverhalen. We moeten echter vaststellen dat het verhaal van Berend, dat in eerste opzicht een transformatieverhaal lijkt, dat feitelijk niet is. Berend probeert vooral inzichten te geven die het onderzoek verder kunnen helpen en vertelt niet zozeer zijn eigen verhaal. Zo blijven er zes transformatieverhalen over. In het volgende hoofdstuk zullen we die nog grondig analyseren om te zien of hier echt sprake is van een transformatie. De rest van het onderzoek zullen we werken met de verhalen van Marlies, Freek, Athene, Ronald, Daniël en Bram.

⁷De transcriptie van dit gedeelte van FGO-interview 6 is te vinden in Appendix D.6, p. 94 e.v.

Toepassing Soren

In dit hoofdstuk staat de vraag centraal wat de resultaten zijn van een confrontatie met de zes in het vorige hoofdstuk genoemde transformatieverhalen met de transformatietheorie van Soren (2009).

In haar artikel *Museum experience that change visitors* vraagt Soren (2009, p. 233) zich af of er wel bewijs is dat musea mensen echt transformeren. Transformeren is volgens haar een term die musea wel regelmatig zelf gebruiken. In haar artikel onderzoekt ze, naast de vraag naar bewijs, of de transformatie tijdens of na het bezoek plaatsvindt en probeert ze antwoord te geven op de vraag of een verandering transformatief moet zijn om ‘verandering’ te mogen heten (Soren, 2009, p. 234).

Soren (2009) beschrijft dat transformatie plaatsvindt als we oude manieren van denken loslaten en daarmee nieuwe mogelijkheden scheppen om “persoonlijke kennis uit te vinden en nieuwe ideeën en concepten te onderzoeken” (p. 234, eigen vertaling).

Uit kwalitatief onderzoek onder haar eigen studenten heeft Soren (2009) tien triggers gevonden die deze transformerende ervaringen inluiden. Soren (2009, p. 238) geeft ook aan dat de ervaring op zich over een langere tijd kan verdwijnen, maar dat dan wel volgende ervaringen op die vervaagde of verweerde ervaring voortbouwen en zo een diepere impact hebben.

5.1 Verandering

Soren (2009) definieert transformatieve ervaringen als volgt: “Transformerende ervaringen lijken plaats te vinden als we oude manieren van denken laten vallen en nieuwe mogelijkheden bieden voor individuen om persoonlijke kennis uit te vinden en nieuwe ideeën en concepten te onderzoeken” (Soren, 2009, p. 234, eigen vertaling).¹ Doordat het begrip van transformatie zo centraal is in dit onderzoek wil ik grondig naar deze definitie kijken. Hierbij heb ik de vertaalslag van “museumtentoonstelling” naar “film” al gemaakt.

¹Originele tekst: “Transformational experiences seem to happen if we discard old ways of thinking and provide new opportunities for individuals to invent personal knowledge and explore new ideas and concepts.”

Om dit te kunnen vertalen in een (propositie)logische stelling, definiëren we vier domeinen:

- M = { Mensen }
- E = { Ervaringen }
- D = { Manieren van denken }
- F = { Films }

Vertaald in termen van de propositiologica staat er dan:^{2,3}

$$\begin{aligned} \forall_{m:M} (\neg \exists_{d:D}, isOudeManierVanDenken_{(d)} \wedge \\ \exists_{f:F}, VindtPersoonlijkeKennisUit_{(m,f)} \wedge \\ OnderzoektNieuwIdee\&Concept_{(m,f)}) \rightarrow \\ (\exists_{e:E}, isTransformerendeErvaring_{(e,m)}) \end{aligned}$$

Dat betekent:

Voor ieder mens_(m) geldt: Als er geen oude manier van denken_(d) meer is en er een film_(f) is waaruit dat mens_(m) persoonlijke kennis vindt en nieuwe ideeën & concepten onderzoekt) dan is er een transformerende ervaring_(e) van die mens_(m).

In “natuurlijke taal” staat er dan:

Er is sprake van een transformatie als er wordt voldaan aan alle drie volgende eisen:

- *De oude kennis is vervallen.*
- *Er worden nieuwe mogelijkheden geboden om persoonlijke kennis uit te vinden.*
- *Er worden nieuwe ideeën en concepten onderzocht.*

We gaan in de transformatieverhalen dus op zoek naar deze drie punten. Naast deze drie eisen stel ik nog de vraag of de verandering plaatsvindt op het gebied van gedrag of inzicht en of deze, als het gaat om gedrag, tijdelijk of permanent is.

²Legenda: $\forall$: Universele kwantor (voor alle x geldt). $\exists$: Existentiële kwantor (er is een x waarvoor geldt). $\neg$: Negatie (het is niet zo dat x). $\wedge$: Conjunctie (x en y). $\vee$: Disjunctie (x of y). $\rightarrow$: Implicatie (x dan y). $\leftrightarrow$: Wederzijdse implicatie (x dan y en y dan x).

³Met dank aan Sander Dorigo (2012, persoonlijke communicatie).

5.2 Triggers voor transformatieve ervaringen

In deze paragraaf zal ik de “Triggers for transformational experience” beschrijven (Soren, 2009, pp. 236 – 237).⁴ Een overzicht van de triggers is opgenomen in Tabel 5.1 (p. 26).

Attitudinaal (“Attitudinal”)

Het voorbeeld dat Soren (2009, p. 236) geeft, is dat van een tentoonstelling die probeert een atmosfeer van oorlog op te roepen door gebruik te maken van de fysieke context (Falk en Dierking, 2000). Dit zou de bezoeker een ander beeld kunnen geven van een oorlogssituatie. In de vertaling van deze trigger naar film heb ik me vooral laten leiden door de beschrijving van Soren zelf: “een verandering van perspectief” (Soren, 2009, p. 236, eigen vertaling). Een film heeft de unieke mogelijkheid een verhaal vanuit een ander oogpunt te vertellen dan de kijker gewend is. Deze verandering van perspectief zou voor een transformatie kunnen zorgen. Het zien van een bekend gewaand verhaal door het oogpunt van een andere partij kan nieuw licht op het verhaal laten schijnen en zo tot een transformatie leiden. Een voorbeeld hiervan zou *Der Untergang* kunnen zijn waarin we de laatste dagen van de Tweede Wereldoorlog zien door de ogen van Adolf Hitler.

Authentiek (“Authentic”)

Het ervaren van iets ‘echts’ kan een diepe invloed hebben op een bezoeker van een museum. Soren (2009, p. 236) beschrijft als voorbeeld een bezoeker van de Hagia Sofia die zich daar ondergedompeld voelde in de geschiedenis. In de vertaling naar de filmcontext kunnen we hier spreken over authentieke beelden. Het ervaren van echtheid, het als het ware aanwezig stellen van de kijker bij die gebeurtenis, kan een krachtige impact op de kijker hebben. Gezien de beperking van het begrip *film* in dit onderzoek tot narratief audio-visueel materiaal, zal deze trigger niet snel worden genoemd doordat weinig films binnen de stipulatieve definitie van dit onderzoek gebruikmaken van authentiek beeldmateriaal. Een voorbeeld hiervan is de eindscène van *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, waarin authentieke beelden van explosies van atoombommen worden getoond.

⁴De originele tabel is opgenomen in Appendix C (p. 83).

Tabel 5.1: Soren (2009): Triggers voor transformerende ervaringen.

Trigger	Beschrijving	Vertaling trigger naar filmcontext
Attitudinaal	Een verandering van perspectief	De respondent ziet het verhaal vanuit een ander oogpunt.
Authentiek	Het zien van een authentiek voorwerp	De respondent komt in aanraking met authentieke beelden.
Cultureel	Het begrijpen van culturele veranderingen	De respondent begrijpt culturele veranderingen.
Emotioneel	Krachtige emotionele ervaring	De respondent heeft een krachtige emotionele ervaring.
Gedragsmatig	Een referent die verklaart erachter te zijn gekomen	De respondent heeft een nieuw inzicht gekregen. De respondent begrijpt opeens iets wat hij eerder niet begreep.
Getuige zijn	Persoonlijke voorwerpen van overlevenden	De respondent is getuige van iets. De respondent maakt met het zien van de film iets mee.
Motivationeel	‘Kristalliserende’ ervaring	De respondent heeft het idee dat door het kijken van de film alles samenkomt.
Onverwacht	Een schokkerende en verwacht[el]sic] verrassing	De respondent verwachtte een wending of een onderdeel van de film niet waardoor deze of dit harder binnenkwam.
Subliem/ het idee van oneindigheid	Een esthetische ervaring op het gebied van verbeelding, rede en een enorme omvang	De respondent heeft een esthetische ervaring.
Traumatisch	Horror in de geschiedenis	De respondent heeft door het zien van de film een trauma opgelopen.

Cultureel (“Cultural”)

Het voorbeeld dat Soren (2009, p. 236) hiervoor geeft, is een museumbezoeker die wordt geraakt door de culturele veranderingen als hij twee foto's ziet van een oorspronkelijke bewoner van Canada. Op één van deze foto's draagt hij de traditionele outfit, op de andere een pak. Een film kan dit soort culturele veranderingen ook weergeven. Hierbij kan men denken aan *The Last Samurai*. Deze film speelt rond het eind van de 19^e eeuw in Japan. Japan is sterk aan het moderniseren, maar een groep Samurai werkt deze modernisering tegen. De film laat het culturele contrast tussen het traditionele en het moderne Japan goed zien.

Emotioneel (“Emotional”)

Sommige dingen die je ziet hebben een heel sterke emotionele lading. Dat kan gelden voor zowel een museumtentoonstelling als een film. Deze heftige emotie kan volgens Soren (2009) een verandering opwekken. Een voorbeeld van een film die zo'n heftige emotie kan veroorzaken is *Requiem for a dream*. Tegen het einde van de film wordt duidelijk in hoeverre de levens van een aantal van de hoofdpersonen zijn verwoest door drugsgebruik. De emotionele reactie die een kijker hierdoor kan hebben, kan een bepaalde attitude ten opzichte van drugs teweegbrengen en daarmee de kijker transformeren.

Gedragmatig (“Behavioral”)

Volgens Soren (2009) bewerkt deze trigger het “ergens achter komen” (p. 236, eigen vertaling). Het is niet duidelijk waarom ze deze trigger “gedragmatig” (p. 236, eigen vertaling) titelt. Het krijgen van een nieuw inzicht is iets waarvoor een film bij uitstek geschikt is. Deze trigger is echter zo breed, dat hij ook alle andere triggers omvat. In het voorbeeld dat ze bij deze trigger geeft, spreekt ze van een *aha-erlebnis*. Deze restrictie maakt deze trigger iets hanteerbaarder. Een voorbeeld van een film die bij deze trigger past is *11:14*. Dit is een film met vijf verhaallijnen. Het grootste deel van de film heb je geen idee hoe het verhaal in elkaar past, maar weet je wel dat de lijnen veel met elkaar te maken hebben. Pas in de slotscène kom je erachter hoe het zit; dan heb je een *aha-erlebnis*.

Getuige zijn (“Being witness”)

Soren (2009) beschrijft deze trigger met “eigendommen van overlevenden” (p. 236, eigen vertaling). Waarom eigendommen van overledenen niet tellen legt ze niet uit. Sterker nog, in één van de twee voorbeelden die ze aanhaalt gaat het om een voorbeeld van een eigendom van iemand die is overleden. In de voorbeelden wordt duidelijk dat voorwerpen een belangrijk proces in de bewustwording

kunnen spelen. Voorwerpen dragen nog altijd voor een groot deel de verhalen die musea willen vertellen. Dat ze een transformerende werking kunnen hebben spreekt dan ook voor zich. Voorwerpen zijn getuigen van de gebeurtenis die ze representeren. Zo was in het eerste voorbeeld van Soren (2009) het cadeautje dat de New Yorkse reddingswerkers uit de achterbak van een van de slachtoffers haalden om dat aan zijn vrouw te kunnen geven een stille getuige van het leed van die dag en de liefde tussen de twee. En zo diende de pop van Eva Modval die de Sjoa overleefde, uit het tweede voorbeeld, volgens Soren als haar enige vriend in de concentratiekampen en was een getuige van betere tijden, voor de oorlog.

Dit getuigenschap kan film ook bieden. Een film als *Shoah* laat de kijker getuige zijn van een historische verschrikking. Deze film bevat geen archiefbeelden, maar is op een bijzondere manier authentiek doordat Claude Lanzmann (regisseur) op bezoek gaat bij allerlei actoren rond de Sjoa. De film vertelt het verhaal van slachtoffer, dader en getuige. Deze vorm zorgt voor een uniek getuigenschap dat werkt door wat Rob van Gerwen intimatie noemt. Door het niet laten zien van het beeld wordt het ingevuld door de verbeelding en dat maakt het intenser. Daarin ligt ook het verschil met de authenticiteitstrigger (Hoofdstuk 5.2, p. 25).⁵ Dit getuigenschap kan een transformerende werking hebben.

Motivationeel (“Motivational”)

Soren (2009) legt niet uit wat ze bedoelt met een “kristalliserende ervaring” (p. 237, eigen vertaling) of waarom ze de trigger “Motivationeel” (p. 237, eigen vertaling) titelt. Ik zie dit in het licht van wat De Kesel (2008) schrijft.

“[B]reukmomenten (...) zijn op te vatten als een ‘beeld’, een ‘flits’ die de loop van de tijd heel even in een totaalbeeld samenvat. Dit soort totaliserende beeld doelt hier geenszins op het ‘einde van de geschiedenis’. Het is juist het punt van waaruit alles opnieuw kan starten of een onverwachte wending kan nemen. In het revolutionaire moment – het moment van de messianistische *Jetzt-Zeit*, heet het elders bij Benjamin – staat de tijd stil en *kristalliseert* (nadruk: GvKN) hij zich in één imaginaire monade. Daar wordt de woordenstroom waarop de geschiedenis drijft even onderbroken” (De Kesel, 2008, § 5).

Als we ‘kristallisatie’ opvatten als een moment waarop we het totaalbeeld kunnen overzien, levert de film *The Butterfly Effect* een sterk voorbeeld. De laatste scène, die ik hier niet wil weggeven, kan zo’n kristalliserende werking hebben. De

⁵Zie voor een uitgebreide analyse van *Shoah* en een vergelijking met de wijze waarop het verhaal wordt verteld in *Schindler’s List* mijn BA-scriptie: *Opdat wij niet vergeten. Een zoektocht naar de afbeeldbaarheid van de Sjoa*. (Beschikbaar via e-mail: religiewetenschapper@gauwain.nl)

kracht die zo'n overzicht op de werkelijkheid biedt, is heel groot en kan makkelijk transformeren.

Onverwacht (“Unexpected”)

Dit is een lastige trigger om te beschrijven. Soren (2009) titelt hem “Onverwacht” (p. 237, eigen vertaling) maar beschrijft hem als “Een verwachte verrassing” (p. 237, eigen vertaling). De voorbeelden die ze bij deze trigger geeft, geven hierin ook niet meer helderheid. Ik ga voor dit onderzoek uit van de titel van deze trigger, “onverwacht”. Er zijn veel films die een impact hebben door een onverwachte wending van de plot tegen het einde. Een film die hier goed in slaagt is *The Village*. Het nadeel van deze trigger is dat het geven van het voorbeeld de verrassing wegneemt en daarmee de hele film zijn kracht laat verliezen. Ik wil hier dus niet zeggen hoe de verrassing in *The Village* zit, maar ik kan wel zeggen dat tegen het einde van de film informatie wordt gedeeld met de kijker die de hele film in een ander licht zet. Dat geeft de film een impact. Hetzelfde kan gezegd worden voor *The Sixth Sense*, zij het in mindere mate.

Subliem/ het idee van oneindigheid (“Sublime/ the idea of infinity”)

Soren (2009) titelt deze trigger als “Subliem/ het idee van oneindigheid” (p. 237, eigen vertaling) en beschrijft hem als een “een esthetische ervaring op het gebied van verbeelding, rede en met een enorme omvang” (p. 237, eigen vertaling). Het gebruik van het begrip *esthetische ervaring* is een term waarover veel geschreven is. Zelf verwijst Soren (2009) naar Kants *Kritik der Urteilkraft* (p. 237). Films kunnen een esthetische ervaring oproepen, al is dat niet alledaags. Drie films die dat kunnen doen zijn *Koyaanisqatsi, 2001: A Space Odyssey* en *The Tree of Life*. Elk van deze films gaat op zijn eigen manier om met het sublieme, zet een verhaal in een (bijna) oneindige context en probeert heel bewust een esthetische ervaring op te roepen.

Traumatisch (“Traumatic”)

Soren (2009) beschrijft deze “traumatische” (p. 237, eigen vertaling) trigger als “Horror in de geschiedenis” (p. 237, eigen vertaling). Musea kunnen, met name door hun fysieke context (Falk en Dierking, 2000) heel echte emoties oproepen. Soren (2009) beschrijft als voorbeeld “The House of Terror” (p. 237) in Budapest; maar ook een museum als *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau* of de vaste Sjoa-tentoonstelling in *The Imperial War Museum* in Londen kunnen heftige emotionele reacties (Hoofdstuk 5.2, p. 27) oproepen of zelfs een traumatische ervaring opleveren. Films kunnen dat ook. Films die inwerken op basale angsten

zoals claustrofobie⁶ in *The Descent* of lygofobie⁷ in *They* kunnen trauma's versterken of opwekken. Films kunnen traumatische gevolgen hebben voor een te jong publiek.

5.3 Kritische analyse triggers

Soren (2009) is met haar tien *triggers voor transformatieve ervaring* iets heel moois op het spoor. Niet alleen gaat het om het leveren van bewijs dat een museumtentoonstelling ook echt iets kan veranderen aan mensen, maar als wij weten wat die veranderingen inzet, kunnen we onze museumtentoonstellingen beter inrichten. Mocht dit onderzoek aantonen dat deze inzichten onverkort gelden voor film, dan kunnen filmmakers de theorie gebruiken om de impact van hun films te vergroten.

Soren (2009) maakt in haar artikel echter veel ook niet duidelijk. De opbouw van het artikel begint met de vraag of er bewijs is voor de transformaties die musea zichzelf toedichten. Ze stapt redelijk makkelijk over naar haar triggers door te zeggen dat die voortkomen uit een categorisering van de verhalen van haar studenten. Hoe ze dat methodisch heeft aangepakt wordt niet beschreven. Het is niet duidelijk of ze de triggers van tevoren heeft beschreven en de verhalen daarin heeft gelegd of dat de triggers uit de verhalen van de studenten komen. Ofschoon Soren wel duidelijk aangeeft dat ze haar idee van transformatie bouwt op theorieën van andere wetenschappers, geeft ze geen fundament voor de triggers.

De triggers zijn in veel gevallen niet duidelijk beschreven; Soren (2009) wijdt er niet meer aan dan een tabel van twee pagina's. Het artikel mist een duidelijke beschrijving van de triggers en een verantwoording van de keuzes die ze heeft gemaakt. Ook lijken bepaalde triggers elkaar te overlappen. De trigger van Authenticiteit (Hoofdstuk 5.2, p. 25), de Culturele trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 27) en de trigger van het Getuigenschap (Hoofdstuk 5.2, p. 27), kunnen in alle gevallen ook een voorbeeld van de Attidunale trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 25) zijn; een verandering van perspectief.

Ook is de Gedragmatige trigger zoals Soren (2009) hem beschrijft veel te breed hem om toe kunnen te passen. "Ergens achter komen" gebeurt in alle gevallen dat een museumbezoeker leert van het bezoek, als we *leren* opvatten als kennistoename. Dat gaat ook op voor films.

Een aantal beschrijvingen die Soren (2009) geeft zijn onduidelijk. De trigger Getuigenschap beschrijft Soren (2009) als objecten van 'overlevenden'; terwijl in het voorbeeld dat overleven opeens niet meer nodig is. De trigger die ze "Onverwacht" titelt, beschrijft ze als "verwachte verrassing" (p. 237, eigen vertaling).

⁶Angst voor kleine ruimtes.

⁷Angst voor duisternis.

Aanbeveling 5.3: Ik wil aanbevelen deze transformatietheorie te herzien en op te bouwen vanuit een beginsel van logische volledigheid en te baseren op inzichten uit de sociale wetenschappen (zie: Appendix A, p. 69).

5.4 Toepassen triggers op transformatieverhalen

Marlies over *The Brooke Ellison Story*

In Hoofdstuk 4.1 (p. 17) vertelt Marlies over *The Brooke Ellison Story*. Ze geeft aan dat het verhaal een diepe indruk op haar heeft gemaakt. Een letterlijk antwoord op de vraag of er oude kennis is vervallen geeft ze niet. Wel zegt ze dat ze door het zien van de film “een idee heeft hoe het leven van een gehandicapte is”. Dit impliceert dat ze vóór het zien van de film dit idee nog niet had, dus er is geen oude kennis om te vervallen. Aan de eerste eis wordt niet voldaan. Op de tweede eis, of er mogelijkheden zijn om persoonlijke kennis uit te vinden, kunnen we wel ‘ja’ zeggen. Door het zien van deze film kan Marlies, volgens de docent, beter omgaan met haar klasgenootje dat lijdt aan taaislijmziekte. In dit geval levert de film dus ook de mogelijkheid om persoonlijke kennis uit te vinden. Aan de derde eis van Soren (2009), of er nieuwe ideeën en concepten zijn onderzocht, wordt ook voldaan. Marlies zegt dit niet letterlijk, maar ze had, zoals we net zagen, voor het zien van de film nog geen idee over hoe het leven van een gehandicapte is. Daarmee impliceert ze dat het concept [hoe is het leven van een gehandicapte] voor haar niet bekend was, en door het zien van *The Brooke Ellison Story* is onderzocht.

Of de vraag of de transformatie ook resulteerde in veranderd gedrag, geeft de opmerking van de docent van Marlies antwoord. Zij vertelt dat ze nu snapt dat Marlies, door de kennis die ze heeft opgedaan door het zien van *The Brooke Ellison Story*, zich een beetje kan inleven in de situatie van haar klasgenootje en anders met haar omgaat. Dit is een verandering van gedrag. Aan de laatste eis, of deze verandering permanent is, wordt ook voldaan, althans in ieder geval tot het moment van interviewen. Het overzicht is afgebeeld in Tabel 5.2 (p. 32).

Welke trigger hoort hierbij? Marlies zelf geeft aan de trigger van authenticiteit (Hoofdstuk 5.2, p. 25) het best te vinden passen. Gezien het feit dat deze trigger tijdens het interview werd gedefinieerd als “ik heb begrepen hoe het echt zit” ligt die keuze voor de hand. Dit is echter een verkeerd gebruik van de trigger. Als we het verhaal van Marlies confronteren met de tien triggers kunnen we zeggen dat ze het verhaal van Brooke Ellison vanuit het oogpunt van een gehandicapte heeft gezien. Dat is een ander dan haar eigen perspectief. De trigger van Attitudinaliteit (Hoofdstuk 5.2, p. 25) is dus van toepassing. Mogelijk, maar het verhaal van Marlies levert daar helaas geen data over op, is de Emotionele trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 27) ook van toepassing.

Het transformatieverhaal van Marlies heeft, in tegenstelling tot wat ze er zelf over rapporteert, vooral een grond in de Attitudinale trigger.

Tabel 5.2: Transformatietabel Marlies

Is er oude kennis vervallen?	×
Is er persoonlijke kennis uitgevonden?	✓
Zijn er nieuwe ideeën en concepten onderzocht?	✓
Is er sprake van een gedragsverandering?	✓
Is de verandering permanent?	✓
Belangrijkste trigger:	Attitudinaal

Freek over *The Brooke Ellison Story*

Freek vertelt maar heel kort over *The Brooke Ellison Story*. Inhoudelijk zegt hij niets over de transformatie, alleen over het resultaat ervan. Hij weet nu dat als hij te maken heeft met iemand die gehandicapt is, hij niet te veel op het uiterlijk moet letten. Dat heeft hij aan *The Brooke Ellison Story* overgehouden. Eerst dacht hij dat gehandicapten die er “niet zo slim uitzagen” ook dom waren. Die kennis is vervallen, en zo wordt er aan de eerste eis voldaan. Op persoonlijk vlak is er niet vast te stellen of hij wat met die kennis doet. Hij spreekt er niet over, en een externe bron die dit kan bevestigen of ontkennen is er niet. De laatste eis, of er nieuwe ideeën en concepten zijn onderzocht, is ook niet eenvoudig sluitend te beantwoorden. Voor het zien van *The Brooke Ellison Story* vatte hij de verbinding tussen zijn waardering van iemands uiterlijk op als een letterlijke spiegel van diens mentale capaciteiten. Het idee dat die verbinding wel eens anders zou kunnen zijn dan hij dacht, was voor Freek een nieuw concept. Zo wordt er dus aan de eerste en laatste eis van Soren voldaan.

