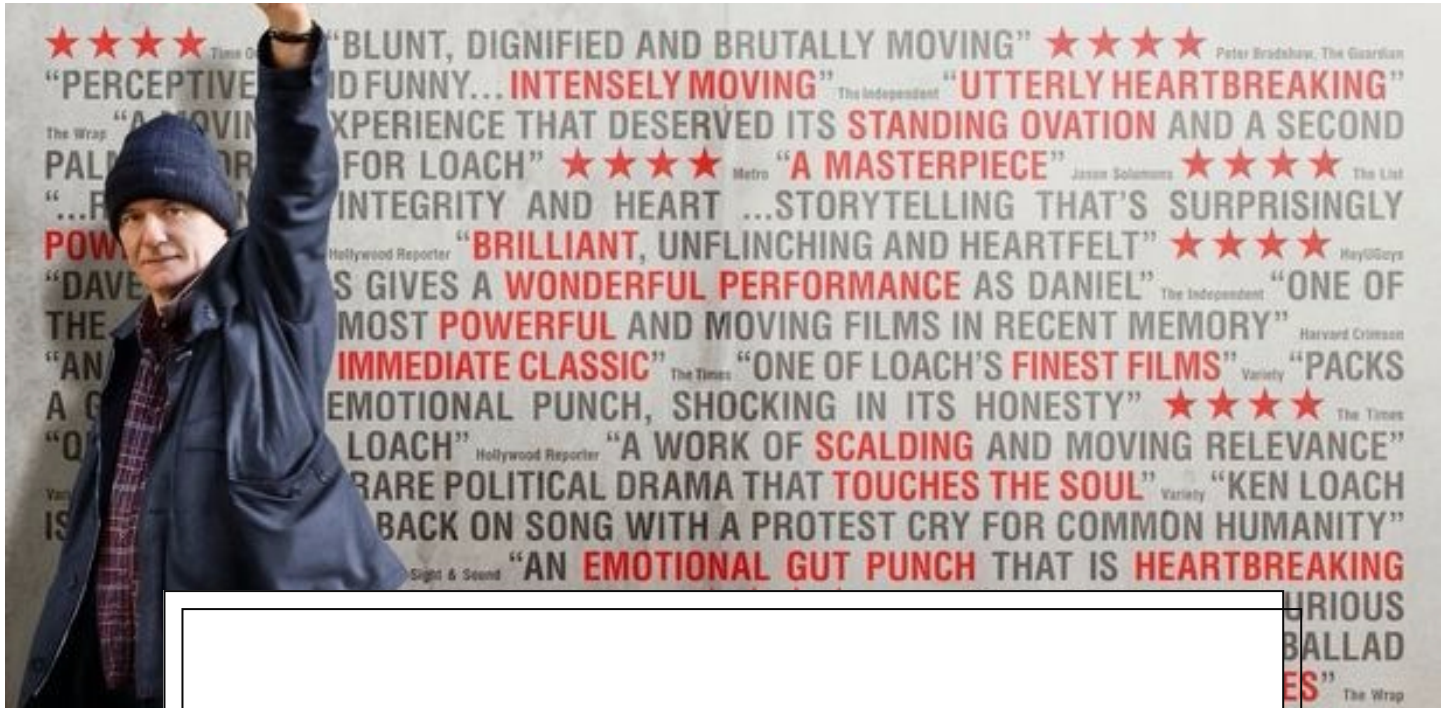


kinoautomat



"I, DANIEL BLAKE" EN DE DEMON VAN HET MELODRAMA: OP ZOEK NAAR EEN (ANDERE) SOCIALE CINEMA

BIJDRAGEN, ESSAYS, TEKST door KINOAUTOMAT - 7 JUNI 2017

ITALIAN FILM-MAKERS, I THINK, IF THEY ARE TO SUSTAIN AND DEEPEN THEIR CAUSE AND THEIR STYLE, AFTER HAVING COURAGEOUSLY HALF OPENED THEIR DOORS TO REALITY, MUST (IN THE SENSE I HAVE MENTIONED) OPEN THEM WIDE

– CESARE ZAVATTINI (SOME IDEAS ON THE CINEMA)

