

Po czyjej jesteś stronie?

Ken Loach jako autor i nie-autor

KAROLINA KOSIŃSKA

Mam wobec scenarzystów ogromny szacunek i nie podpisuję się pod teorią autorską w reżyserii. Kiedy reżyseruję film, nie próbuję być autorem. Oczywiście jest dla mnie, że film to wspólna praca i jeśli ktokolwiek ma tu największy wkład, to jest to scenarzysta ¹.

Moja wizja świata się nie zmienia. Byłem i nadal jestem socjalistą ².
Ken Loach

W filmie *Ziemia i wolność* (*Land and Freedom*, 1995), opowiadającym o socjalistach walczących w 1936 roku w hiszpańskiej wojnie domowej przeciw faszystom, jest taka scena. Po walce bojownicy międzynarodowych brygad siadają wraz z mieszkańcami wsi w skonfiskowanym domu Don Juana, zwolennika Franco. Siadają przy stole, by podjąć decyzję, czy przejęte ziemie mają być kolektywizowane. Dyskusja jest burzliwa, każdy ma w niej prawo głosu, nawet ci, którzy są przeciwni tak radykalnemu rozwiązaniu. Część wieśniaków chce natychmiastowej kolektywizacji – rewolucjonistom potrzeba jedzenia, a jeśli będziemy pracować na roli razem, żywności będzie więcej. Jeden z mieszkańców, Pepe, jest jednak przeciwny – zaczynał od skrawka ziemi, teraz ma już kilka arów, bo ciężko na nie pracował, a każdy przecież jest inny, każdy ma własne potrzeby. Starszy człowiek przekonuje, że *rewolucja jest jak rodząca krowa – jeśli jej nie pomożemy, stracimy i ją, i cielę, i dzieci, które nie dostaną mleka*. Zwolennicy kolektywizacji reagują oklaskami. Do dyskusji włączają się partyzanci. Lawrence, Amerykanin, pozostaje sceptyczny, mówiąc: *Co zrobicie z takimi jak Pepe, który ma kilka arów ziemi, co zrobicie z tym, kto nie chce należeć do kolektywu, to antyfaszysta. Co wtedy? Teoria jest piękna, praktyka kuleje. Chłopi już są skłóceni z antyfaszystami. To zagraża produkcji!* Tłumaczy, że cały świat odwrócił się od hiszpańskich antyfaszystów, że kapitalistyczne kraje z wielkimi bankami nie chcą ich wspierać, wysyłać broni. Trzeba więc złagodzić hasła. Partyzant ze Szkocji ostro reaguje – jeśli pozbawimy rewolucję radykalizmu, pozostaną tylko puste idee, a przecież to idee są podstawą walki. Niemiecki socjalista ostrzega, że brak zdecydowania, nawet gdy ruch lewicowy jest potężny, może się skończyć Hitlerem. Jest mowa o poległych żołnierzach, na wspomnienie zastrzelonego ukochanego, Irlandczyka Coogana, Blanca, hiszpańska partyzantka, ma łzy w oczach. Pozostaje pytanie: czy mamy walczyć o rewolucję, czy najpierw zwyciężyć faszystów? David, Brytyjczyk, główny bohater filmu, podkreśla, że *ideologia to nie książka, że musi służyć konkretnym ludziom...*

Dyskusja jest pełna banalnych już dziś haseł: podniesienie wydajności, zwiększenie produkcji, własność prywatna sprzyja kapitalistycznemu myśleniu, dzielenie według potrzeb... Z dzisiejszego punktu widzenia ich naiwność jest uderzająca. Trącą dydaktyzmem i patosem, trochę zawstydzają widza. Co więcej, jako materiał filmowy nie mają praktycznie żadnej wartości dramaturgicznej; wciśnięte w fabułę muszą przecież przybrać formę jakiegoś ideologicznego wykładu, ułożyć się w jakiś socrealistyczny schemat. Tymczasem dzieje się coś dziwnego. Widzimy żywych ludzi, którzy tak bardzo starają się bronić to, w co wierzą, niezależnie od tego, po której stronie są w tym sporze. Widz zostaje pochłonięty przez entuzjazm bohaterów, zaczyna rozumieć, że być może w 1936 roku lewicowcy występujący przeciw Franco wkładali w walkę całą swą wiarę, całe serce. Owe wyświechtane i niestety trochę dziś śmiesznie brzmiąca hasła są naiwne, ale też niezwykle niewinne, świeże. Jest tu patos, ale też całkiem konkretne sprawy; jest dydaktyzm, ale też nieklamana pasja. Być może Ken Loach jest jedynym reżyserem, który potencjalnie nudną (12-minutową!) scenę dyskusji o kolektywizacji ziem potrafi sfilmować tak, że nawet sceptycznemu widzowi trudno utrzymać emocje na wodzy.

