

Film als participant in een maatschappelijk en ideologisch discours. Casestudy: de regionale identiteit van de Britse working-class in *Trainspotting* (1996)

Renaat Vandekerckhof^{*1}

Samenvatting

Deze onderzoekspaper wil het debat openen aangaande de rol van filmanalyses binnen de Sociologie. Een film kan een belangrijke deelnemer zijn in een maatschappelijk en ideologisch discours. Deze onderzoekspaper beschrijft de bestanddelen en de structuur van een theoretisch analysemodel waardoor sociologische begrippen kunnen geoperationaliseerd worden voor een filmanalyse. Als illustratie van dit analysemodel volgen enkele uitgewerkte voorbeelden en een casestudy aangaande de representatie van de Britse working-class. De meerwaarde van een filmanalyse voor sociologisch onderzoek, naast het feit dat het een illustratiemiddel kan zijn in een onderwijssetting, kan liggen in het (her)ontdekken van een bepaalde visie op de maatschappij en de plaats van sociale groepen en sociale feiten hierin. De voorbeelden van 'Stand-up Nigel Barton' en *Brassed Off* tonen aan dat terug in het verleden kan gedoken worden om opinies over sociale feiten na te gaan. In 'Stand-up Nigel Barton', over sociale mobiliteit en de moeilijkheden die leden van de working-class ondervonden om zich aan te passen aan nieuwe culturen. In *Brassed Off*, om een alternatieve visie te ontdekken over hoe de maatschappij moet georganiseerd worden qua energievoorziening en de verdeling van werkplaatsen in die sector. In *Trainspotting* komt er een alternatieve visie naar voren qua regionale identiteit, jeugdsubculturen en drugsgebruik. Het in deze onderzoekspaper voorgestelde interdisciplinair analysemodel was functioneel in de analyse van de vermelde voorbeelden van Britse working-class fictie. Dit model gaf een overzichtelijkheid en structuur aan de filmanalyses en maakte het mogelijk om de 'working-class' op een theoretisch gefundeerde manier te benaderen en te operationaliseren.

Kernwoorden

Sociologische filmdiagnose; Britse working-class films

* rvdekerk@vub.ac.be

1 Vrije Universiteit Brussel

Inleiding

Deze onderzoekspaper wil het debat openen aangaande de rol van filmanalyses binnen de Sociologie. Hoe kan het analyseren van een film een meerwaarde bieden voor sociologisch onderzoek? Op welke manier kan er een brug gebouwd worden tussen Filmstudies (binnen Communicatiewetenschappen), het domein van de Sociologie en breder bekeken de Sociale Wetenschappen? Historici stelden zich een gelijkaardige vraag wanneer de relevantie van films ter sprake kwam in de representatie van geschiedkundige feiten: geven films een historisch correcte en bijgevolg bruikbare visie op het verleden weer of bieden ze een eigen visie? Een film kan – naast het bieden van een historisch discours – een belangrijke deelnemer zijn in een maatschappelijk en ideologisch discours. Deze onderzoekspaper beschrijft de bestanddelen en de structuur van een theoretisch analysemodel waardoor sociologische begrippen kunnen geoperationaliseerd worden voor een filmanalyse. Hierbij wordt eveneens aangetoond hoe een film een eigen stem kan hebben in een debat over hoe de maatschappij georganiseerd moet worden rond sociale groepen als arbeiders of rond maatschappelijke instituties als het onderwijs of het justitieapparaat. Als illustratie van dit analysemodel volgt een casestudy over de representatie van de regionale identiteit van de working-class in *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). Na deze casestudy volgen er enkele slotbeschouwingen met suggesties voor verder onderzoek. Ik begin met een bondig overzicht van de aangehaalde discussie over de adequaatheid van een film om historische feiten weer te geven. Hierna volgt de analoog lopende discussie over hoe een film maatschappelijke feiten kan representeren. Deze discussie bevat immers enkele parallellen met het debat tussen historici en filmmakers.

Film en de weergave van historische en maatschappelijke feiten

Film en een visie op historische gebeurtenissen

De frequent gevoerde en vaak starre discussie over de mate van correctheid en adequaatheid van historische films om geschiedkundige feiten weer te geven, werd opengemaakt door historici als Toplin (1996) en Rosenstone (1995) die beseften dat historische films in plaats van netjes feiten weer te geven vaak historische gebeurtenissen representeren vanuit een dramatisch en narratief perspectief; in films worden, omwille van dramatische redenen, individuen gevolgd vanaf het begin tot het einde van het verhaal, met de gebeurtenissen die dat individu overkomen, zonder evenwel een verklaring voor deze gebeurtenissen te geven vanuit een historische context, wat historici zouden doen. Hierdoor worden historische feiten inderdaad soms flagrant genegeerd of veranderd (Hesling, 2004, pp. 67-69). Maar door het openbreken van deze discussie werd het debat getransformeerd van een normatieve discussie over hoe films de geschiedenis ‘moeten’ representeren, naar een meer zinvolle discussie;

namelijk op welke manier films de geschiedenis ‘kunnen’ weergeven en welke representatiemechanismen hierbij worden gehanteerd. In deze zinnvollere discussie worden voornamelijk twee perspectieven gehanteerd. Een eerste perspectief is het mimetisch of realistisch gehalte van films. Moeten films realistisch zijn in hun visie op historische feiten of kan dit via een eigen interpretatie, via een aparte vormgeving? *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) en *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998), twee films over WOII, verschenen kort na elkaar in de bioscoop en lokten beide discussies uit over de al dan niet realistische weergave van gevechtssituaties in WOII. Terwijl de film van Spielberg veel lof oogstte van historici en veteranen in de gruwelijk realistische afbeelding van de landing in Normandië en de bloedige taferelen die daarmee gepaard gingen, was de receptie van de *Thin Red Line* minder positief. In deze film hanteert de cineast een metafysisch en allegorisch perspectief waarbij beelden van gevechtssituaties worden doorkruist met mijmerende beelden van bomen, planten en dieren. In de openingsscène kruipt een krokodil het water in en wordt die een metafoor voor de horror en de agressie van oorlogsvoering. Dergelijke beelden produceren poëtische weerspiegelingen over oorlog. Oorlog krijgt hierdoor iets esthetisch en de harde realiteit wordt volgens sommige critici genegeerd (Palmer, 2009, pp. 33-34). Ook hier is het echter belangrijk om een normatief standpunt te vermijden: zowel in een hyperrealistische als in een interpretatieve en metaforische weergave kan een film een bepaalde visie weergeven op geschiedkundige feiten. De specifieke weergave van gevechtssituaties in WO II door Malick in *The Thin Red Line* kan men ook interpreteren als een verstoring die de mens brengt in het evenwicht van de natuur, waardoor de film een universele karakter krijgt maar niettemin scherpe commentaar uit op het fenomeen van oorlogsvoering. Een tweede perspectief is de manier waarop historische films zich in een netwerk bevinden met andere historische speelfilms en naar deze andere speelfilms verwijzen in de weergave van historische gebeurtenissen. Vaak verwijzen films in hun afbeelding van het verleden, volgens Hesling (2004, pp. 74-76), meer naar elkaar dan naar het verleden zelf. Op die manier bevinden films zich in een uitgebreid netwerk van onderlinge verwijzingen. Zo zal in *Nixon* (Oliver Stone, 1995) menig kijker het personage van Richard Nixon, eerder associëren met Charles Foster Kane, de protagonist uit *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), dan met de getormenteerde politicus Richard Nixon, en dit door de vele verwijzingen in *Nixon* naar *Citizen Kane*. In de volgende alinea schets ik de krijtlijnen in de analoge discussie over film en de representatie van sociale feiten, waarbij de twee vermelde perspectieven in het debat over de weergave van geschiedkundige feiten door een film, terugkeren.