Of het gedrag van Freek ook is veranderd is niet te zeggen. Hij spreekt over een inzicht dat mogelijk ook een gedragsverandering impliceert. Het gaat echter te ver dit te verwerpen of aan te nemen. Hiermee kunnen we dus ook niet stellen dat deze gedragsverandering permanent is. Het overzicht is afgebeeld in Tabel 5.3 (p. 33).

Doordat in het eerste interview de triggers niet zijn voorgegeven, geeft Freek zelf geen trigger aan. Het lijkt evident dat hier de Attitudinale trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 25) een rol speelt. Freek ziet het verhaal van een gehandicapte nu van binnenuit.

Voor Freek is er wel oude kennis vervallen, maar dit heeft voor zover vast valt te stellen bij hem niet geleid tot een gedragsverandering. Freek heeft door het zien van *The Brooke Ellison Story* wel vooroordelen moeten bijstellen. Daar is het, voor zover bekend in dit onderzoek, bij gebleven.

Tabel 5.3: Transformatietabel Freek

Is er oude kennis vervallen?	✓
Is er persoonlijke kennis uitgevonden?	×
Zijn er nieuwe ideeën en concepten onderzocht?	✓
Is er sprake van een gedragsverandering?	?
Is de verandering permanent?	×
Belangrijkste trigger:	Attitudinaal

Athene over *Wit Licht*

Athene geeft aan dat ze *Wit Licht* al vaker heeft gezien, maar dat de film steeds weer een geweldige indruk maakt. Athene geeft aan dat haar oude wereldbeeld is genuanceerd. Omdat er vooral kennis over de wereld is bijgekomen die *voortbouwt* op oude kennis, en die zo een nuancering van Athene's wereldbeeld teweeg heeft gebracht, ben ik geneigd te zeggen dat er geen oude kennis is komen te vervallen. Daarmee voldoet ze niet aan de eerste eis. Het heeft haar wel iets over zichzelf geleerd, namelijk dat ze de ongelijkheden in de wereld oneerlijk vindt en zich realiseert hoe anders de wereld had kunnen zijn. Zo voldoet ze wel aan de tweede eis. Door het zien van *Wit Licht* heeft ze kennis gemaakt met het fenomeen kindsoldaten en War Child, waarmee ze voor de film nog niet bekend was. Dus ook aan de laatste eis, over het onderzoeken van nieuwe ideeën en concepten, wordt voldaan.

Athene geeft zelf aan dat ze, behalve kennis, niet zo veel uit de film meeneemt. Ze heeft wel de intentie om later War Child te gaan steunen, maar een intentie is geen gedragsverandering. Deze gedragsverandering is dus ook nog niet permanent. Het is wel mogelijk dat in een later stadium Athene op een financiële of misschien wel actieve manier War Child gaat steunen. Dan is er wel sprake van een gedragsverandering. Tot die tijd moeten we de vraag in dit onderzoek met 'nee' beantwoorden. Het overzicht van de analyse van Athene is afgebeeld in Tabel 5.4 (p. 34).

Wit Licht is een heel emotionele film. Athene vertelt in het interview echter niet dat het voor haar ook een heel emotionele ervaring was. Athene geeft aan de motivatie te snappen van mensen die War Child en vergelijkbare organisaties steunen. Ook hier is de Attitudinale (5.2, p. 25) trigger weer aanwezig.

Karin over *Brothers*

Karin had duidelijk tijd nodig om los te komen. Pas toen het interview een tijd aan de gang was, kwam haar verhaal echt naar buiten. Zelfs toen nog alleen tussen de regels door. Karin geeft zelf aan dat *Brothers* veel meer voortbouwt op oude kennis, dan dat het die vervangt. Er is dus niet echt oude kennis vervallen

Tabel 5.4: Transformatietabel Athene

Is er oude kennis vervallen?	×
Is er persoonlijke kennis uitgevonden?	✓
Zijn er nieuwe ideeën en concepten onderzocht?	✓
Is er sprake van een gedragsverandering?	×
Is de verandering permanent?	×
Belangrijkste trigger:	Attitudinaal

en daarmee wordt niet voldaan aan de eerste eis van Soren. Karin heeft wel persoonlijke kennis kunnen uitvinden. Ze geeft aan het eind van het interview aan dat de film bij haar werkt op het niveau van het snappen van het gedrag. Omdat het hier gaat over het gedrag van haar vader, is het persoonlijke kennis en wordt er wel voldaan aan de tweede eis van Soren. De vraag of er aan de laatste eis wordt voldaan is lastig te beantwoorden. Karin geeft niet aan dat er nieuwe concepten of ideeën aan haar bestaande kennis zijn toegevoegd; eerder is het zo dat oude ideeën zijn uitgebreid en/of genuanceerd, hetgeen deze nieuwe concepten impliceert. Als het binnenperspectief van de veteraan niet een volledig nieuw concept voor Karin is, als dit de eerste keer is dat ze met dit perspectief geconfronteerd wordt omdat haar vader nooit over dat binnenperspectief heeft verteld, wordt mogelijk wel aan deze eis voldaan, maar niet aan de eerste, omdat er geen oude kennis kan vervallen.

Karin spreekt in het geheel niet over gedrag. Het is dus niet mogelijk op de vraag of deze verandering ook op het niveau van gedrag invloed heeft antwoord te geven. Ofschoon het logisch is dat een beter begrip van de situatie van een ouder een gedragsverandering veroorzaakt, kunnen we dit aannemen. Karin is een puber en handelt niet per definitie ‘logisch’. Daarmee kunnen we dus ook niet zeggen dat deze gedragsverandering blijvend is. Het overzicht is afgebeeld in Tabel 5.5 (p. 35).

Karin geeft desgevraagd aan een trigger aan haar verhaal te koppelen die onduidelijk was voorgegeven tijdens het interview. Karin spreekt hier in feite over de Attitudinale trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 25). Wel geeft ze aan dat het geheel een erg emotionele ervaring was. Hiermee is de Emotionele trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 27) ook van toepassing. Karins eigen attributie aan de Traumatische trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 29) is niet correct doordat het niet de film is die haar een trauma bezorgd heeft, maar de situatie rond de uitzending van haar vader.

Tabel 5.5: Transformatietabel Karin

Is er oude kennis vervallen?	×
Is er persoonlijke kennis uitgevonden?	✓
Zijn er nieuwe ideeën en concepten onderzocht?	✓
Is er sprake van een gedragsverandering?	?
Is de verandering permanent?	×
Belangrijkste trigger:	Attitudinaal

Ronald en Daniël over *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

Het verhaal van Ronald en Daniël over het trauma dat ze opliepen door het zien van de film *Harry Potter and the Chamber of Secrets* is erg kort. Dat zien we terug als we het confronteren met de transformatie-eisen van Soren. Het zien van de film heeft geen oude kennis laten vervallen; er is niets wat een van beide respondenten voordien geloofde nu veranderd door het zien van *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Er is mogelijk geen persoonlijke kennis uitgevonden. Het feit dat Ronald leerde dat hij een basilisk eng vond, telt niet als persoonlijke kennis, doordat Ronald nooit een basilisk tegen kán komen. Ik neem in het verhaal van Daniël aan dat Daniël vóór het zien van *Harry Potter and the Chamber of Secrets* ook al bang was voor spinnen. In dat geval heeft het zien van de film dus ook bij hem geen persoonlijke kennis opgeleverd. Als Daniël door het zien van *Harry Potter and the Chamber of Secrets* arachnafobie⁸ heeft opgelopen, is dat wel het geval.

In het geval van een angst is er wel sprake van een verandering van gedrag. De respondenten zullen bijvoorbeeld proberen het object van hun angst te vermijden of hebben moeite met slapen. Deze gedragsveranderingen zijn, volgens de respondenten zelf, tijdelijk: “Nu is alles weer goed”. Het overzicht van Ronald en Daniël is afgebeeld in Tabel 5.6 (p. 36).

Dit transformatieverhaal is verteld in Interview 1. In dit interview zijn de triggers niet voorgegeven. Het attribueren van dit verhaal aan een trigger is echter eenvoudig. Het is het schoolvoorbeeld van de Traumatische trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 29). Natuurlijk is dit ook een krachtige emotionele ervaring, en mogelijk past de Emotionele trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 27) ook, maar dat is bij deze Traumatische trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 29) altijd het geval.

⁸Angst voor spinnen.

Tabel 5.6: Transformatietabel Ronald en Daniël

Is er oude kennis vervallen?	×
Is er persoonlijke kennis uitgevonden?	×
Zijn er nieuwe ideeën en concepten onderzocht?	×
Is er sprake van een gedragsverandering?	✓
Is de verandering permanent?	×
Belangrijkste trigger:	Traumatisch

Bram over *The Matrix* en *Constantine*

Het verhaal dat Bram vertelt, is complex. Bram vertelt over meerdere transformaties. Een ervan ligt in *The Matrix*, maar de grootste is een resultaat van het zien van een aantal films waar *The Matrix* er één van is. Zoals Ronald en Daniël door *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, heeft Bram een trauma opgelopen door *The Matrix*. Het transformatieverhaal in de vorige sectie is hierop onverminderd ook van toepassing. Ook in het geval van Bram is dit uiteindelijk goedgekomen. Nu lacht hij erom.

Dit is echter niet het verhaal dat ik in deze paragraaf wil beschrijven. Bram geeft in het zesde interview aan dat hij een grondiger transformatie doorgemaakt heeft door een netwerk aan films. *The Matrix* en *Constantine* zijn de onderdelen van dit netwerk aan films die hij noemt. Dat onderdeel uit zijn grote verhaal zoals beschreven in Hoofdstuk 4.6 (p. 21) wil ik confronteren met de transformatie-eisen van Soren.

De eerste vraag is weer of er oude kennis is komen te vervallen. Bram geeft duidelijk aan nieuwe kennis te hebben opgedaan aan de hand van de genoemde films, maar rapporteert geen kennis die is komen te vervallen. Aan de eerste eis van Soren wordt dus niet voldaan. De vraag of Bram de mogelijkheid krijgt om nieuwe persoonlijke kennis op te doen, beantwoordt hij wel positief; hij is zich gaan verdiepen in filosofie en het bovennatuurlijke. Daarin zit het antwoord op de vraag naar het al dan niet voldoen aan de derde eis ook besloten. Deze nieuwe interesse van Bram voor filosofie en het bovennatuurlijke brengt hem noodzakelijk in ‘contact’ met nieuwe ideeën en concepten. Hij geeft dit in het interview zelf ook aan door te stellen dat hij van filosofie dacht dat het onzin was, maar dat hij nu meent dat grote denkers “de kern van de waarheid kennen”.

Ook is er sprake van een verandering van gedrag. Dat moet wel, omdat het onderzoeken van filosofie en het bovennatuurlijke bepaalde handelingen en dus bepaald gedrag noodzakelijk maakt. Omdat deze nieuwe interesse zich als een *linchpin* in zijn ontwikkeling manifesteert, is de verandering noodzakelijk permanent. Het overzicht is afgebeeld in Tabel 5.7 (p. 37).

Maar van welke trigger spreekt Bram? Tijdens het interview geeft hij daar geen antwoord op. Misschien heeft Bram door het zien van de films een kristal-

liserende ervaring (Hoofdstuk 5.2, p. 28) gehad waarin het hem duidelijk werd dat de wereld anders in elkaar zit dan hij dacht. Als dit zo zou zijn, zouden we ook de transformatietabel moeten aanpassen, want in dat geval is er wel oude kennis komen te vervallen. De data geven hier, helaas, geen uitsluitsel over. Er valt eerder te verwachten dat dit te maken heeft met een bijzonder geval van *aha-erlebnis*.

Tabel 5.7: Transformatietabel Bram

Is er oude kennis vervallen?	×
Is er persoonlijke kennis uitgevonden?	✓
Zijn er nieuwe ideeën en concepten onderzocht?	✓
Is er sprake van een gedragsverandering?	✓
Is de verandering permanent?	✓
Belangrijkste trigger:	Gedragsmatig

5.5 Conclusie

Als we de transformatieverhalen confronteren met de drieledige eisen voor transformatie van Soren kunnen we voorlopig al iets zeggen over de toepasbaarheid van haar theorie op deze context en populatie. De toepasbaarheid lijkt op het eerste gezicht bijzonder hoog. Op geen enkel punt heb ik een moeilijke vertaalslag hoeven maken om de transformatietheorie op films van toepassing te laten zijn. De grootste sprong moest ik maken met de vertaling van de trigger van “Getuige zijn”, omdat een object in een museum heel anders is dan in een film. Wel is het zo dat een trigger als die van “Authenticiteit” (Hoofdstuk 5.2, p. 25) in een museale context veel meer voorkomt doordat in een filmcontext authentieke beelden vrij zeldzaam zijn.

Ook de drieledige eisen om te kunnen spreken van transformatie werken goed. Zeker de eigen extra eisen die een vertaalslag zijn naar een grotere controleerbaarheid werken prettig. In veel gevallen is er geen oude kennis komen te vervallen. Dat zal te maken hebben met de jonge leeftijd van de respondenten en de strenge eisen die Soren aan verandering stelt. De door mij toegevoegde eisen hebben er in geen geval toe geleid dat een transformatieverhaal dat eerst wel een echte transformatie beschreef dat nu niet meer deed.

In het geval van Marlies over *The Brooke Ellison Story* is er geen sprake van vervallen kennis. Het verhaal van Freek over diezelfde film heeft niet genoeg persoonlijke relevantie om daadwerkelijk als transformatieverhaal gekenmerkt te kunnen worden. Daarnaast is er een gebrek aan veranderd gedrag, waardoor het verhaal ook niet aan de extra eisen voldoet. Het verhaal van Karin over *Brothers* heeft veel potentie een werkelijke transformatie te beschrijven. Helaas heeft het

zien van *Brothers* voor Karin geen oude kennis laten vervallen en kan dit volgens de eisen van Soren dus niet als een transformatie worden gekenmerkt. In het transformatieverhaal van Ronald en Daniël wordt helemaal geen kennis opgedaan of vervangen. Dit, hoewel het heel duidelijk te koppelen is aan de Traumatische trigger (Hoofdstuk 5.2, p. 29), kan dus ook niet als transformatieverhaal worden aangemerkt. Het laatste transformatieverhaal van Bram voldoet aan alle eisen behalve het laten vallen van oude kennis. Helaas is dit dus ook geen echt transformatieverhaal.

In het volgende hoofdstuk wil ik de inzichten in deze transformatieverhalen die ik ontleen aan Soren (2009) trianguleren aan de filmsemiotiek, mijn eigen inzichten en daarnaast bekijken of de recensies van experts hier nog nieuw licht op werpen.

Triangulatie

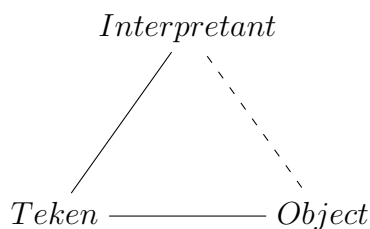
De focus van dit hoofdstuk ligt op de validiteit van de uitkomsten uit de confrontatie tussen de transformatieverhalen en de transformatietheorie van Soren (2009). Ik geef antwoord op de vraag: “Wat zeggen andere benaderingen van analyse van film over de uitkomsten van het toepassen van de triggers van Soren (2009)?” Door middel van een grondige triangulatie kunnen we een oordeel geven over de toepasbaarheid van haar theorie in deze nieuwe context.

6.1 Filmsemiotiek

In deze triangulatiestap wil ik de methode van Soren (2009) leggen naast de methode van Van Driel (1993), die een filmsemiotiek baseert op de semiotiek van Charles Sanders Peirce. Zo wil ik tot een oordeel komen of de uitkomsten van het toepassen van de theorie van Soren (2009) congruent zijn aan de uitkomsten van de theorie van Van Driel (1993). Hiervoor is het nodig om de filmanalysemethode grondig uit te werken.

Aan de ene kant is er de structuralistische semiotiek. Deze is gebaseerd op het werk van Ferdinand de Saussure. Aan de andere kant is er een vorm van semiotiek gebaseerd op het werk van Peirce. Ik wil me in dit onderzoek uitsluitend bezighouden met de semiotiek van Peirce. Ik gebruik hiervoor het proefschrift van Van Driel (1993) die dit toepast op het medium *film*.

Peirciaanse semiotiek is een theorie die de verhouding beschrijft tussen tekens, teken datgene waar die tekens voor staan en onze mentale interpretaties daarvan. Peirce maakt het volgende onderscheid tussen deze drie concepten. Het eerste (eigenlijk derde) concept is het object. Het object is datgene waar we een uitspraak over object willen doen. Het hoeft niet echt te bestaan: het kan een stoel zijn, een emotie, een fantasie of een verhaal. De manier waarop we daar een uitspraak over doen, is volgens Peirce een teken of een representamen. Dit is de centrale actor in representamen de verhouding tussen onze mentale interpretaties (de derde of feitelijk eerste categorie: de interpretant) en het object. Door het waarnemen van dit teken interpretant ontstaat er een interpretatie van het object. Dat noemen we een interpretant. De verhouding tussen deze drie categorieën staat in Figuur 6.1 (p. 40).



Figuur 6.1: Verhouding Interpretant, Teken en Object (Van Driel, 1993, p. 12).

Van Driel (1993) maakt nog onderscheid tussen een onmiddellijke, een dynamische en een normale interpretant en een onmiddellijk en een dynamisch object. Onmiddellijkheid is het feit dat het iets richting geeft aan de interpretatie van een teken; dynamiek is het feit dat de interpretatie voorlopig is afgerond.

diëgese Ook gebruikt hij het predicaat diëgetisch om aan te geven dat iets betrekking heeft op een narratieve component.

Om de filmanalysemethode van Van Driel (1993) toe te kunnen passen is een grondige uitwerking van de semiotiek van Peirce niet noodzakelijk, maar wel gewenst. De uitwerking valt echter buiten het onderzoekskader. Van Driel (1993) werkt deze theorie in zijn proefschrift wel grondig uit. Daarin is meer te lezen over de semiotische fundamenteën van zijn filmanalysemethode.

Beschrijving van triangulatie door middel van filmsemiotiek

Peirce maakt een driedelig onderscheid. Bij hem is er het Object (dat staat voor datgene waar we een uitspraak over willen doen), een Teken (dat is de manier waarop we over het Object een uitspraak willen doen) en een Interpretant (dat is de kennis die wordt opgedaan uit de uitspraak van het teken over het object). Schematisch geeft Van Driel (1993) het weer zoals in Figuur 6.1 (p. 40).

Via dit model, precieser: via de relaties die de verschillende categorieën in dit model tot elkaar hebben, kunnen we uitspraken over de werkelijkheid analyseren. Dus ook wat betreft film.

Verandering in de filmsemiotiek

Volgens het proefschrift van Van Driel (1993) over filmsemiotiek is het beschrijven van het proces van betekenisvol handelen het doel van de semiotische benadering (p. 67). Dit betekenisvol handelen is een proces waarin het gebruikelijke *handelingsgevolg* dat voortkomt uit een *overtuiging* opeens niet meer werkt op de manier waarop iemand dacht dat het werkte. Door deze *verrassing* ontstaat

1	..>	Overtuiging	>	Handelingsgevolg	:	niets aan de hand
2		Verrassing	>		Twijfel	: iets aan de hand
3		Proces	>		Kennis	: kennisvorming
1*	..>	Overtuiging*	>	Handelingsgevolg*	:	niets aan de hand

> = kan leiden tot
* = aangepast

Figuur 6.2: Schema[sic] proces van betekenisvol handelen (Van Driel, 1993, p. 15)

er *twijfel* die opgelost moet worden door *kennisvorming*. Als dat is gelukt, zal een aangepaste *overtuiging* leiden tot een aangepast *handelingsgevolg* (Van Driel, 1993, p. 15). Hij geeft dit proces weer in het schema in Figuur 6.2 (p. 41).

Van Driel (1993) zegt hierover nog onder meer het volgende:

“In de Peirceaanse semiotiek is de aanvang van het proces van bewust betekenisvol handelen – bijvoorbeeld een proces van filmanalyse – gemotiveerd, wanneer de comfortabele situatie van gevestigde gewoonten en overtuigingen op een bepaald punt wordt bedreigd, omdat we niet meer als vanzelfsprekend kunnen handelen. Er is een tegenstrijdigheid ontstaan, waarvan de oorzaak een gebrek aan kennis is omtrent datgene waarmee we geconfronteerd zijn. De twijfel die hiervan het gevolg is, vormt de motor om kennis te vormen omtrent het intrigerende verschijnsel; de aard van die kennis en de aanvaardbaarheid ervan zouden zodanig moeten zijn, dat we in gelijksoortige situaties in de toekomst niet meer verrast worden.” (p. 90)

Hierin zit evenwel een beschrijving van transformatie besloten die sterk af lijkt te wijken van die van Soren (2009, p. 234). Waar Soren drie eisen stelt aan transformatie,¹ lijkt het voor Van Driel (1993) in eerste instantie voldoende als een overtuiging wordt aangepast en leidt tot een ander handelingsgevolg. Als we de beschrijving van Van Driel (1993) nader analyseren via een vertaling naar de propositiologica zal blijken dat dat verschil veel kleiner is dan het lijkt.

We beschrijven zeven domeinen en de logische functie $KanLeidenTot_{(x,y)}$. Hiermee hebben we de gereedschappen om Figuur 6.2 (p. 41) te vertalen in propositiologica:

¹Oude kennis vervalt, er wordt persoonlijke kennis uitgevonden en er worden nieuwe concepten en ideeën uitgevonden.

- M = { Mensen }
- O = { Overtuigingen }
- H = { Handelingsgevolgen }
- V = { Verrassingen }
- T = { Twijfels }
- P = { Processen }
- K = { Kennisvorming }

$$\begin{aligned} \forall_{(m:M)}, \exists_{(o:O, o':O, h:H, h':H, v:V, t:T, p:P, k:K)} & (KanLeidenTot_{(o,h)} \wedge \\ & (KanLeidenTot_{(h,v)} \wedge KanLeidenTot_{(v,t)}) \wedge \\ & (KanLeidenTot_{(t,p)} \wedge KanLeidenTot_{(p,k)}) \rightarrow \\ & (KanLeidenTot_{(k,i')} \wedge KanLeidenTot_{(i',h')})) \end{aligned}$$

Vertaald naar natuurlijke taal staat er:

Voor alle mensen $_{m:M}$ geldt: *als* een overtuiging $_{o:O}$ kan leiden tot een handelingsgevolg $_{h:H}$ *en* een verrassing $_{v:V}$ over dat handelingsgevolg $_{h:H}$ kan leiden tot twijfel $_{t:T}$, *en* die twijfel $_{t:T}$ kan leiden tot een proces $_{p:P}$ van kennisvorming $_{k:K}$ *dan* is er sprake van een aangepaste overtuiging $_{o':O}$ en mogelijk een aangepast handelingsgevolg $_{h':H}$.

Oude kennis

Van Driel expliciteert hierin niet dat oude kennis moet vervallen, maar er wordt wel duidelijk dat deze ook voor hem moet veranderen. In Figuur 6.2 (p. 41) zien we dat Van Driel (1993) een onderscheid maakt tussen Overtuiging en Overtuiging* en tussen Handelingsgevolg en Handelingsgevolg*. Deze overtuigingen en handelingsgevolgen zijn dus gewijzigd. Je zou kunnen zeggen dat het oude handelingsgevolg is veranderd. Dan geldt:

$$\begin{aligned} \exists_{(o:O, d:D)} & (\neg(isOudeManierVanDenken_{(d)}) \rightarrow \\ & \neg(isOudeOvertuiging_{(o)})) \end{aligned}$$

Soren is wat oude kennis betreft strenger dan Van Driel (1993). Voor haar moet de oude kennis zijn vervallen, terwijl deze voor Van Driel (1993) alleen maar hoeft te zijn veranderd. In alle gevallen dat er aan Sorens eis wordt voldaan, wordt automatisch ook aan die van Van Driel (1993) voldaan. Omdat kennis kan veranderen zonder dat de oude vervalst (er kan op worden voortgebouwd) is de *implicatie* niet wederzijds.