REALITY IS NOT TO BE TAKEN QUANTITATIVELY. THE SAME EVENT, THE SAME OBJECT, CAN BE REPRESENTED

IN VARIOUS WAYS. EACH REPRESENTATION DISCARDS**– ANDRÉ BAZIN (WHAT IS CINEMA?, VOL. 2)**

Of *I, Daniel Blake* nu eerder Ken Loachs langverwachte revival was, dan wel de kers op de taart van zijn lange carrière, verandert weinig aan het feit dat hij met zijn laatste film quasi unaniem op de handen werd gedragen. Zo haalde hij onder meer de prestigieuze *Palme d'Or* binnen, opende hij de 43^e editie van *Film Fest Gent*, en ontving, naast verschillende staande ovaties, een hele resem lovende recensies. Hoewel dit uiteraard heeft te maken met tal van factoren, wordt duidelijk dat de film vooral wordt gelauwerd om zijn pertinentie en relevantie; zowaar een realistische parabel over de mankementen van het Britse uitkeringssysteem. Een journalist van *Variety* vatte het goed samen: "*I, Daniel Blake* is one of Loach's finest films, a drama of tender devastation that tells its story with an unblinking neorealist simplicity that goes right back to the plainspoken purity of Vittorio De Sica". Doorgaans wordt de films naturalistische insteek in één adem genoemd met het (Britse) sociaal realisme. Zelf meent Loach dat hij onder meer beïnvloed is door het Italiaanse neorealisme, een stroming gestoeld op een andere houding ten aanzien van de realiteit. Deze nieuwe verbeelding van de realiteit bracht enkele nieuwe theoretische debatten met zich mee, vormgegeven door denkers als Cesare Zavattini en later André Bazin. Zoals we ook zullen aantonen liggen dergelijke debatten inderdaad voor een groot stuk aan de grondslag van het zogenaamde sociaal realisme, zowel inhoudelijk als vormelijk.

De vraag die zich echter in het geval van *I, Daniel Blake* opwerpt is welke realiteit de Britse cineast nu precies voor ogen heeft, en op welke manier hij die tracht te onthullen. Zoals Bazins quote van hierboven luidt is realiteit (of een deel daarvan) geen kwantitatief gegeven dat aan de hand van een algoritmische methodiek in haar totaliteit kan worden weergegeven, maar veeleer een ongrijpbaar geheel van ambiguïteiten dat onmogelijk kant-en-klaar kan worden voorgeschoteld aan een publiek. Wanneer men Loach echter in een interview vraagt wat voor hem op de eerste plaats komt: de waarheid, of de zin om een onderhoudende maar relevante film te maken, antwoordt hij dat het nooit uitdraait op een dergelijke kwestie. Ooit betuigde Italiaans regisseur Luchino Visconti sterke genegenheid voor melodrama, gezien deze volgens hem de perfecte balans bewaart tussen leven en theater. Dit lijkt ook het geval

te zijn bij Loach, denkende aan zijn voorliefde voor dramatiek, humor en het opvoeren

tweeërlei uitleg vatbaar is. Vandaar dat wij eerder geneigd zijn Zavattini's oordeel hierin te volgen: als je ervoor kiest om de deur tot de realiteit te openen, doe dat dan niet met een kier maar met een trap.

Om Loachs meest recente film trachten te dissociëren met het sociaal realisme, lijkt het aangewezen om deze stroming eerst theoretisch te ontrafelen. Er lijkt een sterke verwarring te bestaan omtrent het concept, getuige de vele interpretaties, zelfs misbruiken, door recensenten en andere critici. Ongetwijfeld werd het eerste zaadje gepland in de documentaristische beweging van de jaren '30, maar vooral het naoorlogse Italiaans neorealistische project is van belang voor ons argument. Zo ligt de focus van deze analyse immers op de discrepantie tussen de esthetische of formele constitutie van de film en de boodschap die deze tracht te expediëren. Belangrijk is dat wat wanneer we spreken over het neorealisme, we daarmee duiden op het potentieel van het neorealistische project, getheoretiseerd zoals Zavattini en later Bazin. Zo kan het neorealistische project niet vereenzelvigd kan worden met haar veelvoud aan adepten.