Film en een visie op het maatschappelijke

In hun blik op het verleden, maar ook op eigentijdse gebeurtenissen, representeren films niet alleen het maatschappelijke domein in hun representatie van groepen als arbeiders en gepensioneerden, in hun weergave van klassenstrijd, groepsvorming en machtsrelaties of in de weergave van instituties als het gezin of het justitieapparaat. Films kunnen

hierop ook commentaar uiten en soms een bestaand maatschappelijk model uitdagen door een alternatieve visie te presenteren. Cinema en het maatschappelijke hebben volgens Deleuze (1989, pp. 157-162) een dialectische relatie, waarbij een alternatieve maatschappij gecreëerd wordt door een film. Deze ‘creatie’ leeft niet naast de ‘werkelijke’ maatschappij, maar is ermee vervlochten, wordt erdoor bepaald en geeft de maatschappij mee vorm. De relatie tussen cinema en maatschappij is een wederzijdse relatie waarin een film beelden reproduceert van het ‘sociale’, maar ook symbolische elementen aan deze realiteit toevoegt. Deze symbolische elementen beklemtonen dat een film niet alleen interesse heeft voor echte sociale feiten, maar ook voor virtuele representaties die voorbij gaan aan het louter empirische. Bijgevolg is het ook hier geen zinvolle oefening om na te gaan of een film maatschappelijke feiten netjes weergeeft, maar wel welke visie op maatschappelijke feiten vanuit de film opduikt en op welke manier een film deze maatschappelijke feiten weergeeft. In deze zin kan cinema een waardevolle bijdrage leveren aan sociologisch onderzoek, door een mening te geven, door perspectieven te verplaatsen en eventueel alternatieve constructies voor te stellen (zie *infra* in ‘Het ideologische discours’). Volgens Dowd hebben sociologen in hun academisch betoog (vergelijkbaar met historici in hun betoog over historische films) zich echter de vraag gesteld hoe ze representaties van de realiteit met de realiteit moesten verbinden. Hierbij is het volgens hem de taak van sociologen om deze representatie zo volledig mogelijk te laten aansluiten bij de weergegeven realiteit, in tegenstelling tot de dramatische en artistieke benadering ervan door cineasten. In deze optiek geeft cinema de sociale wereld eigenlijk alleen maar indirect weer, op een artistieke manier. In de woorden van Dowd (1999, p. 329): “We sociologists might consider it our duty, perhaps, to ‘rewrite’ the misguided vision of the filmmakers by imposing on the film a more sociological overlay (...) To do this requires that we stray outside the boundaries of the fictive world created by the filmmaker”. Op deze manier zijn sociologen en filmwetenschappers in een constante competitie met elkaar verwickeld in de beschrijving van sociale feiten. Maar, net zoals in het getouwtrek tussen historici en filmmakers, hebben de sociologen hierin niet het absolute academische monopolie. Zoals Deleuze (1989, pp. 157-162) aangeeft, zijn audiovisuele media in deze postmoderne maatschappij een dominante kracht in vele vormen van communicatie: “a contemporary art of the masses”. Een film kan immers voor een immens publiek de bestaande sociale wereld weergeven, hierop commentaar leveren en alternatieve maatschappelijke formats voorstellen, zoals sociologen als O’Connor (2002, pp. 3-5) beseffen.¹ Eenmaal dat ook hier de discussie in een zinvolle richting wordt gestuurd – niet over hoe films sociale feiten ‘moeten’ maar ‘kunnen’ representeren – is het belangrijk om een gedetailleerde benaderingswijze te vinden voor de analyse van ‘het maatschappelijke’ op het witte doek.

Vanuit een sociologisch perspectief is het niet gemakkelijk om heen en weer te pendelen tussen de twee vermelde disciplines. Een eerste probleem waarmee sociologen (en bij extensie ook filmwetenschappers, zie ‘Het ideologische discours’) in hun benadering van een film kunnen geconfronteerd worden, is een te strikte normatieve werkwijze. Net zoals historici verwachten ze, binnen de dramatische en artistieke benadering door films, een hyperrealistische weergave in plaats van een eigen inter-

pretatie van sociale feiten. Een film is echter niet alleen een producent van louter tekens, maar construeert ook visuele allegorische verhalen en stuurt de associatievorming en betekenisgeving in deze verhalen in een bepaalde richting, zoals het aangehaalde voorbeeld van *The Thin Red Line* illustreert. Een interessantere vraagstelling bij de analyse van een film is na te gaan of er commentaar komt op sociale feiten, of er een alternatieve maatschappijvisie opduikt en vervolgens via welke filmische middelen dit gebeurt (zie 'Het ideologische discours'). Een tweede probleem treedt op wanneer sociologen als Diken en Laustsen (2007, pp. 3-6) – hoewel ze erkennen dat de strikte dichotomie tussen fictie en non-fictie, representatie en realiteit moet doorbroken worden ten voordele van een meer dialectische aanpak – niet erkennen dat ook andere films (en bij extensie ook andere media) invloed kunnen hebben op een cinematografische weergave en daardoor de representatie mede kunnen vorm geven.² Films verwijzen naar andere films en bevatten een onderlinge kruisbestuiving. Vandaar dat in het volgende onderdeel van deze tekst twee belangrijke soorten verwijzingen aan bod komen – intertekstualiteit en intermedialiteit – evenals de manier waarop deze verwijzingen de inhoud en vorm van een film kunnen bepalen.

Filmwetenschappers laten in hun benaderingswijze van sociologische concepten eveneens vaak steken vallen, precies omdat ze vanuit het standpunt van een filmwetenschapper denken en daarbij negeren hoe een socioloog een film bekijkt. Een toepassing van de relatie tussen film en maatschappij is onder meer te vinden in het onderzoek van Lowenstein (2001, pp. 221-230) naar klassenongelijkheid en klassen-tegenstellingen in de Britse New Wave films van eind jaren '50, begin jaren '60. Ook Purcell (2001, pp. 113-132) beschrijft de relatie tussen film en maatschappij wanneer hij enkele working-class films van Ken Loach en hun visie op klassenstrijd analyseert. Het probleem in beide (en andere) onderzoeken is de gebrekkige structurele aanpak van de operationalisering van sociologische begrippen als klasse en working-class in de empirische gevalstudies, te beginnen met een te oppervlakkige beschrijving van deze begrippen. Daarbij komt dat er te weinig koppelingen zijn tussen deze sociologische concepten en de manier waarop ze in detail kunnen geanalyseerd worden via filmische middelen als narratieve structuren, belichting, camera/montage en de soundtrack. Bovendien wordt niet structureel aangetoond hoe een film een eigen stem kan hebben in een maatschappelijk debat over hoe de maatschappij georganiseerd moet worden. Deze onderzoekspaper is grotendeels gebaseerd op mijn doctoraatsonderzoek over de representatie van de arbeidersklasse in vier Britse working-class films (*Trainspotting*, *Brassed Off*, *The Full Monty* en *Billy Elliot*). Er waren drie centrale onderzoeksvragen in dit onderzoek. Welke identiteit van de working-class zit manifest/latent verweven in de weerhouden films? In welke mate produceren deze films een discours en/of counterdiscours over de identiteit van de working-class? Bevinden deze films zich in een intermediaal netwerk (aangaande de representatie van de working-class)? Om deze vragen te beantwoorden, incorporeerde dit onderzoek een theoretisch analysemodel waarbij getracht werd de hierboven geschetste lacunes in bestaand onderzoek aan te vullen (Vandekerckhof, 2014, pp. 33-38). In de volgende paragraaf en ook in de casestudy worden deze onderzoeksvragen gedetailleerder behandeld.

Op zoek naar een benaderingswijze voor sociologische concepten in films

Het analysemodel dat ik in mijn doctoraatsonderzoek hanteerde, is een combinatie van een drievoudig discours (waaraan de vier films van het corpus deelnemen, zie *infra*, 'Een structurele analyse via een drievoudig discours') en een uitdieping wat film betreft van het sociologische concept working-class, via een audiovisueel lagenmodel (zie 'Naar een analyse van een audiovisueel lagenmodel').

Een structurele analyse via een drievoudig discours

Het vermelde drievoudige discours bestaat uit een filmisch, een ideologisch en een intermediaal discours. Dit drievoudige discours is gekoppeld aan de drie vermelde centrale onderzoeksvragen. Als eerste komt het filmische discours aan bod. Het wordt gelieerd aan de eerste onderzoeksvraag over de identiteit van de working-class.

Het filmische discours

In het filmische discours worden de inhoudelijke aspecten van de representatie van een sociale groep of een sociaal feit nader bepaald. Anders gezegd: welke inhoudelijke items van een sociale groep of een sociaal feit wil men concreet onderzoeken in een film? In het vermelde doctoraatsonderzoek begon dit met een uitdieping van het begrip working-class, waarna de opdeling van dit concept in thema's, subthema's en identiteitsaspecten volgde.