Twijfel

Het volgende aspect uit de analyse van verandering bij Van Driel (1993) is dat dit handelingsgevolg kan leiden tot twijfel. In een voetnoot haalt Van Driel (1993) aan wat twijfel volgens Peirce is: “[...] a definite doubt [...] is [...] first, a sense

that we do not know something; second, a desire to know it; and third, an effort – implying a willingness to labor – for the sake of seeing how the truth may really be.” (p. 15). Deze twijfel zorgt ervoor dat het handelingsgevolg niet meer comfortabel uit de overtuiging komt.

Soren (2009) stelt de eis dat iemand om te veranderen persoonlijke kennis moet uitvinden. Als we zeggen dat deze eis van Soren (2009) de tweede eis van Van Driel (1993) *impliceert*, geldt:

$$\exists_{(m:M, f:F, h:H, v:V, t:T)} ((VindtPersoonlijkeKennisUit_{(m,f)}) \rightarrow (KanLeidenTot_{(h,v)} \wedge KanLeidenTot_{(v,t)}))$$

Dit betekent dat als er aan de eis van Soren (2009) wordt voldaan er automatisch ook aan de eis van Van Driel (1993) wordt voldaan. Dit is echter geen *wederzijdse implicatie*, dus de eis van Van Driel (1993) kan worden vervuld terwijl er niet aan die van Soren (2009) wordt voldaan. Dit is het geval als wel sprake is van een verrassing die leidt tot twijfel, maar er geen persoonlijke kennis wordt uitgevonden.

Kennisvorming

De derde en laatste eis van Van Driel (1993) is dat deze twijfel een proces van kennisvorming in gang moet zetten. Soren (2009) stelt als derde eis dat er nieuwe ideeën en concepten moeten worden onderzocht. Wat betreft de derde eis is er wel sprake van een *wederzijdse implicatie*:

$$\exists_{(m:M, f:F, p:P, k:K)} ((OnderzoektNieuwIdee\&Concept_{(m,f)}) \leftrightarrow (KanLeidenTot_{(t,p)} \wedge KanLeidenTot_{(p,k)}))$$

Dit betekent dat als er een nieuw idee of concept is onderzocht, er automatisch ook sprake is van kennisvorming en dat er geen kennisvorming kan zijn zonder dat er nieuwe ideeën of concepten zijn onderzocht.

Samengevat kunnen we dus het volgende stellen:

- De eerste eis van Soren (2009) impliceert de eerste eis van Van Driel (1993).
- De tweede eis van Soren (2009) impliceert de tweede eis van Van Driel (1993).
- De derde eis van Soren (2009) heeft een wederzijdse implicatie met de derde eis van Van Driel (1993).

Soren (2009) en Van Driel (1993) beschrijven hun eisen in grofweg dezelfde termen. Soren (2009) is echter op het gebied van de eerste en de tweede eis strenger dan Van Driel (1993).

Methode van de filmsemiotiek

Als we bovenstaand betekenisvol handelen willen gebruiken voor films, moeten we volgens Van Driel (1993) op zoek naar datgene wat in een film zorgt voor de genoemde twijfel. Zolang de twijfel niet wordt opgewekt, blijven we in onze comfortzone. Zonder twijfel hoeven we het handelingsgevolg dat uit onze overtuiging volgt niet nader te onderzoeken en zullen we niet veranderen.

We hebben al gezien dat er een verrassing kan ontstaan als er in het proces waarin de huidige overtuiging leidt tot een handelingsgevolg, een verandering optreedt. Van Driel (1993) geeft aan dat het proces van bewust betekenisvol handelen wordt aangevangen als dat wat we zien niet aansluit bij onze gewoontes en overtuigingen (p. 91). Die gewoontes en overtuigingen vallen volgens hem uiteen in twee groepen: filmspecifieke en niet-filmspecifieke.

Filmspecifieke gewoontes en overtuigingen

Wat de filmspecifieke gewoontes en overtuigingen betreft is er een aantal die te maken heeft met de technische kant van film. Het gaat dan om de vraag “hoe wordt de film opgenomen, afgespeeld en bekeken?” Hierin speelt een groot aantal gewoontes en overtuigingen een rol. In de rest van dit onderzoek zal ik *gewoontes en overtuigingen*, een term van Van Driel (1993), conventies noemen. Als we op een of andere manier niet aan die conventies voldoen, ontstaat er een spanning tussen wat we zien (het *filmrepresentamen*) en deze conventies.

Een voorbeeld: Een van de eerste scènes uit de film *Constantine* wordt recht van boven gefilmd. Dit is een ongebruikelijke camerahoek en breekt daarmee met een conventie. Volgens Van Driel (1993) kan dit een spanning oproepen met onze conventies en daarmee dus een proces van betekenisvol handelen in gang zetten. In de voorbeeldscène zien we John Constantine een flat binnenlopen om een exorcisme uit te voeren. In de film wordt duidelijk dat hij dit doet om vergeven te worden voor zijn zonden. Deze ongebruikelijke camerahoek zou kunnen duiden op een “godperspectief” en daarmee subtiel communiceren dat John Constantine vanuit Boven in de gaten wordt gehouden. Het komt erop neer dat de regisseur een ongebruikelijke keuze maakt, en daar vermoedelijk een reden voor heeft.

Niet-filmspecifieke conventies

Wat niet-filmspecifieke conventies betreft, beschrijft Van Driel (1993) het tijdsaspect. Hierin onderscheidt hij drie gebieden:

1. De opeenvolging van gebeurtenissen.
2. De frequentie waarmee een gebeurtenis wordt gepresenteerd.
3. De lengte van een gebeurtenis (p. 98).

Deze drie gebieden zal ik in de volgende subparagrafen beschrijven.

Opeenvolging van gebeurtenissen

Wat opeenvolging betreft kunnen opnamen gelijktijdig, chronologisch of a-chronologisch worden getoond. We zijn aan een chronologische weergave gewend. Hierin geven opeenvolgende opnamen opeenvolgende momenten in het verhaal weer. Als een film deze gewoonte loslaat, door bijvoorbeeld een flashback of een flashforward te gebruiken, of zelfs een aantal verschillende opnamen tegelijkertijd te tonen, breken we met de conventie en kan er een proces van betekenisvol handelen in gang worden gezet. Een film als *Pulp Fiction* speelt met de chronologie en breekt daarmee de gewoonten van zijn tijd. Ook kan er worden gespeeld met het aantal opnamen dat wordt getoond, deze kunnen een hoeveelheid hebben van 0, 1 of n . Zo ontstaat een matrix van negen mogelijkheden die is weergegeven in Tabel 6.1 (p. 46). Uit deze matrix blijkt dat alleen chronologie een conventie is. Wanneer we met die chronologie breken, kan er dus een proces van betekenisvol handelen in gang worden gezet dat tot transformatie kan leiden. Doordat een film zonder opnamen geen film is, zijn de eerste drie mogelijkheden absurd. Van Driel (1993) spreekt in zijn tabel niet over een a-chronologie binnen één opname. Dit komt ook vrijwel nooit voor. Een voorbeeld van een scène waarin dit wel gebeurt, is een scène uit *Funny Games* waarin één van de personages de film terugspoelt.

Van Driel (1993) spreekt hier ook nog over een discrepantie tussen geluid en beeld. Als er geluid te horen is, maar het beeld dat we te zien krijgen, past er niet bij, is dit een breuk met de conventie. Dit kan een proces van betekenisvol handelen in gang zetten.

Frequentie

Het volgende aspect waarop Van Driel (1993) zich richt is de frequentie waarmee iets wordt getoond of verteld. Ook hier is weer de mogelijkheid om dat 0, 1 of n -maal te doen. Van Driel (1993, p. 100 – 101) geeft aan dat er negen mogelijkheden zijn. Het vertellen van een gebeurtenis noemt hij *recounting*, het tonen van een gebeurtenis noemt hij *enactment*. Ook hier geldt dat een proces van betekenisvol handelen in gang kan worden gezet als de manier van tonen niet aansluit op onze conventies. Volgens Van Driel (1993) gebeurt dat in de mogelijkheden *a*, *b* en *c* (zie Tabel 6.2, p. 47). Mogelijkheid *d*, waarin iets wordt getoond en verteld, hoeft zeker niet tot spanning te leiden, maar als er een discrepantie tussen de twee versies zit, kan het dat zeker doen. Hetzelfde geldt voor een eventuele spanning tussen de meerdere beschrijvingen in mogelijkheden *g* en *h*. De laatste drie gevallen (*e*, *f* en *i*), dat zijn alle gevallen dat een situatie meermalen wordt uitgebeeld, zijn ook tegenwoordig nog steeds zeer ongebruikelijk en kunnen daarmee een proces van betekenisvol handelen in gang zetten. De hele Tabel 6.2 is te zien op pagina 47.

Tabel 6.1: Beeld- en tijdverhouding

beelden	tijdverhouding	interpretatie	waardering	omschrijving
0	chronologisch	geen film? ^c	absurd	
	a-chronologisch	geen film? ^c	absurd	
	gelijktijdig	geen film? ^c	absurd	
1	chronologisch	? ^c	conventie	Eén chronologische opname.
	a-chronologisch	? ^c	spanning	Eén a-chronologische opname. Er wordt een tijdsprong gemaakt in één opname, zonder dat de opname wordt onderbroken.
	gelijktijdig	na elkaar ^a	spanning	Er is één opname die de film richting geeft met een gelijktijdige kwaliteit. Veel gebruikt in de serie <i>24</i> .
n	chronologisch	na elkaar	conventie	Er is een aantal opnamen dat de film richting geeft met een chronologische kwaliteit. Dit is de gangbare weergave (conventie).
	a-chronologisch	flashforward/ flashback ^b	spanning	Er is een aantal opnamen dat de film richting geeft met een a-chronologische kwaliteit. Er wordt een voorwaartse resp. achterwaartse sprong in de chronologie gemaakt.
	gelijktijdig	gelijktijdig ^c	spanning	Er is een aantal opnamen dat de film richting geeft met een gelijktijdige kwaliteit. Hetzelfde moment wordt in verschillende beelden getoond.
0	wel geluid	bijzonder ^c	spanning	De geluidsband van de film is te horen, maar we zien er geen beeld bij.
1	wel geluid	bijzonder	spanning	De geluidsband van de film is te horen, maar we zien er een ander beeld bij.
n	wel geluid	bijzonder ^c	spanning	De geluidsband van de film is te horen, maar we zien er meerdere andere beelden bij.

^aVan Driel (1993, p. 99) meent dat als er sprake is van een filmrepresentamen van een enkele opname met een onmiddellijke diegese (richtinggevende kwaliteit van het filmrepresentamen) die we als *gelijktijdig* betitelen, de diegetische interpretant *na elkaar* is. In dit geval lijkt me de diegetische interpretant echter *gelijktijdig* te zijn.

^bVan Driel (1993, p. 99) meent dat als er sprake is van een filmrepresentamen van meerdere opnamen met een onmiddellijke diegese (richtinggevende kwaliteit van het filmrepresentamen) van *a-chronologisch*, de diegetische interpretant *na elkaar* is. In dit geval lijkt me de diegetische interpretant echter *flashforward* of *flashback*.

^cKomt niet voor in de tabel van Van Driel (1993, p. 99).

Tabel 6.2: Aantal *recoutings* en *enactments*

recouting	enactment	Van Driel	waardering	opmerking
0	0	<i>a</i>	conventie	De situatie wordt verteld noch getoond. Dit komt veel voor.
	1	<i>b</i>	conventie	De situatie wordt één maal getoond, er wordt niet over verteld. Dit is heel gebruikelijk.
	<i>n</i>	<i>e</i>	spanning	De situatie wordt meermalen getoond, maar er wordt niet over verteld. In <i>Schindler's List</i> zit een scène van een jongetje dat zijn vinger langs zijn keel haalt; deze scène wordt drie keer getoond.
1	0	<i>c</i>	conventie	De situatie wordt één maal besproken, maar niet getoond. Dit komt veel voor.
	1	<i>d</i>	spanning	De situatie wordt één maal besproken en één keer getoond. ^a
	<i>n</i>	<i>f</i>	spanning	De situatie wordt één maal besproken, en meermalen getoond. Dit komt voor in de mini-serie <i>Black Mirror</i> . Een stelletje heeft ruzie en de vrouw laat haar perspectief van de ruzie herhaaldelijk zien door middel van de 'zintuigen-registratiechip' die ze heeft.
<i>n</i>	0	<i>g</i>	spanning	Er wordt meermalen over een situatie verteld, maar de situatie wordt niet getoond. ^a
	1	<i>h</i>	spanning	Er wordt meermalen over een situatie verteld en de situatie wordt één maal getoond. ^a
	<i>n</i>	<i>i</i>	spanning	Er wordt meermalen over een situatie verteld en de situatie wordt meermalen getoond. Een voorbeeld van deze manier van weergeven is de film <i>11:14</i> . De manier waarop de film is opgebouwd leunt zwaar op het herhalen van gebeurtenissen nadat de kijker er meer informatie over heeft verkregen. De personages spreken ook veel over die gebeurtenissen.

^aVolgens Van Driel (1993, p. 101) is dit een situatie die betekenisvol handelen kan opwekken. Tegenwoordig is een situatie waarin personages spreken over een gebeurtenis die we hebben gezien niet meer bijzonder.

Lengte

Van Driel (1993) richt zijn pijlen ook nog op het aspect *lengte*. Hij maakt een onderscheid tussen *representamenlengte* en *interpretantlengte*. *Representamenlengte* is de lengte van het filmteken. Het is de speelduur van een film en valt daarmee samen met de *verteltijd*. De *interpretantlengte* is de lengte van het mentale product dat het filmteken bij ons aanbrengt. Zo valt het samen met het begrip *vertelde tijd*. Als we deze twee begrippen weer de drie mogelijke waarden 0, 1 en n geven, hebben we wederom een matrix van negen mogelijkheden. Deze matrix is afgebeeld in Tabel 6.3 (p. 49). In deze matrix zien we dat de verhoudingen tussen verteltijd en vertelde tijd die aansluiten bij onze conventies zijn wat Van Driel (1993, p. 102) noemt *scène* (verteltijd en vertelde tijd lopen gelijk) en *ellips* (de vertelde tijd loopt door, maar de verteltijd staat stil – zo wordt er een stuk overgeslagen in het verhaal). Van Driel (1993, p. 102) geeft aan dat de ellips een heel gebruikelijke manier is om een verhaal dat dagen of weken duurt in een film van ongeveer anderhalf uur te krijgen. De andere verhoudingen, vertragingen, versnellingen en pauzes zijn bijzondere situaties die een proces van betekenisvol handelen in gang kunnen zetten.

Samenvatting en conclusie

Van Driel (1993) stelt drie vragen die te maken hebben met het proces van betekenisvol handelen dat wordt ingezet door het zien van een film. In dit onderzoek heb ik me niet gericht op de vraag naar de aard (abductief, deductief, inductief) van het verrassende verschijnsel. Ik heb me vooral gericht op de vraag op welke manier er een spanning kan ontstaan met onze conventies. Met deze vragen vangt een analyse van de verhouding tussen het filmrepresentamen en de diëgetische interpretant aan op twee gebieden: filmspecifieke spanning met conventie en niet-filmspecifieke spanning met conventie. Deze laatste is opgedeeld in drie deelgebieden: opeenvolging van gebeurtenissen, tijdsverhouding en frequentie. Elk van deze deelgebieden heeft negen mogelijkheden, hoewel Van Driel (1993) deze niet allemaal beschrijft. Dat geeft in totaal negen mogelijkheden per categorie en dus 27 in totaal en drie losse mogelijkheden waarbij er sprake is van een incongruentie tussen beeld en geluid, dat maakt dertig. Hiervan zijn echter drie mogelijkheden dubbel en vier absurd. Binnen de 23 overgebleven mogelijkheden ben ik, in navolging van Van Driel (1993), op zoek gegaan naar welke mogelijkheden aansluiten bij onze conventies. We vinden er zeven. Zo blijven er zestien mogelijkheden over die kunnen leiden tot een proces van betekenisvol handelen en daarmee transformatie. Hierbij moet wel vermeld worden dat de mogelijkheid van een a-chronologie binnen één scène door Van Driel (1993) niet wordt beschreven maar wel volgt uit zijn theorie. Deze dertien mogelijkheden, die ik de triggers van Van Driel zal noemen, staan in Tabel 6.4 (p. 50).

Ook hier zien we een bijzondere overeenkomst met de triggers van Soren (2009). Zij gaf tien mogelijkheden die transformatie in gang konden zetten.

Tabel 6.3: Verteltijd en vertelde tijd

verteltijd	vertelde tijd	waardering	opmerking
0	0	absurd	Als de verteltijd en de vertelde tijd allebei 0 zijn, is de kijker iets anders aan het doen dan het kijken naar de film. Er is sprake van een (externe) <i>pauze</i> .
	1	conventie	Als de verteltijd 0 is maar de vertelde tijd niet, is er sprake van een <i>ellips</i> (Van Driel, 1993, p. 102 – 103). Er gaat tijd voorbij in het verhaal, maar daar wordt geen verteltijd voor ingeruimd. Dit is heel gebruikelijk, omdat niet alle momenten uit alle verhaallijnen worden verteld. Zelfs in een serie als <i>24</i> , waarin de verteltijd en de vertelde tijd heel bewust gelijk zijn getrokken is dit het geval. (Elke minuut die het filmrepresentamen duurt, geeft ook één minuut in de serie weer.) Toch maken de verschillende verhaallijnen hier ook ellipsen.
	n	dubbel	Idem.
1	0	spanning	Als de verteltijd doorloopt en de vertelde tijd niet, is er sprake van een (interne) <i>pauze</i> . Van Driel (1993, p. 102 – 103) noemt dat een <i>freeze-frame</i> . De film <i>Constantine</i> maakt hier gebruik van om weer te geven dat de tijd vertraagt en stopt als iemand sterft.
	1	conventie	Als de verteltijd en de vertelde tijd even groot zijn, is er sprake van een normale situatie, Van Driel (1993, p. 102) noemt dat een scène. Dit is samen met de <i>ellips</i> de enige situatie die niet aanzet tot betekenisvol handelen.
	n	spanning	Als de verteltijd kleiner is dan de vertelde tijd, is er sprake van een <i>versnelling</i> , Van Driel (1993, p. 102 – 103) noemt dat <i>fast-motion</i> . Een voorbeeld hiervan is <i>Funny Games U.S.</i> . De eerder genoemde terugspeelscène is ook versneld afgespeeld.
n	0	dubbel	Gelijk aan <i>freeze-frame</i> .
	1	spanning	Als de verteltijd groter is dan de vertelde tijd, is er sprake van een <i>vertraging</i> , Van Driel (1993, p. 102 – 103) noemt dat <i>slow-motion</i> .
	n	dubbel	Gelijk aan <i>gewone situatie</i> .

Tabel 6.4: Triggers van Van Driel

nr	beschrijving
1	Er is sprake van een a-chronologie in één scène. [†]
2	Hetzelfde moment wordt in één opname (vanuit verschillende perspectieven) weergegeven.
3	Er is sprake van een a-chronologische narratieve opbouw.
4	Hetzelfde moment wordt in meerdere beelden (vanuit verschillende perspectieven) weergegeven.
5	Er is geluid te horen, maar geen beeld te zien.
6	Er is geluid te horen, maar er wordt een ander beeld getoond.
7	Er is geluid te horen, maar er worden meerdere andere beelden getoond.
8	Een scène wordt meermalen getoond, maar wordt nooit besproken.
9	Een scène wordt één keer beschreven en één keer getoond.
10	Een scène wordt éénmaal beschreven en meermalen getoond.
11	Een scène wordt meerdere malen beschreven, maar niet getoond.
12	Een scène wordt meerdere malen beschreven en één keer getoond.
13	Een scène wordt meermalen beschreven en getoond.
14	Er wordt gebruik gemaakt van freeze-frames (interne pauzes).
15	Er wordt gebruik gemaakt van slow-motion.
16	Er wordt gebruik gemaakt van fast-motion.

[†] Komt niet voor in de tabellen van Van Driel (1993).

Inhoudelijk zijn de triggers heel verschillend. De triggers van Soren (2009) richten zich erg op de ervaring en zijn binnen het individu gelokaliseerd, terwijl die van Van Driel (1993) objectief aanwijsbaar zijn en in de film zitten. Dat maakt de analyse van film volgens deze triggers wel makkelijker. We gaan op zoek naar een van deze triggers in een film waarvan een respondent aangeeft dat deze hem of haar heeft veranderd.

Toepassing van de filmsemiotiek op de casus

Volgens de eisen van Soren hebben we in de transformatieverhalen er geen kunnen vinden dat aan alle eisen van verandering voldeed. In alle gevallen was er ten minste één eis waaraan het transformatieverhaal niet voldeed. We hebben echter gezien dat op het gebied van de eerste en de tweede eis Van Driel (1993) wat soepeler is. Volgens Soren moeten er nieuwe concepten en ideeën worden onderzocht en moet er persoonlijke kennis worden uitgevonden, maar voor Van Driel (1993) hoeft er alleen maar een aanwijsbaar verschil te zijn tussen de oude en de nieuwe overtuiging en moet een verrassing voor twijfel zorgen.

Van Driel (1993) geeft aan dat de nieuwe, aangepaste overtuiging kan leiden tot een aangepast handelingsgevolg. Dit lijkt op de door mij aan Soren toegevoegde eis. De verhouding is echter ‘kan leiden tot’. Een concrete verandering van iemands gedrag maakt een transformatie wel een stuk zichtbaarder. Om deze reden wil ik deze extra eis dus handhaven, om de resultaten van dit onderzoek concreter te maken.

Als we terugkijken naar de zes transformatieverhalen waaruit een aanwijsbare gedragsverandering blijkt, blijven de verhalen van Marlies, Ronald, Daniël en Bram over. Omdat er een wederzijdse implicatie bestaat tussen de derde eis van Soren, het onderzoeken van nieuwe ideeën en concepten, en de derde eis van Van Driel (1993), vervalt het transformatieverhaal van Ronald en Daniël ook in deze context. Zij hebben geen proces van kennisvorming gehad. Dan resten de verhalen van Marlies en Bram waar we nauwkeuriger naar zullen kijken. Als de verandering die daarin besloten ligt, voldoet aan de eisen van Van Driel (1993), zal ik zijn analysemethode op de film toepassen om de conclusies uit de confrontatie van dat transformatieverhaal met de transformatietheorie van Soren (2009) te kunnen trianguleren.

Het transformatieverhaal van Marlies over *The Brooke Ellison Story*

In Hoofdstuk 5.4 (p. 31) zagen we Marlies is getransformeerd door het zien van *The Brooke Ellison Story*. Door een terloopse opmerking van haar docent, kon ik vaststellen dat Marlies wel degelijk ander gedrag is gaan vertonen na het zien van de film. Ze kon zich opeens inleven in haar klasgenootje dat lijdt aan taaislijmziekte.

Transformatie volgens Van Driel (1993)

Volgens de eisen van Soren was het transformatieverhaal van Marlies echter geen getuige van een echte transformatie omdat het niet voldeed aan Sorens eerste eis. Er is geen oude kennis vervallen. Als we haar verhaal interpreteren aan de hand van de eisen voor transformatie van Van Driel (1993), kan daar, vanwege de wat minder strenge eisen die hij aan verandering stelt, een andere conclusie uitkomen. Marlies geeft aan dat ze door het zien van *The Brooke Ellison Story* nu een idee heeft hoe het leven is voor een gehandicapte. Omdat er wel een verschil is tussen de overtuiging en de aangepaste overtuiging, voldoet dit verhaal wel aan de eerste eis van Van Driel (1993). Omdat het ook voldoet aan de andere eisen van Soren, en aan de twee door mij toegevoegde eisen, is hier, gezien vanuit de theorie van Van Driel (1993), wel degelijk sprake van verandering.