Dwie deklaracje Kena Loacha, przywołane na początku niniejszego tekstu, w pełni określają go jako autora. A przecież pierwsza z nich nie pozwala myśleć o nim w kategoriach autorstwa, bo takiej etykiety nigdy mieć nie chciał i nigdy o nią nie dbał. Loach służy swojej idei, Sprawie, nie ma pretensji do reżyserskiego „mistrzostwa”, rezygnuje z funkcji „Twórcy”. Jego filmy nie mają być emanacją osobowości, wrażliwości, duchowości artysty. Opowiadając o nich, nie mówi o sobie, mówi o kontekście politycznym, o problemach społecznych, nigdy nie zaznacza w tego rodzaju komentarzach własnego ego. A jednak jest autorem i trudno temu zaprzeczyć. Wszystkie jego projekty, fabularne czy dokumentalne, są naznaczone bardzo wyraźnym piętnem swego twórcy. Nie tylko wskutek doboru tematów czy pewnej spójności stylistycznej i nie w wyniku obsesyjnej potrzeby pełnej wolności twórczej i kontroli nad własną pracą. Jego sygnatura to raczej ostrość przekonań połączona z ogromnym zrozumieniem i trudną do nazwania czułością wobec ludzi, o których mówi. Loach potrafi robić filmy patetyczne i proste zarazem, umie połączyć upiorny portret beznadziei z humorem, który każe śmiać się przez łzy. Jest dydaktyczny, ale wie, jak w najmniej spodziewanym momencie trafić widza w samo serce. Niezwykły pragmatyzm i obsesja użyteczności w żaden sposób nie temperują tu czasem wręcz naiwnej wiary i pasji. Paradoksalnie Loach jest autorem właśnie w tych momentach, w których oddaje swój film innym – ludziom, których filmuje i tym, których chce wesprzeć. Kiedy wyraża szacunek, samemu usuwając się w cień.

Styl oznacza postawę, a postawa oznacza styl.

Lindsay Anderson

Loacha postrzega się jako jednego z najważniejszych (i najwierniejszych) przedstawicieli i twórców społecznego realizmu, konwencji czy też praktyki twórczej niezwykle mocno związanej z filmem brytyjskim. Początki realizmu wywodzą się jeszcze z obrazów dokumentalistów brytyjskich lat 30., ugruntował ją ruch Free Cinema i kino młodych gniewnych na przełomie lat 50. i 60. W la-

tach 80. w nurt ten włączyli się reżyserzy kameralnych filmów opowiadających o rozpaczliwej sytuacji klasy robotniczej zdegradowanej pod rządami Margaret Thatcher. Odejście pani premier (i jej dorobek polityczny) nie zneutralizowały jednak postawy zaangażowanych i radykalnie nastawionych filmowców, którzy w latach 90. rozwinęli, czasem w dość zaskakującym kierunku, formułę realizmu brytyjskiego (Shane Meadows, Danny Boyle czy Stephen Daldry).

Loach w nurcie tym zajmuje ważne miejsce – wiele zawdzięcza swoim poprzednikom, Lindsayowi Andersonowi, Tony'emu Richardsonowi czy Karelowi Reiszowi, ale równie wiele zawdzięczają mu młodszy twórcy. Od połowy lat 60. po dzień dzisiejszy Loach, celowo czy nie, każdym swoim projektem przyczynia się do skryształizowania się pojęcia realizmu społecznego. W dużym stopniu to za jego sprawą nurt ten stał się jednym ze znaków firmowych brytyjskiej kinematografii, jego konwencja ustaliła się na tyle trwale, że zaczął on funkcjonować niemalże jak gatunek determinujący nie tylko problematykę podejmowaną w filmach, jej zabarwienie polityczne (wyraźnie lewicujące), ale też struktury fabularne, estetykę czy ikonografię. Szeregowe ceglane domki słoczone wzdłuż brudnych uliczek, szare blokowiska, charakterystyczne wnętrza robotniczych domków z wąskimi schodkami, zadymiony pub pełen rumianych twarzy klasy pracującej – to obrazy-znaki składające się na mocno skryształizowaną już konwencję. Filmy Loacha (oczywiście te, których akcja jest umiejscowiona w Wielkiej Brytanii) doskonale się w nią wpisują i jednocześnie kreują jej kształt. W tym miejscu warto zadać sobie pierwsze pytanie: skoro kolejne projekty Loacha tak gładko stapiają się z hasłem realizmu społecznego, to czy on sam pozostaje jeszcze autorem? Inaczej: skoro Loach przyjmuje, świadomie lub nie, stylistykę społecznego realizmu, to czy jego styl można nazwać autorskim?

Prób zdefiniowania realizmu społecznego, tak jak i prób wyznaczenia praktycznych jego zasad, było kilka. Na łamach pisma „Sight and Sound” filmowcy skupieni wokół ruchu Free Cinema wyznawali *wiarę w wolność, w godność ludzi i w znaczenie codzienności*³, uznawali, że *prawdziwą wizją jest niezwykłość widziana w zwyczajności*⁴. Film miał wyjść na ulice, wejść na brudne podwórka, oddać głos tym, którzy do tej pory głosu nie mieli, czyli klasie robotniczej. Starając się uniknąć protekcjonalności (większość twórców spod znaku Free Cinema i potem młodych gniewnych to absolwenci prestiżowych szkół wyższych, niewiele mający wspólnego z klasą pracującą), filmowcy portretowali życie dotąd uznawane za niegodne portretu. Artyści mieli zajmować stanowisko, angażować się ideowo. Ich wolność polegała więc przede wszystkim na bezkompromisowym ujawnianiu swoich poglądów, swojej wizji świata i społeczeństwa. Realizm społeczny tak pojęty określał zarówno język filmowy, jakim mieli się posługiwać reżyserzy, jak i „zawartość ideową”. Według Raymonda Williama realizm społeczny definiowały cztery podstawowe cechy. Po pierwsze, sekularyzacja działań bohaterów, czyli tłumaczenie doświadczeń jednostki jedynie w kategoriach ludzkich, z pominięciem wymiaru religijnego czy metafizycznego. Po drugie, umiejscowienie akcji we współczesności i codzienności. Język postaci powinien być autentyczny, najczęściej kolokwialny, taki, jakim posługiwaliby się ludzie w portretowanym środowisku. Świat przedstawiony ma być odbiciem świata realnego, pozbawionym stylizacji i niepotrzebnej estetyzacji. Widz powinien tę odpowiedność odnajdować, widzieć podobieństwo między rzeczywistością własną, po-