Op zoek naar de working-class, een inhoudelijke uitdieping via een thematische analyse - Na het raadplegen van de argumentaties van diverse sociologen (waaronder Giddens, 1979 en Bourdieu, 1989), werd een omschrijving geformuleerd van het concept working-class en alle (sub)groepen die deze term omvat. Zo onderscheidt Giddens een drieklassensysteem: upper, middle en lower class (of working-class, het begrip dat in mijn onderzoek werd gehanteerd) (Craib, 1992, p. 81). Bourdieu beklemtoont in zijn klassenverdeling de levensstijl en de consumptiepatronen (de habitus van een klasse). Hij onderscheidt eveneens drie klassen: de dominante klasse of burgerij, de middenklasse of kleinburgerij en de arbeidersklasse. Tot slot bepalen volgens Bourdieu vier soorten kapitaal iemands klassepositie: een economisch kapitaal (inkomsten en eigendom), een cultureel kapitaal (onderwijs, waarden, consumptiepatronen, vrijetijdsbeleving), een sociaal kapitaal (een netwerk van vrienden en contacten) en een symbolisch kapitaal (status en reputatie) (Bourdieu, 1989, pp. 10-12). Vervolgens werd ervoor geopteerd om voor de analyse van de vier weerhouden films een brede invulling te geven aan dit begrip. Die maakte het mogelijk om blue-collar arbeiders (traditionele arbeiders uit zware industrieën als steenkool, staal en scheepsbouw) en white-collar arbeiders (administratieve arbeiders in loondienst) te omvatten. Bovendien werden

werklozen, gepensioneerden en inwonende gezinsleden van arbeiders tot de working-class gerekend.

Een thematische analyse (waarin de levensstijl en de consumptiepatronen van Bourdieu figureren), met een uitsplitsing in subthema's, liet toe het inhoudelijke aspect van de weergave van de working-class op het witte doek verder te distilleren. In de geraadpleegde literatuur kwam een overzichtelijke en gestructureerde opdeling in thema's te weinig voor, waardoor filmwetenschappers te vaak aan de visuele oppervlakte blijven steken in hun analyses, terwijl films onder deze visuele oppervlakte ook diepere inhoudelijke thema's (en waardepatronen) kunnen bevatten. De weerhouden thema's in mijn onderzoek waren: 'gender relations', de samenstelling van de working-class, sociale mobiliteit en regionalisme. 'Gender relations' (de rolverdeling binnen working-class gezinnen) werd besproken in de analyse van *The Full Monty*. De samenstelling van de working-class (autochtonen, allochtonen, gepensioneerden, holebi's, enz.) in *Brassed Off*. Sociale mobiliteit in *Billy Elliot* en regionalisme in *Train-spotting*. Zoals vermeld, werd ieder thema verder onderverdeeld in subthema's. Ter illustratie: sociale mobiliteit werd opgesplitst in de volgende subthema's: de huidige financiële toestand van de working-class personages (onder andere het bezit van geld, roerende en onroerende goederen), de manier waarop deze personages hogerop de sociale ladder willen geraken (via onderwijs, sollicitaties of een huwelijk met iemand uit een hogere klasse, enz.) en hoe ze zich kunnen aanpassen aan nieuwe groepswaarden. Regionalisme, het thema dat in de casestudy aan bod komt, werd verder opgesplitst in subthema's als de bestanddelen van een regionale identiteit, de gehechtheid aan een regionale identiteit en de noord-zuidverhouding in Groot-Brittannië (Vandekerckhof, 2014, pp. 39-50).

De identiteiten van de working-class – In een onderzoek naar representatie komt snel het begrip 'beeld' of 'identiteit' naar voren. Aan de working-class protagonisten van de vier films werden verschillende aspecten van een identiteit toegeschreven, gebaseerd op de vier bovenvermelde thema's: een identiteit als man/vrouw (gender relations), een sociale identiteit (sociale mobiliteit en de samenstelling van de working-class) en een regionale identiteit (regionalisme). Hierna werden aan deze identiteitsaspecten theorieën gekoppeld, komende uit diverse disciplines als de Sociologie, de Sociale Psychologie en de Filosofie. Deze theorieën gaven een extra fundament om de bevindingen van de analyses aan terug te koppelen. Voor wat betreft de sociale identiteit, volgt er een korte illustratie via de sociale identiteitstheorie en de daaraan gekoppelde theoretische begrippen. Deze illustratie is meteen een voorbeeld van het belang van het analyseren van een film binnen een sociologisch onderzoek, in het (her)ontdekken van een maatschappelijke visie in het verleden. De sociale identiteitstheorie stelt dat ieder individu streeft naar de verhoging van de zelfwaardering. Die zelfwaardering kan men verhogen via persoonlijke prestaties of via affiliatie (na sociale mobiliteit) met enkele succesvolle groepen. De sociale identiteit, gelieerd aan sociale groepen, kan verworven worden door personen van deze groepen in hun gedrag en waarden te kopiëren (Taijfel & Turner, 1986, pp. 7-24). Het begrip 'agency' van Giddens (1979, pp. 92-93) verklaart hoe individuen (binnen

groepen en binnen een sociale context) zich via individueel handelen en individuele handelingspotentie kunnen losmaken van hun oorspronkelijke maatschappelijke condities. Een individu is binnen zijn sociale omgeving medeproducent van zijn sociale conditie. Individuen kunnen via sociale praktijken hun sociale werkelijkheden herstructureren en transformeren. Met ‘agency’ of individueel handelingspotentieel beschrijft Giddens dus de *modus operandi* van een individu wanneer dit zich assimileert met andere groepen en de sociale ladder probeert te beklimmen. Via Hall kon het algemene begrip ‘agency’ van Giddens verder geoperationaliseerd worden. Hall (1996, pp. 2-17) beschrijft ‘(sociale) identiteit’ als een voorlopig honk waarop een individu kan rusten en waaraan het (gevoelens van) zekerheid en gerustheid van handelen ontleent, maar tegelijk ook als een veranderbaar honk dat ontvankelijk is voor waarden en normen van andere sociale entiteiten. In een identiteit zit tegelijkertijd (en dit is de basis voor ‘agency’ bij Giddens) een autonome psychische instantie die interactie met de sociale context mogelijk maakt. Ieder individu heeft zijn competenties voor interactie met de sociale context en kan deze voor zichzelf veranderen. Om de cirkel rond te maken, is het bezit van cultureel kapitaal, dat Bourdieu naar voren schuift, belangrijk. Cultureel kapitaal heeft overeenkomsten met de autonome psychische instantie van Hall en dankzij dit kapitaal is het überhaupt mogelijk dat een individu verandert (Bourdieu, 1989, pp. 10-12). De tv-serie van de BBC ‘Stand-up Nigel Barton’ uit 1965, naar een semi-autobiografisch scenario van Dennis Potter, illustreert dit verder. Protagonist Nigel Barton probeert vanuit zijn working-class achtergrond de sociale ladder te beklimmen dankzij zijn toelating tot de universiteit van Oxford. Barton heeft op het eerste gezicht dus het nodige culturele ‘kapitaal’. Via zijn ‘agency’ of individueel handelingspotentieel en zijn competenties voor interactie met zijn nieuwe sociale context lukt het hem op te klimmen in de maatschappij en zelfs een klasse over te slaan; van de working-class naar de upper-class. Aan de universiteit komt hij immers in contact met groepen en individuen uit deze hogere gelederen van de maatschappij. Het lukt Barton hogerop te klimmen, maar met moeite. Vooral in zijn zelfreflectie over zijn nieuwe ‘identiteit’ wordt dit duidelijk. Hij blijft tussen twee stoelen (klassen) vallen en heeft sterk het gevoel dat hij tegelijk bij beide klassen en bij geen enkele klasse hoort. Hij voelt zelfs dat hij vanuit deze twee klassen argwanend wordt geobserveerd. In de ene klasse als nieuweling, in de andere als verrader. Dit feit produceert bij Barton dan ook een intens gevoel van onbehagen. Barton vraagt zich af of hij (in de terminologie van Bourdieu) eigenlijk wel voldoende ‘cultureel kapitaal’ in zich heeft om zijn droom waar te maken (Vandekerkhof, 2014, pp. 48-49).