Toepassen van methode van filmsemiotiek

Als we de film willen analyseren volgens de filmsemiotiek, moeten we kijken naar

welke van de zestien hierboven genoemde triggers een proces van betekenisvol handelen in gang kunnen zetten.

Filmspecifieke conventiebreuken

In *The Brooke Ellison Story* zitten weinig filmspecifieke breuken met de conventie. Wel krijgen we een aantal keren het beeld vanuit de eerste persoon te zien. Het auto-ongeluk van Brooke wordt in eerste instantie getoond door de ogen van haar oudere zus, Kysten. We horen haar op dat moment ook hijgen, terwijl de andere geluiden enigzinds gedempt klinken. Een ander moment waarin we vanuit de eerste persoon kijken, is als Brooke wakker wordt in het ziekenhuis.

De enige andere breuken met de conventie die ik in deze film heb kunnen vinden is een draaiende *montage*. Een montage is een stijlform waarin we beelden zien zonder geluid die worden ondersteund door muziek. Doorgaans impliceert dit een tijdsprong. Ook in deze film wordt een *montage* gebruikt voor de brug tussen de elfjarige Brooke en de Brooke die klaar is met haar middelbare school. Een montage komt veel voor, maar deze plakt een aantal scènes aan elkaar waarin Brooke in een klas zit terwijl de camera om haar heen draait. Deze scène, redelijk vroeg in de film, is overigens de laatste conventiebreuk in de tot de slotscène.

Niet-filmspecifieke conventiebreuken

Wat betreft de niet-filmspecifieke conventiebreuken, gaan we op zoek naar de zestien triggers van Van Driel (1993). Deze komen niet veelvuldig in *The Brooke Ellison Story* voor, maar ze zijn zeker aanwezig. Ik heb de volgende triggers gevonden: 1, 2, 3, 5, 8, 10, 14 en 16.

In de slotscène zien we Brooke dagdromen. Ze draait rond in haar rolstoel en dagdroomt dat ze danst. Het beeld van haar droom wordt over het beeld van de draaiende Brooke heengelegd. Zo zien we twee beelden van één moment op één moment. Eén keer vanuit het buitenperspectief (de ronddraaiende Brooke) en één keer vanuit het binnenperspectief van Brooke (de dansende Brooke). Deze situatie voldoet aan trigger 2.

Er wordt spaarzaam gebruik gemaakt van enkele flashbacks (trigger 3), de opbouw van de film is verder chronologisch. Op één punt zien we een opgenomen videoboodschap full-screen. Dit zou je ook als breuk in de chronologie kunnen zien.

Op een gegeven moment in de film schiet 's nachts Brooke's beademing los. Zonder kan ze niet ademen. Terwijl we de zusters horen die proberen haar te redden, zien we alleen een lege gang. Het geluid is hier off-screen. Er is sprake van de zesde trigger: we horen geluid, maar zien een incongruent beeld.

Een aantal scènes krijgen we een aantal keren te zien. We zien de scène waarin Kysten (Brooke's oudere zus, gespeeld door Jenson Goins en Lauren Barrett) Brooke wekt en die waarin hun moeder Jean (Mary Elizabeth Mastrantonio) vertrekt naar de eerste dag op haar nieuwe baan een aantal keren terug als een gedroomde flashback. Dit is trigger 8.

De openingsscène wordt meermalen getoond en één keer besproken (trigger 10). Brooke droomt dat ze aan het dansen is. Deze beelden komen in de film een aantal keren terug. Het is niet duidelijk of het een fantasie of een flashback is. Op één punt bespreekt ze haar droom met een vriend.

In het verhaal zelf zitten geen conventiebreuken wat snelheid betreft. Wel zien we een scène waarin Jean een video pauzeert en stilzet. Omdat we de video full-screen zien, geldt dit als een geval van de triggers 14 en 16, still frame en fast-motion. Omdat het hier om terugspoelen gaat, geldt dit ook als een a-chronologie binnen één scène. Het voldoet daarmee aan trigger 1.

Het transformatieverhaal van Bram over *The Matrix*

In Hoofdstuk 5.4 (p. 36) maakten we kennis met het transformatieverhaal van Bram. Brian is niet veranderd door het zien van één film, maar is door het zien van een heel netwerk aan films op een heel andere manier in het leven komen te staan. Hij gaf in Interview 6 aan dat hij wel degelijk anders handelt sinds hij deze films heeft gezien. Voor deze analyse zal ik me echter beperken tot *The Matrix*.

Transformatie volgens Van Driel (1993)

Volgens de eisen van Soren was Brams verandering feitelijk geen transformatie. Ook bij hem is er geen oude kennis komen te vervallen. Als we echter naar dit segment van zijn verhaal kijken vanuit de wat ruimere eis van Van Driel (1993), zouden we weleens, net als hierboven, tot een andere conclusie kunnen komen. In Brams geval is het verschil tussen zijn oude overtuiging en zijn aangepaste overtuiging heel duidelijk. Omdat het echter een nieuw kennisgebied voor hem is, was er geen sprake van oude kennis die *kon* vervallen. Maar omdat er wel een verschil is tussen zijn overtuigingen van vóór het zien van die films en daarna, voldoet hij wel aan de eerste eis van Van Driel (1993). Omdat zijn transformatieverhaal wel voldoet aan de rest van de eisen van Soren en de eisen die door mij zijn toegevoegd, is hier dus, gezien vanuit de theorie van Van Driel (1993), wel degelijk sprake van verandering.

Toepassen van methode van filmsemiotiek

Als we de film willen analyseren volgens de filmsemiotiek, moeten we kijken naar welke van de dertien hierboven genoemde triggers een proces van betekenisvol handelen in gang kunnen zetten. *The Matrix* zit tot de nok toe vol met deze triggers.

Filmspecifieke conventiebreuken

Er wordt in *The Matrix* met een behoorlijk aantal filmspecifieke conventies gebroken. Er wordt veel gebruik gemaakt van een verticale camera-positie. Veelal vermoedelijk om hoogte aan te geven of, zoals we bij de niet-filmspecifieke conventiebreuken zullen zien, om een vervreemdend effect te krijgen. Dit gebeurt

ook met een duikende beweging van de camera. Het beeld duikt dan een object in, veelal een telefoon of een scherm, om in de volgende scène uit een ander object te komen. Zo ontstaat een vloeiende scène-overgang. In één scène, waarin Neo (Keanu Reeves) ondervraagd wordt, is hier geen sprake van een scène-overgang. We zien het beeld eerst door één van vele beeldschermen, het zoomt in, om voordat het beeld in de verhoorkamer uitkomt, eerst nog een beetje lensverstoring van een bewakingscamera te tonen. Dan wordt het beeld conventioneel en gaat de scène verder. Een conventie waarmee in de film ook wordt gebroken is dat veel personages recht in de camera kijken. De vierde wand wordt niet gebroken (met uitzondering misschien van de slotscène), maar we zien een persoon in een reflectie van de zonnebril van iemand anders. Het frontaal filmen van een spiegelend oppervlak is een conventiebreuk omdat daarin normaal dan de camera te zien zou zijn.

Niet-filmspecifieke conventiebreuken

In *The Matrix* wordt met veel niet-filmspecifieke conventies gebroken. In deze subparagraaf beschrijf ik alleen de triggers die ik in de film heb aangetroffen: 3, 4, 5, 9, 14 en 15. De derde trigger is niet aanwezig in de film. Er is echter een scène waarin een verrader een diner heeft met de antagonist. Er is niets dat ons houvast geeft over wanneer dit etentje plaatsvindt. Ik neem aan dat het in de chronologie past, omdat het anders het enige a-chronologische element in de film zou zijn.

De vierde trigger, een moment wordt in meerdere opnamen getoond, zit een aantal keren in deze film. Als de groep een gevaarlijke missie in de Matrix gaat ondernemen, zien en horen we een telefoon een aantal keren overgaan. Dit beeld wordt afgewisseld met een beeld van de helden die op weg naar de Matrix gaan, door die telefoon. Ook later, als de hoofdpersoon Neo een *déjà vu* heeft (wat vaak betekent dat de Matrix van buitenaf is veranderd) zien we de groep een voor een, als reactie op zijn opmerking, naar hem kijken. Deze scène suggereert dat Neo opeens alle aandacht van de hele groep krijgt, tegelijk, al wordt dat wel na elkaar getoond. Daarmee is de vierde trigger aanwezig.

De film opent met de vijfde trigger: off-screen geluid. Je hoort het personage Trinity spreken met iemand terwijl je introducerende beelden ziet. Ze spreken over de hoofdpersoon, Neo.

De zevende trigger komt wel een keer voor, maar niet zodanig dat deze er duidelijk uitsprong. Er werd bij mij geen twijfel opgewekt.

De twaalfde en dertiende trigger worden heel vaak gebruikt; maar alleen als de film zich binnen de Matrix afspeelt. Vaak wordt er via een slow-motion naar een korte freeze-frame gegaan, om weer via slow-motion terug te komen. In de meeste gevallen blijft het bij slow-motion. Deze triggers hebben een vervreemdend effect, dat de regisseur vermoedelijk beoogde mee te geven aan de kijkers. De Matrix is niet de echte wereld, en op deze manier ondersteunen ze de communicatie

daarover. Slow-motion en freeze-frames komen in de scènes buiten de Matrix niet voor.

Conclusies vanuit de filmsemiotiek over de casus

De vraag die ik hier wil beantwoorden is of de transformatieverhalen van Marlies en Bram begrepen kunnen worden als we ze bekijken vanuit de filmsemiotiek van Van Driel (1993). Een belangrijk verschil tussen de triggers die Soren (2009) beschrijft en die ik aan Van Driel ontleen is dat die eerste gericht zijn op de ervaring. Marlies bekeek het verhaal van kindsoldaten in Afrika met een ander (nieuw) gezichtspunt. Dat zorgde er bij haar voor dat ze nieuwe inzichten kreeg. Filmisch is *The Brooke Ellison Story* niet heel vernieuwend, dat betekent in deze context zoveel als dat de film technisch gesproken niet aanzet tot betekenisvol handelen door een dissonantie met de conventies. De film doet dat niet, maar het verhaal van de film heeft bij Marlies een diepe indruk gemaakt. Als we de triggers volgens Van Driel (1993) in de film leggen, doen we daarmee het totaalpakket van transformatie tekort. Hierbij moet ook worden opgemerkt dat de methode van Van Driel (1993) een filmanalysemethode is, en de methode van Soren (2009) een methode om vat te krijgen op transformatie. Als we dus een specifieke transformatie onderzoeken, zal de methode van Soren (2009) passender resultaat opleveren.

Wat Bram betreft geldt ongeveer hetzelfde. Wel moet worden opgemerkt dat *The Matrix* een veel vernieuwendere film is dan *The Brooke Ellison Story*. Hierin wil ik dieper ingaan in Hoofdstuk 6.3 (p. 58) waarin ik trianguleer aan de waardering van critici. Wel valt op dat de conventiebreuken in *The Matrix* het verhaal sterker ondersteunen dan die in *The Brooke Ellison Story*. Hierin zien we dat het vervreemdende effect dat de Matrix moet hebben wordt vormgegeven door deze conventiebreuken en daardoor een grote impact op de kijker moet maken. Die impact vergroot weer de kans dat de narratieve, maar in dit geval vooral de filosofische elementen van de film de kijker raken. Precies dat is bij Bram gebeurd.

6.2 Eigen ervaringen

Ervaring is iets heel persoonlijks. We kunnen over iemands ervaring feitelijk alleen zeggen wat de andere partij daarover aan ons communiceert. Toch kan het nuttig zijn verschillende ervaringsverhalen naast elkaar te leggen. In dit onderzoek zagen we al dat Marlies en Freek dezelfde film noemden, maar dat die film ze op totaal verschillende manieren heeft geraakt. Ik heb de films die in de transformatieverhalen zijn genoemd gezien. In veel gevallen bleek de korte plotbeschrijving van de respondenten behoorlijk af te wijken van de plot zoals ik

die in de films heb waargenomen. In deze sectie wil ik mijn ervaringen leggen naast die van mijn respondenten om zo meer inzicht te krijgen in hun ervaringen.

Beschrijving van triangulatie door middel van eigen ervaringen

De tweede stap in het triangulatieproces is het leggen van de uitkomsten van de confrontatie met de transformatietheorie van Soren (2009) naast mijn eigen ervaringen bij het zien van deze films. Dit lijkt wellicht een triviaal punt, maar als we het beschouwen als (indirecte) participerende observatie blijkt het opeens een stuk gangbaarder te zijn. Natuurlijk ben ik me ervan bewust dat ik *a)* geen toegang heb tot het binnenperspectief van mijn respondenten en *b)* de verhalen die ze daarover vertellen summier zijn, en alles behalve compleet. Gegeven de onoverbrugbare kloof tussen het binnen- en het buitenperspectief, kan deze stap in de triangulatie ook niet meer zijn dan een indicatie en is hun transformatieverhaal eigenlijk nooit falsificeerbaar. Toch kan het nuttig blijken een uitspraak te doen over de vraag of ik me, als onderzoeker, kan voorstellen dat mijn respondenten door het zien van deze films zijn getransformeerd. De gehele methode van participerende observatie kampt met het gebrek aan toegang tot het binnenperspectief van de begrippen.

Tijdens het bekijken van de twee films die in dit hoofdstuk centraal staan heb ik geprobeerd te letten op de triggers van Van Driel (1993) (zie Tabel: 6.4, p. 50), maar heb ik ook heel bewust geprobeerd me te verplaatsen in de respondenten en de film te beleven. Hiermee hoop ik een uitspraak te kunnen doen of ik hun transformatie kan snappen.

Methode van gebruik eigen ervaringen

Zoals ik net aangaf heb ik de films bekeken met een open houding waarin ik me probeerde, zo goed als ik kon, in te leven in de ervaring van de respondenten. In mijn geval betekent dat een vertaalslag maken vanuit mijn wat kritischer houding ten opzichte van films naar een open houding van verwondering waarvan ik vermoed dat jongeren die koesteren ten opzichte van het medium. Omdat ik zelf tamelijk veel films gezien heb, ben ik minder snel verrast door films. Hierdoor maken de triggers van Van Driel (1993) mogelijk minder impact op mij dan op de respondenten en ervaar ik de film minder intens.

Toepassing van eigen ervaringen op de casus

In de volgende paragrafen wil ik de ervaringen die ik had tijdens het bekijken van de films leggen naast de verhalen die Marlies en Bram over deze films vertellen. De vraag die ik hier wil beantwoorden is feitelijk of ik me het transformatieverhaal van de respondent kan voorstellen. Als ik het me niet kan voorstellen, zal ik niet

in staat zijn het te analyseren. Dat zou betekenen dat er in de communicatie iets is misgelopen waardoor ik niet de juiste gegevens heb verkregen. Gelukkig is dit niet aan de orde.

The Brook Ellison Story

The Brooke Ellison Story heeft mij niet veranderd. Toch was het een erg emotionele film. Ik kan me goed voorstellen dat een kijker (en daarmee wellicht ook Marlies) tot tranen geroerd was op een manier die aanzet tot verandering. Die emotionele ervaring deel ik in het kijken van de film, maar niet op een niveau dat hij uitstijgt boven de categorie tv-film. Ik vond de boodschap net te dicht op de film liggen. Vanuit mijn filmkijkervaring en mijn behoefte aan nuance in films, stoorde mij dat. De film vertelt ook een erg uitgemeten verhaal, dat in elkaar past als een uurwerk. Ik zou van een waargebeurd verhaal veel meer losse eindjes verwachten, omdat je maar een deel in de film kunt stoppen, en de rest in een ellips verdwijnt. Als het verhaal minder uitgemeten zou zijn, zouden er op zijn minst verwijzingen naar momenten in de film moeten zitten die niet worden getoond. Dat is trigger 11 van Van Driel. Die heb ik gemist.

Ik kan me echter voorstellen dat als je een puber bent, en je ziet Brooke vechten voor haar leven – op twee verschillende manieren – dat dat een enorme en blijvende impact kan hebben. Wat ik vooral miste in de film is karakterontwikkeling. Natuurlijk leert Brooke leven met haar handicap, maar dat was voor mij niet voldoende. We krijgen in de film vrij weinig te zien van de binnenkant van Brooke, en dat is jammer. Interessant is dat Marlies niet heeft aangegeven zich daaraan te storen. Voor haar was er de attitudinale shift en, wellicht, de emotionele ervaring van de film, mogelijk in gang gezet door de enkele breuken met de conventie.

The Matrix

Ik heb *The Matrix* gezien toen hij uitkwam. Dat is inmiddels zo'n 13 jaar geleden. Toch is het zien van deze film altijd weer een beleving. Ik heb hem in totaal een keer of vijf gezien en ik ontdek elke keer nieuwe lagen. In mijn omgeving hoor ik soortgelijke geluiden. Hierop wil ik dieper ingaan in Hoofdstuk 6.3 (p. 58). Een feit is dat ik, niet lang nadat ik deze film voor het eerst gezien heb, heb besloten filosofie te gaan studeren. Wat de invloed van het zien van *The Matrix* op deze keuze is geweest, kan ik niet zeggen. Hoewel ik het een heel bijzondere film vind, is mijn herinnering aan de eerste keer dat ik hem zag vrijwel verdwenen. In het kader van dit onderzoek heb ik hem opnieuw bekeken. Het viel me op dat ik deze keer een stuk meer religieuze thema's in de film zag. Als ik kijk naar de context waarin ik de film het laatst zag, en nu, ben ik me nu veel meer op religieuze thema's aan het richten, en word ik die (dus?) ook meer gewaar in de film.

Ik kan me goed voorstellen, maar helaas niet meer herinneren, dat als deze film je eerste confrontatie is met filosofische vraagstukken over werkelijkheid² of predestinatie, de film alleen daardoor al een diepe indruk maakt en daarmee de kijker zich vragen laat stellen die een filosofisch proces in gang zetten. Bram geeft in Interview 6 letterlijk aan dat dat bij hem het geval was. Deze vragen, in combinatie met die die andere films zoals *Constantine* iemand zichzelf laten stellen, kunnen zo dus een proces van transformatie in gang zetten.

Conclusies vanuit de triangulatie door middel van eigen ervaringen

Hoewel filmisch niet vernieuwend, vertelt *The Brooke Ellison Story* wel een bijzonder verhaal. Als dat verhaal je grijpt, heb je die filmische ondersteuning niet nodig om een transformatie in gang te zetten. *The Matrix* is filmisch een stuk vernieuwender. De triggers van Van Driel (1993) zien we hierin ook een veel grotere rol spelen, met name in de scènes die zich afspelen binnen de Matrix. Ook in dit geval kunnen deze aanleiding zijn voor een proces van transformatie. Als ze dat doen, hebben ze een ondersteunend, initiërend karakter. Uiteindelijk is het zowel bij Bram als bij mij, voornamelijk het filosofische karakter, en bij mij ook nog het theologische karakter van deze film die het werk doet.

6.3 Critici

Elke serieuze film wordt gerecenseerd. Bij een goede recensie bekijkt een ervaren filmkijker en recensent de film kritisch en schrijft een, vaak korte, rapportage over zijn bevindingen wat betreft de film. Iedereen kan echter iets over een film op papier of internet zetten, dat een recensie noemen en, bijgevolg, zichzelf recensent. Dit betekent dat op het moment dat we een recensie lezen, we er niet van uit kunnen gaan dat de recensent in kwestie ook een ervaren filmkijker is. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat een onervaren filmkijker en recensieschrijver geen goede recensie kan neerzetten. Van een gerenommeerde recensent kunnen we echter wel een kwalitatief en geïnformeerd oordeel verwachten.

Beschrijving van triangulatie door middel van recensies

Ik benader de recensies van critici als kwalitatieve getuigenverklaringen. Het woord ‘kwalitatief’ bedoel ik hier zowel als tegenhanger van kwantitatief, als ‘met een hoge kwaliteit’. Een criticus heeft de film gezien en heeft een ervaring

²Men kan beargumenteren dat *The Matrix* een verfilming is van het *Brain in a vat*-argument van Hilary Putnam.

die vergelijkbaar is met die van de respondent. Daarbij is het verschil in kijkervaring natuurlijk enorm. In deze context wil ik dus heel bewust putten uit de kijkervaring van deze experts. Hierin ben ik met name benieuwd of deze iets hebben toe te voegen aan wat we tot nu toe hebben gevonden.

Verandering en recensies

Ook hier moet evenwel weer worden opgemerkt dat deze stap in de triangulatie geen falsificerend karakter heeft. Zelfs als critici een film bijzonder slecht vinden en letterlijk zouden roepen dat ze zich niet kunnen voorstellen dat iemand ooit verandert door het zien van deze film, staat het transformatieverhaal nog steeds. Ik vertrouw op de transformatieverhalen van mijn respondenten en geen recensie kan dat verhaal onwaar maken.

Methode van gebruik recensies

Ik richt mij bij het kiezen van recensies op de website Rotten Tomatoes (www.rottentomatoes.com) en zal verwijzen naar de score van de film op IMDB (Internet movie database, imdb.com) en Rotten Tomatoes. De website IMDB is de grootste online filmdatabase met een actieve gebruikersgroep die samen een uitgebalanceerd oordeel geven over een film. Het gemiddelde van deze oordelen resulteert in een cijfer van 1 tot 10. Op www.rottentomatoes.com kunnen gebruikers een binair oordeel over de film geven: ‘kijken!’ of ‘niet kijken!’ dat wordt uitgedrukt in een (versheids)percentage. Daarnaast is Rotten Tomatoes een meta-recensie-site die een duidelijk onderscheid maakt tussen amateuristische recensies en recensies van top-recensenten.³

In de volgende paragraaf wil ik de oordelen van een aantal recensenten leggen naast de transformatieverhalen van Marlies en Bram. Wellicht geven de recensenten, in hun rol als expert-getuige, informatie over de film die we anders zouden hebben gemist.

Toepassing van recensies op de casus

Rotten Tomatoes over *The Brooke Ellison Story*

The Brooke Ellison Story heeft op Rotten Tomatoes geen score door critici en een score van 71% door publiek (www.rottentomatoes.com, geen datum). Op IMDB scoort deze film een 7,0 (imdb.com, geen datum-b).⁴

Er zijn weinig toprecensenten die *The Brooke Ellison Story* hebben gerecenseerd. Rotten Tomatoes heeft er geen. Alessandra Stanley, een recensente van

³Op de website http://www.rottentomatoes.com/help_desk/critics.php staat aan welke criteria een toprecensent op Rotten Tomatoes moet voldoen.

⁴Deze scores zijn van 21 juni 2012.

de New York Times, heeft er wel een review over geschreven. Ze vindt hem “aangrijpend, niet melodramatisch, eerlijk en toch goed verteld” (Stanley, eigen vertaling). Stanley vindt dat de film zich onderscheidt van andere televisiefilms doordat de regisseur, Christopher Reeve, zich richt op de subtiele details. Stanley geeft aan dat de film probeert over te brengen dat het hart stand kan houden als het lichaam aftakelt.

Rotten Tomatoes over *The Matrix*

The Matrix heeft op Rotten Tomatoes een score van 87% door critici en 81% door publiek (rottentomatoes.com, geen datum). Op IMDB scoort deze film een 8,7 (imdb.com, geen datum-f).⁵

Scott McCarthy (geen datum), een recensent bij Variety, geeft op Rotten Tomatoes een positief oordeel over de film: *kijken*. Hij zegt erover: “Genrefans moeten dit zien!” (rottentomatoes.com, geen datum), maar hij is evenwel kritisch over de filosofische en mythische laag. In zijn langere recensie is hij hierover nog kritischer, maar geeft hij aan dat de film zeer sterk vernieuwend is. Opvallend zijn de feitelijke onjuistheden die hij gebruikt in zijn plotsamenvatting. Zo heeft hij het over een oceaanwereld en een onderzeeër, terwijl het gaat om een hovercraft. Jonathan Rosenbaum (geen datum), een recensent voor Chicago Reader, is op Rotten Tomatoes negatief: “Te weinig humor, opgeblazen en mechanisch” (rottentomatoes.com, geen datum). In zijn langere recensie wordt het niet beter. Hij stelt hier dat de film “simple minded” is voor het eerste uur, en voor de rest te veel referenties naar andere films maakt (Rosenbaum, geen datum). Die komen wat gezocht over.