wszednią, a filmową. Po trzecie, realizm społeczny ma akcentować rolę i rangę doświadczenia społecznego (a zwłaszcza doświadczenia klasy) – to ono determinuje nie tylko tożsamość, postawę i losy bohatera, ale też jego relację ze światem. Po czwarte zaś, w formułę tę jest wpisana interpretacja, ocena opisywanej rzeczywistości. Realizm społeczny nie tylko prezentuje i portretuje konkretne realia, ale i komentuje je, mając ambicję odbicia tego, jak naprawdę rzeczy się mają, a jak powinny wyglądać. W tym sensie realizm społeczny to nie tylko forma opisu, opowiadania, ale także materiał interwencyjny, nierzadko też polityczny czy subwersyjny⁵. Warto zaznaczyć, jak robi to Samantha Lay za Susan Hayward, że realizm społeczny odbiega od „realizmu bezszwowego”, czyli takiego, który proponuje widzom raczej „efekt rzeczywistości”, a więc iluzję⁶. Natomiast realizm społeczny nie ukrywa przed widzem swojej sztucznej natury. Julia Hallam i Margaret Marshment z kolei określają go jako *dyskursywny termin wykorzystywany do opisu filmów, które mają na celu ukazanie efektów oddziaływania czynników środowiskowych na rozwój postaci przez przedstawianie podkreślające relację pomiędzy miejscem a tożsamością*⁷. Z kolei Adam Lowenstein jako główną cechę tego typu realizmu uznaje jego związek ze współczesnymi kryzysami społecznymi⁸. Sama Lay podkreśla, że objawia się on w trzech nachodzących na siebie sferach: w praktyce i polityce, w stylu i formie oraz w treści⁹. Praktyka jest tu rozumiana jako metoda produkcji filmu i zwykle oznacza produkcję niezależną, wykorzystanie autentycznych lokalizacji i pracę z nieprofesjonalnymi aktorami. Polityka wskazuje na intencję samego twórcy – w tej sytuacji przeważnie wyraźnie wskazującą na odrębność ideową wobec kina głównego nurtu. Te dwie kategorie warunkują się nawzajem i często nie da się ich rozdzielić. Wybór tematu, który mógłby być niewygodny dla establishmentu, oznacza konieczność odcięcia się od tego establishmentu, a także od jego środków finansowych. Zależność ta działa też w drugą stronę. W przypadku realizmu społecznego dominującą praktyką jest działanie wspólnotowe przy pracy nad filmem, poruszanie tematów środowisk pozostających na marginesie społeczeństwa czy regionów dotąd defaworyzowanych (klasa robotnicza, biedniejsze regiony Wielkiej Brytanii), wykorzystanie wartości oferowanych przez lokalne społeczności (specyficzny akcent, dialekt, charakterystyczne dla danego miejsca problemy). Twórcy wpisujący się w ten nurt, podejmując taką problematykę, przyjmują też odpowiednią, zwykle radykalną i wyrazistą ideologicznie, lewicującą postawę (choć charakter tej lewicowości zawsze jest określany przez moment historyczny). Dlatego kwestie charakterystyczne dla społecznego realizmu to *upadek klasy robotniczej, zmiana ról płciowych, antykonsumpcjonizm, negatywne efekty kapitalizmu oraz tożsamość narodowa*¹⁰.

Realizm tak pojmowany naznaczał również styl i formę filmów, sposób strukturyzowania i prowadzenia narracji. Niewątpliwie duże znaczenie ma tu wpływ metod dokumentalistycznych – kino realizmu społecznego to najczęściej kino obserwacyjne, przedstawiające opis rzeczywistości i uwarunkowań życia bohaterów nad fabułę. Ta z kolei najczęściej jest traktowana jako pretekst do ukazania szerszego problemu, ma być soczewką, w której skupiają się społeczne czy polityczne kwestie, na których tak naprawdę koncentruje się twórca. W warstwie wizualnej filmowcy tego nurtu unikają wszelkich konwencjonalnych „upiększeń” portretowanego świata (co nie znaczy, że nie stosują technik pozwalających ów przedstawiony świat zabarwić wedle intencji ideowych). Obraz preferowany

przez realizm społeczny to obraz surowy, chropawy (stąd popularne dziś określenie *brit grit*), często też naturalistyczny.