In het kader van mijn doctoraatsonderzoek was het aangewezen om thema’s en subthema’s aangaande de working-class door te vertalen naar identiteitsaspecten. Deze vertaling maakte het begrip working-class concreter en maakte het mogelijk om de resultaten van de filmanalyses terug te koppelen. Deze doorvertaling is echter niet zo vanzelfsprekend voor de operationalisering van andere sociale feiten, naast de representatie van groepen. Ik kom hierop terug in de slotbeschouwingen. Eenmaal de thema’s, de subthema’s en de identiteitsaspecten ingevuld en beschreven zijn voor

een bepaalde film via het filmische discours (zie ook *infra*), gaat de analyse verder met het ideologische discours.

Het ideologische discours

In het ideologische discours wordt nagegaan of de representatie, die uit het eerste discours kan gedistilleerd worden, waarden bevat die wel of niet overeenkomen met bestaande ideologische waarden, komende uit politieke retoriek of uit sociologisch onderzoek. Er wordt nagegaan of deze mate van conformisme/non-conformisme kan gekoppeld worden aan een mimetische benadering, een eigen interpretatie of een amalgaam hiervan. Ik open met het frequent gevoerde debat binnen de filmtheorie tussen de aanhangers van de mimetische benadering en de aanhangers van een interpretatieve aanpak in de weergave van sociale feiten en het uiten van commentaar op deze feiten.

De discussie over mimesis en interpretatie, een theoretisch niemandsland – Het debat over het doel van film als artistiek medium en de relatie tussen film en realiteit werd intens gevoerd de eerste decennia na de komst van de geluidsfilm en wakkerde hevig op tijdens de jaren 1970 (Stam, 2008, pp. 72-83). Het is niet de bedoeling om deze hele discussie hier weer te geven, vermits deze elders uitgebreid gevoerd wordt.³ Belangrijk is evenwel een onderscheid te maken in dit debat tussen wat de essentie van een film ‘moet’ zijn of wat de essentie van een film ‘kan’ zijn. Voor de ‘realisten’ (zoals Cesare Zavattini, André Bazin en Siegfried Kracauer) hebben films een sociale ‘raison d’être’ en moet film een waarheidsgetrouwe of mimetische weergave bieden van het alledaagse leven. Voor Bazin geniet de mimetische benadering erg veel geloofwaardigheid, omdat het (op)genomen beeld van een landschap, object of persoon automatisch wordt opgenomen zonder de interventie van de mens. De competenties van cinema om de realiteit zo waarheidsgetrouw mogelijk weer te geven, worden sterk uitgebreid door de komst van geluid, kleur en ‘wide-screencinema’.

Voor de formatieve ‘theoretici’ (zoals Arnheim en Bálász) ligt de artistieke waarde van een film juist in zijn sterke verschillen met de realiteit. Ook conventionele filmhistorici en klassieke filmtheoretici als Jacobs en Sadoul zien film als een medium dat moet voorbijgaan aan zijn inherente capaciteiten om personen en objecten op te nemen. Zij pleiten voor film als een medium dat zich op een heel expressieve manier uitdrukt, niet door zijn opnamecapaciteiten maar door zijn vormelijke innovatieve technieken en toevoegingen zoals ‘crossmontage’, hoge en lage camera-standpunten en belichting. Arnheim zag dan ook een omgekeerd evenredige relatie tussen de groei in opnamecapaciteiten (de komst van geluid, kleur en ‘wide-screen-cinema’) en film als een echte en op zichzelf staande kunst (Elsaesser & Buckland, 2002, pp. 195-199). Het debat over mimesis en interpretatie binnen de filmtheorie focust vooral op wat een film zou moeten zijn. Het debat is met andere woorden

ook hier te normatief. Te vaak wordt in deze discussie een waardeoordeel gekoppeld aan films met een al dan niet realistische vormgeving. Bovendien is de relatie tussen een film en zijn maatschappelijke historische referent niet steeds willekeurig. In de theoretische bevindingen van Bazin en Kracauer is die willekeur tastbaar en dreigt een theoretisch niemandsland steeds dichterbij te komen. In dit theoretische niemandsland is de afstand tussen een film en zijn sociaalhistorische context te groot en is er van een interactieve relatie tussen beide geen sprake. Noch in de strekking van Bazin noch in die van de formatieve theoretici als Arnheim is voldoende terug te vinden hoe een film, inhoudelijk en formeel, via mimesis en/of interpretatie, een volwaardige deelnemer kan zijn in een maatschappelijk debat over de realiteit. Een oplossing kan men vinden in de theoretische argumentaties van de Third Cinema, aangevuld met een belangrijke opmerking over de inhoud van een film (Vandekerckhof, 2014, p. 57).

De Third Cinema en film als deelnemer in een historisch/maatschappelijk debat, via inhoud en vorm – Volgens Pines en Willemen (1991, pp. 27-28) is de Third Cinema (een project afgeleid van de gepolitiseerde revolutionaire cinema van de derde wereld, dat zich differentieerde van zowel de klassieke Hollywoodcinema als van de meer kunstzinnige Europese art cinema) feitelijk een cinematografische taal. Deze cinematografische taal zoekt manieren van representatie als antwoord op sociaalhistorische veranderingen. De bevindingen van de Third Cinema duiden op film als een volwaardige en doelgerichte participant in een historisch/maatschappelijke analyse. Anders geformuleerd: cinematografische producties treden in dialoog met het culturele netwerk waarin de films worden geproduceerd en bekeken. Films en filmproducties moeten dus bekeken worden vanuit de historische processen en maatschappelijke instituties van waaruit ze hun impulsen krijgen. De Third Cinema benadrukt echter te veel de cinematografische taal van een film (mise-en-scène, camera/montage en buitenbeeldse muziek) als antwoord op de maatschappelijke context waarin de film is geproduceerd. De inhoud van de film wordt te veel verwaarloosd. Films zijn zowel met hun inhoud als met hun formele stijkenmerken een weergave (product) van de maatschappelijke context. Tegelijk probeert een film deze maatschappelijke context te becommentariëren in een waardendiscours, zeker in tijden van sociaalhistorische veranderingen.

Hierop aansluitend werd in mijn onderzoek geopteerd voor een begrippenkader dat de complexe discussie tussen film en realiteit zo veel mogelijk omvat. Na een studie van eerder in onderzoek gebruikte adequate en minder adequate termen, werden de termen 'discours' en 'counterdiscours' weerhouden om de relatie tussen working-class films en hun maatschappelijke context te bespreken. Bij 'discours' gaan films mee met een bepaalde mening, bij 'counterdiscours' gaan ze ertegenin. Mengvormen en gradaties zijn mogelijk. De 'meningen' waarmee films geconfronteerd worden, zijn onder meer te vinden in sociologische uiteenzettingen en in politieke retoriek. De termen 'discours' en 'counterdiscours' beschrijven een relatie tussen film en realiteit waarbij een film via mimesis en/of interpretatie iets toevoegt

aan de werkelijkheid en misschien zelfs een alternatieve visie voorstelt. Die toevoeging kan conformistisch (discours) of non-conformistisch (counterdiscours) zijn. Hieronder volgt een illustratie van deze begrippen in de film *Brassed Off* (Vandekerckhof, 2012, pp. 86-96).

Bij de voorstelling van een alternatieve (en reactionaire) visie, als commentaar op sociaaleconomische ontwikkelingen in Groot-Brittannië na 1984, zit een indicator van counterdiscours verweven in *Brassed Off* (Mark Herman, 1996). Deze sociaaleconomische ontwikkelingen verschenen na de beruchte Britse mijnwerkersstaking van 1984-1985 die een reactie was op de aankondiging van de Britse regering om verschillende steenkoolmijnen te sluiten. Deze historische mijnwerkersstaking was in de andere gelederen van de Britse maatschappij (de hogere klassen) destijds niet populair. Maar na 1984 bleek dat de mijnsector niet zo verlieslatend was als de conservatieve regering dacht. Integendeel, op een gegeven moment moest de conservatieve regering de energiemarkt terug bijsturen. Zo merkt Dave (2006, p. 64) op: "In the period after 1984 subsidies had been provided to gas and nuclear power companies so that they could compete with coal". Door deze ontwikkelingen kreeg Arthur Scargill, de leider van de stakingsacties in 1984, achteraf zijn gelijk. In *Brassed Off* zijn deze ontwikkelingen na 1984 verweven. De houding van de conservatieven ten aanzien van de sluiting van de mijnen is vervat in het personage van de manager van de mijn, McKenzie. McKenzie wordt afgebeeld als een geslepen en beredeneerde manager die ten aanzien van de vakbonden (waarmee hij onderhandelt over de sluiting van de mijn en het aanbod van een verhoogde gouden handdruk) heel goed weet wat hij wil en al lang zijn conclusies heeft getrokken. In de woorden van het personage: "The decision to close the pit was made two years prior to the public announcement". Het verwijt van de overhaaste (en soms ontorechte) beslissing om de mijnen te sluiten en het gelijk van Scargill verschijnen in de speech van het personage Danny op het einde van de film. In deze toespraak beschuldigt hij de Britse regering ervan een overhaaste en onjuiste economische politiek gevoerd te hebben, met alle psychosociale gevolgen van dien. Zo lijkt het alsof het lichaam van Danny beziel wordt door de geest van Scargill (Dave, 2006, pp. 64-65). Deze illustratie duidt eveneens op het feit dat een counterdiscours in de vorm van interpretatie kan optreden. De bijtende toespraak van Danny is opgenomen in een stijl die op de esthetiek van het theater lijkt: Danny staat op een podium en de camera (en de kijker) positioneert zich recht voor hem, net als een toeschouwer in een theater.