Het is interessant om te zien dat deze critici zulke kritische opmerkingen maken over een film met zo’n hoge score, zowel van publiek als van critici zelf. Met name de filosofische en mythologische laag hebben het zwaar te verduren door hen. Op het gebied van de breuk met conventies zijn de recensenten een stuk positiever.

Conclusies vanuit de triangulatie door middel van recensies

Stanley geeft in haar recensie precies aan waar de kracht van *The Brooke Ellison Story* zit: het inspelen op de emotie. Hoewel Marlies in het interview niet aangeeft dat het een zeer emotionele film was, kan het eigenlijk niet anders dan dat dit heeft meegespeeld in haar waardering ervan.

The Matrix heeft het van de twee bovengenoemde recensenten zwaar te verduren. Zij zien niets in het filosofische, mythologische en theologische aspect ervan, maar McCarthy (geen datum) geeft wel aan dat de film vernieuwend is en dat daar een kracht ligt.

⁵Deze scores zijn van 21 juni 2012.

6.4 Conclusie

De vraagstelling van dit hoofdstuk was: “Wat zeggen andere benaderingen van analyse van een film over de uitkomsten van het toepassen van de triggers van Soren (2009)?” We zien dat het toepassen van de filmsemiotiek vooral filmische breuken met conventieslaat zien. Dit legt de focus op een heel andere plek dan de methode van Soren (2009). Deze focus, op de film en niet op de beleving ervan, kan niet goed uit de voeten met *The Brooke Ellison Story*. Mijn eigen ervaringen en de ervaring van de recensent van de film kunnen daar meer mee. We kunnen dus zeggen dat de uitkomst van de triangulatie incongruent is aan de filmsemiotiek, maar congruent is aan participerende observatie en getuigeverslagen.

Wat betreft *The Matrix*, passen de uitkomsten uit een analyse volgens de filmsemiotiek beter, omdat de kracht van deze film ook ligt in filmische vernieuwing. Ook wat betreft de participerende observatie vinden we een congruentie. Eén van de twee kritische recensies noemt deze vernieuwingen een kracht. De getuigeverslagen ondersteunen echter niet de kracht van de filosofische, mythologische en theologische laag. Daarop kunnen we op dit gebied dus geen congruentie rapporteren.

Conclusie

De vraag die ik in dit onderzoek wil beantwoorden is “In hoeverre is de transformatietheorie van Soren (2009) toepasbaar binnen een context van transformatie van jongeren door films?”

Om tot een antwoord op deze vraag te komen ben ik begonnen met het beschrijven van een methode die een theorie uit een ander wetenschapsveld kan toepassen in een nieuwe context. Ik heb in Figuur 2.1 (p. 6) de stappen voor dit onderzoek beschreven. Uit de verzamelde data zijn zes transformatieverhalen gekomen die ik in het onderzoek heb geanalyseerd. Omdat Soren (2009) zeer strenge eisen stelt aan veranderingen, voldoet geen van deze zes verhalen strikt genomen aan haar definitie. Het blijkt wel mogelijk om toch een trigger aan de ingezette verandering te koppelen. Hieruit blijkt dat de transformatie volgens Soren (2009) niet plaatsvindt bij de respondenten, maar dat er in hun transformatieverhalen wel een aanzet tot die verandering kan worden gevonden. In elk van de gevallen werd aan ten minste één van de eisen van Soren (2009) niet voldaan.

Als we Soren (2009) strikt volgen, moeten we stellen dat er in het onderzoek geen transformaties zijn gevonden die voldoen aan de strenge eisen die zij hieraan stelt. Dat impliceert dat geen van de transformatieverhalen van de respondenten verandering weergeeft, die Soren rapporteert wel te zijn tegengekomen in haar onderzoek rond museumtentoonstellingen. Strikt genomen bewijst dit onderzoek de toepasbaarheid van haar theorie in deze nieuwe context dus niet en kunnen we niet zeggen dat haar theorie toepasbaar is. Dit kan mogelijk liggen aan de onervarenheid van de respondenten met filmkijken. Mogelijk zou een herhaling van dit onderzoek op een onderzoekspopulatie met meer filmkijkervaring deze transformaties wél vinden. Zeker als we zien dat in de meeste gevallen niet werd voldaan aan de eis van het vervallen van oude kennis en dat dat niet kon, omdat er geen oude kennis aanwezig wás om te vervallen. Het herhalen van dit onderzoek onder een onderzoekspopulatie met meer kijkervaring is opgenomen in Appendix A (p. 70) als Aanbeveling 7a.

In de triangulatiefase maakten we kennis met de minder strenge eisen voor transformatie van Van Driel (1993). Er bleken twee transformatieverhalen wel aan déze eisen en de eisen van permanente en waarneembare verandering in gedrag te voldoen. Deze twee verhalen zijn door middel van triangulatie getoetst.

Uit deze toetsing blijkt dat Van Driel (1993) de triggers voor transformatie in de film (object) legt, terwijl Soren (2009) deze legt in het subject. Dit verschil is zeer belangrijk. Het impliceert dat de triggers van Van Driel (1993) voorafgaan aan de kijkervaring¹ terwijl de triggers van Soren (2009) alleen naar aanleiding van de kijkervaring aangewezen kunnen worden. Hierdoor kan de theorie van Soren (2009) wel omgaan met de individuele context van de filmkijker en de theorie van Van Driel (1993) alleen voor zover dat in de conventies ligt. Deze context is in de interviews van enorm belang gebleken.

Wat betreft de participerende observatie, waarin ik probeerde me heel bewust te verplaatsen in de leefwereld van de respondenten, vinden we dat de genoemde transformatie goed voorstelbaar is. Echter, wat betreft de expert-getuigen, zien we een kleinere congruentie. Deze expert-getuigen hebben al zo veel films gezien, dat er bij hen veel minder sprake is van verwondering. In het licht van de conventies die Van Driel (1993) beschrijft, zijn zij veel meer ingebed in de conventies en minder onder de indruk van een breuk daarmee. Aan de andere kant van het spectrum, waar een jongere en onervaren filmkijker is, zien we dat die conventies nog niet in hun kijkervaring zijn ingebed, en er dus veel meer elementen niet aansluiten bij hun manier van kijken. Dit resulteert in een makkelijker opwekking van de twijfel die volgens Van Driel (1993) nodig is om te kunnen beginnen met transformatie.

Ook hier vinden we een belangrijk verschil tussen de theorieën van Soren (2009) en Van Driel (1993). Volgens Van Driel (1993) zijn onervaren filmkijkers juist eerder geneigd te veranderen door het zien van films omdat ze de conventies niet (goed) kennen en daarmee makkelijker door een film de verrassing kunnen ervaren die een proces van betekenisvol handelen (en daarmee een transformatie) in gang kan zetten. Voor Soren (2009) is het noodzakelijk dat er oude kennis wordt aangepast. Dit impliceert dat een groter corpus aan oude kennis juist leidt tot meer mogelijkheden om die kennis aan te passen. Voor haar is de opstap, de eerste aanraking met een nieuw idee of concept, dus in feite geen *verandering* en moet er dus sprake zijn van een zekere ervaring om überhaupt van een verandering te kunnen spreken.² Als we kijken vanuit de theorie van Van Driel (1993) en wat we vinden bij de expert-getuigen leidt een zekere onbevangenheid veel eerder tot twijfel en het proces van kennisontwikkeling die de kern vormen van het proces van betekenisvol handelen.

Van Driel (1993) impliceert ook een groot aantal triggers. De lijst van deze triggers, opgenomen in Figuur 6.4 (p. 50), is echter alles behalve compleet. Er zijn veel meer breuken met conventies denkbaar die volgens zijn theorie een proces van betekenisvol handelen in gang kunnen zetten. Hiervoor is echter vervolgon-

¹Het gaat te ver ze *apriori* (voorafgaand aan de waarneming) te noemen omdat ze afhankelijk zijn van *aposteriori* (volgend op de waarneming) conventies.

²Ook zien we uit de transformatieverhalen dat respondenten die op jonge leeftijd een enge film kijken daar meer dan anderen door worden geraakt. In alle gevallen van de Traumatische trigger vinden we dit en is de verandering niet blijvend.

derzoek nodig dat kijkt naar mogelijke conventiepatronen zodat we de lijst met triggers, hier zestien stuks, kunnen vervangen door een degelijke theorie. Het houden van dit vervolgonderzoek is Aanbeveling 7b en wordt uitgewerkt op pagina 69.

Wat is er religiewetenschappelijk aan dit onderzoek? Zoals ik in de inleiding (p. 1) schreef ligt een vergelijking met bekeringsverhalen voor de hand. Een bekering is een vergelijkbare transformatie. Mijn intuïtie is dat de conclusies wat betreft films, één-op-één toepasbaar zijn wat betreft bekeringsverhalen. Dit zou in vervolgonderzoek hard gemaakt moeten worden. Daarnaast is het halen van persoonlijke betekenis uit films een vorm van zingeving; zowel voor het transformerende individu dat zin haalt uit het medium film, als voor het medium als geheel, waarin door dit onderzoek zin wordt gelegd. Ook dit zou in vervolgonderzoek uitdrukkelijk gemaakt moeten worden. Het houden van dit onderzoek is Aanbeveling 7c en wordt uitgewerkt op pagina 69.

Een aantal opvallende nevenuitkomsten van dit onderzoek is dat, zonder enige vorm van generaliseerbaarheid te claimen, de vrouwelijke respondenten, ondanks een overgrote minderheid, toch de meest bruikbare transformatieverhalen vertellen. De oorzaak hiervan is mogelijk dat zij makkelijker praten over emotionele onderwerpen, die filmtransformaties in veel gevallen zijn. Om hier enige houdbare uitspraak over te doen, is echter vervolgonderzoek noodzakelijk. Het houden van dit onderzoek is Aanbeveling 7d en wordt uitgewerkt op pagina 70.

Ook vinden we aanwijzingen dat de context van het Speciaal Voortgezet Onderwijs een duidelijke invloed heeft op filmbeleving. De bevindingen uit dit onderzoek zijn echter te summier om hier een uitspraak over te doen, maar ook hier zou een vervolgonderzoek zeer interessante bevindingen kunnen opleveren. Dit is Aanbeveling 3.1 (p. 12).

Terugkijkend op de onderzoeksvraag: “In hoeverre is de transformatietheorie van Soren (2009) toepasbaar binnen een context van transformatie van jongeren door films?” moeten we formeel stellen dat dit onderzoek niet aantoont dat de films jongeren veranderen binnen de begrippen van de transformatietheorie van Soren (2009). Er is dus niet bewezen dat de theorie toepasbaar is in deze nieuwe context. Er is echter wel één en ander af te dingen aan de eisen van transformatie van Soren (2009) in de zin dat de eerste aanraking met een nieuw idee of concept mijns inziens wél tot verandering kan leiden. Dit wordt duidelijk in het transformatieverhaal van Bram, die door het zien van (o.a.) *The Matrix* voor het eerst in aanraking kwam met filosofische vraagstukken en sindsdien zijn leven anders inricht. Als we iets minder streng kijken, zoals we volgens de eisen van Van Driel (1993) hebben gedaan, is hier wél sprake van een transformatie. Met deze aanpassing breken we de toepasbaarheid van Soren (2009) open. De vraag die hieronder ligt is: “Wanneer is iemand veranderd?” Op methodologisch niveau moeten we ons afvragen of het wenselijk is om één eis uit een theorie te

verzachten. Dat doen om de theorie *toepasbaar* te maken is wetenschapsfilosofisch gezien niet zuiver. Echter, als we stellen dat de eisen die Soren (2009) aan transformatie stelt te streng zijn, is deze aanpassing mijns inziens wél gewenst.

Gezien het transformatieverhaal van Bram meen ik dat Soren (2009) inderdaad te strenge eisen stelt, en is een aanpassing van haar eis dus wenselijk. Daarmee wordt haar theorie wél toepasbaar binnen deze nieuwe context. De toepassing ervan, gezien het subjectieve karakter van haar triggers zou ik echter graag in combinatie zien met een objectievere theorie, zoals die van Van Driel (1993). Omdat de theorie van Soren (2009) door haar subjectiviteit feitelijk niet falsificeerbaar is, zou het mijns inziens alleen als aanvulling binnen een ander onderzoek kunnen dienen.

Films zijn niet meer weg te denken uit de huidige maatschappij. Het is het meest immersieve medium om een verhaal mee te vertellen. Verhalen zijn zo oud als de mensheid. Dat onze jeugd door deze manier van verhalen vertellen wordt beïnvloed ligt voor de hand. Ook films die op het eerste gezicht slap lijken, kunnen door de context waarin de jongeren zich bevinden opeens een betekenisvolle lading krijgen. Daarom is het goed kijken naar films en het serieus nemen van de verhalen die jongeren vertellen over hun ervaring ermee van uiterst belang.

Ik hoop met dit onderzoek een aanzet te hebben gegeven in het serieus nemen van het medium film voor zover dat nog niet gebeurt in de religiewetenschappen. *Kijk!* wil vertellen dat films ertoe doen, omdat wij ze betekenis geven en er betekenis uit halen, ieder op zijn eigen manier. Laten we dus vooral over smaak blijven twisten!

Appendices

Aanbevelingen voor vervolgonderzoek

Dit onderzoek doet een aantal aanbevelingen. Die vallen grofweg uiteen in twee verschillende categorieën. De eerste categorie (Cat. I) bevat aanbevelingen die gaan over dit of soortgelijk onderzoek: “Wat heeft dit onderzoek opgeleverd, wat een onderzoeker die dit onderzoek herhaalt, uitbouwt of een vergelijkbaar onderzoek doet, kan helpen niet in dezelfde valkuilen te vallen”. De tweede categorie (Cat. II) is een aantal onderwerpen waarnaar meer onderzoek gewenst is. Deze aanbevelingen worden in deze Appendix uitgewerkt.

Tabel A.1: Overzicht van aanbevelingen en uitwerkingen.

Aanbeveling	n.a.v. p.	Cat.	Uitgewerkt op p.
2.2	p. 7	I	p. 69
3.1	p. 12	II	p. 70
5.3	p. 31	II	p. 69
7a	p. 63	II	p. 70
7b	p. 65	II	p. 69
7c	p. 65	II	p. 69
7d	p. 65	II	p. 70

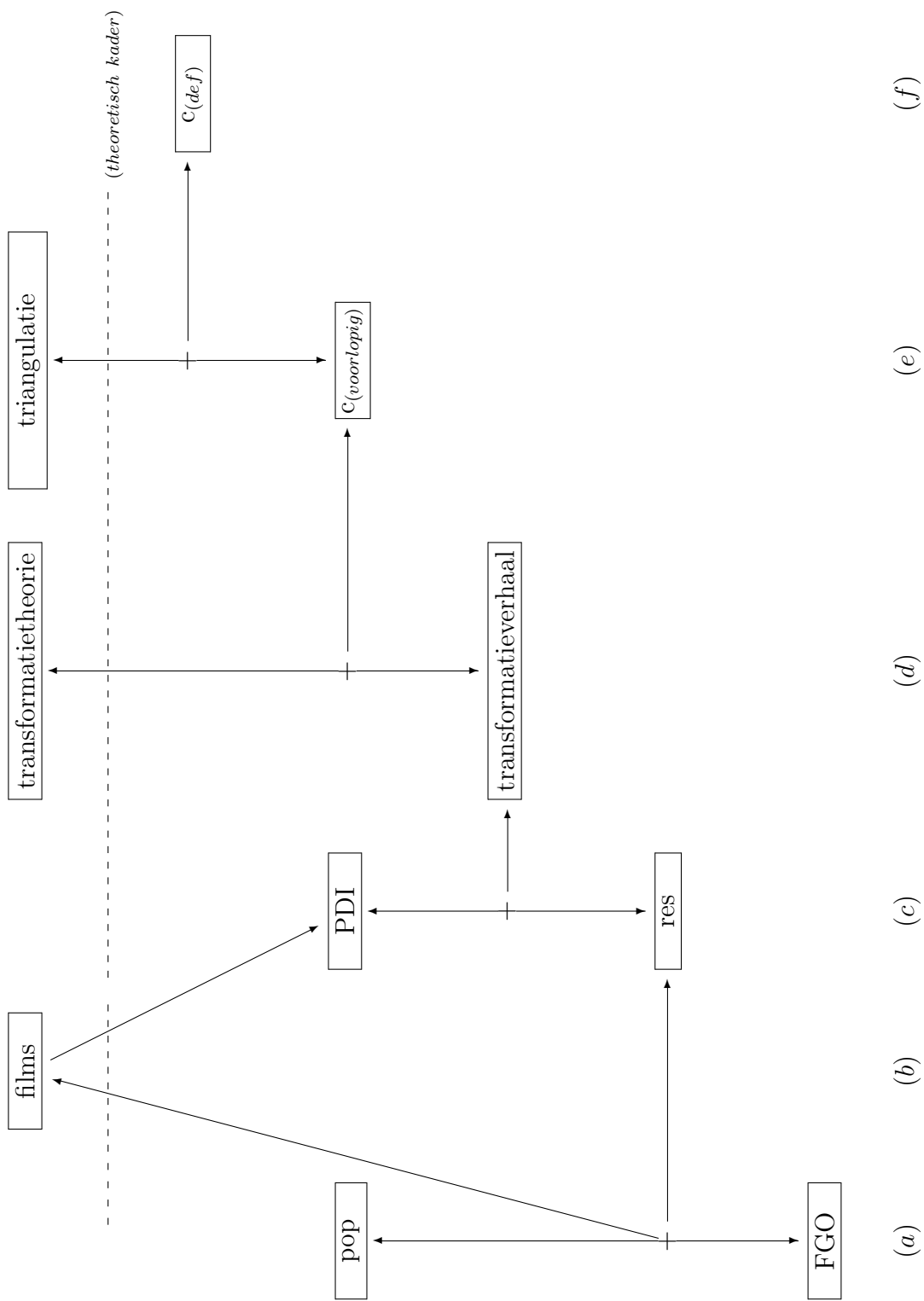
Zoals ik in Hoofdstuk 2.2 (p. 7) beschreef, is het verstandig de benodigde data niet slechts uit een FGO-interview te halen. Deze interviews hebben niet voldoende diepgang om een gedegen onderzoek op te bouwen. Doordat transformatieverhalen vrij zeldzaam blijken (zie hiervoor Hoofdstuk 5.5, p. 37), is een FGO-interview wél een ideale methode om deze vinden. Aanbeveling 2.2 (p. 7) is dan ook om dit FGO-interview te gebruiken om de casus op het spoor te komen, om vervolgens in een persoonlijk diepte-interview de benodigde data te verzamelen. De twee extra stappen die deze aanbeveling met zich meebrengt staan uitgewerkt in Figuur A.1 (p. 71).

Wat betreft de transformatietheorie van Soren, beveel ik aan (Aanbeveling: 5.3, p. 31) om deze theorie grondig te herzien voor de filmcontext. Deze theorie zou dan opnieuw moeten worden opgebouwd met inzichten vanuit de sociale wetenschappen en de kennis over bekeringsverhalen (Aanbeveling 7c, p. 65), met logische volledigheid als doel.

Wat de triggers betreft die Van Driel (1993) beschrijft, kunnen makkelijk veel meer conventies worden aangewezen die, als een film ermee breekt, aanleiding tot een proces van betekenisvol handelen kunnen zijn. Om deze theorie meer slagkracht te geven in daadwerkelijke filmanalyse, zou onderzoek gedaan moeten worden naar patronen van conventies. Zo komen we los van lijsten waarop de conventies worden weergegeven. Als er een algemeen principe gevonden zou kunnen worden waarop die conventies zijn gebaseerd en waaruit ze volgen, is er daadwerkelijk sprake van een theorie en niet slechts van een lijst van fenomenen. Het houden van dit onderzoek is Aanbeveling 7b en komt voort uit de conclusie op pagina 65.

De invloed van de context van het Speciaal Voortgezet Onderwijs (SVO) lijkt groot te zijn. Om deze invloed te kunnen beschrijven is evenwel vervolgonderzoek nodig. Aanbeveling 3.1 (p. 12) luidt dan ook dat er onderzoek gedaan zou moeten worden naar de invloed van de SVO-context op filmbeleving van jongeren op het SVO. Ook de invloed van gender op filmbeleving bij jongeren is een interessant gegeven voor vervolgonderzoek. Dit onderzoek toont een groot onderscheid tussen mannelijke en vrouwelijke respondenten. Maar doordat de generaliseerbaarheid zo gering is, kunnen we hier geen harde uitspraken over doen. Een precies hierop gericht vervolgonderzoek zou dat wel kunnen. Het houden van dit onderzoek is Aanbeveling 7d (p. 65).

Daarnaast zou het herhalen van dit onderzoek bij een oudere doelgroep (met inachtneming van Aanbeveling 2.2 (p. 7), uitgewerkt in Figuur A.1 (p. 71)), die meer kijkervaring heeft, mogelijk kunnen opleveren dat er wél transformatieverhalen te vinden zijn waarin oude kennis daadwerkelijk, geheel volgens de eerste eis van Soren, wordt vervangen door nieuwe. Het houden van dit onderzoek is Aanbeveling 7a en wordt gedaan op pagina 63.



Figuur A.1: Een overzicht van aanbevolen stappen in het onderzoek. Het onderzoek begint met een confrontatie van de populatie met het FGO (a). Dat leidt tot film (b) en de respondenten (c). De film is het theoretisch kader voor het persoonlijk diepte-interview (PDI), waarmee de respondenten worden geconfronteerd (c). Dit leidt tot een transformatieverhaal, dat wordt geconfronteerd met de transformatietheorie (d) en uiteindelijk na een triangulatie (e) tot de conclusie (f) leidt.

Methodeopzet

Op de volgende pagina's is de opzet van het FGO opgenomen dat als basis diende voor de FGO-interviews.

FGO-onderzoek: Transformatie door film bij jongeren

Gauwain van Kooten Niekerk

Definitie van het probleem (=focus)

In mijn scriptievoorstel definieer ik de doelstelling en het projectkader als volgt:

'Het doel van dit onderzoek is het transformerende effect van films op jongeren tussen de 15 en 18 jaar verklaren *door* het houden van focusgroepinterviews met de doelgroep om daarin te proberen te ontdekken of ze zijn getransformeerd door films, wat in die films ze transformeerde en hoe ze zijn getransformeerd om vervolgens deze gegevens te interpreteren aan de hand van de transformatietheorie van Barbara Soren en trianguleren met de filmsemiotiek, recensies en eigen ervaringen.

[...]

Naar aanleiding van filmsemiotische literatuur wil ik een semiotisch perspectief creëren en naar aanleiding van het onderzoek van Barbara Soren¹ wil ik haar transformatietheorie distilleren. Deze theorieën wil ik gebruiken als triangulatie op de uitkomsten van mijn focusgroepgesprekken met jongeren over hun transformatie door films. De uitkomsten van die twee confrontaties, gecombineerd met mijn eigen ervaringen bij het zien van die genoemde films moeten leiden tot de conclusie."

Soren onderzocht hoe mensen veranderen door het bezoek aan een museum. We weten niet of de *ten triggers* die zij voor deze transformatie vond ook werken bij transformatie door films. De vraag is dus: Gaat de transformatietheorie van Soren ook op bij verandering door films? Werken daar dezelfde triggers? Ik wil het FGO inzetten om van jongeren te horen welke films indruk op ze hebben gemaakt, of en hoe die films hen hebben veranderd en wat het precies in de film was waardoor ze veranderden.

Ik verwacht uit de FGO-gesprekken data voor de rest van het masteronderzoek. Ik ga de films en de redenen die deze jongeren noemen, gebruiken in mijn onderzoek. Welke triggers geven zij? Op welk van de drie door Soren genoemde niveaus heeft de transformatie plaatsgevonden? Deze gegevens trianguleer ik met een filmsemiotische analyse van de genoemde films, inzichten uit het bestuderen van recensies en mijn eigen ervaringen bij het zien van die films.