Filmy Kena Loacha doskonale do takiego opisu pasują. Mają spójny, mocno lewicowy wymiar polityczny, koncentrują się na problemach klasy robotniczej (czy też szerzej – grup defaworyzowanych), stylistycznie starają się zachować surowy realizm, portretować rzeczywistość tak, by środowiska, o których opowiadają, mogły odnaleźć w nich swoje doświadczenie. W tym sensie Loach pozostaje reżyserem „gatunkowym”, dającym się wpisać w skonwencjonalizowany nurt. A jednak jednocześnie pozostaje twórcą indywidualnym, radykalnym w swojej osobowości, niezwykle wyrazistym. Jego styl jest rozpoznawalny, mimo że tak gładko wpisuje się w kategorię społecznego realizmu.

Dyskusje na temat stylu i wartości artystycznych moich filmów są oczywiście bardzo ciekawe; ciekawsza jednak byłaby dla mnie rozmowa o przywódcach związków zawodowych.

Ken Loach

Właściwie każdy film Kena Loacha można sprowadzić do wymiaru traktatu politycznego. Mniej interesuje go sztuka filmowa, niuanse języka kina niż realna sytuacja społeczna ludzi, o których mówi i jej kontekst polityczny. Loach nie jest jednak reżyserem, który nie dba o styl, który swój lewicowy światopogląd chce narzucić w formie ideologicznego czy wręcz propagandowego wykładu. Nawet jeśli jego filmy mają charakter dydaktyczny (a taki zarzut najczęściej wysuwają jego przeciwnicy), zawsze najważniejsze miejsce mają w nich relacje międzyludzkie. Postacie, ich związki, sytuacje, w które są uwikłani, nie są podporządkowane wyabstrahowanej tezie – teza leży u podstawy opowiadania, ale ujawnia się raczej jako punkt widzenia, a nie ideologia, do której dopasowuje się fabułę. Loach obserwuje rzeczywistość z perspektywy zdeklarowanego socjalisty i perspektywa ta określa pole jego zainteresowań. Niezależnie od naszej oceny, postawa ideologiczna nakazuje mu zwrócenie się w stronę takiej, a nie innej problematyki, postrzeganie człowieka, jego tożsamości i stosunków ze światem przede wszystkim przez pryzmat jego sytuacji społecznej. Postawa determinuje też styl wypracowany przez reżysera, zgodnie z głośnym hasłem-przykazaniem Andersona. Każdy wybór estetyczny, poczynając od castingu i prowadzenia aktorów, przez filmowanie bohaterów i sytuacji, na montażu i sprawach produkcyjnych kończąc, jest wyborem zarówno politycznym, jak i moralnym.

Zmiany w stylistyce filmów Loacha odzwierciedlają w pewnym sensie rozwój ideowy samego reżysera. Jego pierwsze produkcje ujawniają jeszcze chęć eksperymentowania z formą. *Up the Junction* (1966) czy *Cathy Come Home* (1967), realizowane jako rodzaj teatru telewizji (w cyklu *Wednesday Play*), próbują łączyć fabułę z dokumentem czy wręcz reportażem interwencyjnym. Pierwszy film mówi o problemie nielegalnych aborcji, drugi jest historią młodej rodziny, która, pozbawiona środków do życia, staje się bezdomna. Narracja w obu przypadkach jest fragmentaryczna, więcej tu obserwacji środowiska niż scen konstruujących fabułę. Wydarzeniom towarzyszy często komentarz z offu referujący statystyki dotyczące bezdomności czy nielegalnych aborcji. Loach zdecydował się na taką epizodyczną i paradokumentalną formę, chcąc zademonstrować swój sprzeciw

wobec konwencjonalnych technik stosowanych w telewizji. Nie bez znaczenia była tu też jego fascynacja estetyką czeskiej i francuskiej nowej fali. Jednakże wybierając formułę poniekąd nowoczesną, czy też modną, Loach oddalił swoich bohaterów od widza. Współczujemy Cathy i jej rodzinie, ale podstawą tego współczucia jest tylko ich położenie, a nie nasz emocjonalny związek z ludźmi, o których mowa. Stosunek widza do postaci z tych wczesnych filmów wypływa ze stosunku do problemu społecznego. Jest tu jednak pewna wartość, która ten brak bliskości z bohaterami rekompensuje. Choć Loach o psychologiczną pełnię nie dba, udaje mu się uchwycić wrażliwość społeczności, w której żyją bohaterowie. Wrażliwość ta ujawnia się na przykład wtedy, gdy w *Up the Junction* kobiety rozmawiają przy fabrycznej taśmie, kiedy zaczynają wspólnie tańczyć podczas przerwy, kiedy dziewczyny wędrują ulicami, śpiewając piosenki Beatlesów. W *Cathy...* ludzie z brudnych slumsów są sobie bliscy, spędzają razem czas, śmieją się z tych samych dowcipów i mają podobne problemy. Chcąc nie chcąc, wszystkie dzieci bawią się na tym samym podwórku, na którym pranie wieszają wszystkie mamy, a babcie prowadzą rozmowy. Kamera z dokumentalnym zacięciem wylapuje błyski realnego życia, podpatruje (bez żadnej inwazyjności) naturalne gesty mieszkańców tych dzielnic, ich twarze, ich zmęczenie. Jakkolwiek ponure i beznadziejne wydaje się życie tych ludzi, przed zupełną degradacją ratuje ich wspólnotowa solidarność. W żaden sposób realnie nie pomaga to Cathy – jej rodzina rozpada się. Ale winą za to zostaje obarczony tylko wadliwy system – bezduszna opieka społeczna, bezwzględni właściciele podupadłych kamienic. Społeczność, choć nie bez skazy, pozostaje jedynym azylem i nadzieją. Reżyser, odchodząc od wyrazistego, pogłębionego psychologicznie portretu dwojga głównych bohaterów, decyduje się przenieść punkt ciężkości na opis wspólnoty, w której funkcjonują. Odnosząc się do *Up the Junction*, Loach mówi o tym w ten sposób: *Myślę, że tak jak w tekście Nell [Nell Dunn – autorki pierwowzoru literackiego – przyp. K. K.], chodzi tu bardziej o celebrację, radość z towarzystwa innych ludzi – dzielących ze sobą katastrofy, dzielących ze sobą dobry humor, po prostu radość z bycia razem. To chciałem osiągnąć, pracując z różnymi scenarzystami i pisarzami przy różnych okazjach, bo z tego wypływa poczucie solidarności i przekonanie, że ludzie są ważni. Że ludzie mają wartość, co samo w sobie jest polityczne, jak sądzę, ponieważ zwykle ludziom z klasy robotniczej odmawia się wartości i godności, szacunku. Wszyscy jesteśmy istotni, a sztuka czy film nie są zarezerwowane dla klasy średniej*¹¹.