Naast een audiovisuele weergave van een sociaal feit (het filmische discours) en ideologische commentaar op deze weergave via inhoud en vorm (ideologisch discours), kunnen films verwijzingen bevatten naar andere films, naar (populaire) muziek, naar schilderkunst en literatuur. Hieronder worden twee soorten verwijzingen besproken en de meerwaarde van deze verwijzingen voor de representatie van een sociaal feit.

Het referentienetwerk waarin een film zich bevindt, het intermediale discours

Bij de behandeling van verwijzingen zijn er twee vaak gehanteerde concepten in audiovisuele analyses intertekstualiteit en intermedialiteit. Beide concepten beschrijven inspiratiebronnen waarnaar films, inhoudelijk en stilistisch gezien, kunnen verwijzen. Intertekstualiteit refereert eerder aan ‘homomediale’ relaties tussen filmteksten: films verwijzen naar andere films. Omwille van de veelzijdige en algemeen aanvaarde brede invulling van de term ‘medium’, werd binnen mijn onderzoek echter de term ‘intermedialiteit’ weerhouden, waarbij intertekstualiteit een variant is van intermedialiteit (Stam, 2008, pp. 201-202). Intermedialiteit overschrijdt de grenzen tussen media. Intermedialiteit werd in 1983 vermeld door de Duitse onderzoeker Hansen-Löve om de relatie te beschrijven tussen literatuur, muziek en visuele kunsten in het Russische symbolisme. Ondertussen is het begrip wereldwijd erkend door wetenschappers en academici (Herman, Manfred & Ryan, 2005, pp. 252-257). Relevant binnen het concept ‘intermedialiteit’ is ‘extrapositionele intermedialiteit’. Dit begrip maakt het mogelijk om verbanden te leggen tussen teksten die via verschillende soorten media worden gecommuniceerd. Binnen deze extrapositionele intermedialiteit is transmedialiteit belangrijk, waarbij dergelijke verbanden tussen een filmtekst en een brontekst eerder impliciet zijn. Een ander begrip binnen extrapositionele intermedialiteit is ‘intermediale transpositie’ waarbij de verbanden tussen twee teksten wel expliciet zijn.

In de film *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) is er een duidelijk voorbeeld van intermediale transpositie verweven. Op een gegeven moment vliegt in een kantoorgebouw dat sterk lijkt op het Battersea Power Station in Londen, een opgeblazen ballon in de vorm van een varken voorbij het venster. Dit is een overduidelijke heteromediale referentie aan het rockalbum ‘Animals’ van Pink Floyd, waarvan de cover het Battersea Power Station afbeeldt, met een varken zwevend tussen de schoorstenen. Zowel de film van Cuarón als het album ‘Animals’ geven een cynische kant van het mensdom weer door mensen gelijk te stellen met dieren, waarmee de meerwaarde van deze referentie in *Children of Men* werd geïllustreerd (Vandekerckhof, 2014, p. 73).

Naar een analyse via een audiovisueel lagenmodel

Het audiovisuele lagenmodel is gebaseerd op de argumentaties van Peters en Bordwell en Thompson. Het lagenmodel laat toe de inhoudelijke (deel)aspecten – in mijn onderzoek: de thematische opsplitsing van het begrip working-class – te vertalen naar het witte doek. Men kan de volgende lagen onderscheiden in de analyse van een film: de laag van het uitgebeelde verhaal (de synopsis, de thematiek en de narratieve structuur), de laag van de uitbeelding van het verhaal (de mise-en-scène), de laag van de afbeelding van het verhaal (camera en montage) en de laag van de non-diëgetische of buitenbeeldse tekst en muziek (Peters, 1981, p. 54). Uitgeschreven geeft dit per laag onder meer de volgende aspecten. In de eerste laag is er het verhaal met zijn inhoud,

thema's en personages en de narratieve stijl van de film (oorzaak-gevolgstructuur, het gebruik van een verteller en het gebruik van objectieve en/of subjectieve standpunten) (Bordwell & Thompson, 1993, pp. 64-163). De laag van de afbeelding van het verhaal bevat de settings van een film, de rekwisieten (belangrijke objecten in een film), het taalgebruik, het gebruik van diëgetische of binnenbeeldse muziek (via een radio in een woonkamer bijvoorbeeld), de belichting, de kostuums en de positionering van de personages ten opzichte van elkaar en de decors. De voorlaatste laag, de afbeelding van het verhaal, houdt in: camerabewegingen, kleurgebruik, kadering, het gebruik van lenzen, de hoogte van de camera, de afstand van de camera en de montage (lengte van shots, parallelmontages, shotovergangen, juxtapositie van shots, enz.). In de laatste laag wordt de buitenbeeldse muziek of de soundtrack van de film en het gebruik van geluiden gedistilleerd (Bordwell & Thompson, 1993, pp. 185-326). In een onderzoek naar de representatie van de working-class was het in de laag van de afbeelding van het verhaal aangewezen om onder meer het taalgebruik (streektaal, gebruik van slangwoorden), de klederdracht en de settings (huizen en woonwijken) te onderzoeken. Voor de soundtrack werd het gebruik onderzocht van algemene Britse of Amerikaanse popmuziek of van muziek van artiesten die aansluiten bij de leefwereld van de arbeidersklasse. Qua camera en montage was het gebruik van kleuren (bijvoorbeeld heldere versus obscure kleuren), kadering en lenzen (zijn de working-class protagonisten ingesloten door decors, muren en deuren of is er een gevoel van open ruimte) belangrijk. Voor de eerste laag, de laag van het uitgebeelde verhaal, was het relevant om na te gaan wie de film vertelt (een anonieme verteller of een van de working-class protagonisten) en welke gebeurtenissen het verhaal in gang zetten (de ambitie van een personage om hogerop te klimmen, de sluiting van een steenkoolmijn of staalfabriek, enz.).

Deze opsomming is slechts een extract van de toepassing van het lagenmodel voor mijn onderzoek. Deze gedetailleerde lagen, gekoppeld aan het filmische discours (de uitdieping van sociale concepten, thema's en subthema's), aan het ideologische discours (welke ideologische waarden komen uit de film, hoe moet de maatschappij rond een bepaald thema of sociaal feit georganiseerd worden en via welke vormgeving komt deze visie tot uiting) en aan het intermediale discours (welke verwijzingen zijn er in de film en wat is hun meerwaarde) geven alleszins die aspecten weer waarop een filmwetenschapper of socioloog kan letten wanneer hij of zij een film analyseert. Niet in iedere film zullen alle details van het lagenmodel even belangrijk zijn; dit varieert van film tot film en is afhankelijk van het (sociale) concept dat geanalyseerd wordt.

Casestudy: de representatie van de regionale identiteit van de working-class in *Trainspotting*

In *Trainspotting*, een film over jeugdsubculturen en drugsgebruik in de working-class (en de manier waarop het hoofdpersonage hieraan wil ontsnappen) in Edinburgh in de

jaren '80, werd het inhoudelijke thema van regionalisme (de regionale identiteit van de working-class) geanalyseerd. Eerst komt het drievoudige discours, doorspekt met het audiovisuele lagenmodel, aan bod. Dan volgt er een bondige conclusie uit deze filmanalyse.