Wat de naoorlogse Italiaanse cineasten als Roberto Rossellini en Vittorio De Sica voornamelijk delen met de aanhangers van het sociaal realisme is hun houding ten aanzien van realiteit in cinema. Met de idee in gedachte dat realisme in kunsten enkel kan worden bereikt via het artificiële, is het volgens André Bazin belangrijk om te weten dat, welke esthetiek dan ook wordt toegepast, men altijd verplicht wordt te kiezen tussen wat het waard is om te belichten, dan wel te verzaken. Het feit dat deze limieten inherent zijn aan het medium betekent echter niet dat cinema per definitie onrealistisch is. Zo kiest de regisseur er een aantal zaken uit, om die vervolgens aan de hand van een enigszins “logisch patroon” te presenteren. Belangrijk daarbij is echter dat deze opvolging van feiten niet noodzakelijk valt binnen het keurslijf van causaliteit, maar veeleer getuigt van ongeregelde, disorde, ambiguïteit. Als de wereld een jungle is en men deze poogt te onthullen op het witte scherm, waarom ze dan schetsen als een bijna mathematisch geordend systeem? Zavattini voegt hieraan toe dat men in plaats van het invoegen van een plot in de realiteit, om het zo ‘spectaculair’ te maken, moet leren inzien dat de realiteit op zich erg rijk is, zelfs spectaculair. Het volstaat om er direct naar te kijken, waarna het als regisseur niet de

taak is om mensen te raken of te verontwaardigen, maar om hen te laten reflecteren

noemt. Volgens hem moet men er alles aan doen om deze trachten uit te drijven, gezien het enkel maar de authenticiteit die intrinsiek is aan de realiteit corrumpeert. Wat neorealisme dus onderscheidt van andere stromingen is haar overweldigende drang naar beschouwing, contemplatie en analyse; volgens Zavattini een concrete vorm van eerbetoon aan de mensheid en de wereld waarin zij gehuisvest is. Een tweede element dat centraal staat binnen dit project is de keuze voor onderwerpen. Zo wordt er duidelijk geopteerd voor sociale problematieken, waarbij regisseurs de condities van de behoeftigen en noodlijdenden analyseren, vaak gesitueerd binnen de lagere arbeidersklasse. *“To believe, or to pretend to believe, that by making half a dozen films on poverty we have finished with the problem would be a great mistake”*, aldus Zavattini. Zij die menen dat we reeds genoeg films hebben die gaan over armoede, suggereren in feite dat men de realiteit kan meten aan de hand van een thermometer, maar zoals Bazin reeds opmerkte is de realiteit (gelukkig) geen kwantitatief gegeven. We hoeven cinema dus ook geen ordening aan te meten, bijvoorbeeld door gebruik te maken van de structuur van fictie, maar haar gewoon in haar meest elementaire, simpele, zelfs banale vorm te presenteren. Zo moet men alle elementen die gepaard gaan met een bepaalde situatie trachten weer te geven, in hun glorieuze alledaagsheid, waardoor alles eigenlijk spontaan interessant wordt. Interessant, niet door hun uitzonderlijke kwaliteiten, maar puur door de dingen te tonen die zich elke dag voor onze ogen afspelen, maar waar we eigenlijk nooit oog voor hebben. Zoals Zavattini terecht opmerkt impliceert de term neorealisme, in haar strikte Latijnse zin, de eliminatie van het technisch-professionele apparaat, inclusief de scenarioschrijver. Zo ook dienen acteurs geen ‘act’, maar gewoon zichzelf op te voeren, gezien ook de mens in continue potentie is, of inherent ambigu. Dit doet denken aan regisseur Pier Paolo Pasolinis mening dat de realiteit enkel subjectief kenbaar is, en dit uitsluitend in zijn tegenwoordige gedaante, namelijk in continue potentie. We kunnen de realiteit, alsook onszelf, nooit één bepaalde betekenis opleggen, daar beide steeds evolueren. Datzelfde zou, aldus Pasolini, moeten gelden voor cinema, wil ze realistisch zijn. Zodra men het ambigu tracht in te vullen wordt cinema film, en wordt het potentiële heden een essentieel verleden, aangezien er een bepaalde betekenis wordt opgedrongen aan de toeschouwer. Bekeken door de bril van het neorealisme is het uiteindelijke doel van cinema dat mensen niet enkel een sociale of collectieve situatie te zien krijgen, daarover reflecteren en deze vervolgens beter begrijpen, maar bovenal zichzelf

