

KEN



ljubezen v času razrednih bojev.
politizacija vsakdanjega življenja

LOACH

Le malokaj je tako gotovega in neizpodbitnega kot dejstvo, da je britanski režiser Ken Loach v svoji dolgoletni filmski karieri vseskozi vztrajal na liniji. Nikoli se ji ni izneveril: zvest je ostal svojim idejam in svojemu svetu, svetu proletariata, delavskemu razredu in njegovemu boju. Morda bi lahko celo rekli, da že 35 let snema en sam film – film o stanju razredne družbe v Veliki Britaniji. V vsem tem času – ki sega od njegovih zgodnjih dni pri BBC-ju, ko je za slavno serijo televizijskih dram *Wednesday Plays* prispeval nekaj izjemnih del, pa vse do njegovih celovečercerov iz devetdesetih, kot so *Pod površjem* (1990), *Riff-Raff* (1991), *Pikapolonica* (1994), *Dežela in svoboda* (1995) in *Ime mi je Joe* (1998), ter tistih zadnjih, s katerimi je zakorakal v novo tisočletje, *The Navigators* (2000) in *Sladkih šestnajst* (2002) – ni Loach nikoli popustil glede neomajnosti svoje zaveze izkušnji delavskega razreda, saj je opisoval tako njegov neizprosni boj za preživetje v kapitalistični družbi, kakor tudi njegov pogumni upor proti izkoriščanju in zatiranju.

Nikoli ni nehal obsojati socialnih krivic, ki jih je s seboj prinašal zmagoviti pohod divjega kapitalizma v Zahodnih družbah, še prav posebej pa v Združenem kraljestvu. Zato ni niti najmanj presenetljivo, da je bila Margaret Thatcher med njegovimi najbolj priljubljenimi tarčami, odprt spopad s skrajno hipokrizijo Blairovih “novih laburistov” pa mu je dal celo nov zalet. Priznati je sicer treba, da se njegov monumentalni projekt političnega filma ni konkretiziral na kvalitativno vedno enako visokih ravneh. A drugače morda tudi ni moglo biti, saj so bili cilji, ki si jih je režiser v svoji dolgi karieri postavljaj, tako heterogeni, da jim je moral prilagajati lasten pristop k naraciji in filmskim izraznim sredstvom. Kakorkoli že, zdi se, da lahko Loachev filmski opus v grobem razdelimo na tri sklope, ki na neki način sledijo predhodno omenjenim spremembam: enega predstavljajo njegove televizijske drame, ki jih je ustvarjal predvsem v zgodnjem obdobju svojega filmskega življenja, ko je bilo njegovo delo tesno povezano z BBC-jem; drugi sklop tvorijo dokumentarna dela, h katerim se je “zatekel”, da bi ubežal pred cenzuro, ki so je bile vse pogostejše deležne njegove televizijske drame, a ga je ta prav takrat še trdneje objela; tretjega pa seveda predstavlja izjemni korpus njegovih igranih del, s katerimi je zapustil neizbrisen pečat ne samo v britanskem, pač pa tudi v svetovnem avtorskem filmu. Slednjim se bomo seveda posvetili v največji meri, a preden to storimo, bomo na kratko in fragmentarno predstavili Loachevo televizijsko in dokumentaristično produkcijo, ki, žal, ni ostala skoraj povsem neznana le širšemu občinstvu, temveč tudi marsikateremu filmskemu poznavalcu, saj je izven meja Velike Britanije skoraj ni bilo moč videti.

od televizijskih iger do cenzure

Potem ko je bil kratek čas zaposlen kot igravec, se je Loach leta 1963 pri BBCju zaposlil kot priučeni televizijski režiser. Eden njegovih prvih prispevkov je bila epizoda za policijsko serijo *Z-Cars*, ki je v tistem obdobju začela orati ledino svobodnega žanru, toda večjo pozornost strokovne javnosti mu je uspelo vzbuditi šele z delom *Up the Junction*, doslednim in strogo realističnim portretom življenja delavskega razreda v južnem Londonu, ki je bil prikazan leta 1965 kot ena prvih produkcij BBCjeve inovativne serije *Wednesday Plays*. Uspeh tega dela je pomenil tudi začetek dolgega in plodnega ustvarjalnega sodelovanja z dramaturgom in producentom Tonyjem Garnettom. Delo tega kreativnega dvojca je bilo tako markantno, da so poznavalci sčasoma pričeli njun svojevrsten pristop k dokumentarni drami označevati kar kot “Loach-Garnettov stil”, Loacha pa začeli obravnavati kot najvidnejšega predstavnika televizijskega ekvivalenta britanskemu “družbeno realističnemu” novemu valu, ki je bil takrat nadvse priljubljen tako v filmu kot tudi v gledališču in literaturi. Med najuspešnejša, najbolj znana in najpomembnejša Loacheva dela iz serije *Wednesday Plays*, ki jih je ustvaril v sodelovanju z Garnettom, lahko prištejemo še znano dramo Davida Mercerja o shi-

zofreniji z naslovom *In Two Minds* (1967), ki jo je pozneje razvil v celovečerni igrani film z naslovom *Družinsko življenje* (1971), ter vsaj še dve pomembni industrijski dokumentarni drami, ki ju je napisal nekdanji rudar Jim Allen (kasneje eden pomembnejših britanskih sodobnih dramatikov), *The Big Flame* (1969) in *The Rank and File* (1971). Prav slednji dve doku-drami sta najlepši primer Loachevega strastnega zavezanja za odpravo teatarske artificialnosti v prid avtentičnim dramam o pomembnih aktualnih problemih, dramah, ki dajejo glas politično marginaliziranim segmentom družbe. Vrhunec tovrstnih Loachevih stremljenj pa je nedvomno dosežen v najsilovitejšem delu tega obdobja njegove kariere, v drami *Cathy Come Home* (1966), prodorni študiji učinkov brezdomstva in birokracije na družinsko življenje, ki še danes velja za enega najplodnejših in najvplivnejših programskih dogodkov v zgodovini britanske televizije.