Afbeelding 1. *Trainspotting*: een idyllische trip naar de Schotse heuvels?

Het filmische discours over de regionale identiteit van de working-class in *Trainspotting*

In dit eerste discours stelde ik vast dat in *Trainspotting* de regionale identiteit op diverse wijzen in beeld wordt gebracht: het gebruik van streektaal, slangwoorden en de opnames ter plaatse duiden hierop. De settings (de opnames gebeurden in Leith, een onderkomen buitenwijk van Edinburgh) en het taalgebruik zijn de laatste restanten van de Schotse identiteit. De regionale identiteit van de working-class in deze film is immers aan erosie onderhevig, door de sluiting van zware industrieën en de werkloosheid die ermee gepaard gaat. Specifiek in *Trainspotting* worden, naast werkloosheid, de drugsproblematiek en de aidsepidemie in het erosieproces op de voorgrond geplaatst. Hierbij ligt in deze film de nadruk op hoe werkloosheid, drugs en aids voornamelijk de plaatselijke jeugd hebben getroffen. Qua gehechtheid aan de streek en de houding ten aanzien van de relatie tussen het noorden en het zuiden van het land is er een verschil tussen de protagonisten in *Trainspotting*. Waar de meeste personages onverschillig staan tegenover zowel Schotland als de gehele Britse natie, uit het hoofdpersonage Renton zijn ongenoegen uit over 'Schots zijn'. Naar de Britse natie gaat zijn liefde evenmin uit. Hij beschouwt zichzelf eerder als een algemene consument en wereldburger, aangezien hij in een monoloog (op het einde van de film) het consumentisme omarmt. Alleen het personage Tommy vindt het leuk om Schots te zijn. Maar dit personage krijgt met alle oorzaken van de Schotse erosie te maken (zijnde werkloosheid, drugs en aids) en uiteindelijk sterft hij (Vandekerckhof, 2014, p. 265).

Het ideologische discours over de regionale identiteit van de working-class in *Trainspotting*

In *Trainspotting* is er een mengeling van discours en counterdiscours in het overdragen van deze regionale identiteit. Het discours, in zowel de waarden van de conservatieve regering onder Thatcher ('initiatief nemen om jezelf te helpen', 'liberalisme', 'trouw aan de natie') als de waarden van New Labour van Blair ('iedereen kan het maken door pure wilskracht', 'de eenheid van een moderne en Britse natie die consumentisme omarmt'), is te zien in het entrepreneurschap van de vriendengroep die samen gaan shopliften en later in het verhaal een drugsdeal sluiten; ook in het initiatief van Renton om zijn vrienden achter te laten en er met het geld vandoor te gaan en zijn voornemen om een regelrechte consument te worden. Counterdiscours verschijnt in *Trainspotting* in dezelfde twee voorbeelden. Entrepreneurschap door een leven van misdaad gaat ook tegen de ideologie van liberalisme en 'Thatcherism' in. Hetzelfde geldt voor het verraad van Renton (Vandekerckhof, 2014, p. 296). Ook 'de eenheid van een moderne en Britse natie die consumentisme omarmt' wordt bekritiseerd in *Trainspotting*. Op het scharnierpunt naar het tweede deel van de film, wanneer hij naar Londen afzakt, vertelt Renton: "There was no such thing as society and even if there was I most certainly had nothing to do with it (red: een verwijzing naar een uitspraak van Thatcher). For the first time in my adult life, I was almost content". En op het einde van de film vertelt hij: "So why did I do it? I could offer a million answers, all false. The truth is that I'm a bad person, but that's going to change, I'm going to change. This is the last of this sort of thing. I'm cleaning up and moving on, going straight and choosing life... I'm going to be just like you: the job, the family, the fucking big television, the washing machine, the car, the compact disc and electric tin opener, good health... looking ahead, to the day you die". Door deze monologen linken Kelly en Patterson *Trainspotting* zowel met de liberale waarden van de regering onder Thatcher als met de waarden onder New Labour (Kelly, 2005, p. 71; Patterson, 2011, p. 132). Renton omarmt dus legaal consumentisme (ter vervanging van zijn illegale drugsconsumptie) op het einde van de film, maar zijn begeleidende speech hierbij is licht ironisch, alsof het niet zeker is of hij zijn oude leven van drugsgebruik (als een van de eroderende factoren van de regionale identiteit in *Trainspotting*) vaarwel zegt. Met Rentons toespraak in het begin van de film (zie afbeelding 1) in de Schotse heuvels waarin de Britse natie door hem beledigd wordt, lijkt het eerder of hij een universeel consumentisme aanhangt. Hierdoor wordt vanuit de film een alternatieve visie voorgesteld: het hoofdpersonage verwerpt zowel de Schotse als de Britse identiteit en wil een wereldburger worden.

Trainspotting bevat in dit amalgaam van discours en counterdiscours een mix van mimesis en interpretatie. De balans slaat echter door in het voordeel van interpretatie. *Trainspotting* gaat voorbij aan de typische sociaal-realistische stijl van bijvoorbeeld Ken Loach, een stijl die voornamelijk bestaat uit opnames op locatie, het inschakelen van niet-professionele acteurs, het gebruik van de long take (langdurige shots zonder te knippen), een nauwelijks merkbare soundtrack en het gebruik van natuurlijk licht

en geluid. *Trainspotting* vertoont eerder een overdadige stilerings, genaamd 'excess'. Een voorbeeld hiervan is terug te vinden in de scène waarin Renton na een drugsinspuiting letterlijk op een onwezenlijke maar symbolische manier in een rood tapijt wegzinkt (zie afbeelding 2). In deze scène wordt via de stilerings de verloedering door drugs van de jeugd extra beklemtoond (Vandekerckhof, 2014, pp. 281-285). Deze scène toont tegelijk aan hoe de analyse van een film relevant kan zijn in sociologisch onderzoek, bijvoorbeeld naar jeugdsubculturen en drugsgebruik. In een onderzoek van het productieteam werden voormalige heroïneverslaafden uit het Calton Athletic Drug Rehabilitation Centre in Glasgow geïnterviewd. Deze ex-verslaafden adviseerden vervolgens de cast van *Trainspotting* over de manier waarop en de plaats waar naalden werden geïnjecteerd in de arm en adviseerden hen over de gebruiken van de drugscultuur. Iedere acteur kreeg vijf naalden en moest daarmee oefenen tot hij/zij de techniek van het onderhuids inspuiten onder de knie had. Hierbij werden ook de 'zalige' kanten van drugs benadrukt, om de opnames zo realistisch mogelijk te maken. Met het visualiseren van de 'zalige kanten' van drugsgebruik wilden de makers van *Trainspotting* ook expliciet weggaan van het typische sociaal-realisme in de Britse cinema in de portrettering van drugsverslaafde protagonisten. Renton & co worden helemaal niet als slachtoffers van de maatschappij afgebeeld. De drugs gebruikende protagonisten in *Trainspotting* zijn niet graatmager, vertonen geen armen vol inspuitsvlekken en hebben geen zwarte randen rond hun ogen, in tegenstelling tot de drugsverslaafden in *Harry Brown* (Daniel Barber, 2009) bijvoorbeeld. Integendeel, Renton is vrij intelligent en zeker niet sociaal achtergesteld. Hij kiest bewust voor een leven van drugs en kicks. De protagonisten in de film hebben zelf hun lot in handen: ze stoppen wanneer ze willen met drugs en slagen er ook in om van de verslaving af te geraken, om daarna even makkelijk terug te beginnen met hun verslaving en even makkelijk weer te stoppen. In bepaalde zin wordt er in *Trainspotting* dus een taboe doorbroken rond drugs. In plaats van continu de gevaren af te beelden, wordt vaak het absolute genot getoond van de protagonisten wanneer ze high zijn. Drugs vormen een soort van zalige controle, zij



Afbeelding 2. Surrealisme, Renton zakt letterlijk weg in de vergetelheid. Een toepassing van 'excess' als illustratie van de teloorgang van een Schotse generatie door drugs.

het een valse controle, in een voor de rest doelloos bestaan. Dit wil niet zeggen dat *Trainspotting* de gevaren van drugs niet toont. Integendeel, het personage Tommy dat initieel niet van drugs moest weten, grijpt er uiteindelijk ook naar: een initiatief dat uiteindelijk naar zijn dood zal leiden. De film wil het gebruik van drugs op een meer evenwichtige manier representeren door ook het genot te tonen dat de gebruikers ervaren; het genot dat de reden is waarom de personages in de eerste plaats drugs gebruiken. Door de excessieve stileren in *Trainspotting* wordt dit gegeven extra benadrukt. Waarmee ik niet wil zeggen dat een film hiervoor overdadig gestileerd hoeft te zijn, maar wel dat een film geen hyperrealistische stijl ‘moet’ hebben om sociale feiten weer te geven en hierover een mening te uiten. In zijn overdreven stileren geeft *Trainspotting* aparte inzichten in de drugsproblematiek in een bepaalde periode op een bepaalde plaats: geen graatmagere verwaarloosde drugsgebruikers, geen gruwelijk realistische sterfscènes. Integendeel, Renton zinkt in een gelukzalige roes in de vergetelheid, begeleid door het ironische ‘A Perfect Day’ van Lou Reed (Vandekerckhof, 2014, p. 296).