Takie przejście od pochwały dla solidarności społecznej do polityczności przekazu i zaniedbywania klasy robotniczej jako potencjalnych widzów jest tu dość istotne. Po latach Loach uznał styl *Up the Junction* i *Cathy...* za zbyt manieryczny. W wywiadzie-rzecz z Grahamem Fullerem reżyser wielokrotnie podkreśla, że nie lubi nie-naturalizmu, zaznaczając przy tym: *...warto wyjaśnić sobie, co się rozumie przez nie-naturalizm. Nigdy nie lubiłem, kiedy to, co przed kamerą – gra – jest groteskowe, przesadne, jest parodią czy karykaturą. Wierzę, że możliwe jest sfilmowanie tego, co całkiem realne. Jeśli wówczas zmontujesz materiał w ten sposób, że świadomie zestawisz dwa momenty tak, by działały wbrew typowej linii narracji, rezultat będzie wstrząsający*¹². Po doświadczeniu ze stylem wykorzystanym we wczesnych filmach Loach radykalnie odrzucił przekonanie, że treści polityczne muszą być wyrażone w tradycyjnie politycznej, a więc awangardowej

czy eksperymentalnej formie. Nie interesowały go Brechtowskie techniki dystansowania widza, tak wyraźnie ukierunkowane na rozbicie iluzji przedstawienia, na sprzeciw wobec zastygłych konwencji sztuki głównego nurtu.

Od czasu realizacji *Kesa*, czyli od roku 1969, kino Loacha staje się oszczędniejsze, niemalże przezroczyste, bliższe klasycznemu pojmowaniu realizmu. Nie oznacza to wcale kompromisu. Reżyser w ten sposób uniknął pułapki mówienia o (i do niej) klasie robotniczej w sposób, który byłby dla niej obcy, nieciekawym, niezrozumiałym. Prostota oznacza tu ekonomiczność stylistyczną: pokazujemy tylko to, co naprawdę trzeba pokazać, by przekaz pozostał komunikatywny dla jak najszerszej publiczności. Ekonomiczność taką można też potraktować jako swoisty wyraz logiki i intencji Loacha – skoro najważniejszy dla filmu jest temat, problem, forma powinna być mu całkowicie podporządkowana, a wszelkie wycieczki w kierunku eksperymentu stylistycznego świadczyłyby o próżności twórcy. Niekoniecznie musi się to równać sprowadzeniu opowiadania do uproszczonej, a więc niezbyt wyrafinowanej fabuły.

Pisząc o filmie *Wiatr w oczy* (*Raining Stones*, 1993), Jacob Leigh podkreśla, że dość skromna fabuła inkrustowana jest wieloma epizodami, anegdotami, które nie tyle odciągają widza od opowiadanej historii – poszukiwania przez Boba pieniędzy na sukienkę komunijną dla córki – ile wzbogacają ją o rozbudowany kontekst, który składa się na właściwą problematykę filmu¹³. Podstawową wartością filmów Loacha jest owa „nadwyżka”, szczególna jakość pojawiająca się na przykład wtedy, gdy scena wymyka się spod kontroli reżysera, gdy zyskuje autonomię, której jakakolwiek reżyseria mogłaby tylko zaszkodzić. Taką „nadwyżką” można dostrzec w *Kesie*, kiedy Billy, grany przez Davida Bradleya, opowiada w klasie o szkoleniu swego sokoła. Billy z początku jest skępowany, niechętny, ale po chwili zaczyna mówić z przejęciem, daje się ponieść historii. Dzieci w sali słuchają zafascynowane – podobnie reagują też widzowie. To nie treść opowieści daje taki elektryzujący efekt, ale raczej przekroczenie samego siebie, jakie staje się udziałem zarówno małego Billy’ego, jak i grającego go chłopca, wybranego spośród innych podobnych chłopców uczących się w przedstawionej w *Kesie* szkole. Nawet jeśli scena ta jest wierna pierwowzorowi literackiemu, można wyczuć, że kluczowe znaczenie ma tu wartość gry małego Bradleya. Loach wierzy aktorowi, oddaje mu film i scena osiąga zupełnie niezwykle wymiar. *Jako filmowcy nie jesteśmy po to, żeby rozkazywać; jesteśmy po to, żeby słuchać, wchłaniać, żeby ludzi ośmielać i im służyć*¹⁴.