Televizijska drama *Cathy Come Home*, za katero je scenarij napisal nekdanji novinar Jeremy Sandford, je s strahovito močjo eksplodirala v obraz samozadovoljne, obložene, post-Beatlesovske kulture “brezskrbnih šestdesetih”. Z usmerjanjem pozornosti na vznemirljivo in šokantno raven socialne deprivacije, ki je daleč presežala tisto, priznано s strani oblasti, je drami uspelo dvigniti glas ogorčene javnosti in s tem doseči parlamentarno preiskavo ter ustanovitev dobrotelčnih javnih zavetišč, hkrati pa tudi omiliti togo socialno politiko, ki je razbijala brezdomne družine. Ko so Loacha leta kasneje spraševali o tem “škandalu”, je pojasnil, da čeprav je takrat morda res verjel v možnost vpliva televizijske drame na družbene spremembe, pa se je kasneje dokopal do spoznanja, da lahko televizijska drama poda le družbeno kritiko in tako promovira zavest o problemih, ki pa jih je mogoče dejansko razrešiti le prek politične akcije.

Tisto, kar je takratne kritike in občinstvo pri tej drami, pa tudi v Loachevem televizijskem delu nasploh, navdušilo kot nadvse inovativno, ni bila samo tema; tudi forma in stil, ki ju je do takrat že izbrusil, sta bila nekaj posebnega in hkrati provokativnega. V največji meri se je osredotočal na to, da bi ujel vtis realnega, ter pri tem širil domet uporabljenih tehnik *cinéma-vérité*, da bi z njimi ustvaril občutek neposrednosti in verodostojnosti, ki bi v gledalcu spodbudila prepoznanje in ga navdahnila za kolektivno akcijo. Gibljiva kamera iz roke; 16mm filmski trak z visoko granulacijo; črno-bela estetika; naravna svetloba; direktni, asinhroni zvok; združevanje profesionalnih in neprofesionalnih igralcev; avtentični regionalni naglasi in dialekti; prekrivajoči se dialogi; improvizacija v igri; ekspresivna montaža; vpenjanje statističnih podatkov: vse te strategije se prepletajo v različnih razmerjih, da bi tako dosegle izviren dokumentaristični učinek, izrazito neskladen z videzom tradicionalno “odigrane” televizijske drame.

Leta 1975 je bil značilni “Loach-Garnettov” stil uporabljen za impozantno, skoraj štiristo minut dolgo raziskavo zgodovine britanskega delavstva, ki je učinkovala kot jedek komentar skrajnega položaja v takratnih odnosih med delavci in delodajalci. To je bila štiridelna BBCjeva serija *Days of Hope* – scenarij zanjo je pripravil že omenjeni Jim Allen –, ki severnobritanski delavski družini sledi skozi burna leta bojev, od konca I. svetovne vojne do Velike splošne stavke iz leta 1926. Loach, katerega so takrat že napadali zaradi dosledne uporabe forme doku-drame (grajane zaradi njene ne dovolj jasne ločitve med dejstvi in fikcijo), se je takrat zapletel v akademsko razpravo o tem, koliko je lahko radikalna televizijska drama, ki uporablja konvencije meščanskega realizma, sploh resnično “progresivna”. Loach je seveda vztrajal, da je njegova prioriteta populistični politični diskurz, na pa izčiščena estetska debata, ki bi pritegnila le kritično elito. Drugače povedano, namen drame *Days of Hope* in drugih, predhodnih “stavkovnih” dram, je bil odpreti oči običajnim ljudem, da bi spoznali emancipacijski potencial svobodnega kolektivnega delovanja znotraj vsakršne kapitalistične kulture. V letih vladavine konservativcev z Margaret Thatcher na čelu se je stopnjeval Loachev konflikt s tistimi, ki so napadali levičarsko ost njegovih del in jih hoteli cenzurirati ali vsaj omejiti njihov vpliv. Ker je vse težje zagotovil predvajanje tistega tipa televizijskih dram, kakršne je hotel delati sam, se je za določeno krajše obdobje skoraj v celoti posvetil le strogemu dokumentarizmu, saj je bil prepričan, da lahko *non-fiction* forma hitreje in neposredneje obravnava ključna družbena in politična vprašanja zgodovinskega trenutka. Toda ta pot je Loacha vodila le še do vedno večjih težav s cenzuro, ki so dosegle vrhunec v kontroverzni prepovedi štiridelne serije *Questions of Leadership* (1983) in polemičnega dokumentarca o socialno uničujoči stavki rudarjev z naslovom *Which Side Are You On?* (1984). Ko se je odločil, da televizijske igre in igrani



Uboga krava

filmi niso dovolj ter da se mora posvetiti produkciji televizijskih dokumentarcev, je te videl predvsem kot orožje za obrambo in promocijo socialistične stvari. V njih se je namenil obsoditi oblast konservativcev in same Margaret Thatcher ter pokazati na njene sodelavce med predstavniki delavskega gibanja, najpreprostejšim ljudem pa zagotoviti glas, ki ga bo slišati. Vse skupaj se je izteklo v najbolj dramatično in vulgarno epizodo politične cenzure po II. svetovni vojni, v dobesedno odstranitev enega najpomembnejših britanskih režiserjev.

politični boj skozi fikcijo

Čeprav lahko celovečerna igrana dela najdemo skoraj v vseh fazah Loacheve režiserske kariere, pa je več kot očitno, da so bila devetdeseta v tem pogledu daleč najbolj plodna leta (in kaže, da bo vsaj približno tako tudi v novem tisočletju). Brez Loachevih del bi bil britanski film devetdesetih nekaj povsem drugega, saj se mu tako v pogledu količine ustvarjenih filmov kakor tudi njihove kvalitete niti od daleč ne približa prav noben britanski režiser. Ta "zgodba" se začne leta 1990, ko Loach posname film *Pod površjem*, politični triler na ozadju dogodkov v Severni Irski; sledi raziskujoča trilogija delavskih dram, ki jo tvorijo dela *Riff Raff*, *Kamniti dež* in *Pikapolonica*; nato nastane čudovita zgodovinska preinterpretacija španske državljanske vojne *Dežela in svoboda*; malo kasneje pa še politična drama *Karlina pesem*, s katero razišče ozadje dogodkov v Nikaragvi; zaključek devetdesetih je v znamenju melanholične meditacije o življenju tistih, ki so se znašli na dnu sodobne britanske družbe, z naslovom *Ime mi je Joe*. Ta film, ki se dogaja v Glasgouu in je bil delno financiran s strani škotske loterije, je Loachevo drugo sodelovanje s Paulom Lavertyjem, ki je predhodno prispeval že tudi scenarij za *Karlino pesem*. V Cannesu, kjer je bil premierno predstavljen, je bil nad vse dobro sprejet, saj je Peter Mullan za naslovno vlogo prejel zlato palmo za najboljši igralski dosežek.