Het intermediale discours over de regionale identiteit van de working-class in Trainspotting



Afbeelding 3. Intermedialiteit, *A Clockwork Orange* (1971) en *Trainspotting* (1995). Moloko als inspiratiebron voor Voloko, beide onbestaande woorden. In *Trainspotting* praten de personages over seks. In *A Clockwork Orange* zitten Alex en zijn metgezellen met hun benen omhoog op beelden van vrouwen in erotische posities.

De intermediale linken in *Trainspotting* zijn vrij divers: gaande van een verwijzing naar een film van Kubrick, tot linken (via tracks op de soundtrack maar ook tijdens dialogen van de working-class protagonisten) naar de rockartiesten Iggy Pop en David Bowie, twee idolen van de working-class jeugd. Ook in deze intermediale linken zijn de thematiek van de film en de mate van counterdiscours in *Trainspotting* te herkennen. Met name het thema van sociale mobiliteit en regionale erosie door drugs en misdaad, in de link met *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), waarin de protagonist Alex gewelddaden pleegt onder invloed van drugs. Maar ook in de link met Iggy Pop die in zijn leven verschillende drugsverslavingen kende. Idem voor de koppeling met David Bowie; net als Iggy Pop had ook Bowie te kampen met een drugsverslaving. Voor het

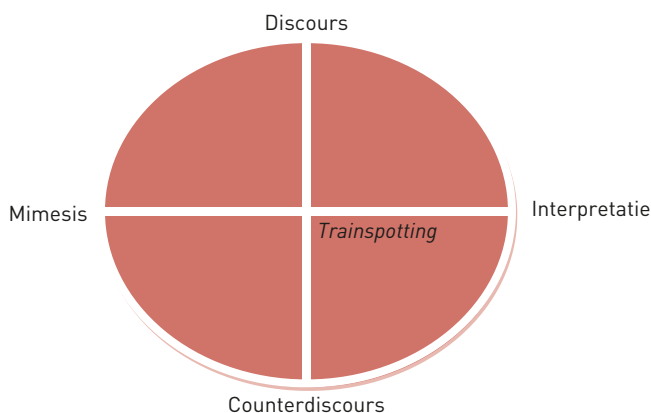
thema van regionalisme zijn deze referenties essentieel. Drugs zijn, zoals hierboven besproken, een van de oorzaken van de eroderende Schotse cultuur.

De koppeling met de kameleonartiest Bowie (met zijn diverse muzikale transformaties) accentueert de verandering van Renton van een Schot naar een wereldburger, wanneer hij naar Londen gaat en de westerse consumptiecultuur ondergaat (Vandekerckhof, 2014, p. 308).

Conclusie

De conclusie van deze filmanalyse was dat *Trainspotting* een duidelijke visie uitstraalt over de mate waarin working-class protagonisten gehecht zijn aan hun streek en hoe deze protagonisten Groot-Brittannië als een natie bekijken. In *Trainspotting* komt ook een alternatieve mening bovendrijven over de waarden en normen van jeugdsubculturen in Edinburgh midden jaren 1980, zoals hierboven werd geschetst. Deze visie in *Trainspotting* bevat een mix van discours en counterdiscours ten aanzien van de retoriek van de conservatieve regering onder Thatcher en de retoriek van de New Labour-regering onder Blair. Deze mix bevat een display van sociaal-realistische elementen (onder meer het realistisch plaatsen van drugsnaalden in de huid en de opnames op locatie) en een overdadige stilering in de vorm van excess ('overdreven' symbolische scènes).

Het onderstaande model is een grafisch overzicht van het drievoudige discours. Iedere film binnen mijn onderzoek positioneerde zich op één van de kwadranten of op een combinatie van twee of meer kwadranten van figuur 1; mimesis (imitatie) en interpretatie, discours en counterdiscours. In figuur 1 wordt de positionering van *Trainspotting* in het maatschappelijke debat over de working-class visueel weergegeven.



Figuur 1. Positionering van *Trainspotting* op de assen discours/counterdiscours en mimesis/interpretatie.

Als men zich baseert op de academische literatuur over deze film, zou deze film eerder rechtsboven geplaatst worden als een conformistische prent zonder een eigen visie, terwijl in mijn onderzoek een ander en meer genuanceerd beeld naar voren komt. Ook de intermediale referenties zetten de mate van counterdiscours in *Trainspotting* extra kracht bij (Vandekerckhof, 2014, p. 321).

Bij de slotbeschouwingen blik ik terug op het gehanteerde analysemodel en de toepassing ervan binnen mijn onderzoek en vermeld ik aandachtspunten voor toekomstig gebruik en onderzoek.

Slotbeschouwingen

Zoals geformuleerd werd in de inleiding, was het de bedoeling van deze paper om het debat te openen aangaande de rol van filmanalyses binnen de sociologie. Hierbij kwam de vraag hoe filmanalyses een meerwaarde kunnen zijn voor sociologisch onderzoek. Die meerwaarde kan liggen in het illustreren van sociologische concepten in een pedagogische omgeving, maar ook (als aanvulling bij bestaand onderzoek) in het (her)ontdekken van een bepaalde visie op de maatschappij en de plaats van sociale groepen en sociale feiten hierin. Het maatschappelijk belang van de analyses van films mag alleszins niet onderschat worden. Zoals de voorbeelden van de tv-serie ‘Stand-up Nigel Barton’ en *Brassed Off* aantonen, kan terug in het verleden gedoken worden om toenmalige meningen en opinies over sociale feiten na te gaan. In ‘Stand-up Nigel Barton’, over sociale mobiliteit en de moeilijkheden die leden van de working-class ondervonden om zich aan te passen aan nieuwe culturen. In *Brassed Off*, om een alternatieve visie (tegen de toenmalige politieke retoriek in) te ontdekken over hoe de maatschappij dan wel moet georganiseerd worden qua energievoorziening en de verdeling van werkplaatsen in die sector. In *Trainspotting* komt er ook een alternatieve visie qua regionalisme naar voren en andere inzichten in jeugdsubculturen en drugsgebruik. Bovendien wordt deze visie in *Trainspotting* voorgesteld in een aparte vormgeving en niet met een gebruikelijke ‘cinema vérité’-stijl of sociaal-realisme. Het in deze onderzoekspaper voorgestelde analysemodel, als brug tussen Filmstudies en het domein van de Sociologie, was functioneel in de analyse van vier Britse working-class films in mijn doctoraatsonderzoek. Dit model gaf overzicht en structuur aan mijn analyses en maakte het mogelijk om de ‘working-class’ op een theoretisch gefundeerde manier te benaderen en te operationaliseren. Een suggestie zou kunnen zijn om de combinatie van de thematische toepassing, het drievoudige discours en het lagenmodel toe te passen op de representatie van sociale feiten als ‘macht’, ‘status’ en ‘klassenstrijd’ of op de representatie van maatschappelijke instituties als het gerechtsapparaat of de gezondheidszorg. Hieraan gekoppeld moeten er andere theorieën gevonden worden voor het filmische discours. Theorieën rond identiteit – zoals de besproken sociale identiteitstheorie – zijn relevant om de representatie van groepen verder te analyseren. Maar wat bijvoorbeeld met de weergave van maatschappelijke instituties of de representatie van begrippen als status? De opdeling in

thema's en subthema's is ook in deze gevallen aangewezen. Ook de toepassing van dit analysemodel op andere boodschapdragers als documentaires, kortfilms en filmpjes op YouTube is een interessante oefening. Hoewel deze boodschapdragers verscheidene vormelijke elementen delen met het medium film, zijn er ook aparte vormelijke elementen te onderscheiden.