Ik kies hier voor een FGO omdat ik een forse hoeveelheid kwalitatieve data nodig heb. Eén op één interviews leveren te weinig breedte en meer diepte dan ik nodig heb, een survey of een Delphi-onderzoek geeft te weinig diepte. Daarnaast wil ik putten uit de interactie die de jongeren tijdens het FGO met elkaar hebben.² Andere onderzoeksvormen missen deze interactie.

Volgens A.E. Goldman (1962)³ is een FGO een 'focusgroepdiepte-interview'. Ik wil mijn keuze voor deze methode uitleggen aan de vier atomen van die frase. **Focus:** Het gaat om één 'product', namelijk films. Specifiek over hoe films een individu kunnen veranderen. Iedereen weet van tevoren dat we gaan praten over films. **Groep:** Zoals ik hierboven al schreef is de groepsinteractie belangrijk. Jongeren mogen elkaar aanvullen en beïnvloeden, dat helpt ze denken en dat is bij dit onderwerp

1 Soren, B. 2009

2 "Ja! *Avatar!* [(2009)] Die was echt gaaf. Heel mooi hoe die wereld werd neergezet; ik kende het verhaal al uit *Dances with Wolves* [(1990)]; dat is bijna hetzelfde. Nu je het zegt ... *Dances with Wolves* is jarenlang mijn lievelingsfilm geweest. Ik heb zo hard zitten huilen toen ik die voor het eerst zag!"

3 Stewart, D.W. et al. 2007, p. 37

geen taboe. **Diepte:** Hoe iets je geraakt en veranderd heeft, is geen kennis die je zo even oprakelt. Daar mag je best even de tijd voor nemen. Het is voor veel mensen ook fijn als ze een voorbeeld hebben van zo'n verandering. Hier kom ik later op terug. Het gesprek zal, naar mate de tijd vordert, zich steeds meer richten op wat die goede film nu echt bij je teweegbracht en waarom.⁴ **Interview:** Het is een interview met een gesprekleider die het proces kan bewaken, kan zorgen dat de deelnemers ongeveer evenveel aan het woord komen en de groepsprocessen enigszins in de gaten kan houden. Ook is er een sterke mate van asymmetrie in het gesprek; de interviewer zal vooral vragen stellen en zich strikt genomen alleen inhoudelijk in het gesprek mengen als dat duidelijk input nodig heeft om op gang te komen.

De flexibiliteit en mogelijkheid tot interactie zijn in dit geval nuttig omdat het FGO de te onderzoeken data zal opleveren. Mocht het gesprek dingen opleveren die een nieuw inzicht verschaffen in de onderzoeksstrategie, kan ik daar direct op reageren. Het kunnen doen van voorspellingen is niet mijn doelstelling. Ik ben in dit stadium van het onderzoek niet op zoek naar generalisatie maar naar begrip; daarom past een kwalitatief onderzoek zonder hang naar generalisatie.

Het doel van de gesprekken is om na te gaan of de *ten triggers* van Barbara Soren een rol spelen bij de transformatie van de jongeren, en op welke van de drie niveau's de transformatie plaatsvindt.⁵ Ik zal in de gesprekken dus op zoek zijn of de genoemde verandering het gevolg is van 1) *Attitudinaliteit: een verandering van perspectief*, 2) *Authenticiteit: het zien van iets authentiek*, 3) *Gedrag: het opeens snappen*, 4) *Getuige zijn: b.v. de persoonlijke objecten van een overlevende[sic]*⁶, 5) *Cultureel: het snappen van culturele veranderingen*, 6) *Emotioneel: sterke emotionele reactie*, 7) *Motivationeel: 'Kristalliserende' ervaring*, 8) *Subliem/het idee van oneindigheid: een esthetische ervaring met verbeelding, rede en een ervaring van grootheid*, 9) *Traumatisch: horror van de geschiedenis*, 10) *Onverwacht: een shockerende en verwachte[sic]*⁷ *verrassing*; of dat die verandering niet aan een van deze *ten triggers* valt toe te schrijven.⁸ Daarnaast wil ik nagaan op welk niveau de verandering plaatsvindt naar Sorens matrix: niveau 1, er is wel sprake van een conditie die nodig is voor verandering, maar de verandering zet niet in of beklijft niet; niveau 2, er is een potentieel voor blijvende verandering of niveau 3, er is sprake van een blijvende en significante verandering.⁹ Een doel van het FGO-gesprek is voor elke aangegeven transformatie aangeven welke triggers er een rol bij speelden en op welk niveau de transformatie plaatsvond.

Steekproefkader

Ik wil mij in het FGO beperken tot jongeren uit de bovenbouw van het voortgezet onderwijs (VO),

4 Waarom maakte *Dances with Wolves* zo'n indruk op deze persoon? Was het omdat zijn morele overtuiging werd aangesproken? Heeft het een voorliefde voor de oorspronkelijke Amerikaanse cultuur op gang gebracht? Of is het iets anders?

5 Soren, B. 2009

6 In het artikel van Soren zit een aantal tegenstellingen in de naam van de trigger en de beschrijvingen. Ik ben van plan met haar contact op te nemen om hierover meer duidelijkheid te krijgen.

7 Idem.

8 Soren, B., 2009. pp. 236-237

9 Ibid. p. 240

15 tot 18 jaar. Deze jongeren zijn oud genoeg om op zichzelf te reflecteren.¹⁰ Aan de andere kant zitten ze nog in adolescentie en (dus) waarschijnlijk redelijk dicht op de veranderingen die de films bij ze teweegbrachten. Een ouder segment heeft vermoedelijk al zo veel films gezien dat het moeilijker wordt te zeggen is welke nu echt een sterke indruk maakten, mede omdat die indruk vaak lang geleden plaatsvond. Idealiter zou ik de groep graag heterogeen maken, een afspiegeling van het etnische en/of levensbeschouwelijke landschap in Nederland. Ik ben niet bang om verschillende meningen te horen, een flinke mate van diversiteit zal het product alleen maar ten goede komen; er moet wel genoeg overeenkomst zijn om met elkaar te kunnen praten en elkaars standpunten te accepteren en aan te vullen, maar gezien het onderwerp vermoed ik dat dat geen problemen gaat opleveren.

Ik wil in eerste instantie tussen de 16 en 24 jongeren interviewen in twee FGO gesprekken. Een tweede gesprek lijkt me noodzakelijk om in te kunnen schatten in hoeverre de interviews verschillend zijn; als de gesprekken erg van elkaar verschillen, is het belangrijk dat in het verslag te noemen. Qua aantal vermoed ik na 24 personen over voldoende data te beschikken. In mijn testgesprekken heeft iets minder dan de helft van de personen een film waarvan ze zelf aangeven dat die echt indruk gemaakt heeft; als niet alle genoemde transformaties bruikbaar zijn, verwacht ik na twee gesprekken nog voldoende data te hebben om te analyseren. Na twee gesprekken wil ik dit evalueren. Ik verwacht, als de groep heterogeen is, dat er behoorlijk wat unieke filmtransformaties tussen zitten. Hiervan zal een aantal niet bruikbaar zijn omdat ze buiten mijn scope vallen (het zijn bijvoorbeeld documentaires) en een aantal te weinig hebben getransformeerd. Als ik minder dan vijf transformaties heb gevonden, ga ik meer mensen interviewen. Of ik dat gericht één-op-één zal doen met een aantal filmexperts uit mijn omgeving (daarbij in het oog houdend wat ik hierboven vertelde over de generalisatie van het onderzoek) of dat ik nog een FGO-plan, bekijk ik op dat moment.

Identificatie moderator

Een van de dingen die ik geleerd heb tijdens de colleges is "Wat er ook gebeurt, altijd blijven lachen." Dat is een vereiste kwaliteit van de moderator. Omdat de te bespreken onderwerpen best lastig kunnen zijn, is het belangrijk om een zekere ontspannenheid in het gesprek te houden. Een spanning kun je benaderen met kracht, verzorging of humor; humor is in dezen de ideale aanpak en dus ook een eigenschap die de moderator kan inzetten, omdat het het gesprek luchtig houdt. Verder is het van belang dat de moderator het contact met de jongeren durft te leggen. De moderator moet een stille leider zijn, van nature geaccepteerd worden in de groep en door af en toe een korte vraag te stellen het gesprek in juiste banen kunnen leiden. Stewart et al. spreekt van drie stijlen van leiderschap.¹¹ *Group Sociability* zorgt dat de groep soepel draait. Dit is in dezen de best passende stijl omdat het faciliteert dat de jongeren in een plezierige omgeving een gesprek kunnen hebben over films. Er dient een bepaalde structuur te zijn waarin de moderator zorgt dat op het juiste moment naar de het volgende niveau wordt overgestapt, maar binnen die structuur dient een bepaalde

¹⁰ Delfos, M., 2010

¹¹ Stewart et al. 2007, p. 71

vrijheid te bestaan zodat er een ongedwongen gesprek kan ontstaan. De bijpassende leiderschapsstijl is volgens Penning (2002) participerend.¹²

Uit een communicatiestijltest die ik gedaan heb kwam ik uit de bus als iemand die onderzoekend communiceert; de eigenschappen daarvan komen sterk overeen met participerend leiderschap. Daarnaast begeleid ik al enkele jaren zomerkampen voor jongeren en train ik nieuwe staf in de omgang met jongeren.

Een mogelijke valkuil is dat ik natuurlijk een persoonlijke voorkeur heb voor een bepaalde uitkomst. Als de jongeren aangeven dat ze zijn veranderd door *Body Language* (2011) omdat ze door die film hebben ervaren hoe tof dans is, kom ik in de triangulatiefase wellicht niet ver met mijn filmsemiotiek. Deze moderatorbeïnvloeding mag niet plaatsvinden. Ik wil vlak voor het daadwerkelijke interview de lijsten van *bias* en valkuilen nog eens rustig doornemen. Vanzelfsprekend maak ik me zó bekend met de *interview guide* dat ik me op dat deel van het proces niet meer hoeft te richten. Ik kan me dan richten op de *flow* van het gesprek, de inhoud en de gelijke verdeling van input. Een ander aandachtspunt is niet te veel aandacht te geven aan de dominante partijen in de groep en te zorgen dat vrouwen, die van nature wat minder actief deelnemen ook voldoende kans krijgen hun stem te laten horen.

Het doel is dat de jongeren me aangeven wat de film met hén doet. Ik wil het gesprek open houden door een weinig directieve houding in te nemen; alleen als dat nodig is om het gesprek op het juiste spoor te zetten. Het is belangrijk dat de jongeren zien dat er wel een doel aan het gesprek zit en dat ik het gesprek waar nodig weer op de rails zet om dat doel te bereiken. Ik neem echter wel een betrokken houding aan waarin ik authentiek geïnteresseerd ben in hun antwoorden (dat ben ik ook en dat helpt), en dat door een behoorlijke mate van non-verbale reactie en *active listening* kenbaar te maken.

Constructie + testen interview guide

Wat ik van de jongeren wil weten is het volgende: Welke films heb je gezien die een heftige impact op je hebben gemaakt? Wat voor impact had dat? Wat in die film zorgde voor die impact? Hoe heeft die film je beïnvloed? Als uitkomst wens ik dat er uit het gesprek een aantal diepe transformaties naar boven komen. Ik zou per groep twee of drie deelnemers willen hebben die door iets in de film, dat te vertalen is naar een van de triggers van Soren, een permanente verandering hebben ondergaan, kunnen noemen wat in die film die transformatie teweegbracht en hoe ze dan zijn getransformeerd.

¹² Ibid. p. 73

Interview Guide

Introductie: *"Hey jongens. Ik ben Gauwain. Ik werk aan een onderzoek naar hoe mensen worden beïnvloed door films. Jullie hebben aangegeven mij bij dit onderzoek te willen helpen, daar ben ik echt super blij mee want zonder jullie kan het niet. We gaan gewoon gezellig over films praten. Ik zal gedurende het gesprek af en toe een nieuwe vraag stellen en zo het gesprek structureren. Ik neem dit gesprek op, maar je hoeft niet bang te zijn dat je opeens beroemd of berucht wordt door wat je zegt want ik zet het niet op YouTube ofzo. Ik zal uiteindelijk als ik iemand noem in het onderzoek een fictieve naam kiezen. Als we niet door elkaar praten, kan iedereen alles verstaan. Laten we even beginnen met een voorstelrondje."*

Hoofdvraag 1: Waarom kijk je naar een film? Wat maakt een film zo tof?

Verwachte antwoorden: *Vermaak, actie, mooie/leuke acteurs/actrices, verhaal, sfeer, leren, genre*

Doorvragen: Moet [dat wat je tof vindt] nog aan bepaalde eisen voldoen? Welke dan?

Hoofdvraag 2: Welke films hebben jullie gezien die echt indruk op je hebben gemaakt en kun je aangeven wat er aan was?

Verwachte antwoorden: *In het testen van mijn interview guide kwamen films met een zekere lading vaak terug; *Så som i himmelen* (As it is in Heaven, 2004), *Fightclub* (1999) en *Requiem for a Dream* (2000) werden een aantal keer genoemd. Ik verwacht (en hoop) dat de deelnemers aan het FGO ook met dergelijke films komen.*

Doorvragen: Hoe vond je het verhaal / setting / sfeer / thema / premisse / camerawerk / muziek / acteerwerk / acteurs / actrices in die film? Heeft iemand anders van jullie die film ook gezien? Wat vond je er van?

Hoofdvraag 3: De film die je net noemde, kun je aangeven wat daar tof aan was en wat daar indruk in maakte?

Verwachte antwoorden: Bij het testen van de interview guide werd bij *Så som i himmelen* aangegeven dat de persoon door deze film heeft geleerd om voor haar dromen te gaan en niet voor zekerheid te kiezen, door *Fightclub* snapte iemand de man uit de jaren '90 en voor een ander werd het duidelijk hoe religie/spiritualiteit 'in de uitverkoop' is gegaan (Ikea tafeltje met Jin-Yang symbool) en hoe dat voor een enorme leegte zorgt, van *Requiem for a Dream* geeft iemand aan het hem duidelijk maakte wat een verschrikkelijke invloed drugs kunnen hebben op een mensenleven; afgezet tegen hoe mooi het lijkt.

Doorvragen: Waarom maakte dat indruk? (Hier hoop ik de *ten triggers* van Soren te horen)

Hoofdvraag 4: Wat voor invloed heeft dat op je gehad? Ben je hierdoor een ander mens geworden?

Verwachte antwoorden: *Ja, ik zie de dingen anders (niveau 3), de film zong wel een tijd rond in mijn hoofd, ik was vast van plan om bepaalde dingen anders aan te gaan pakken, maar dat heeft geen stand gehouden (niveau 2). Nee, het was een leuke film maar ik ben niet anders gaan doen of denken erdoor (niveau 1).*

Doorvragen: Is dat een permanente verandering? Of duurde die maar even?

Afsluiting: *Dat was het. Dank jullie wel! Ik heb nu al veel aan het gesprek gehad. Ik ga alles wat jullie me hebben verteld analyseren. Mocht je nog dingen te binnen schieten, mag je me altijd e-mailen: gauwain@gauwain.nl. Dank je voor het helpen, en ik hoop dat je over veel films hebt gehoord die je kunt kijken!*

Elicitatiemethode: Stil oogcontact, bij niet-weten vragen het antwoord te categoriseren, of een zin laten afmaken mogelijkerwijs via een andere weg bij het antwoord komen (we weten vaak meer dan we weten dat we weten) en anders vragen of de groep een mogelijk antwoord weet.

Selecteren steekproef:

Ik begeef me in een omgeving die gevuld is met VO-docenten en mensen die veel met jongeren werken. Een aantal daarvan heeft toegezegd dat ze voor me willen vragen of deze jongeren deel willen nemen aan het onderzoek¹³ (dan zou het gaan om jongeren uit de omgeving Arnhem-Nijmegen, omdat de meeste *gate keepers* daar actief zijn). Daarnaast kan ik mogelijk via mijn stage in Amsterdam (nieuwwij.nl) nog met jongeren in contact komen die willen meewerken. (Dan zou het gaan om jongeren uit de regio Amsterdam.) Mocht dit moeilijk worden, kan ik via de kanalen rond mijn blog (<http://goo.gl/mbgmA>) nog met mensen in contact komen; daarbij moet evenwel wel worden vermeld dat daarmee de generaliseerbaarheid van het onderzoek, die toch al laag is, nog verder zal zakken omdat de mensen die ik via dit kanaal benader film-fanatiekelingen zijn en niet op enige wijze representatief voor de populatie en verspreid over de hele wereld.

Als ik via een bevriende docent een groep te pakken krijg, spreekt het voor zich dat ik naar de school in kwestie reis. Mocht ik via NieuwW!J een groep regelen, zal ik contact opnemen met een school waar een aantal van de deelnemers op zitten of buurthuis dat misschien wil faciliteren. Anders zal ik een rustig café opzoeken. In alle gevallen verzorg ik natuurlijk de innerlijke mensen van verfrissingen, dat is een sterke motivator om deel te nemen. Ik verwacht geen financieel incentief nodig te hebben.

Mocht ik terug moeten vallen op de reserveoptie via mijn blogkanalen, zal het FGO online plaatsvinden (Hangouts op Google+), hiervoor hoeft alleen een plaats en tijd te worden gefaciliteerd, omdat iedereen, waar ook ter wereld, van achter zijn eigen computer kan deelnemen.

Afname groepsinterview

Ik wil mijn *interview guide* (zie boven) als handvat hanteren voor het gesprek. Het gesprek moet uiteindelijk de diepte in. De vragen hebben een bewuste volgorde van een toenemende nabijheid en een toenemende focus (funnel). Deze methode is geschikt voor experts, de jongeren in kwestie zijn natuurlijk experts op het gebied van hun eigen mening en hoe ze zijn bewogen door films. Ik heb voor het *riviermodel* gekozen om voldoende vrijheid in de antwoorden te krijgen, maar wel zeker te weten dat de 3 elementen waar ik kennis over wil hebben (welke film, waarom en hoe heeft die iemand veranderd) aan bod komen.

Jongeren zijn meer dan volwassenen onderhevig aan groepsdynamica; hiervan ben ik me bewust en dit is een punt dat een zekere aandacht vereist tijdens het gesprek. Als de groep wordt samengesteld vanuit een van mijn contacten VO, zal ik vooraf met deze persoon om tafel gaan zitten en de profielen van de jongeren doornemen. Zo kan ik dominante of stille mensen recht voor mijn neus zetten, zodat ik altijd een korte (non-verbale) communicatielijijn met ze heb of ze juist vaak de beurt kan toedelen. Mocht ik het gevoel hebben dat een deelnemer uit de groep een dominante deelnemer papegaait, zal ik in volgende gevallen hem antwoord laten geven voordat de dominante persoon zijn zegje heeft kunnen doen om ook de eigen mening van de papegaai mee te nemen.

¹³ Gate Keeper

Vanuit mijn ervaring met jongeren in diverse zomerkampen weet ik dat één dominant figuur de groep sterk negatief kan beïnvloeden. In het geval dat ik de groep via één van mijn contacten in het VO bij elkaar krijg, zal ik extreem dominante mensen uit het FGO kunnen weren, gegeven er een alternatieve keuze is. Indien mogelijk zal de *gate keeper* ook bij het gesprek aanwezig zijn; enerzijds uit interesse en een vertrouwd gezicht, anderzijds omdat deze persoon een autoriteitspositie heeft bij de groep zodat ik me met de groep kan richten op de inhoud. Wellicht kan deze persoon een rol vervullen als secondant, in dat geval kan ik een aantal moderatortaken aan hem of haar overlaten. Of ik daarvoor kies hangt af van enerzijds de mogelijkheden en anderzijds de aard van de groep.

Wat de ruimte betreft dient de ruimte zo licht mogelijk te zijn en weinig afleiding te bieden. Een klaslokaal zou ideaal zijn. In ieder geval wil ik in een ronde, open opstelling gaan zitten; daarbij alle zaken in acht nemende die daarbij komen kijken (denk aan positionering van individuen die mijn aandacht nodig hebben omdat ze óf dominant, óf juist heel stil zijn, stoelen ver genoeg uit elkaar in verband met *comfort zone*, iedereen moet elkaar kunnen zien, etc. Als iemand heel veel over films weet, of claimt te weten, zal ik in eerste instantie proberen die kennis in te zetten om meer vaart in het gesprek te krijgen. Mocht een persoon het gesprek domineren vanuit een al dan niet zelfbenoemde expertise, zal ik zeggen dat ik benieuwd ben naar de mening van de deelnemers aan het gesprek en dat ik nu specifiek benieuwd ben naar de mening van een ander die ik nog niet zoveel heb gehoord. Als het gaat om een *echte* expert, zal ik daarbij aangeven dat ik op een ander moment graag nog even dieper met deze persoon over de materie van gedachten wil wisselen. Dit natuurlijk met de breedst mogelijke diplomatieke glimlach en de grootste hoeveelheid tact die ik bij elkaar kan krijgen zonder dat het gemaakt wordt. Ik vertrouw op mijn natuurlijke flair hierin.

Ik wil minimaal werken met audioapparatuur. Ik heb veel contacten die goed kunnen filmen; die zal ik nog benaderen of ze mij willen helpen met het vastleggen van het FGO. Video heeft de voorkeur omdat met een audioopname het mogelijk lastig wordt om de verschillende mensen uit elkaar te houden.

Het doel van het gesprek is behoorlijk intiem; sommigen zouden weleens niet makkelijk willen delen hoe ze zijn aangedaan door een film, wellicht omdat dat grondt in persoonlijke situaties. Hier speur ik naar, maar ik geef de deelnemers uitdrukkelijk de mogelijkheid om contact met me op te nemen als 'ze iets te binnen schiet'. De *interview guide* is zo opgezet dat we langzaam naar de intimiteit toewerken, daarnaast moet de open sfeer en structuur van het gesprek ook bijdragen dat mensen zich bloot durven geven.

Analyse en interpretatie van de data;

Ik wil de data eerst analyseren op welke onderdelen ervan bruikbaar zijn; ik wil een selectie maken van welke casi geschikt zijn om te gebruiken voor de rest van mijn onderzoek en van die casi wil ik een volledige transcriptie maken. Die transcripties wil ik via de inhoudsanalyse van Burnard (1991) analyseren.¹⁴ Hierbij wil ik met name letten op de *ten triggers* en het niveau van transformatie. Van belang is ook om me op dit punt bewust te zijn van de invloeden van

14 Keeney, S., 2011, p. 73

groepsdynamica en waarnemingsfouten van de moderator; ik zal de lijst met deze valkuilen te zijner tijd op mijn prikbord hangen om niet in deze valkuilen te trappen.

Verder in het onderzoek wil ik andere aspecten van de indrukken die deze films hebben achtergelaten analyseren aan de hand van filmsemiotiek. Dit moet, samen met recensies en mijn eigen ervaringen een triangulatie opleveren om na te gaan of de theorie van Soren ook werkt wat betreft films. Zie hiervoor verder mijn scriptievoorstel.

Ik overweeg een *refeed*, het terugkoppelen van de ruwe data die een bepaalde casus oplevert aan de respondent om zo de data meer valide te maken en wellicht aan inzicht te winnen. Ik moet in de analyse met name letten op dat de deelnemers geen wenselijke antwoorden vinden en dat ik ze niet teveel beïnvloed. Maar het belangrijkste is dat ik na het eerste interview een inschatting maak of deze doelgroep mij voldoende data kan verschaffen of dat ik een leeftijdscategorie omhoog moet. Mogelijk is, in tegenstelling tot wat Delfos hierover zegt, het zelfreflecterend vermogen van de jongeren nog niet voldoende ontwikkeld, krijg ik het er in de FGO niet uit of hebben ze niet voldoende films gezien.¹⁵

Geraadpleegde literatuur:

Delfos, M., *Ik heb ook wat te vertellen, Communiceren met pubers en adolescenten*. SWP Amsterdam, 2010.

Keeney, S, Hasson, F, McKenna, H., *The Delphi Technique in Nursing and Health Research*. Wiley-Blackwell, Chichester, 2011.

Soren, B., *Museum experiences that change visitors*, Museum Management and Curatorship. Vol 24, Routledge London, 2009.

Stewart, D.W., Shamdasami, P.N., Rook, D.W., *Focus Groups Theory and Practice*, 2nd ed. Sage Publications, Thousand Oaks, 2007.