Medtem ko so Loacheva dela povsod po Evropi deležna izjemnega kritičnega uspeha, pa se zdi, da so v Veliki Britaniji nekako spregledana in ne dosežejo priznanja, ki jim vsekakor pripada. Precej nenavadno, če pomislimo, da govorimo o avtorju, ki je v svoji dolgoletni karieri, katere začetki segajo v leto 1963, ustvaril prek 40 različnih del, od televizijskih dram in dokumentarcev, do igranih celovečercv. Toda to se je zgodilo

natanko zato, ker so Loacheve politične in filmske preokupacije, kljub tako dolgi karieri, ostale vseskozi konsistentne; naj se zdi še tako nenavadno, a prav zaradi tega mu danes grozi nevarnost, da ga bo vse več posameznikov dojelo kot staromodnega in v navzkrižju tako s prevladujočim *zeitgeistom* kot tudi s t.i. britansko filmsko renesanso. V času, ko so se celo novi laburisti "posodobili" in z navdušenjem objeli poslovni svet ter se pričeli brez sramu identificirati z ekonomskimi uspehi, Loach brez kančka obžalovanja vztraja v svoji predanosti razredni problematiki in s svojimi filmi še naprej usmerja pozornost na družbene "luzerje", ki živijo na njenih marginah in so se prisiljeni vsakodnevno bojevati za svoj obstoj. Tako kot so njegova dela iz šestdesetih – na primer skrajno inovativne televizijske drame, kot sta bili *Up the Junction* in *Cathy Come Home* – opominjala občinstvo, da ni vsem dano uživati ugodnosti povojnega potrošniškega obilja, tako njegovi filmi iz devetdesetih izpostavljajo mizerijo tistih, ki so morali plačati najvišjo ceno za novejšo pretrese v britanski ekonomiji.

V tem pogledu so Loachevi filmi postali celo še bolj žalostni, saj hladno in natančno popisujejo na minimum skrčene možnosti v življenju delavskega razreda ter vse prepreke, ki stojijo na poti k bolj uravnoteženi razredni družbi. Njegova dela so bila glede vprašanja o možnostih za radikalne politične spremembe pravzaprav vedno precej pesimistična: spomnimo se na primer zgodnjih televizijskih dram *The Big Flame* in *Days of Hope*, ki se obe končata z izdajo in porazom. Pa čeprav si je bilo takrat, torej konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih, še vedno mogoče zamisliti, da bi organizirana kolektivna akcija lahko predstavljala resen izziv združenim močem kapitala in države (ter voditi strastne debate o prednostih reformističnih nasproti revolucionarnim strategijam). Do začetka devetdesetih pa je kombinacija deindustrializacije, masovne brezposelnosti in protisindikalistične za-



Ime mi je Joe

Pikapolonica

konodaje, ki so jo vpeljala thatcherjanska leta, drastično spremenila položaj britanskega delavskega razreda in tako močno onemogočila njegovo zmožnost za masovno politično akcijo. *Riff-Raff* lepo prikaže ta prehod, ko živo opiše, kako sta strah pred brezposelnostjo in pomanjkanje sindikalističnih pravic obubožane delavce privedla do tega, da so povsem odvisni od usmiljenja brezobzirnega in stroške znižujočega delodajalca. Čeprav se film zaključi z napadom dveh oseb na zgradbo, pa tega ne moremo razumeti kot politično dejanje, temveč veliko prej kot obupano udarjanje po sistemu, za spremembo katerega nimata dovolj moči. Tako kot v filmu *Kamniti dež* – v njem Bob (Bruce Jones) divje napade oderuha –, kjer gre tudi za individualno dejanje jeze, ne pa za organizirano politično aktivnost, ki bi predstavljala odpor.

Zanimivo je, da predstavlja propad delavskega razreda osrednjo temo tudi v dveh najuspešnejših britanskih filmih devetdesetih: *Brassed Off* (1996) in *Do nazga* (*The Full Monty*, 1997). A kakor se spodobi za populistični komediji njenega formata, obe ponujata utopično rešitev problemov deindustrializacije s čaščenjem uspeha (zmaga "pleh" muzike, nastop "do nazga") pred obličjem nezaposlenosti in ekonomskih težav. Take olepšave so v Loachevih filmih skoraj nemogoče. V filmu *Ime mi je Joe* je protagonist Joe trener lokalne nogometne ekipe, pisane družine mladih entuziastov, ki igrajo tako slabo, da jim grozi izključitev iz lige. Spominjajo na žogobrcarske učence iz Loachevega filma *Kes* in se ponujajo kot material, ki bi lahko bil zrel tudi za drugačne vrste zgodb, denimo take, v katerih nesrečni luzerji potegnejo skupaj, da bi se spremenili v zmagovalce (kakor v novem filmu Johna Godberja *Up 'n' Under*). Vendarle pa v Loachevem filmu ni zaznati pričakovanja, da bi igranje nogometa prineslo kaj več kot začasno "pozabo" težkih socialnih razmer v njihovem življenju, ali da bi – kljub nabavi novih brazilskih dresov – ekipa lahko naredila kaj več, kot nadaljevala z izgubljanjem. Duhoovitost "fuzbalskih" prizorov je namreč grajena prav na velikem prepadu med mitskim statusom imen na njihovih dresih in krutim dejanskim stanjem igralnih in fizičnih sposobnosti mož na igrišču.