tegenkomen op het scherm, en daardoor zichzelf leren te vatten. Je leert jezelf als het

spiegelstadium binnen de psychoanalyse: via de regisseur (de Ander), die je een spiegel (cinema) voorhoudt en bij wijze van spreken vertelt “Dit ben jij”, kom je tot de constitutie van jezelf.

Vertrekkende van deze noties gaan we verder met het sociaal realisme, en kijken we vervolgens in hoeverre Ken Loach hier effectief binnen past. Net zoals het concept realiteit blijkt sociaal realisme als categorie even diffuus en gelaagd. Allereerst is het dus belangrijk om sociaal realisme, net zoals iedere kunstcategorisering, als construct te benaderen. Met sociaal realisme wordt binnen de context van het medium film doorgaans verwezen naar zowel een cinematografische stijl als een bredere stroming binnen de Britse filmgeschiedenis. Sociaal realisme is dus niet hetzelfde als socialistisch realisme, dat zich zowel qua inhoud als qua (geografische) context onderscheidt. Sociaal realisme is onlosmakelijk verbonden met de Britse filmidentiteit, kent een lange geschiedenis, en bovenal een bruisend nalatenschap. Klassiek gezien bewoog de stroming zich doorheen verschillende stadia, om tot zijn hoogtepunt te komen met de Britse New Wave. Begeesterd door het verlangen van de naoorlogse Italiaanse neorealisten naar een nieuw soort cinema die de ogen niet afwendde van wat er zich destijds ontvouwde, volgde een resem Britse film- en documentairemakers de gepassioneerde strijdkreet van deze voorgangers en zette zo de conceptie van een nieuw soort sociale cinema verder. De meest dominante lezing ziet de stroming als diepgeworteld politiek, met als ideologisch speerpunt een kritische ontleding van de politiek-economische omstandigheden waarin de ondervertegenwoordigde arbeidersklasse leefde. Zodoende is het als politiek project in wezen een verderzetting van de neorealistische idealen, gekneed naar de Britse context. Beide stromingen hadden namelijk tot doel een voorheen onopgemerkte realiteit te onthullen. Een realiteit die zich niet zomaar liet registreren, maar enkel kon worden getoond met de hulp van een nieuw ontwikkelde taal.

Niettegenstaande de stroming ongetwijfeld ook vormelijk schatplichtig is aan het neorealisme, laat een sociaal realistische filmstijl zich vooral kenmerken door een doorgedreven documentaristische esthetiek. De steunpilaar van deze stroming is een gebrek aan manipulatie en gekunstelde bemoeienis, met de voorkeur voor een open, afstandelijke lezing van maatschappelijke problemen en diens symptomen. Ofschoon