Z inną „nadwyżką” mamy do czynienia wtedy, gdy scena wykreowana przez twórców zaczyna podążać własnym torem. Jacob Leigh przywołuje w tym kontekście scenę z *Piosenki Carli* – moment, kiedy główni bohaterowie filmu, Carla (nikaraguańska dziewczyna powracająca do kraju, by poznać losy ukochanego w czasie rewolucji) i George (kierowca z Glasgow, który przyjechał tu zafascynowany Carłą), jadą ciężarówką wraz z mieszkańcami pobliskiej wsi. Leigh opisuje scenę ujęcie po ujęciu; zauważa, że w pewnym momencie klasyczne techniki prowadzenia narracji zostają odrzucone¹⁵. Kiedy jedna z wieśniaczek, widoczna w kadrze tylko częściowo, zaczyna w niezwykle emocjonalny sposób mówić o rewolucji, scena zamienia się właściwie w improwizację. Mieszkańcy wsi naprawdę przeżywają czas rewolty sandinistów, a Oyanka Cabezas, aktorka grająca Carłą, naprawdę czuje się wzruszona. Kategoria fikcji zlewa się z kategorią



Ziemia i wolność, reż. Ken Loach (1995)

dokumentu, określając też sposób pracy kamery. Operator musi natychmiast zareagować i podążać za niekontrolowanym już rozwojem sceny. Leigh mówi w tym momencie o *retoryce „nieplanowanego ujęcia”*, która stanowi jedną z podstawowych cech warsztatu Loacha: *zamiast antycypować ruchy postaci czy dialogi, kamera jakby na nie odpowiadała*¹⁶. Podobnie rzecz ma się ze wspomnianą już sceną z *Ziemi i wolności*: grupa ludzi (większość z nich grali nie tyle aktorzy nieprofesjonalni, ile w ogóle nie-aktorzy) przez niemalże 12 minut po prostu dyskutuje, czasem bardzo burzliwie. Każdy ma inną rację, wszystkie są równorzędne. Kamera poddaje się dyskusji, podąża za tymi, którzy zabierają głos, obserwuje reakcje innych. Kompozycja kadru przestaje być ważna, a raczej zostaje podporządkowana charakterowi sceny. Wypowiedzi poszczególnych postaci, choć z pewnością zaplanowane, nie brzmią teatralnie. Francuski partyzant w ferworze sytuacji nie jest w stanie poprawnie wymówić słów, hiszpańscy chłopcy próbują usilnie zrozumieć cokolwiek z angielszczyzny bojowników. Z pewnością scena ta została dość gruntownie przemyślana, ale też niewątpliwie jej plan zakładał swobodę wewnątrz wyznaczonych ram. Swoboda ta wyprowadza ten fragment filmu poza grożący mu schemat. Być może znaczenie miał tu też wspólnotowy klimat na planie, który – według Loacha – jest jednym z warunków powodzenia w pracy nad danym projektem. Zacieranie granicy między dokumentalizmem a fikcją – ujawniające się właśnie w przejściu od kreacji do improwizacji – wymaga zaufania do intuicji aktorów. Jego metoda pracy z aktorami pozostaje właściwie niezmienna – zwykle nie pozwala im poznać całości scenariusza, próbuje przeprowadzać ich przez rolę stopniowo, chcąc, by rozwijali swoją postać wraz z rozwojem akcji, by spontanicznie reagowali na kolejne sytuacje, wydarzenia. Radykalnie podchodzi też do wyboru odtwórców poszczególnych



Ziemia i wolność, reż. Ken Loach (1995)

ról. Angażowanie aktorów nieprofesjonalnych albo mało znanych jest tu podyktowane nie pragnieniem oryginalności, ale raczej skrajną dbałością o autentyczność przekazu. Jeśli główny bohater jest chłopcem z małego, górniczego miasteczka (Billy w *Kesie*), powinien go zagrać chłopiec z takiego środowiska; jeżeli główna bohaterka to doświadczona przez życie kobieta z klasy robotniczej (Maggie w *Biedroneczko, Biedroneczko* /*Ladybird, Ladybird*, 1994), powinna ją zagrać aktorka rozumiejąca jej doświadczenia; jeżeli główny bohater wychował się na ulicach Manchesteru (Joe w *Jestem Joe*), powinien go zagrać ktoś, kto mówi językiem ludzi z tego miasta. Dla Loacha taka praktyka też jest elementem działania politycznego, przekładającego się na styl i wiarygodność opowiadania filmowego. *Jeśli zaangażujesz gwiazdora filmowego, żeby zagrał faceta z klasy robotniczej, to tak jakbyś mówił: „Nie ma nikogo wśród klasy robotniczej, kto umiałby to zagrać”. (...) Wybierając chłopca do „Kesa”, weszliśmy tylko do jednej klasy w jednej szkole w Bamsley po części dlatego, że wierzyliśmy, że w każdej klasie jest taki chłopiec, jak Billy*¹⁷. Nie znaczy to, że Loach nie dopuszcza do swoich filmów aktorów profesjonalnych – ważne jest jednak, że za decyzjami reżyserskimi stoi nie myślenie marketingowe (jaka twarz mogłaby przyciągnąć widzów i ich pieniądze do kina), ale kategoria narzuconej sobie radykalnie pojętej uczciwości.