Nič nenavadnega torej ni, če se je Loach v svojih filmih iz devetdesetih za portretiranje revolucionarnih podvigov oziral drugam. Pred sredino osemdesetih (ko posname film *Očetnjava*, ki se začne v Berlinu) je Loach svoje filme le redkokdaj postavil izven Velike Britanije ali izven

sedanjosti, v preteklost (*Days of Hope* in *Black Jack* sta bila najbolj znani izjemi). Nedvomno ga je že razpoložljivost evropskih koprodukcijskih fondov spodbudila k internacionalizaciji njegove pozornosti, a prav tako je jasno, da je šele v španski državljanski vojni iz tridesetih (*Dežela in svoboda*) ter v nikaragovski revoluciji iz osemdesetih (*Karlina pesem*) našel emblematicni moment revolucionarne akcije, ki ga je lahko kontrastiral z individualnimi, alieniranimi dejanji kljubovanja, karakterističnimi za njegove sodobne britanske drame. V obeh filmih je lik, ki zapusti Veliko Britanijo, da bi se pridružil tem političnim bojem, soočen ali z določeno stopnjo deziluzije (*Dežela in svoboda*) ali pa ne doseže ciljev, zaradi katerih se je vpletel (*Karlina pesem*). Tako je tisti, ki uteleša čistost političnega duha, ki ga je pri britanskemu delavskemu razredu očitno vse manj, španski "drugi": prelepa nikaragovska plesalka Carla (Oyanka Cabezas) v *Karlini pesmi*, predana španska revolucionarka Blanca (Rosana Pastor) v *Deželi in svobodi*, prav tako pa tudi paragvajski folk pevec in begunec Jorge (Vladimir Vega) iz *Pikapolonice*. Liki iz Loachevih sodobnih britanskih dram lahko pred obličjem težav pokažejo, tako kot v filmu *Riff-Raff*, znatno mero duhovitosti in iznajdljivosti, toda takšno vedenje je prej obrambni odgovor na vsiljene okoliščine kakor pa težnja po aktivnem posegu v njihovo življenje.

V Veliko Britanijo umeščeni Loachevi filmi zarisujejo tudi erozijo za delavski razred tradicionalnih preizkusnih kamnov moškosti in moškega ponosa (zaslužiti za preživetje, preživljati družino, biti aktiven v svetu). Kratek, a učinkovit prizor iz filma *Kamniti dež* nam to lepo prikaže. Tommy (Ricky Tomlinson) je brezposeln, a živahen družinski človek srednjih let, ki se iz tedna v teden prebija z raznoraznimi "posli". Njegova odrasla, očitno še kar dobro situirana hčerka, ki je prišla na obisk k družini, očetu ponudi nekaj denarja za pijačo. Ta ga sprva noče

sprejeti, a nato le popusti. Ko sledimo njenemu odhodu, se kamera neusmiljeno zadrži na Tommyju, ki svoj obraz skriva med dlani in zastoka, osramočen zaradi sprevernitve družbenih vlog in ponižanja, ki ga je doživel.

Toda Loachevi filmi zavračajo sentimentalizacijo krize moškosti, prav tako pa bi bilo pogost očitke, da njegovo delo romantizira delavski razred, težko osnovati na dejstvih. Njegovi delavski liki sami po sebi niso ne dobri ne slabi, saj jih oblikujejo družbeni in ekonomski pogoji, v katere so umeščeni. Zaradi Loacheve na marksizmu osnovane sovražnosti do kapitalizma njegovi portreti delavskega razreda pogosto razgaljajo, kako ekonomske neenakosti družbe opustošajo, celo brutalizirajo življenja posameznikov. Tako v filmu *Kes*, s katerim se je Loach uveljavil kot pomemben režiser, ni prav veliko glorifikacije manualnega dela, pa čeprav je film umeščen v yorkshirsko rudarsko mesto. Jud (Freddie Fletcher), ki dela v rovih, ne premore drznosti in bahavosti, kakršni sta bili značilni za zgodnje novovalovski delavske like, na primer Arthurja (Albert Finney) iz Reiszovega *V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj* (Saturday Night and Sunday Morning, 1960), temveč je zloben, omejen in nasilen: v nenadziranem dejanju jeze na koncu filma ubije postovko svojega mlajšega brata. Loachevi filmi od nas, gledalcev, ne pričakujejo, da se identificiramo z liki, temveč da opazujemo – in razumemo – njihov težavni položaj. To je še prav posebej razvidno v filmu *Kamniti dež*, v katerem je Bobova obsesivna odločenost, da bo našel denar za hčerkino obleko za prvo obhajilo, prikazana skoraj kot blazna, a vseeno razumljiva, v kolikor simbolizira brezupni poskus, da bi se oprl na zadnje ostanke svojega samospoštovanja.

Strategija, ki pred udeležbo daje prednost opazovanju, je svojevrstni pečat Loachevega filmskega stila. Čeprav je bila sprva pod vplivom antinaturalistične polemike, ki sta jo vodila Troy Kennedy Martin in John McGrath (pripravil je scenarij za serijo *Diary of a Young Man*, katere nekaj epizod je Loach režiral leta 1964), pa ima Loacheva estetika veliko več skupnega z realizmom in dokumentarno dramo. Njegovi filmi uporabljajo realne lokacije, ki nam razkrivajo pogosto neusmiljene pogoje, v katerih ljudje živijo. Prav tako v njih nastopajo profesionalni in neprofesionalni igralci, režiser pa skuša z improvizacijo in presenečenji pri delu z igralci (ko igralcu v scenariju ni predstavljen nadaljnji razvoj dogodkov) zminimalizirati občutek igre. Čeprav so Loacha glede tega večkrat primerjali z Mikeom Leighom, pa se njuna pristopa vseeno bistveno razlikujeta. Leigh uporablja improvizacijo, da bi poudaril vedenjske značilnosti (fizične posebnosti in jezikovne vzorce), s tem pa jasno pokaže na performativni element v igri. Loachevo spodbujanje improvizacije in spontanega odzivanja pa, nasprotno, meri na izpostavljanje distance do konvencionalnih igralskih načinov in na ustvarjanje bolj "realističnih" oblik igre.