Loach als exponent van de Britse New Wave zeker als aanhanger van het sociaal

verderzetting. Ideologisch gezien bevindt Loach zich natuurlijk openlijk binnen het links-geëngageerde gedachtengoed dat de stroming mede definieerde. Doorheen zijn oeuvre heeft de filmmaker echter op distinctieve wijze zijn eigen variant van de gepaste taal ontwikkeld – een idioom dat doorheen de jaren enkel heviger is geworden. Hoewel het vroegere werk van Ken Loach terecht valt onder deze klassieke conceptualisering van het sociaal realisme, voer de regisseur sinds de jaren ‘90 steeds meer zijn eigen koers. Met films als *Raining Stones* (1993) en *Ladybird Ladybird* (1994), kneedde hij langzaam aan zijn eigen merk en dus auteurschap; een stijl die zich laat kenmerken door een intense focus op individuele verhalen, gecombineerd met grote emotionele betrokkenheid die gestoeld is op gevoelens van ontzetting en onmacht. Het is in deze trant dat Loach ook werkzaam blijft, waardoor wij geneigd zijn te claimen dat het dan ook uit dit soort hout is dat *I, Daniel Blake* is gesneden. Als het beestje al een naam heeft, dan lijkt het vooral te antwoorden naar de roep van sociaal melodrama. Deze hybride kneedt melodramatische vertellingen uit sociaal realistische thema’s en onderstreept haar relevantie door het hanteren van de door de neorealisten geconcipeerde filmtaal. Ondanks dat het sociaal melodrama doorgaans wordt aanzien als subcategorie van het sociaal realisme, beschouwen wij het als een koekoeksei in het nest van de sociale cinema. Het concept ‘realisme’ fungeert hier immers als een soort instrumentalistische geleider, en verwordt zo tot een strategie die wordt aangewend om de melodramatische narratieven te doordrenken met een waarachtigheidclaim. Realistisch dient hier als een soort dekmantel die de filmmaker wapent tegen de naar zich geadresseerde kritiek, gezien hij zich steeds kan beroepen op een quasi heilig aura van authenticiteit. Sociaal melodrama lijkt sterk op sociaal realisme, maar bezielt het niet. Zo ontplooit het sociaal melodrama veel van de vormelijkheden die normaliter met het sociaal realisme worden geassocieerd, waardoor het net binnen de contouren van een aangeleerd register van realisme en authenticiteit valt. Deze vormelijkheden communiceren een werkelijkheid als zijnde gepresenteerd, niet gerepresenteerd, of geconstrueerd. Een rauwe visie op mens en samenleving, ver van enige manipulatie, inmenging of artificialiteit. *I, Daniel Blake* is echter geenszins dit soort film. Loach claimt van wel, en maakt ons zo de belofte van de naakte realiteit een spiegel voor te houden. Wat hij echter presenteert gaat gepaard met een resem vervormingen, franjes en kunstgrepen, waar zelfs Klassiek Hollywood van zou blozen. Formeel lijken deze vervormingen allerminst opdringerig, waardoor

de film een product lijkt te zijn van een integer filmmaker. Net deze misleiding, zelfs

kunstgrepen: nadrukkelijke cinematografische manoeuvres, expressieve belichting of muzikale manipulatie. Zodoende wordt de indruk gewekt van een rauwe, onversneden realiteit. Het is echter belangrijk om ook deze indruk als een esthetisch construct te (h)erkennen. Noties van authenticiteit en realisme worden hier aan de hand van een reeks vormelijke codes en conventies bestendigd, zelfs opgedrongen, om de melodramatische constructen die Loach liefkoost verteerbaar te maken. Een realistische esthetiek staat volgens ons geenszins garant voor realisme, gezien het in wezen ook een vervorming van de hand van de filmmaker is, gericht op het uitlokken van een bepaald effect. Bijgevolg is er niet alleen sprake van een gerichte kunstgreep, maar meer nog van verholde artificialiteit. Louter op zichzelf is deze stijl niet meer of minder ‘realistisch’ dan een wereld vol pastelkleuren en high-key belichting. Het is pas als deze stijl in een breder politiek project wordt geplaatst dat deze claim naar realiteit tot zijn recht komt. Laat dat nu net het gespannen koord zijn dat Loach opnieuw met *I, Daniel, Blake* bewandelt.



De sociale melodrama's van Loach zijn emotioneel bewogen verhalen die handelen rond vormen van dwang, onderdrukking en ongerief aan de hand van een onverschillig neoliberaal systeem. Thematisch gezien zijn het gerichte films die actuele problemen verkennen vanuit microniveau door te focussen op een beperkt aantal individuen die hieronder gebukt gaan. Het is dan ook Loachs finaliteit om het emotioneel engagement van zijn kijkers te maximaliseren om zo een breder begrip van hun omstandigheden te bewerkstelligen. Zo richt Loach steeds zijn pijlen op het hart. Zijn