Genoemde films:

Avatar, Reg. James Cameron. Act. Sam Worthington, Zoe Saldana en Sigourney Weaver. Twentieth Century Fox Film Corporation, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners. 2009.

Body Language, Reg. Jeffrey Elmont. Act. Floris Bosveld, Lorenzo van Velzen Bottazzi en Chandler Bullock. Launch Works, Johan Nijenhuis & Co, Flinck Film. 2011.

Dances with Wolves, Reg. Kevin Costner. Act. Kevin Costner, Mary McDonnell and Graham Greene. Tig Productions, Majestic Films International. 1990.

Fight Club. Reg. David Fincher. Act. Brad Pitt, Edward Norton en Helena Bonham Carter. Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Films. 1999.

Requiem for a Dream. Reg. Darren Aronofsky. Act. Ellen Burstyn, Jared Leto en Jennifer Connelly. Artisan Entertainment, Thousand Words, Sibling Productions. 2000.

Så som i himmelen. Reg. Kay Pollak. Act. Michael Nyqvist, Frida Hallgren en Helen Sjöholm. Sonet Film AB, GF Studios AB, Lefwander Kapitalförvaltning AB. 2004.

“Triggers for transformational experiences”

Op de volgende pagina's is de originele tabel opgenomen waarop Soren (2009) de tien triggers uitlegt (pp. 236 – 237).

Table 1. Triggers for transformational experiences (in alphabetical order)

Trigger	Description	Examples of transformational experience
Attitudinal	Shift in perspective	When people move through the ‘Canadian Experience’ permanent collection exhibitions at the Canadian War Museum, the intention is to put people on edge and create a feeling of agitation through angular walls, graphics, sound and lighting effects, and cacophony of text. The spaces evoke the atmosphere of war, physically situate visitors in the trenches and battle grounds, and overwhelm. (http://www.civilisations.ca/cwm/).
Authentic	Seeing the authentic object	At the Hagia Sophia in Istanbul, now a museum, a visitor felt completely immersed in the history because of the reality of the building, and the authenticity of the objects and the mosaics. The experience was a culmination of everything she had learned and seen related to this masterpiece of Byzantine architecture. (http://static.monolithic.com/thedome/hagiasophia/index.html).
Behavioral	A referent that explains coming to know	A visit to <i>A Question of Truth</i> at the Ontario Science Centre helps a visitor see truth in science in a different light. For one visitor, the exhibition reinforced an accumulation of past ‘aha’ experiences about alternative views on science and helped her reach a new level of knowing. (http://www.ontariosciencescentre.ca/tour/default.asp?exhibitionid=11).
Being witness	Survivors’ personal objects	A section of a film on the 9/11 memorial exhibit in a New York City museum showed how rescuers recovered a birthday gift in the trunk of a car belonging to a man killed in the 9/11 bombings. September 11th was the birthday of his wife. The rescuers returned to her the birthday gift her husband had purchased. For a person who watched this, the movie was on the importance of objects to people. It changed the way she viewed museums and their participatory role in remembering. <i>The No Child’s Play</i> exhibit at Yad Vashem in Jerusalem tells personal stories of child victims of the Holocaust by highlighting their games and toys, diaries, works of art, and poetry. A doll belonging to a survivor, Eva Modval, a young girl who was deported from St. Gyorgy, Transylvania, to the Tolonec and Kistarsca camps is almost a ‘living’ artifact as her only friend and ‘witness’ to better days. Eva donated her doll to Yad Vashem and attached to Gerta a farewell letter. (http://www.yadvashemusa.org/no_child_play.pdf).
Cultural	Understanding cultural changes	In the Canadian Museum of Civilization’s First People’s Hall, a visitor better understood physical and cultural changes in a young man through juxtaposed photos of him in traditional garb and wearing a suit after entering residential school. His personal transformation was emblematic of a larger shift. (http://www.civilization.ca/cmcc/exhibitions/aborig/fp/fpint01e.shtml).

Emotional	Powerfully emotive to the point of tears	A young woman visited an exhibit with her father called 'Mush Hole Remembered' at the former Mohawk Institute, a First Nations residential school, with artwork by a former resident. His images showed how devastating and monstrous his life was. She sobbed while reading handwritten messages in the comment book by visitors who had personal experience with residential schools. The experience helped her understand how she deals with suffering and painful moments in history. (http://www.woodland-centre.on.ca/index.php).
Motivational	'Crystallizing' experience	A 16-year-old who visited Colonial Williamsburg found it a place to literally walk into the middle of history and feel a part of the history. During the visit a costumed interpreter who found him 'smart-mouthed' called him historical names in the context of Colonial America, and invited him to sit on a jury at a trial to see how law breakers were dealt with. The outcome was a realization that through studying history and museum studies it was possible to re-create for teens the experience at Colonial Williamsburg. (http://www.history.org/).
Sublime/the idea of infinity	An esthetic experience involving imagination, reason, vast magnitude	Within the Keo Project, a space shuttle time capsule, the exhibition brought a visitor into contact with an extremity of time, people, and space, but she rarely had 'contact' with them. The feeling was 'sublime' in that it was both pleasurable and frightening to comprehend (cf. Kant's <i>The Critique of Judgement</i> , 1790). (http://www.keo.org/).
Traumatic	Horrors in history	At the House of Terror in Budapest, Hungary, a visit into the basement where they kept the prisoners in a small area with 'standing cells' created a feeling of claustrophobia and having a hard time breathing. The 'aura' was very powerful in conveying a horrific history. (http://www.budapest.com/TerrorHouseBudapest.htm).
Unexpected	A shocking and expected surprise	In what looked to be an unimpressive African slave ship confinement box in <i>A Question of Truth</i> , a visitor felt a momentary panic, closed in, had to leave the booth, and was shocked at her emotional response. A tour guide had visually impaired students grasp the size of a Lancaster Bomber at the Canada Aviation Museum by walking with them underneath the massive plane from one end of the bomb bay to the other. The muffled sound of voices while talking about the release of bombs, and sensing the machine as an intimidating beast made these students aware of the huge, powerful, frightening machine. (http://www.aviation.museum.ca/collections/).

Transcriptie transformatieverhalen

D.1 Marlies over *The Brooke Ellison Story*. Transcriptie uit FGO-interview 2.

- 5:26 ((Begin eerste deel))
- 5:26 Gauwain: Eeehm (2,0) Welke film heb jij gezien die echt een indruk op je gemaakt heeft?
- 5:33 Marlies: The Ellison Brooke Story ((*The Brooke Ellison Story*)).
- 5:35 Gauwain: Die heb ik niet gezien =kun je heel kort vertellen waar die over gaat =[het liefst zonder spoilers?]
- 5:37 Marlies: [Eh] (2,0) Het is een waargebeurd verhaal-
- 5:40 Gauwain: Ja-
- 5:40 Marlies: -over een meisje dat op haar (-) 11^e verlamd raakt.
- 5:44 Gauwain: =Hmhm
- 5:55 Marlies: en hoe zij dan haar studie doorkomt;
- 5:46 Gauwain: =Okee. (1,0) En die heeft een indruk op jou gemaakt =begrijp ik;
- 5:48 Marlies: =Ja
- 5:49 Gauwain: =Ja 'eh' Kun je ook vertellen waarom?
- 5:50 (2,0)
- 5:52 Marlies: Omdat ik knap vind wat zij (dan) deed-
- 5:55 Gauwain: Hmhm.
- 5:54 Marlies: en wat (-) ze eigenlijk niet kon.
- 5:57 Gauwain: =Ja. Dus zeg maar het overwinnen van =eh van haar handicap,
- 6:01 Marlies: =Ja
- 6:02 Gauwain: en toch nog wat van haar leven kunnen maken. (-) Wauw, (-) Da's een mooie denk ik. Elliston Brooke Story zei je hè?
- 6:05 Marlies: =Ja

- 6:06 Gauwain =Ja. Die ga ik denk ik kijken. Zal ik op mijn lijstje zetten. {lacht}
- 6:09 ((Einde eerste deel))
- 19:41 ((Begin tweede deel))
- 19:41 Gauwain: Zullen we bij jou beginnen, Marlies(-) jij had, eh, aangegeven die film, eh, 'hoe heette die ook weer'?
- 19:47 Marlies: 'The Brooke Ellison Story'
- 19:49 Gauwain: The Bru Ellison Story. Heb jij ehm, (2,0) hie- zie jij hier een categorie tussen die- waarvan je denkt eh (2,0) kijk dat eh-
- 19:57 Marlies: "Ik heb ervaren hoe het echt zit".
- 19:58 Gauwain: Je hebt ervaren hoe het echt zit, iemand die eh door het zien van die film ervaar jij hoe het is om om die handicap te kunnen overwinnen.
- 20:00 Docent Gauwain, wil je even voorlezen?
((uitgeknipt))
- 20:55 Gauwain: Eeehm. (-) Heb jij ook het gevoel dat een andere eh daar ook op zou passen, of dat er iets is wat je mist in het lijstje?
- 21:03 Marlies: Niet echt per se '=nee'.
- 21:05 Gauwain: 'Nee. Dus da's mooi.' Ehm, (1,0) En heb je ook echt het gevoel dat de verandering die *The Brooke Ellison Story* bij jou heeft eeh tweegebracht je echt echt blijvend heeft veranderd =of was het maar heel even.
- 21:20 (3,0)
- 21:23 Marlies: 'Ik denk dat je gewoon nog meer respect krijgt voor die mensen =hoe zij (1,0) zo doorgaan-'
- 21:28 Gauwain: Ja (3,0) Das hier op school (-) denk ik heel mooi
- 21:33 Marlies: Ja.((hoog))
- 21:33 Gauwain: Ja
- 21:35 ((Einde tweede deel))

D.2 Freek over *The Brooke Ellison Story*. Transcriptie uit FGO-interview 1 (band 2).

- 16:23 ((Begin eerste deel))
- 16:23 Gauwain Freek
- 16:24 Freek Ik heb hem niet zelf =Ja ik heb zelf gekeken maar het was niet mijn eigen keuze.
- 16:28 Gauwain Hmhm,

- 16:28 Freek Was meer of meer gedwingd door vriendin, (-) Maar da's ging over een meisje die is hartstikke slim (-) alleen die krijgt een auto-ongeluk (-) en daardoor zijn delen van haar lichaam niet meer bereikbaar door zenuwen,
- 16:40 Gauwain Hmhm,
- 16:41 Freek en andere dingen en is het zeg maar (-) ziet ze d'r niet meer zo verstandig uit. (—) Maar dan uiteindelijk (—) eh (-) is ze toch heel slim nog steeds alleen ze kan niet zelf haar hand op bewegen ofzo, (-) en dan eh (-) is eh dan degene die dan d'r hand voor d'r opsteekt, dat is iemand die speciaal mee naar school gaat,
- 17:00 Gauwain Hmhm,
- 17:00 Freek En eh, (-) maar die is op een gegeven moment ziek en dan wordt ze wel als een klein beetje de zieke (—) meisje dat in een rolstoel zit (-) uitgescholden enzo. Het heeft me wel, (—) mijn, (-) ja mijn kijk op mensen die in rolstoel zitten of, (—) ja een beetje niet echt slim d'r uitzien (-) dat niet meteen dom hoeft te zijn.
- 17:22 Gauwain Hoe heet die film?
- 17:23 Freek (-) Daar ben ik de naam van kwijt.
- 17:24 Gauwain Okee. Dat is jammer. Kun je daar nog makkelijk achterkomen, of eh-
- 17:29 Freek Ja, waarschijnlijk wel.
- 17:30 ((Einde eerste deel))

D.3 *Athene over Wit Licht*. Transcriptie uit FGO-interview 3.

- 8:19 ((Begin eerste deel))
- 8:19 Gauwain: Ken jij een film, eh, waarvan je denkt van nou-
- 8:23 Athene: Wit Licht heb ik laatst nog gezien.
- 8:25 Gauwain: Zegm- eh (—) Kun je heel kort vertellen waar die over gaat?
- 8:28 Syver: [War Child]
- 8:28 Athene: [Kindsoldaten]
- 8:29 Gauwain: Hm?
- 8:30 Athene: Ehm, 'kindsoldaten'
- 8:31 Gauwain: Ow k- hm heftig.
- 8:33 Syver Marco Borsato za(??)
- 8:38 Gauwain: Ja. En ehm (—) ben je daar erg van geschrokken?
- 8:40 Athene: Ehm, (-) nou ik kende de film al wel, ik had hem al een paar keer gezien. 'Ja het maakt wel een hele indruk.'

- 8:45 Gauwain: Ja
- 8:46 Athene: ‘Of hoe anders het ook kan zijn.’
- 8:47 Gauwain: ‘Hoe goed we het eigenlijk hebben hier, hè?’
- 8:49 Athene: Ja
- 8:50 Gauwain: Wat neem je mee uit die film?
- 8:51 Athene: Ehm, (—) ja zo in het dagelijks leven niet echt wat, maar (-) ja je beseft wel hoe anders het kan zijn.
- 8:59 Gauwain: Heeft het je beeld van de wereld veranderd?
- 9:01 Athene: Ehm, (—) ja denk ik wel.
- 9:03 Gauwain: Ja, (-) Op wat voor manier?
- 9:04 Athene: Eh, (-) Dat het gewoon een heel groot verschil is
- 9:08 Gauwain: Oneerlijk.
- 9:09 Athene: Ja.
- 9:10 Gauwain: Ja.
- 9:10 ((Einde eerste deel))
- 35:18 ((Begin tweede deel))
- 35:19 Athene: Ehm, (—) Ik had Wit Licht. Ik denk dat het ook wel is dat, eh (-) in de richting van motivatie snappen-
- 35:23 Gauwain: hmhm-
- 35:24 Athene: eh, (-) War Child komt er ook in voor,
- 35:28 Gauwain: Ja
- 35:28 Athene: en ja, er zijn ook heel veel (-) mensen (-) die daar (-) heel erg bij betrokken zijn.
- 35:32 Gauwain: Ja
- 35:33 Athene: ook een (-) heel erg-
- 35:34 Gauwain: Ja.
- 35:35 Athene: ((onverstaanbaar))
- 35:37 Gauwain: Wat wat ehm, (—) wat eh, (-), wat heeft het met jou gedaan, het snappen van die, eh (-), van die motivatie?
- 35:44 Athene: ehm (-), ja ik vind het gewoon heel erg mooi dat (-), mensen (—) ja zich daarvoor inzetten, en,
- 35:49 Gauwain: Ja.
- 35:50 Athene: [ehm-]
- 35:50 Gauwain: Ben je zelf War Child gaan steunen?
- 35:52 Athene: Nee, dat nog niet.
- 35:53 Gauwain: Ben je dat van plan, als het financieel kan zeg maar?
- 35:56 Athene: Ja.
- 35:56 Gauwain: Ja. En dat komt door die film?
- 35:57 Athene: ‘Ehm (-) ja. Maar ja, ik ga sowieso ook meerdere dingen steunen.’
- 36:03 Gauwain: (1,5) Ehm, was dat al voor je die film zag, of ehm, heeft die film dat veroorzaakt?

- 36:10 Athene: Ehm, (—) ja voor ik die film zag kende ik War Child
nog helemaal niet, dus-
- 36:14 Gauwain: Okay, okay. Nou dat is mooi.
- 36:18 ((Einde tweede deel))

D.4 Karin over *Brothers*. Transcriptie uit FGO-interview 6.

- 15:55 ((Begin eerste deel))
- 15:57 Gauwain: Ik heb jou nog niet gehoord. Wat is je naam?
- 15:58 Karin: Karin,
- 15:59 Gauwain: Karin. Ehm, heb jij een film gezien waarvan je denk van nou dat, eh, dat echt, eh-
- 16:05 Karin: Ik denk, eh, de film Brothers.
- 16:07 Gauwain: Waar gaat die over?
- 16:08 Karin: Gaat over twee broers die allebei naar Aghanistan worden uitgezonden,
- 16:11 Gauwain: Ja,
- 16:11 Karin: En daarvan die komt niet terug, en die andere die komt dan (-) terug, maa dan zie je helemaal hoe zijn leven is veranderd nadat hij daar dan is geweest
- 16:18 Gauwain: En, eh, wat sprak je daarin aan?
- 16:20 Karin: Nouja, ik denk toch wel, (-) een beetje mijn eigen ervaringen enzo, dat je (-) gaat snappen waarom dat zo gebeurt.
- 16:26 Gauwain: En jij hebt ook iets met, eh-
- 16:27 Karin: Nouja, mijn vader is zelf weg geweest, dus op die manier leg je een beetje de link.
- 16:33 Gauwain: Ja, Kun je, eh, zou je kunnen zeggen dat je, ehm (—), dingen die je, die je in het echt mee hebt gemaakt beter begrijpt omdat je ze in een film een keer, ehm, (-) hebt gezien?-
- 16:42 Karin: Nou dat zou ik weten, op zich, want ik heb het eerst meegemaakt en toen de film gezien, maar (-) je snapt dingen in de film omdat je ze hebt meegemaakt.
- 16:49 Gauwain: Ja, okee, ja. (1,5) Ehm, heb je ook als je zeg maar die film hebt gezien en je kijkt terug op die periode daarvoor dat je vader weg was, dat je dingen aan hem, ofzo-
- 16:59 Karin: Ja, je herkent wel heel veel dingen en dan denk je wel even terug, maar (-) daardoor vond ik een mooie film.
- 17:05 Gauwain: Ja. Daardoor sprak hij jou meer aan?

- 17:07 Karin: Ja.
 17:07 Gauwain: Heb je ook iets meegenomen uit de film?
 17:09 Karin: (2,0) Nee, verder niet echt {lacht} iets meegenomen.
 17:10 ((Einde eerste deel))
- 33:02 ((Begin tweede deel))
 33:02 Gauwain: Karin, de film die jij net noemde (—) heb jij daar een trigger bij?
 33:07 Karin: (1,0) Ja, nou, ja eigenlijk zit er wel van alles in op zich
 33:10 Gauwain: hmhm
 33:11 Karin: Je begint het, gedrag te snappen, (-) althans hoe mijn vader dan thuis kwam
 33:15 Gauwain: Ja.
 33:15 Karin: En, (—), de echtheid, want ja, (—) het is toch je eigen vader,-
 33:19 Gauwain: Ja.-
 33:19 Karin: waarover het gaat, en ja, ook emotioneel natuurlijk want, (-) je voelt gewoon (-) bij die film precies van wat je toen allemaal heb tmeegemaakt
 33:27 Gauwain: Ja.
 33:27 Karin: en, (-) ergens ook wel traumatisch want ja het is toch die periode gewoon natuurlijk
 33:31 Gauwain: Ja, is er eentje die, eh, daar echt bovenuit springt, van die is sterker dan, eh, dan de andere?
 33:36 Karin: Ik denk het gedrag snappen.
 33:38 Gauwain: Ja.
 33:38 Karin: Dat, eh, weet ik wel zeker eigenlijk.
 33:40 Gauwain: Dan denk ik dat je daar, eh, (-) de spijker mee op zijn kop slaat.
 33:44 ((Einde tweede deel))
- 52:37 ((Begin derde deel))
 52:37 Gauwain: {Kijkt Karin aan}
 52:37 Karin: Nou ja de meeste films die ik kijk die, eh, doen eigenlijk helemaal niks met mij verder. Dan ga ik gewoon weer door met leven of kijk ik gewoon tv. Maar ja, dan die ene film, *Brothers* dat is wel echt een verandering voor het leven 'denk ik'.
 52:49 Gauwain: 'Denk ik ook.' Dankje.
 53:14 ((Einde derde deel))

D.5 Ronald en Daniël over *Harry Potter and the Chamber of Secrets*.

Transcriptie uit FGO-interview 2.

- 27:35 ((Begin eerste deel))
- 27:35 Gauwain: Ronald.
- Ronald: Ik heb nog wel een film, eh (—) toen ik echt 8 jaar was (-) ongeveer hetzelfde als jo- eheh (-) als jij had ((tegen Gauwain)) was ik echt heel erg bang voor zo'n Harry Potter film. (-) Dan, dat =datat ging dan over zo'n slang, ik weet niet meer precies welk deel het was.
- 27:49 ?-a: Twee.
- 27:49 ?-b: Dat was in deel twee.
- 27:51 Ronald: Daar heb ik echt jarenlang van helemaal wakker gelegen
- 27:55 ? : Van de slang?
- 27:51 Ronald: Ja echt =echt =echt helemaal bang van die =van die slang die me dan misschien van achter pakt,
- 28:01 Gauwain: Ja, Nagini is ook wel eng hoor.
- 28:02 ((Men spreekt door elkaar))
- 28:09 Ronald: Ehm, (-) volgens mij echt die basilisk. Daar was ik dus echt jarenlang bang voor.
- 28:12 Gauwain: Ja.
- 28:14 Ronald: Het heeft me echt eh, ja,
- 28:16 ? Die komt zo uit de toiletpot, ehm
- 28:17 Gauwain: Ja,{blaast} wat doen ze die kinderen aan,
- 28:19 ? Ik weet er alles van.
- 28:22 Gauwain: Harry Potter is vanaf?
- 28:24 Ronald: Meestal twaalf
- 28:01 Gauwain: Ja,
- 28:24 Ronald: En er zijn twee delen van 16. Dus het was een aardig, eh, verschil.
- 28:31 Gauwain: Maar dat is nu weer weg denk ik?
- 28:33 Ronald: Jaa.
- ((Discussie over het nut van leeftijdsbegrenzing in films is niet in de transcriptie opgenomen.))
- 31:35 Gauwain: Eehm, (-)
- 31:36 Daniël: 'Daniël'
- 31:36 Gauwain: Daniël
- 31:37 Daniël: (Ik wou van zonet nog even) van Ronald. (-) ehm, Nou ik had dat ook al toen ik Harry Potter-films ging kijken,
- 31:43 Gauwain: Ja,

31:35 Daniël: En toen had die eh, (-) die spin enzo en ook en de slang ook en dan heel eng

31:00 Gauwain: Daar heb je, eh, heb je daar nog lang eh (-) over nagedacht?

31:35 Daniël: En ja, wel een tijdje dat is eh (-) dat is toch niet heel leuk. En sindsdien kijk- =heb ik nog een paar films gekeken maar ach die kijk ik later wel als ik 16 ben ofzo en kijk ik gewoon verder

31:00 Gauwain: Dat is over twee jaar toch, voor jullie?

31:35 Daniël: Ja, ik ben 15.

31:00 Gauwain: Okee volgend jaar al.

31:35 Daniël: Ja

31:00 Gauwain: Dan komt dat wel goed.

32:12 ((Einde eerste deel))

D.6 Bram over meerdere films. Transcriptie uit FGO-interview 6.

33:54 ((Begin eerste deel))

33:54 Bram: Ik dacht aan *The Matrix*

33:55 Gauwain: Ja,

33:55 Bram: Die eh (-) die heb ik eh echt wel een paar keer gezien

33:58 Gauwain: Ja.

33:59 Bram: Maar ehm (—) ja, (-), ik had daarbij bij die film zag ik de eerste keer dacht ik alle van aah, mensen die elkaar doodschieten dat is echt stoer enzo. (-) Maar toen was ik nog iets van 14 ofzo.

34:11 Gauwain: Hmhm.

34:11 Bram: Maar toen, na een poosje als je hem steeds vaker gaat zien dan (-) begin je steeds meer na te denken over van (-) ja, stel nou dat ze hier een punt hebben

34:21 Gauwain: Ja.

34:21 Bram: Wat =wat =wat zou het dan allemaal doen. ((Iemand hoest)) Eigenlijk zetten ze je een beetje eigenlijk aan het denken eh, over (1,0) ja (—) over hoe de wereld nou in elkaar steekt

34:31 Gauwain: Wat bedoel je met hier een punt hebben? Dat de wereld die we zien niet, eh, niet echt is?

33:36 ? : Wat?