Toda tisto, kar je verjetno najbolj značilno za Loachev stil, je uporaba tehnik, ki so vezane na dokumentarno filmsko produkcijo (in kajpada je prav to zlitje igranih in dokumentarnih metod tako pogosto naredilo njegove teme za kontroverzne, zanimive celo za cenzuro). Čeprav je nekaj Loachevih del dramatisiralo tudi aktualne dogodke (*Days of Hope*, *Pikapolonici*), pa je velika večina njegovih celovečercerov še vedno igranih. Zato njihova "dokumentarnost" ni izhajala toliko iz njihovega interesa za aktualne pripetljaje, kolikor iz uporabe postopkov – izogibanje dramatični osvetljavi in kompoziciji, prevlada neprekinjenih kadrov, ki ohranjajo distanco do igralcev –, vzporednih tistim, ki jih uporabljajo dokumentarci (na primer: v emocionalni konfrontaciji med Steviejem in Susie na gradbišču proti koncu filma *Riff-Raff* se kamera Barryja Ackroyda oddalji od dvojice, pri tem pa se izogiba nenavadnim snemalnimi kotom in bližnjim planom, ki bi sicer spremljali tak dramatični vrhunec).

Seveda izvira moč, s katero nas pretresejo Loachevi filmi, predvsem iz navidezne ravnodušnosti njegovega filmskega stila v razmerju do pretresljivih dogodkov, ki se odvijajo pred kamero. A čeprav so njegovi filmi posneti iz oddaljene opazovalne točke, jih vseeno veliko sloni na dramatični mašineriji melodrame: nemogoče izbire, napačne presoje, naključja, subjektiviziran pomen vzrokov in posledic. *Pikapolonici*, na primer, doseže svoj emocionalni učinek prek melodramatičnih tem (vsiljena ločitev matere in otrok) in pripovednih mehanizmov (dramatično sovpadanje požara, ki izbruhne v zatočišču prav takrat, ko je Meggiejin otrok sam, presenečenje socialnih delavcev, ko zaplenijo novorojenega otroka).

Kar Loachevo delo loči od konvencionalnih melodram, je njegovo preveliko odvrčanje od čustvene identifikacije z liki, medtem ko vztraja pri ekonomski in družbeni podpori njihovih dejanj. Na ta način se zdi,

kakor da nemogoče dileme in izbire ne bi izvirale v največji meri iz osebnih lastnosti ali moralnih slabosti, temveč iz ekonomskih okoliščin. Kljub nelaskavemu portretu Maggiejine (Chrissy Rock) jeze in nasilnosti v *Pikapolonici* ter blokadi neposredne emocionalne identifikacije z njo, se film nič manj ne odreka obtožbi, da je slaba mati, saj natančno pokaže, katere prepreke na njeni poti do sreče so rezultat pomanjkanja ekonomske in družbene moči.

Kljub Loachevem uizrazitemu slovesu političnega cineasta, se njegovi filmi nagibajo k temu, da se odigrajo na melodramatičnem terenu intimnih ali družinskih razmerij. Toda Loach se kategorično odreče temu, da bi družino prikazal kot raj, kamor se zatečeš pred zunanjim svetom, namesto tega pa pokaže, kako se bližnja in najbolj intenzivna osebna razmerja lahko zlomijo pod pritiskom hude stiske. V filmu *Družinsko življenje* je, izhajajoč iz besedil R.D.Laing (ter igre Davida Mercerja *In Two Minds*, ki jo je Loach režiral za televizijo), razkril, kako "normalna" družinska razmerja lahko ustvarjajo shizofrenijo. Vseeno pa je bolj tipičen njegov prikaz razpada družine, ki ni posledica moralnih ali osebnih slabosti (kakor običajno trdi desnica), temveč revščine in brezdomstva. Podoben poudarek na družbeno-političnem aspektu osebnega je najti tudi v njegovi obravnavi romance.

Romantična (celo strastna) srečanja so prišla v ospredje v Loachevih filmih devetdesetih: Stevie (Robert Carlyle) in Susan (Emer McCourt) v filmu *Riff-Raff*, Maggie in Jorge v *Pikapolonici*, Dave (Ian Hart) in Blanca v *Deželi in svobodi*, George (Robert Carlyle) in Carla v *Karlini pesmi*. A medtem ko se romanca kaže, da bi se z njo ponudile možnosti odrešitve, saj like oskrbi z možnostjo pobeга iz njihovega položaja ali odkritjem njihovih lastnih skritih plati, pa se Loach izogne slavljenu ljubezni kot človeškega triumfa nad družbenimi ovirami, in sicer z dramatisiranjem dejstva, da so možnosti uspeha ali poloma neke romance neizogibno prepletene s političnimi dejavniki. V filmu *Dežela in svoboda* smo priča nepričakovani sprevernitvi romantične konvencije, ko Blanca, po noči, v kateri se je ljubila, pobesni, ko odkrije, da se je David pridružil redni republikanski vojski. Podobno se zgodi proti koncu *Karlina pesmi*, ko George zapusti Carlo, saj spozna, da ni sposoben doseči ravnovesja med svojo ljubeznijo do nje in silovitostjo realnosti vojne. V *Riff-Raff* se Stevie ne obotavlja zapustiti Susan, ko izve za njene težave z mamili.