wapens van voorkeur zijn melodramatische structuren die garant staan voor het

klassiek langs een lijn van grote melodramatische momenten waar universeel sympathieke personages geconfronteerd worden met flagrante onrechtvaardigheden. Hij is kundig in het opzetten van een emotioneel contact tussen publiek en personage en van zodra dit contract bezegeld is, bespeelt hij maar al te graag de snaren die het menselijke hart stutten. Desalniettemin valt Loach zijn stijl te beschouwen binnen een breder empathische doelstelling. Het zijn films die, conform de sociaal realistische filosofie, pogen inzicht te bieden in menselijke levens ongezien en -gekend door een hogere middenklasse. Waar Loach echter het sociaal realistische project verzaakt is in hoe hij deze verhalen tracht te vertellen. De grote mate van emotionele sturing die zijn films kenmerken zorgen namelijk voor een onwrikbare geslotenheid. Als kijker worden we betrokken in een verhaal waar rollen reeds zijn toebedeeld en oordelen klaar staan voor consumptie. Als geëngageerd regisseur is Loach voornamelijk geïnteresseerd in het laten voelen, wat niet, zoals we zagen, verward mag worden met het laten begrijpen. Problematisch is dat hij bij momenten zo begaan is met het opzetten en uitspelen van deze conflicten dat de sociale kritiek dreigt te verdrinken in het drama. In plaats van het uitdrijven van de demon die symbool staat voor toegevoegde dramatiek, lokt hij deze al te gretig binnen in zijn films. Door zich te beperken tot de belevingswereld van slechts een beperkte set personages met eenzelfde positie worden onze gedachten en gevoelens gestructureerd in één specifieke richting. Het opstellen van perspectieven is natuurlijk een van de gaven van fictie, zolang deze perspectieven ook als zodanig worden gekaderd. Door het proberen verzoenen van dergelijke gesloten posities met de claims van waarachtigheid die de film vormelijk bewerkstelligt, presenteert Loach een subjectieve ervaring van de werkelijkheid als zijnde objectieve realiteit. Zoals we reeds zagen is het niet per se het vooropstellen van de eigen poëtische wereld van de regisseur dat problematisch is (gezien het onvermijdelijke karakter van het medium). Waar het schoentje echter wel wringt is op het moment dat deze belevingen doorspekt worden met dramaturgische ingrepen. Sterker nog, door de bijna chirurgische aanpak die Loach hanteert weet hij het ware gelaat van zijn ongenueanceerde hyperbolen via ingrepen te vermommen, en dit gebruik makend van een impliciete claim van empirische waarheid. Zo lijkt het alsof Loach via bepaalde vormelijke keuzes zijn emotionele manipulatieve technieken poogt te maskeren. In plaats van het publiek de vrijheid geven om betekenissen te koppelen aan hetgeen zij voorgeschoteld krijgen op het scherm, tracht Loach bepaalde

betekenissen op te leggen. Dit blijkt een bijna subversie van de neorealistische visie op

handelingen en gebeurtenissen toe te dichten. Het atonale rijmen van inhoud en vorm, zoals hierboven beschreven, levert een interessante dissonantie op die de definiëring van sociaal realisme onder druk zet. Zo kan de vraag worden gesteld of deze eenduidige karakter-identificatie de observationele stijl van de film niet veeleer ondergraaft dan bestendigt. Ondanks de sociaal realistische esthetiek lokt Loach ons keer op keer in een manicheïsch universum waar de grens tussen goed en kwaad makkelijk te trekken valt. Zodoende houdt Loach de leiband van zijn kijkers kort, met als gevolg dat nuance en ambiguïteit al te vaak het onderspit moeten delven. Zoals Bazin en Zavattini stellen is het net deze openheid in betekenis die de kloppende halsslagader van het (neo)realisme is. In essentie gaat neorealisme evenveel om het verwerpen van een destijds dominante wijze van representatie van de realiteit, als het zich afkeren tegen de idee van het opleggen van een singulaire realiteit die we hoegenaamd allen beleven.