Oczywiście można powiedzieć, że Loach podchodzi do sprawy zbyt restrykcyjnie i obsesyjnie. Że jego sposób myślenia o pracy nad filmem odrzuca kwestie użyteczności kina, także tej czysto materialnej. A ta z kolei jest konieczna, by wziąć odpowiedzialność za powodzenie filmu (a więc za ludzi, którzy go współtworzyli i ludzi, do których jest skierowany). Jest to jednak jeden z tych filmowców, dla których podstawowym warunkiem sensownego działania jest absolutna wolność twórcza, pełna niezależność wyborów, wyzwolenie od nacisku ze strony establishmentu. Wolność ta nie ma być jednak kaprysem autorskiego ego, potrzebą mistrza; to rodzaj powinności wobec tych, z którymi i dla których film się robi, a w taką powinność Loach wierzy. Nieuleganie presji komercyjności to przejaw uczciwości i wierności widzom, to poniekąd moralny obowiązek. Ostatecznie mamy tu do czynienia z łańcuchem zależności: „czystość” polityczna i moralna nie pozwala twórcom ulec naciskom ewentualnych producentów i sponsorów. Jeśli więc chce pozostać niezależny, musi realizować filmy o możliwie najniższym budżecie. Niski budżet z kolei determinuje metodę pracy, oszczędność środków, skupienie się na tym, co także ideowo „niskobudżetowe”. W ten sposób kino Loacha i innych autorów spod znaku społecznego realizmu pozostaje polityczne pod każdym względem. *Ostatecznie filmy powinny mówić o nas, nie powinny być jedynie towaram, który nas eksploatuje*¹⁸.

Najważniejsze to znaleźć człowieczeństwo w każdej sytuacji, którą się zgłębia, znaleźć tę chwilę oporu, moment dylematu i wyboru, w którym zawsze tkwi dramatyzm, walka.

Ken Loach

Kiedy w *Kesie* Billy biegnie na łąkę, by poczytać swój ulubiony komiks, na drugim planie widzimy dymiące kominy kopalni. To w pewnym sensie metafora obecna we wszystkich filmach Loacha. *Kes* opowiada historię Billy’ego, koncentruje się na jego chłopięcych doświadczeniach, ale zawsze gdzieś w tle jest jakaś

kopalnia, fabryka, szkoła, instytucja, jakiś symbol systemu, który niszczy bohaterów. Patrząc szerzej, tym tłem jest kontekst polityczny, pierwszoplanową postacią zaś relacja międzyludzka, osobisty dramat. To też przełożenie słów Davida z *Ziemi i wolności: ideologia to nie książka – musi służyć konkretnym ludziom*. Oczywiście nie zawsze udaje się zachować te proporcje – Loachowi zdarza się popaść w dydaktyzm, a wtedy film staje się schematyczny i traci siłę rażenia. Ale w swoich najlepszych momentach jednostkowe doświadczenie, żywe i możliwie autentyczne, zawsze stanowi podstawę. W takim doświadczeniu pełnię znaczenia osiągają owe „otwarte sytuacje”, tak hołubione przez społeczny realizm „kawały życia”, niejednoznaczne, nawet jeśli w jakiś sposób podsumowane.