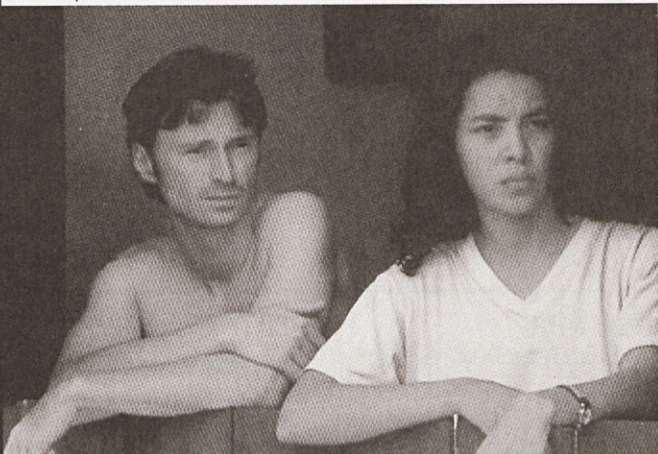
Ta kombinacija romance, melodrame in družbenega opazovanja je prav tako razvidna v filmu *Ime mi je Joe*. Tako kot *Kamniti dež* je postavljen v hladni novi svet blokovskih naselij, v katerih so brezposelnost, dolгови, narkomanija in kriminal postali nekaj običajnega. Emblematična za ta svet je mlada "družina", v kateri so Liam (David McKay), Sabina (Annemarie Kennedy) in njun otrok Brendan. Liam je bil v zaporu zaradi razpečevanja mamil, vendar se zdaj skuša izogniti starim potem. Sabina pa je zasvojena tako z drogami kot z igrami na srečo, kar družino potisne v globok prepad dolgov. Njihova situacija v nekem trenutku močno vpliva na osrednji lik filma, Joeja Kavanagha. Tako kot moški v *Kamnitem dežju* je tudi Joe brezposeln in se preživlja, kakor se le more, pripravljen delati tudi "dvojno", če se ponudi priložnost. Je ozdravljeni alkoholik, in podoba, ki si jo ustvarimo o njem, se na polovici filma občutno spremeni, saj se nam v vznemirljivem *flashbacku* razkrije Joejeva nasilna preteklost (spomni nas na Simonovo – igra ga Ray Winstone – z alkoholom podprto nasilje v *Pikapolonici*). Možnost odrešitve se Joeju ponudi, ko sreča Sarah (Louise Goodall), zdravstveno delavko, ki obiskuje Liama in Sabine. Ko prične urejati njeno stanovanje, jo bolje spozna in takrat se med njima začne razvijati nekakšen poskus romance, čeprav se Joe zelo obotavlja, da bi jo povabil na zmenek, saj nima denarja. Kakor sugerira ta poudarek na denarju, romantično razmerje ne obstaja v nekakšnem vakuumu, temveč je umeščeno v specifičen socialni kontekst. S križanjem konvencij ljubezenske zgodbe in socialne drame film postane tisto, kar bi morda lahko najlepše opisali kot družbeno-realistična moška solzava drama.

Tako kot v tradicionalni melodrami je Joe razpet med tekmovalne zahteve in vdanost. Ko odkrije razsežnost Liamove in Sabine mizerije, se spravi nad McGowana (Davida Haymana), lokalnega dilerja, s katerim je hodil v šolo. Rezultat je konfrontacija s sociološko osnovano varianto melodramatične izbire med dolžnostjo in ljubeznijo: to, da bo prevežal drogo za McGowana, s čimer bo pomagal Liamu, članu njegove nadomestne družine (nogometne ekipe), lahko ogrozi njegovo lastno srečo s Sarah in ga ponovno usodno poveže s svetom, iz katerega mu je prav ona pomagala ubežati. Dogodki neizprosno vodijo do enega najbolj mračnih koncev v Loachevih filmih, ki učinkovito združuje fatalistično logiko melodrame z družbeno determiniranimi impulzi natura-



Riff-Raff

Karlina pesem



lizma. Kakor Joe poskuša razložiti Sarah: "Nisem hotel, da bi se tako razvilo ... Jaz ne živim v majhnem in čistem svetu kot ti ... Nisem mogel kar poklicati policajev ... ali dobiti posojila ... zamenjati konje in zbežati ... Tu pri nas vsaka kurčeva izbira smrdi."

Nezmožnost Sarah, da bi doumela Joejevo razlago, izpostavi razredno pregrado, ki ju loči. Loachevi filmi vseskozi poudarjajo škodo, ki jo naredijo ugledne osebe srednjega razreda, saj hudo posegajo v vsakodnevno življenje delavskega sloja (neuspeh strokovnih delavcev srednjega razreda – učiteljev in socialnih delavcev –, da bi zagotovili ustrezno podporo, je tisti, ki razvname toliko jeze v filmih *Cathy Come Home*, *Kes in Pikapolonica*). Film *Ime mi je Joe* tem strokovnim osebam morda namenja nekaj več simpatije in jim priznava tudi breme, ki jim je vsiljeno. Prizori v zdravstvenem centru prikazujejo predvsem dobre ljudi, ki se borijo proti neenakosti, da bi lahko skrbeli za bolne in tiste, ki so pomoči potrebni; kar hoče film pokazati, ni toliko dejstvo, da je socialni servis države hudo pomanjkljiv, temveč to, da je potreba po njem močno povečana zaradi nezaposlenosti in revščine, torej tistih dveh področij, kjer je poseg izrazito potreben, a dejansko ni zagotovljen. Vseeno pa je, ne glede na vse njene kvalitete, še vedno prisotna implicitna obtožba Sarine nesposobnosti, da bi iz svojega sveta srednjega razreda skušala narediti imaginativni skok v Joejev svet, saj prav dejstvo, da ga zavrne, sproži končno spiralo propada.

Kljub nedvomni moči Loacheve vizije bede in frustracije, pa je v načinu, kako naracija imponira svoje deterministično razumevanje, tudi nekaj brezčutnega. V primerjavi z večino Loachevih zgodnjih del je zasnova filma *Ime mi je Joe* bolj zgoščena, organska, neizogiben padec od slabega na še slabše pa še bolj izrazit. Loach je bil v preteklosti kritičen do svojega dela, saj se je pritoževal, da filmu *Cathy Come Home* ni uspelo ponuditi perspektive možne spremembe. Če to res velja za Cathy, televizijsko igro, ki je pomagala spremeniti zakon in spodbudila karitativno dejavnost, potem to v še večji meri velja za *Ime mi je Joe*, kjer pesimizem popolnoma prevladuje. Film ne premore lika, ki bi ponudil bolj politizirano perspektivo – kar je sicer v Loachevih filmih, še posebej tistih, za katere je scenarij prispeval Jim Allen, običajno sredstvo za vpeljavo določene stopnje politične argumentacije (celo ob nevarnosti, da bi bil ogrožen realizem). V *Deželi in svobodi* je republikanska debata o tem, ali naj se kolektivizira nekoč veleposestnikova zemlja, odeta v dramatično nujnost, ki jo naredi zanimivo; v *Riff-Raffu* Larry (Ricky Tomlinson) dobrodušno podučuje svoje sodelavce o sprijenosti torijcev. V *Kamnitnem dežju* je Jimmy (Mike Fallon) aktivist, ki se s svojim zetom Bobom prereka o nujnosti spremembe sistema in uteleša tradicijo političnega radikalizma, ki opozarja na neučinkovitost laburističnega svetnika. Le iz filma *Ime mi je Joe* ni slišati takega glasu.