Ken Loach zijn laatste werk is dus een wolf in schapenvacht, ofte een film die onder zijn sociaal realistische pels een narratief levert dat bol staat van slinks geconstrueerde situaties, melodramatische ingrepen en momenten van pure pathos. In *I, Daniel Blake* wordt de boog van verontwaardiging wederom vakkundig opgespannen. Een gezichtloos systeem staat Daniel in de weg van het verzorgen van zijn levensonderhoud wanneer hij een gezondheidsuitkering probeert aan te vragen. De lijdensweg die Daniel (als een soort martelaar) moet doorstaan doet op momenten

denken aan die van Jezus, waarbij hij de dramatiek van Bachs Mattheüspassie bijna

spiraal van vernederingen duwen. Aan de hand van de binaire oppositie gemeenschap/systeem schreef scenarioschrijver Paul Laverty een David en Goliath verhaal waar een groep sympathieke underdogs het moeten opnemen tegen een onoverwinbaar systeem. Op mechanische wijze functioneren mensen en momenten in de film als plotpunten die ten dienste staan van het uitlokken van grote emoties en makkelijke sentimenten. Allereerst overstijgen zijn personages door een makkelijke karakterisering nimmer de rol van archetype. Engelachtige dienstverleners en goedaardige gemeenschapsleden nemen het op tegen apathische bureaucraten en onvriendelijke beveiligingsagenten. Loach voert een stuk op dat louter bestaat uit heiligen en duivels, met in het centrum Daniel als ‘*every man*’, met een hart van goud. Geketend aan het perspectief van Daniel krijgen we te kampen met een rechtlijnig perspectief op deze situaties die amper opening in de vertelling toelaat. Daniel wordt van kastje naar muur gestuurd en neemt na herhaaldelijke afwijzing en vernedering de rol van martelaar in. Een man die door de mazen van het net viel, eerst beroofd van zijn waardigheid en finaal van zijn leven. Het verhaal dat Loach hier uiteenzet, ongeacht alle goede bedoelingen, is op zijn minst mechanisch en manipulatief te noemen. Bij elke plotwending kan je de raderen van Loach zijn machine horen kraken. Deze hellegang ontardt in een strak gestructureerde symfonie van woede en verontwaardiging, waarin momenten van vernederingen, onrecht, schaamte- en schuldgevoelens elkaar in snel tempo opvolgen. Zoals Zavattini het reeds zei is het uiteraard geen probleem om dergelijke zaken te tonen, integendeel, het is de plicht van elk politiek geëngageerd filmmaker om zijn blik op deze onrechtvaardigheden te richten en zich van het knippen te weerhouden. Wat Loach lomp maakt in het behandelen van zulke thematieken is de spektakelwaarde die hij deze momenten aanmeet. Loach zijn toewijding aan realisme is zo op zijn minst halfslachtig te noemen. De film kleedt zich in de garderobe van het sociaal realisme tot wanneer het verhaal een emotionele injectie nodig heeft en het melodrama gewelddadig naar de oppervlakte komt. In plaats van het vertellen van een waarheid aan de hand van een leugen, vertelt hij een leugen aan de hand van een waarheid. Verhongering, kindertranen, prostitutie, geweld en dood passeren allemaal de revue. Het emotionele crescendo van de compositie is zonder twijfel de scene in de voedselbank, waar de vrouwelijke hoofdrolspeelster instort en uit blinde honger een blik koude ‘*spaghetti rings*’ uitdrinkt. Het is een moment dat niet zozeer geïnteresseerd is in het begrijpen

van de wanhoop die honger teweegbrengt, maar veeleer menselijk leed in dienst stelt

kies Loach voor gekende streken en geeft ons opnieuw een Grand Guignol van medelijnen en ontzetting. Droegen deze onderdelen bij tot een ervaring van grotere emotionele complexiteiten, kon dit nog door de vingers worden gezien, maar Loach zijn pallet lijkt maar één kleur te hebben: de rode tint van woede. Verontwaardiging is de enige luide noot die doorheen *I, Daniel Blake* weergalmt, en alle onderdelen van de film zijn strategisch opgezet om deze staat te bewerkstelligen. Een gebrek aan analytisch inzicht in de oorsprong of oplossingen van deze situaties is het eerste slachtoffer van deze sociaal melodramatische aanpak. Wat de vorm ook doet vermoeden, van gedistantieerde objectiviteit is er ons inziens geen sprake. Loach heeft geen aandeel in het contextualiseren of formuleren van alternatieven, en laat als modus slechts een agit-achtige cultivatie van grote emoties als woede en verontwaardiging toe. Deze aanpak zorgt ervoor dat we de aanschouwde onrechtvaardigheden nooit echt begrijpen, maar louter consumeren.