- 34:37 Gauwain Voor de mensen die hem niet gezien hebben *The Matrix* gaat erover dat de wereld die wij, eh die wij waarnemen zoals we hem elke dag zien dat die eigenlijk niet bestaat maar dat het een computerprogramma is ehh, (—) en dat (-) wij eigenlijk van de echte wereld waarin ons echte lichaam zit helemaal geen weet hebben. Een paar mensen worden dan wakker en die, eh, (-) die gaan proberen de wereld te bevrijden. (-) Heel kort. Dat zijn allemaal spannende filosofische vragen die in die film aan bod komen als: wat is werkelijkheid bijvoorbeeld. Ja- (—) Ehm, (2,5) Ik heb je onderbroken hè?
- 35:09 Bram: Ja, ik had, d'r is dus ook ergens een scène dat d'r eh (—) dat eh (-) dat de hoofdpersoon Neo, dat is dan één van de mensen die dan uit de Matrix is geweest
- 35:20 Gauwain: Ja,
- 35:20 Bram: Die krijgt dan een déjà vu ergens in eh, (-) in een flatgebouw en eh (-) ja, d'r liep een kat twee keer langs (—) en dat was zeg maar van oh déjà vu. (-) Dat zie je niet heel vaak. =Maar toen opeens iedereen van wow, he we gaan allemaal dood, (-) want een déjà vu dat betekende dat iets in de Matrix veranderd zou zijn. (-) En (-) dat hele flatgebouw was opeens anders. Maar eh, (-) dat heeft eigenlijk iets meer met het traumatische te maken (-) dat (-) eigenlijk, ja als (-) als (—) maar toen ik hem voor de eerste keer had gezien, had ik elke keer bij dat ik dacht van wow dat het ik eerder gezien dat ik raakte ik meteen helemaal in paniek. Dat je er dan later op terugkomt en dan (??)
- 36:07 Gauwain Ja, en toen was het echt? Ehm, (5,0) Ja was, was je bang dat dat er echt iemand aan de aan de touwtjes trok en de wereld voor je veranderde?
- 36:20 Bram: Nou ik, had meer eigenlijk vaak het idee van d'r zal dan wel hier ergens opeens een deur zijn waar het nooit zat.
- 36:30 ((Er wordt gelachen))
- 36:32 Bram: Maar (-) ja, of dat er dan nog steeds iemand in de regenjas langkwam lopen dan zat je meteen helemaal tegen de muur op, (-) maar dat (-) ja (—) dat verandert eigenlijk een beetje je kijk op de wereld.
- 36:45 Gauwain Maar dat is, ehm, (-) is weer terugveranderd? Begrijp ik een beetje uit je verhaal.
- 36:51 Bram: Ja,(-) nou (—) zoals ik er nu op terugkijk denk ik van ja ik stelde me eigenlijk een beetje aan
- 36:57 Gauwain hmhm

- 36:58 Bram: Maar dat heb je meestal met films als je klein bent
- 37:01 Gauwain Je was 14 zei je toch?
- 37:03 Bram: Wah, ja, ik weet niet meer precies wanneer. (3,0) Nou ja. Maar ja, (2,0) ik weet niet. (—) Het heeft gewoon een beetje mijn kijk op de wereld veranderd.
- 37:19 Gauwain Op wat voor manier?
- 37:21 Bram: (2,5) Eh, nou het kwam niet alleen door die film maar ook door nog een paar andere dat ik eigenlijk (—) me meer ben gaan verdiepen in (-) in filosofie (1,0) en ik vond het ook opeens interessanter om (—) te (—) ja eigenlijk te ontdekken wat dan grote denkers (-) eigenlijk wat hun kijk op de wereld was dan
- 37:45 Gauwain Ja.
- 37:46 Bram: En dat je dan eigenlijk zelf ook een beetje gaat bedenken wat dan (-) in ieder geval voor jezelf gaat bedenken van ja (—) wat klinkt voor mij het meest aannemelijk
- 37:54 Gauwain (2,0) Hebben die films eh, (-) je geholpen met het snappen van van (-) eh (—) filosofische gedachtes? ‘En stromingen’?
- 38:03 Bram: Nou, (2,5) ja voor die films dacht ik eigenlijk eerder van (—) ja (1,5) het is eigenlijk allemaal een beetje onzin enzo
- 38:14 Gauwain Ja,
- 38:14 Bram: Toen (-) na (-) na het kijken van al die films dacht ik eigenlijk van (-) ja sommige mensen die hebben wel, (—) wel redelijk de kern van wat de waarheid (is van, ja niet altijd)-
- 38:28 Gauwain Ik heb niet helemaal helder wat je daarvoor dacht dat onzin was.
- 38:33 Bram: Nou eigenlijk (-) wat wat je dan op school aangepraat wordt van nou ja de aarde is rond, (-) maar dat je dan eigenlijk (-) meer daarna gaat nadenken over van ja stel dat de aarde nou plat zou zijn (—) wat zou dat dan doen.
- 38:47 Gauwain Hm,
- 38:47 Bram: Dat is een beetje heel basic uitgelegd.
- 38:50 Gauwain (—) ehm, (-) Ik zal het proberen samen te vatten om te kijken of ik het snap. (—) ehm (-) dat de film jou (-) eigenlijk kritischer heeft gemaakt ten opzichte van wat andere mensen jou leren (—) en (-) dat je sinds het zien van die film (—) ehm (-) meer zelf bent gaan nadenken over de dingen die mensen je vertellen.

- 39:10 Bram: Ja. Ik heb me meer opengesteld eh, (—) zeg maar (1,0) ja (—) voor dat soort, eh-
- 39:20 Gauwain Vooral voor filosofische dingen of ook voor spirituele dingen?
- 39:23 Bram: Nou dat ook wel. (-) ‘Een beetje.’ (-) Ik ben me d’r meer in gaan interesseren.
- 39:28 Gauwain Ja. Het heeft dus je interesse aangewakkerd voor (-) eh dat gedeelte van de wereld wat (-) [dat we niet kunnen zien.]
- 39:34 Bram: Ja, eigenlijk het bovennatuurlijke.
- 39:36 Gauwain Ja. (2,5) Mooi hè, dat een film dat kan doen? En je had het ove-
- 39:40 Bram: Ik zoek ook heel vaak in films (—) als ik dan, (-) ja voor mij een goeie film wil zien (-) dat is dan een film wat ook echt gaat over iets meer dan eigenlijk (-) dat eigenlijk menselijk zou zijn.
- 39:53 Gauwain Kun je dat eh uitleggen?
- 39:55 Bram: Ehm, (-) nou ik weet niet of je de film *Constantine* kent? (-) Die heb ik ook wel zeven keer gezien.
- 40:00 Gauwain Ehm, (-)nee.
- 40:01 Bram: Dat gaat over, eh, ehm, (-) dat is trouwens met dezelfde hoofdpersoon als *the Matrix*,
- 40:05 Gauwain Ja,
- 40:05 Bram: Ehm (—) Het gaat over eh, een man, (-) en die (-) heeft de gave om(-) het bovennatuurlijke te kunnen zien
- 40:16 Gauwain Ja,
- 40:16 Bram: Dus (-) engelen en demonen enzo,(-) en (—) die hele film (-) toen hij geloof ik iets van 18 was ofzo dat hij zelfmoord heeft gepleegd en toen is ’tie gered, maar toen is ’tie (-) zeg maar voor heel even in de hel geweest-
- 40:31 Gauwain Ja, ken hem
- 40:32 Bram: Ja, toen (-) eigenlijk daarna is ’tie (—) begonnen met zien van steeds ergere waanbeelden maar wat dan voor hem echt was
- 40:40 Gauwain Hmh,
- 40:40 Bram: En dan ging die (-) proberen alle (-) alle demonen eigenlijk uit de wereld te verbannen om zo (—) om zijn zonde, dus zijn zelfmoord te kunnen eh (1,0) ja, (-) eigenlijk terugbetalen. (3,0) Dat vond ik ook een hele goeie film.
- 40:59 Gauwain En die heb je in dezelfde periode gezien als *The Matrix*?
- 41:00 Bram: Ehm, nee, dat was daarna eigenlijk. (2,5) Ja, nee, toen was ik wel 14.

- 41:10 ((Er wordt gelachen))
- 41:11 Gauwain *The Matrix* was nog iets eerder?
- 41:12 Bram: Ik had hem voor de eerste keer gezien, toen was ik, (-) eh, ja ga we gingen ergens logeren, gewoon bij, (-) eh, familie. En heb ik hem (-) voor de eerste keer toen 's nachts ergens gezien. (-) En toen dacht ik-
- 41:26 Staf: Bij de buren
- 41:26 ((Er wordt gelachen))
- 41:27 Bram: Nee, nee d'r was iemand die had een televisie op zijn kamer en toen (-) gingen we leuk zo naar de film kijken. (-) Met een deken om je heen en een kussen zo. {gebaart} Wat kan er nou gebeuren?(-) Ja, toen de dag daarna toen zei ik, oh ik wil hem nog een keer zien. En toen heb ik hem eigenlijk dat weekend drie keer gezien. (—) Ja ((lacht)) en toen is hij nog een paar keer op tv nog gekomen.
- 41:47 ((Einde eerste deel))
- 54:06 ((Begin tweede deel))
- 54:06 Bram: Ehm (—) Nou (-) ja ik heb echt bij heel veel films gehad dat je denkt van (—) ja (-) die veranderen echt mijn leven dat je dan eigenlijk gewoon de dag daarna meteen {lachend} weer chips gaat eten.
- 54:18 ((Er wordt gelachen))
- 54:19 Bram: Ja, met een paar films zoals *The Matrix* (-) eigenlijk ook wel *Book of Eli* en (—) *Inception*, (1,0) *Constantine*, weet je wel allemaal van die mythologische (-) van die *mind fuck* films dat je echt denk van nou (-) hierna ga ik echt nooit meer {lachend} dezelfde chips eten.
- 54:35 ((Er wordt gelachen))
- 54:36 Bram: Maar dat (-) ja, (—) Ik dacht bij mezelf van, ja ik leef nou anders, maar ik ben ook niet meer bereid om terug te gaan naar (—) eigenlijk (1,5) hoe ik eerst dacht. (1,0) Want ik kan gewoon niet meer, ja (—) niet echt meer voldoening geven.
- 54:55 Gauwain: Vat ik je goed samen als ik zeg dat ehm (-) bij jou een, eh,(-) een aantal films die een beetje in dezelfde hoek zitten samen voor een permanente verandering hebben gezorgd?
- 55:05 Bram: Ja.
- 55:06 Gauwain: Dankjewel.
- 55:07 ((Einde tweede deel))

Woordenlijst

confrontatie “een waarneming of object [ge]plaatst in het licht van iets anders (Verschuren en Doorewaard, 2007, p.74 – 75)”. 8, 9

conventie Term uit Van Driel (1993). Het verwachte handelingsgevolg uit een overtuiging. Zet niet aan tot verandering. Het breken van een conventie kan een proces van betekenisvol handelen in gang zetten. 44, 46, 49, 51–55, 57, 60, 63, 64, 69

diëgese Term uit Van Driel (1993). Met deze term als adjectief wordt een term uit de semiotiek aangeduid als *betrekking hebbend op film*. Bijvoorbeeld: diëgetische interpretant. 40, 44, 49

FGO Focusgroeponderzoek: Een onderzoek door middel van een groepsinterview met tussen de 6 en 15 deelnemers dat zich uitdrukkelijk op een vooraf bekend thema richt. 1, 2, 5, 7, 8, 11, 13–15, 17–22, 69, 70, 73, 85–87, 89, 90, 92

film Audiovisueel weergeven fictioneel narratief. 1, 2, 5–10, 12–14, 17–23, 25, 27–37, 39, 40, 43, 44, 46, 49–61, 63–66, 69, 70, 85, 86, 88–94, 97, 98

gate keeper Een persoon die toegang verschaft tot een moeilijk toegankelijke groep. 12, 13

interpretant Term uit de semiotiek. Het mentale beeld dat het zien van het teken oproept. 39, 40, 46, 49

jongere Schoolgaande adolescent van 15 jaar of ouder. 1, 2, 5–10, 12, 63–66, 70, 98

object Term uit de semiotiek. Object (bijvoorbeeld in de werkelijkheid) waarover je via een teken een uitspraak wil doen. 39, 40

- representamen** Term uit de semiotiek. Bijna synoniem aan teken; de weergave van een object. 39, 44, 46, 49
- semiotiek** Een theorie die op zoek gaat naar betekenisdragende elementen bijvoorbeeld in films. 9, 13, 97, 98
- teken** Term uit de semiotiek. Een teken is de actuele weergave van het object. Bijvoorbeeld een verkeersbord of een film. 39, 40, 97
- transformatie** Een verandering in een persoon die voldoet aan de eisen daaraan gesteld door bijvoorbeeld Soren (2009) of Van Driel (1993). 1, 2, 5, 12–14, 17, 19, 21–25, 27, 28, 30–32, 34–37, 39, 41, 44, 49–51, 54–57, 63–65, 69, 70, 85, 87, 90, 98
- transformatietheorie** Een theorie, zoals bijvoorbeeld die van Soren (2009), die beschrijft hoe een subject verandert en wat tot die verandering aan kan zetten. 2, 5, 30, 37
- transformatieverhaal** Verhaal dat (in dit geval) de jongeren vertellen over hoe ze zijn veranderd door (in dit geval) films. 1, 2, 5, 7–10, 12, 14, 15, 17, 21–23, 31, 35, 37–39, 49–51, 53–56, 58, 59, 63–66, 69, 70
- triangulatie** Het toetsen van de uitkomsten van het ene onderzoek aan de uitkomsten van een ander onderzoek om na te gaan of de uitkomsten van het gedane onderzoek betrouwbaar zijn. 2, 5, 9, 13
- trigger** Aspect aan (bijvoorbeeld) een film dat transformatie in gang kan zetten. 2, 14, 23–25, 27–37, 39, 49, 52–54, 56, 57, 60, 63, 64, 66, 69, 89

“Aftiteling”

Films

- Anderson, J., Cairo, J. (Producenten), & Reeve, C. (Regisseur). “The Brooke Ellisson Story [tv-film].”, 2004. Verenigde Staten: A&E Television Networks, Sony Pictures Television, Cambria Productions, Jaffe/Braunstein Films, L.I.F.T. Productions and Turtleback Productions.
- Armstrong, J. (Schrijver), & Welsh, B. (Regisseur). “The Entire History of You. [Miniserie aflevering (3/3)].”, 2011. Groot Britannië: Zeppotron.
- Ashcroft, N., Eliason, G., Gardner, D., Green, S., Hill, G., Pitt, B., Pohlada, B. (Producenten), & Malick, T. (Regisseur). “The Tree of Life [Speelfilm].”, 2011. Verenigde Staten: Brace Cove Productions, Cottonwood Pictures, Plan B Entertainment, River Road Entertainment.
- Baute, C., Coen, Ch., McAlpine, H., Panahi, H., Steinborn, A. (Producenten), & Haneke, M. (Regisseur). “Funny Games U.S. [Speelfilm].”, 2007. Frankrijk: Celluloid Dreams, Groot Britannië: Halcyon Pictures, Tartan Films, Duitsland: X-Filme International, Italië: Lucky Red, Oostenrijk: Kinematograf.
- Bender, C., Dix, A., Rhulen, A., Spink, J. (Producenten), & Bress, E., Mackye Gruber, J. (Regisseurs). “The Butterfly Effect [Speelfilm].”, 2004. Verenigde Staten: BenderSpink, FilmEngine, Katalyst Films. Canada: Province of British Columbia Production Services Tax Credit.
- Bender, L. (Producent), & Tarantino, Q. (Regisseur). “Pulp Fiction [Speelfilm].”, 1994. Verenigde Staten: A Band Apart, Jersey Films, Miramax Films.
- Brinks, P., Brouwer, C., en Claus, R. (Producenten), Fleury, J.-C., en Rollino, A. (Co-Producenten), & Velde, J., van de (Regisseur). “Wit Licht [Speelfilm].”, 2008. Nederland: A The Entertainment Group en Honoris Causa Communication.
- Colson, C. (Producent), & Marshall, N. (Regisseur). “The Descent [Speelfilm].”, 2005. Groot Britannië: Celador Films, Northmen Productions, Pathé.

- Cruise, T., Engelman, T., Herskovitz, M., Kroopf, S., Wagner, P., Zwick, E., (Producenten), & Zwick, E. (Regisseur). "The Last Samurai [Speelfilm].", 2003. Verenigde Staten: Warner Bros. Pictures, The Bedford Falls Company, Cruise/Wagner Productions, Radar Pictures.
- De Lange, B., Groenveld, F., Nijenhuis, J., De Rooi, M., Tulp, B., Veenendaal, S. (Producenten), & Elmont, J. (Regisseur). "Body Language [Speelfilm].", 2011. Nederland: A-Film, Flinck Film, Johan Nijenhuis & Co, Launch Works, RTL Entertainment.
- De Luca, M., Kavanaugh, R., Sighvatsson, S. (Producenten), & Sheridan, J. (Regisseur). "Brothers [Speelfilm].", 2009. Verenigde Staten: Lionsgate, Relativity Media, LLC, Sighvatsson Films, Michael De Luca Productions, LLC, Palomar Pictures (II) (uncredited).
- Di Bonaventura, L., Goldsman, A., Melniker, B., Shuler Donner, L., Stoff, E., Uslan, M. (Producenten), & Lawrence, F. (Regisseur). "Constantine [Speelfilm].", 2005. Verenigde Staten: Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures.
- Eichinger, B. (Producent), & Hirschbiegel, O. (Regisseur). "Der Untergang [Speelfilm].", 2004. Duitsland: Constantin Film Produktion, NDR, WDR, Degeto Film, EOS Entertainment. Oostenrijk: ORF. Italië: Rai Cinemafiction.
- Engelman, T., Kroopf, S. (Producent), & Harmon, R. (Regisseur). "They [Speelfilm].", 2002. Verenigde Staten: Dimension Films, Focus Features, Radar Pictures, Good Machine.
- Flynn, B., Morrissey, J. (Producent), & Marcks, G. (Regisseur). "11:14 [Speelfilm].", 2003. Verenigde Staten: MDP Worldwide, Firm Films, Media 8 Entertainment.
- Gadd, P., (Producent), & Cassar, J., Turner, B., Cheylov, M., Spicer, B., Hopkins, S., Toynton, I., (...) McCormick, N. (Regisseurs). "24 [Serie].", 2001 – 2010. Verenigde Staten: Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, Real Time Productions, Teakwood Lane Productions.
- Heyman, D. (Producent), & Columbus, C. (Regisseur). "Harry Potter and the Chamber of Secrets [Speelfilm].", 2002. Verenigde Staten: 1492 Pictures. Groot Britannië: Heyday Films. Duitsland: MIRACLE Productions GmbH & Co. KG Verenigde Staten: Warner Bros. Pictures.
- Johnson, B., Kosove, A., Silver, J., Valdes, D., Washington, D. (Producenten), & The Hughes Brothers (Regisseurs). "Book of Eli [Speelfilm].", 2010. Verenigde Staten: Alcon Entertainment, Silver Pictures.

- Kennedy K., Marshall, F., Mendel, B. (Producers), & Night Shyamalan, M. (Director). "The Sixth Sense [Speelfilm].", 1999. Verenigde Staten: Kennedy/Marshall/Barry Mendel, Hollywood Pictures, Spyglass Entertainment.
- Kubrick, S. (Producer), & Kubrick, S. (Director). "Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb [Speelfilm].", 1964. Verenigde Staten: Columbia Pictures Corporation. Groot Britannië: Hawk Films.
- . "2001: A Space Odyssey [Speelfilm].", 1968. Verenigde Staten: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions.
- Lanzmann, C. (Director). "Shoah [Documentaire].", 1985. Frankrijk: Historia, Les Films Aleph, Ministère de la Culture de la République Française.
- Lustig, B., Molen, G., Spielberg, S., (Producers), & Spielberg, S. (Director). "Schindler's List [Speelfilm].", 1993. Verenigde Staten: Universal Pictures, Amblin Entertainment.
- Mercer, S., Rudin, S., Night Shyamalan, M. (Producers), & Night Shyamalan, M. (Director). "The Village [Speelfilm].", 2004. Verenigde Staten: Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, Scott Rudin Productions.
- Morrissey, J. (Producer), & Kaye, T. (Director). "American History X [Speelfilm].", 1998. Verenigde Staten: New Line Cine, Savoy Pictures, The Turman-Morrissey Company.
- Nolan, C., Sakura, K., Taki, Y., Thoman, E. (Producers), & Nolan, C. (Director). "Inception [Speelfilm].", 2010. Verenigde Staten: Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures. Groot Britannië: Syncopy.
- Reggio, G. (Producer), & Reggio, G. (Director). "Koyaanisqatsi [Documentaire].", 1982. Verenigde Staten: IRE Productions, Santa Fe Institute for Regional Education.
- Silver, J. (Producers), & Wachowski, A., Wachowski, L. (Directors). "The Matrix [Speelfilm].", 1999. Verenigde Staten: Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures.
- Suzuki, T. (Producer), & Miyazaki, H. (Director). "Monoke Hime (Princess Mononoke). [Animatiefilm].", 1997. Japan: DENTSU Music And Entertainment, Nibariki, Nippon Television Network Corporation (NTV), Studio Ghibli, TNDG, Tokuma Shoten.
- Watson, E., West, P., (Producers), & Aronofsky, D. (Director). "Requiem for a dream [Speelfilm].", 2003. Verenigde Staten: Artisan Entertainment, Thousand Words, Sibling/Protozoa, Industry, Bandeira Entertainment, Requiem for a Dream, Truth and Soul Pictures.

Lijst van geraadpleegde literatuur

- De Kesel, M. "Vanuit een donkere kamer. Over Shoa en beeldverbod." *De Witte Raaf* 2008, 136.
- Delfos, M. *Ik heb ook wat te vertellen, Communiceren met pubers en adolescenten*. Amsterdam: SWP, 2010.
- Falk, John H., en Lynn D. Dierking. *Learning from Museums, Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Lanham: AltaMira, 2000.
- imdb.com. "American History X.", geen datum-a. <http://www.imdb.com/title/tt0120586/>. Bezocht op 28 mei 2012.
- . "The Brooke Ellison Story.", geen datum-b. <http://www.imdb.com/title/tt0407612/>. Bezocht op 26 mei 2012.
- . "Brothers.", geen datum-c. <http://www.imdb.com/title/tt0765010/>. Bezocht op 27 mei 2012.
- . "Constantine.", geen datum-d. <http://www.imdb.com/title/tt0360486/>. Bezocht op 7 juni 2012.
- . "Harry Potter and the Chamber of Secrets.", geen datum-e. <http://www.imdb.com/title/tt0295297/>. Bezocht op 28 mei 2012.
- . "The Matrix.", geen datum-f. <http://www.imdb.com/title/tt0133093/>. Bezocht op 7 juni 2012.
- . "Wit Licht.", geen datum-g. <http://www.imdb.com/title/tt1189008/>. Bezocht op 26 mei 2012.
- McCarthy, Todd. "The Matrix.", geen datum. <http://www.variety.com/review/VE1117491971?refcatid=31>. Bezocht op 21 juni 2012.
- Rosenbaum, Jonathan. "The Matrix.", geen datum. <http://www.chicagoreader.com/chicago/the-matrix/Film?oid=1074082>. Bezocht op 21 juni 2012.

rottentomatoes.com. “The Matrix.”, geen datum. <http://www.rottentomatoes.com/m/matrix/>. Bezocht op 21 juni 2012.

Soren, B. J. “Museum experience that change visitors.” *Museum Management and Curatorship* 24, 3: (2009) 233 – 251.

Stanley, Alessandra. “The Brooke Ellison Story.”, . <http://tv.nytimes.com/2004/10/25/arts/television/25stan.html>. Bezocht op 24 juni 2012.

Stewart, D.W., P.N. Shamdasami, en D.W. Rook. *Focus Groups Theory and Practice*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2007, 2nd ed. edition.

Van Driel, H. *De Semiosis. De Semiotiek van C.S. Peirce in verband gebracht met het verschijnsel ‘film’*. Proefschrift, Universiteit van Tilburg, 1993. <http://comcom.uvt.nl/driel/publica/peirce/INDEX.HTM>.

Verschuren, P.J.M., en J.A.C.M. Doorewaard. *Het ontwerpen van een onderzoek*. Den Haag: Boom—Lemma, 2007.

www.rottentomatoes.com. “The Brooke Ellison Story.”, geen datum. http://www.rottentomatoes.com/m/brooke_ellison_story/. Bezocht op 21 juni 2012.

fin