"Le še en film," naj bi Loach izjavil o svojem novem delu. To sovpada z njegovim odporom, da bi govoril o formi svojih filmov kot nasprotni

njihovi vsebini, in z njegovo zavestjo, da je le malo verjetno, da bi film lahko spodbudil večje družbene spremembe (čeprav lahko vpliva na to, kako nekateri ljudje čutijo in razmišljajo). Toda v kontekstu sodobnega britanskega filma je Loachevo delo seveda veliko več kot "le še en film". V času, ko so dozdevni šampioni britanskega filma osredotočeni na potrebo po bolj "komercialnih" delih, je seveda zelo pomembno, da so družbeno sprašujoči filmi, kakršne predstavlja *Ime mi je Joe*, gledani in tudi deležni podpore. Toda ohrabrujoče bi bilo videti vsaj za spoznanje manj pesimizma intelekta in morda nekaj več optimizma volje.

brez konca

Čeprav je že korpus del, ki jih je Loach posnel v devetdesetih, več kot impozanten, pa se zdi, da nam v prihajajočem desetletju pripravlja še nekaj več. Piše se namreč šele leto 2003, Loach pa ima za sabo že tri celovečerna igrana dela: *Kruh in vrtnice*, v katerem se je prvič podal na ozemlje Združenih držav, v naročje samega hudiča, da bi se lotil teme sindikalističnih bojov v tej deželi; *The Navigators*, ki predstavlja vrnitev na britanski otok in hkrati tudi k temam, ki se zdijo najbolj njegove, saj se v filmu loti problema privatizacije britanskih železnic in vpliva, ki ga ima ta državna poteza na posameznikovo življenje; zadnji pa je *Sladkih šestnajst*, v katerem ponovi svojo tezo, da posameznika v kriminal ne sili nujno le njegova dvomljiva moralnost ali sprijen duh, temveč da so razlog za to lahko tudi nemogoči, neznosni življenjski pogoji. •

Prevedel Denis Valič

filmografija

KL



Dežela in svoboda

igrani filmi

1967

uboga krava

Poor Cow

scenarij Ken Loach (kot Kenneth Loach); po zgodbi Nell Dunn **igrajo** Carol White (Joy), Terence Stamp (Dave), John Bindon (Tom), Kate Williams (Beryl), Queenie Watts (Aunt Emma), Geraldine Sherman (Trixie)

producent Joseph Janni

1969

kes

scenarij Ken Loach (kot Kenneth Loach), Tony Garnett, Barry Hines (roman *A Kestrel for a Knave*) **igrajo** David Bradley (Billy Casper), Colin Welland (Mr. Farthing), Lynne Perrie (Mrs. Casper), Brian Glover (Jud)

producent Tony Garnett (Kestrel Production)

1971

družinsko življenje

Family Life

scenarij David Mercer **igrajo** Sandy Ratcliff (Janice Baidon), Grace Cave (ga. Baidon), Bill Dean (g. Baidon), Malcolm Tierney (Tim)

producent Tony Garnett (Kestrel Production)

1971

talk about work

(kratki; po naročilu Urada za informiranje)

1971

the save the children fund film / in black and white

(kratki)

1979

black jack

scenarij Ken Loach **igrajo** Jean Franval (Black Jack), Stephen Hirst (Tolly), Louise Cooper (Belle Carter) **producent** Tony Garnett (Kestrel Production)

1980

the gamekeeper

scenarij Ken Loach (kot Kenneth Loach), Barry Hines (istoimenski roman) **igrajo** Phil Askham (George Purse), Rita May (Mary), Andrew Grubb (John), Peter Steels (Ian), Michael Hinchcliff (Bob)

1981

looks and smiles

scenarij Barry Hines (istoimenski roman) **igrajo** Caroline Nicholson (Karen Lodge), Graham Green (Michael 'Mick' Walsh), Phil Askham (g. Walsh), Pam Darell (ga Walsh), Tony Pitts (Alan Wright)

producent Irving Teitelbaum

1986

očetnjava

Fatherland

scenarij Trevor Griffiths **igrajo** Fabienne Babe (Emma), Gerulf Pannach (Klaus Ditemann), Cristine Rose (Lucy), Sigfrid Steiner (James Dryden), Robert Dietl (advokat)

producentka Ingrid Windisch (Kestrel II)

1990

pod površjem

Hidden Agenda

scenarij Jim Allen **igrajo** Frances McDormand (Ingrid Jessner), Brad Dourif (Paul Sullivan), Mai Zetterling (Moa), Brian Cox (Kerrigan), Bernard Bloch (Henri), Jim Norton (Brodie) **producenta** Rebecca O'Brien, Eric Fellner

1991

riff raff

scenarij Bill Jesse **igrajo** Robert Carlyle (Steve), Jimmy Coleman (Shem), George Moss (Mo), Ricky Tomlinson (Larry), Emer McCourt (Susan), Peter Mullan (Jake)

producentka Sally Hibbin

1993

kamniti dež

Raining Stones

scenarij Jim Allen **igrajo** Ricky Tomlinson (Tommy), Bruce Jones (Bob), Julie Brown (Anne), Tom Hickey (Barry), Mike Fallon (Jimmy), Christine Abbott (May)

producentka Sally Hibbin

1994

pikapolonica

Ladybird, Ladybird

scenarij Rona Munro **igrajo** Ray Winstone (Simon), Crissy Rock (Maggie Conlan), Vladimir Vega (Jorge), Sandie Lavelle (Mairiad), Mauricio Venegas (Adrian), Clare Perkins (Jill) **producentka** Sally Hibbin