Het staat uiteraard buiten kijf dat ook het sociale melodrama kan lenen tot een doeltreffend medium van protest. Het duiden van problemen en het cultiveren van bewustzijn zijn op zijn minst nobele doelstellingen te noemen en gelden daarenboven als één van de voornaamste drijfveren van politiek film maken. Dit mag volgens ons echter geen vrijgeleide worden om gemakzuchtig om te springen met het behandelen van maatschappelijke problematieken. Integendeel, net omwille van het potentieel van film als maatschappelijk engagerend medium dienen we onze eisen zo hoog mogelijk te stellen. De breuklijnen die gepaard gaan met deze sociaal realistische verbeelding werpen belangrijke vragen op die geen ondubbelzinnig antwoord kennen. Daarom is waarschijnlijk het meest pertinente vraagstuk naar welk soort sociale cinema we nu precies op zoek moeten gaan. Dienen we onszelf tevreden te stellen met een cinema die gemakzuchtig het slechte hekelt en zelfs haat? Verdienen deze kwesties niet veeleer lenzen gescherpt voor diepgravende analyses die ontvankelijk zijn voor de veelheid aan nuances die, zoals aangehaald, in de realiteit huist. *I, Daniel Blake*, en in het verlengde daarvan het sociale melodrama, legt naar onze mening het sociaal realistische project enkel maar een keurslijf op. De gevoelsgeïnspireerde spektakel cinema van Loach kan opruien, maar schiet tekort door zijn orthodoxe geloof in simpele oorzaak-gevolg structuren, waardoor eigenlijk wordt voorbij gegaan aan het potentieel dat de stroming werkelijk in zich draagt: engagement. Het is op zijn

minst ironisch te noemen dat een filmmaker die zo begaan is met een socialistische

vervreemdt, kunnen deze systemen die onze levens beteugelen en naar een asociaal mensbeeld sturen niet bevochten worden door het opzetten van wij/zij dichotomieën. De vervreemding die Loach probeert te evoqueren gaat dieper en verder dan de smart van Daniel en raakt zelfs de figuren die Ken Loach als zondebok duidt. Het subversieve potentieel van sociale cinema schuilt veeleer in het verkennen en ontrafelen van dergelijke ambiguïteiten. Loachs grootse miscalculatie is dat hij zijn publiek niet genoeg vertrouwt. Wat de regisseur tracht te tonen vergt dus geen verdere sturing van sentimenten. Elke kunstgreep van het melodrama is zo een affront naar het leed dat hij ons voor de ogen tracht te houden, gezien het een harde realiteit slechts tot schouwspel herleidt. Het ontsluiëren verwordt zo niet enkel tot het etaleren, maar het complexe verwordt ook tot het hapklare. Op die manier gaat *I, Daniel Blake* aan hetzelfde euvel mank als de Hollywoodfilms die het poogt te hekelen.

Een samenwerking tussen Lennart Soberon & Eduard Cuelenaere

Referenties:

Bazin, A. (1971). *What is cinema? Vol. 2.* (H. Gray, Vert.). Berkeley: University of California Press.

Pasolini, P. P., MacAfee, N., & Owens, C. (1980). Observations on the long take. *October*, 13, 3-6.

Zavattini, C. (2000). Some ideas on the cinema. *Sight and Sound*, 23, 50-61.

GERELATEERD

Kijken en consumeren: Surveillance en spektakel in "The Truman Show".

In "Bijdragen"

Ode aan de draaiende tol

In "Bijdragen"

Exit horrorfilm: genre dynamieken en gerechtvaardigd geweld in "Get Out"

In "Ridrazen"



IS "LOVE" (MEER DAN) PORNO?

RECYCLEREN VOOR GEVORDERDEN



[CENTRALE AGENDA](#)

[EVENEMENTEN](#)

[INZENDEN?](#)

[OVER](#)

[CONTACT](#)