Tot slot mag de kant van de ontvanger van filmteksten niet vergeten worden in analyses. Een filmtekst wordt na de productie gedistribueerd naar een ontvanger die de film decodeert en interpreteert. Dit decoderen doet de recipiënt met zijn eigen culturele achtergrond (waarden, normen en gewoonten). De kijker moet als een actieve en kritische participant beschouwd worden in de betekenisgeving van een tekst. De kijker is iemand die gevormd kan worden door een tekst en tegelijk aan deze tekst vorm en betekenis geeft (Benshoff & Griffin, 2009, p. 14). In mijn onderzoek werd de receptie van een tekst vooral bekeken vanuit reviews door recensenten en besprekingen van auteurs die in boeken of dissertaties de films van het corpus hebben besproken. Ook bestaand onderzoek, voor zoverre dit beschikbaar was, naar publieksreacties was een piste om de kant van de ontvanger te belichten. Nu het domein van de Filmstudies, samen met zijn studieobject, in de eenentwintigste eeuw is aanbeland, is het misschien meer dan ooit belangrijk om én de kant van de zender (de cineast, de scenarioschrijver en het productieteam) én de kant van de ontvanger (de interpretatie door de kijker) te onderzoeken. Na de introductie van het softwarepakket Photoshop, de doorontwikkeling van computer-generated imagery (CGI), het gebruik van digitale opnameprocedures en het succes van 3-D feature films is de 'oude' discussie over film en realiteit, film en mimesis of interpretatie helemaal terug van weg geweest. Van de kijker wordt meer dan ooit onderlegdheid verwacht in het maken van een onderscheid tussen wat films claimen te tonen en wat ze werkelijk tonen en tussen wat films aan de audiovisuele oppervlakte weergeven en wat ze in hun dieperliggende ideologische betekenis weergeven. Ook hier is er een verdeeldheid binnen de Filmstudies in de afbeelding van de realiteit in het digitale tijdperk. Sommigen filmhistorici prijzen de komst van 3-D en digitale opnameprocedures omdat de realiteit hiermee dichterbij benaderd wordt, in de zin die Bazin bedoelde (Elsaesser & Buckland, 2002, p. 291). Anderen wijzen net op de afstand die gecreëerd wordt met de realiteit, door de manipulatieve effecten die door deze digitale technieken kunnen gecreëerd worden (Hoberman, 2012, pp. 3-5). Het is alleszins aangewezen in verder onderzoek de relatie tussen film en realiteit in het digitale tijdperk te herbekijken en hierbij eveneens de kant van de ontvanger te belichten, zeker voor films met een groot box-office succes. Hierdoor wordt de betekenisgeving van een filmtekst rijker en genuanceerder.

Noten

1. Zo onderzoekt O'Connor de relatie tussen cinema en sociale theorie, waarbij hij van een dialectische relatie tussen deze twee disciplines uitgaat.

2. Deze auteurs voerden een onderzoek naar films en de weergave van sociologische topics als machtsrelaties, geweld, terreur en postmodernistische economische structuren.
3. Zie hiervoor Lapsley, R. & Westlake, M. (Eds.) (1980). *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press; en Lovell, T. (1980). *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasures*. London: BFI.

Bibliografie

- Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2009). *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*. West Sussex: Blackwell Publishing.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1993). *Film Art*. New York: Mc Graw-Hill.
- Bourdieu, P. (1989). *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, gekozen door Dick Pels. Amsterdam: Van Gennep.
- Craib, I. (1992). *Anthony Giddens*. London: Routledge.
- Cutchins, D., Raw, L. & Welsh, J. (2010). *The Pedagogy of Adaptation*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Dave, P. (2006). *Visions of England: Class and Culture in Contemporary Cinema*. Oxford: Berg.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image, trans.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Diken, B. & Laustsen C. B. (2007). *Sociology through the Projector*. Abingdon: Routledge.
- Dowd, J. (1999). Waiting for Louis Prima: On the Possibility of a Sociology of Film. *Teaching Sociology*, 14(4), 324-42.
- Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.
- Giddens, A. (1979). *Central Problems in Social Theory, Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. Berkeley: University of Californian Press.
- Hall, S. (1996). Who Needs Identity. In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 2-17). London: Sage Publications.
- Herman, D., Manfred, J. & Ryan, M. (2005). *Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- Hesling, W. (2004). Het verleden als verhaal. De narratieve structuur van historische films. In D. Biltereyst & P. Meers (Eds.), *Film/TV/Genre* (pp. 67-87). Gent: Academia Press.
- Hoberman, J. (2012). *Film after Film. Or What Became of 21st-Century Cinema*. London: Verso.
- Kelly, A. (2005). *Contemporary British Novelists. Irvine Welsh*. Manchester: Manchester University Press.
- Lowenstein, A. (2001). Under-The-Skin Horrors. Social Realism and Classlessness in *Peeping Tom* and the British New Wave. In J. Ashby & A. Higson (Eds.), *British Cinema, Past and Present* (pp. 221-31). New York: Routledge.
- O' Connor, D. (2002). *Mediated Associations: Cinematic Dimensions of Social Theory*. Québec: McGill-Queen's University Press.
- Palmer, W. J. (2009). *The Films of the Nineties: the Decade of Spin*. New York: Palgrave Macmillan.
- Patterson, S. (2011). Universalising a Nation and the Adaptation of *Trainspotting*. In C. MacCabe, K. Murray & R. Warner (Eds.), *True to Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity* (pp. 134-42). Oxford: Oxford University Press.

- Peters, J. M. (1981). *Pictorial Signs and the Language of Film: An Introduction*. Amsterdam: Rodapi.
- Pines, J. & Willemsen, P. (1991). *Questions of Third Cinema*. London: BFI Publishing.
- Purcell, K. W. (2001). Reimagining the Working Class. From *Riff Raff* to *Nil by Mouth*. In H. Beynon & S. Rowbotham (Eds.), *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain* (pp. 113-32). London: Rivers Oram Press.
- Rosenstone, R. (1995). *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Stam, R. (2008). *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Tajfel, H. & Turner J. C. (1986). The Social Identity Theory of Intergroup Behavior. In S. Worchel & W. G. Austin (Eds.), *The Psychology of Intergroup Relations* (pp. 7-24). Chicago: Nelson-Hall.
- Toplin, R. B. (1996). *History By Hollywood. The Use and Abuse of the American Past*. Urbana: University of Illinois Press.
- Vandekerkhof, R. (2012). Britse working-class in beeld. *CineMagie*, 279(3), 86-96.
- Vandekerkhof, R. (2014). *Van discours tot counterdiscours: een thematisch-stilistische analyse van vier Britse working-class films (1995 – 2000). Trainspotting (1996), Brassed Off (1996), The Full Monty (1997), Billy Elliot (2000)*. Leuven: Onderzoekseenheid: Centrum voor Media-cultuur en Communicatietechnologie [CMC], KU Leuven.

Abstract

This research paper wants to open the debate regarding the role of film analysis in the domain of Sociology. A film can be an important participant in a social and ideological discourse. This paper describes the components and the structure of a theoretical analysis model by which sociological concepts can be operationalized for film analysis. This model will be illustrated by some brief examples and an extensive case study regarding the representation of the British working-class. The advantage of film analysis for sociological research, besides as a tool of illustration in an educational setting, lies in the (re)discovery of a certain vision on society and the place of social groups in that society. The examples of 'Stand-up Nigel Barton' and *Brassed Off* show that we can go back to the past to discover opinions about social facts. In 'Stand-up Nigel Barton', about social mobility and the difficulties that members of the working-class experience when they try to adapt themselves to new cultures. In *Brassed Off*, to discover an alternative vision about the way that the British society should be organized when supplying energy and the distribution of labor forces within the energy sector. In *Trainspotting*, an alternative vision emerges about regional identity, youth subcultures and drug abuse. The interdisciplinary analysis model, as presented here, was functional in the analysis of the mentioned works of working-class fiction. It gave a transparent structure to the film analysis and made it possible to approach the concept of the working-class on a sound theoretical basis.

Keywords

Sociological filmdiagnosis; British working-class films