Loach – znowu paradoksalnie – będąc tak bezdyskusyjny politycznie, tak socjalistyczny w swej perspektywie, lubi ambiwalencję. Billy chroni swojego sokoła, ale by go wykarmić, nie waha się zabijać innych ptaków. Angie w *Polaku potrzebnym od zaraz* (*It's a Free World*, 2007) bywa nieludzko bezwzględna, a przecież zdarzają się chwile, kiedy widzi jej kibicuje. Współczujemy Maggie z *Biedroneczko, Biedroneczko*, choć niepojęte wydaje się, że powraca do katującego ją Simona i decyduje się na kolejne dzieci, mimo że opieka społeczna konsekwentnie jej je odbiera. Loach, komentując w wywiadach swoje filmy, nigdy nie oceniał jednoznacznie swoich bohaterów i stara się nie robić tego w filmach. A jednak ocenia i piętnuje system, widząc w nim źródło represji. W jednej ze scen ostatniego filmu Loacha ojciec Angie przychodzi z wnuczkami, by zobaczyć, jak przedsiębiorcza córka i mama spędza dzień w pracy. Widzi, jak Angie pakuje do furgonetek grupki zmęczonych robotników na dniówki, jak krzyczy na tych, którzy próbowali dostać pracę mimo braku dokumentów. Starszy już ojciec, reprezentujący tu niewątpliwie tak niegdyś silny etos klasy robotniczej, podsumowuje działalność córki krótko i wymownie: to haniebne. Tłumaczy jej później, że nie może patrzeć, jak Angie ściąga tych nieszczęsnych ludzi z ich krajów i kieruje do niepewnej roboty za głodową pensję. Boi się, że kiedyś jego wnuk nie znajdzie pracy, bo wszystkie posady będą już obsadzone pracownikami, którzy się z zgodzą na rozpaczliwie niskie płace, jakich żaden Anglik nie zaakceptuje. Dla Boba z *Wiatru w oczy* niemożność kupienia córce sukienki do komunii nie jest sprawą ambicji, ale sprawą godności. Musi kłamać, kraść, upadlać się, by udowodnić światu, że jest w stanie zapewnić byt swojej rodzinie – nie tylko na poziomie materialnym, ale właśnie na poziomie godności. Sposobem radzenia sobie z nieustanną opresją różnych instytucji tego systemu są drobne akty oporu, znów tak często znajdujące upodobanie wśród twórców społecznego realizmu. Bob ukradnie elegancką trawę na metry, ale nie ma czego żałować – trawa należy do klubu konserwatystów. Mały Billy, zamiast z oddaniem bronić bramki drużyny prowadzonej przez okrutnego (bo zakompleksionego) nauczyciela wychowania fizycznego, będzie się wygłupiał, robiąc najrozmaitsze akrobacje na poprzeczce. Larry w *Riff Raff* (1990) postanowi wykąpać się w gotowym do oddania nowym mieszkaniu, gdzie zostanie przyłapany w wannie przez grupkę muzułmańskich kobiet oglądających lokal. Loach, wsłuchany w anarchiczny humor tak typowy dla brytyjskiej klasy robotniczej, wplata w swoje filmy sceny łagodzące sprawy beznadziejne, oferując tym samym może jedyny sposób radzenia sobie z rzeczywistością. Ów „wspólnotowy” humor pojawia się też wtedy, gdy scena stoi na skraju patosu. Tak jak w *Biletach*, gdy trzech kibiców Celtic Glasgow, jadących do Rzymu na mecz

ukochanego klubu, zostaje uwikłanych w sytuację przerażonej albańskiej rodziny podróżującej nielegalnie, bez biletu. Kiedy jedna z kobiet zaczyna tłumaczyć swoje położenie, widz może czuć się zażenowany melodramatyzmem sceny. Ale kiedy niebezpieczeństwo ławego rozwiązania jest już blisko, Loach całkowicie odmienia atmosferę filmu. Wygrywa śmiech, ale jest to śmiech pełen autentycznego wzruszenia. Wygrywa rebelia, nawet jeśli tylko w skali buntowniczego gestu. W ten sposób reżyser chroni solidarność międzyludzką, która okazuje się najważniejszą wartością jego filmów.

*Nie powinniśmy mieć żadnych złudzeń co do możliwości filmu. To tylko film. Kiedy wszystko zostaje powiedziane i pokazane, ludzie wstają i wychodzą z kina*¹⁹. Na czym więc polega owa skromna misja? *Jedyne, co możesz zrobić, to pozostawić widzów z jakimś pytaniem albo poczuciem niepokoju*²⁰. Być może owe pytania i niepokoje wynikają z faktu, że Loach nieustannie stara się bronić innych, sprowadzając rzeczy do ich właściwego wymiaru, próbując ustawić wszystkie sprawy na właściwym miejscu.

KAROLINA KOSIŃSKA

¹ *Loach on Loach*, red. G. Fuller, Faber and Faber, London 1998, s. 18.

² Ph. Pilard, *Wiatr w oczy. 25 lat w kinie*, „Film na Świecie”, 1995, nr 396, s. 29.

³ G. Lambert, *Free Cinema*, „Sight and Sound”, vol. 25, 1956, s. 174.

⁴ Tamże.

⁵ Zob. S. Lacey, *British Realist Theatre. The New Wave in its context 1956 – 1965*, Routledge, London 1995, s. 64.

⁶ S. Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, Routledge, London 2001, s. 298-299. Cyt. za S. Lay, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Wallflower, London 2002, s. 8.

⁷ J. Hallam, M. Marshment, *Realism and Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 184. Cyt. za S. Lay, dz. cyt., s. 9.

⁸ A. Lowenstein, *Under-the-Skin-Horrors: Social Realism and Classlessness in Peeping Tom and the British New Wave*, w: *British Cinema Past and Present*, wyd. J. Ashby,

A. Higson, Routledge, London 2000, s. 221. Cyt. za S. Lay, dz. cyt., s. 9.

⁹ S. Lay, dz. cyt., s. 10.

¹⁰ Tamże, s. 14.

¹¹ *Loach on Loach*, dz. cyt., s. 17.

¹² Tamże, s. 20.

¹³ J. Leigh, *The Cinema of Ken Loach: Art in the Service of the People*, Wallflower Press, London & New York 2002, s. 148.

¹⁴ *Loach on Loach*, dz. cyt., s. 43.

¹⁵ Zob. J. Leigh, dz. cyt., s. 5-17.

¹⁶ Tamże, s. 17.

¹⁷ Tamże, s. 114.

¹⁸ S. Ryan, R. Porton, *The Politics of Everyday Life: An Interview with Ken Loach*, „Cineaste”, vol. 24, nr 1 (Winter, 1998), s. 22. Tekst dostępny w Internecie: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/LoachInterview.html>

¹⁹ *Interview: Ken Loach*, by Simon Hattenstone, „The Guardian”, October 28, 1998.

²⁰ Tamże.