1995

dežela in svoboda

Land and Freedom

scenarij Jim Allen **igrajo** Ian Hart (David), Rosana Pastor (Blanca), Frédéric Pierrot (Bernard), Iciar Bollain (Maite), Tom Gilroy (Lawrence), Marc Martinez (Vidal)

producentka Rebecca O'Brien

1996

karlina pesem

Carla's Song

scenarij Paul Laverty **igrajo** Robert Carlyle (George), Oyanka Cabezas (Carla), Scott Glenn (Bradley), Salvador Espinoza (Rafael), Louise Goodall (Maureen), Richard Loza (Antonio), Gary Lewis (Sammy) **producenti** Sally Hibbin, Ulrich Felsberg, Gerardo Herrero

1998

ime mi je joe

My Name is Joe

scenarij Paul Laverty **igrajo** Peter Mullan (Joe Kavanagh), Gary Lewis (Shanks), Anne-Marie Kennedy (Sabine), Louise Goodall (Sarah Downie), Lorraine McIntosh (Maggie), David McKay (Liam)

producentka Rebecca O'Brien

2000

kruh in vrtnice

Bread and Roses

scenarij Paul Laverty **igrajo** Adrien Brody (Sam), Pilar Padilla (Maya), Elpidia Carrillo (Rosa), Jack McGee (Bert), Frank Davila (Luis), Monica Rivas (Simona)

producentka Rebecca O'Brien

2001

the navigators

scenarij Rob Dawber **igrajo** Dean Andrews (John), Tom Craig (Mick), Joe Duttine (Paul), Steve Huison (Jim), Venn Tracey (Gerry), Andy Swallow (Len)

producentka Rebecca O'Brien

2002

sladkih šestnajst

Sweet Sixteen

scenarij Paul Laverty **igrajo** Martin Compston (Liam), Michelle Coulter (Jean), Annmarie Fulton (Chantelle), William Ruane (Pinball), Gary McCormack (Stan), Tommy McKee (Rab)

producentka Rebecca O'Brien

2002

11'09''01 – 11. september

(omnibus)

scenarij Paul Laverty, Ken Loach, Vladimir Vega

igrajo Vladimir Vega



Sladkih šestnajst

bibliografija

televizijske drame in dokumentarci

- 1964
Catherine (epizoda serije *Teletale*)
Profit by Their Example
 (epizoda serije *Z Cars*)
A Straight Deal (epizoda serije *Z Cars*)
The Whole Truth ... (epizoda serije *Z Cars*)
Survival
 (epizoda serije *Diary of a Young Man*)
Marriage
 (epizoda serije *Diary of a Young Man*)
Life (epizoda serije *Diary of a Young Man*)
- 1965
Tap on the Shoulder
 (epizoda serije *The Wednesday Play*)
Wear a Very Big Hat
 (epizoda serije *The Wednesday Play*)
Three Clear Sundays
 (epizoda serije *The Wednesday Play*)
Up the Junction
 (epizoda serije *The Wednesday Play*)
The End of Arthur's Marriage
 (epizoda serije *The Wednesday Play*)
The Coming Out Party
 (epizoda serije *The Wednesday Play*)
- 1966
Cathy Come Home
 (epizoda serije *The Wednesday Play*)
- 1967
In Two Minds
 (epizoda serije *The Wednesday Play*)
- 1968
The Golden Vision
 (epizoda serije *The Wednesday Play*)
- 1969
The Big Flame
 (epizoda serije *The Wednesday Play*)
- 1971
The Rank and File
 (epizoda serije *Play for Today*)
After a Lifetime
- 1973
A Misfortune (epizoda serije *Full House*)

- 1975
Days of Hope
- 1977
The Price of Coal
- 1980
Auditions
- 1981
A Question of Leadership
 (dokumentarni; 4 deli)
- 1983
The Red and the Blue
- 1985
Which Side Are You On?
 (dokumentarni; v seriji *The South Bank Show*)
End of the Battle ... Not the End of the War / We Should Have Won
 (epizoda serije *Diverse Reports*)
- 1988
The View from the Woodpile
Time to Go (epizoda serije *Split Screen*)
- 1991
The Arthur Legend
 (epizoda serije *Dispatches*)
- 1993
First Reaction
- 1996
The Flickering Flame, a Story of Resistance (dokumentarni; v seriji *Modern Times*)
- 1997
 prenos volitev Socialistične delavske stranke
- 1998
Another City (dokumentarni; v seriji *The West Story*)

knjige

- Fuller, Graham (Ed.): *Loach On Loach*, Faber & Faber, London, 1998
- Laverty, Paul: *My Name Is Joe*, ScreenPress Books, Suffolk, 1998
- Leigh, Jacob: *The Cinema of Ken Loach: Art in the service of the People*, Wallflower Press, London, 2002
- McKnight, George (Ed.): *Agent Of Challenge And Defiance: The Films Of Ken Loach*, Flicks Books, Wiltshire, 1997

članki (izbor)

- Collins, Andrew: *Shooting The Message*, Radio Times, 27. februar – 5. marec 1999, BBC Publishing, London
- Dalton, Stephen: *Campaign Socialist*, New Musical Express, 7. november 1998, IPC Magazines, London
- Falcon, Richard: *Reality Is Too Shocking*, Sight And Sound, januar 1999, British Film Institute, London
- Grant, Steve: *Song And Chance*, Time Out, št.1481, 6.–13. januar 1999, Time Out Magazine Limited, London
- Hill, John: *Every Fuckin' Choice Stinks*, Sight And Sound, november 1998, British Film Institute, London
- Kemp, Phillip: *Land And Freedom*, Sight And Sound, oktober 1995, British Film Institute, London
- Kennedy Martin, Troy: *Nats Go Home*, Encore št. 2 (marec–april), 1964
- MacCabe, Colin: *Realism And The Cinema: Notes On Some Brechtian Theses*, Screen, februar 1974, British Film Institute, London
- Macnab, Geoffrey: *Ladybird Ladybird: The Writer: The Director*, Sight And Sound, november 1994, British Film Institute, London
- Martin, Gavin: *Reeling Around*, New Musical Express, 3. april 1999, IPC Magazines, London
- McGrath, John: *TV Drama: The Case Against Naturalism*, Sight And Sound, št. 46 (1977), British Film Institute, London
- Nicholls, David: *Realisms To Be Cheerful*, Pugwash, University Of Portsmouth Print Services, Portsmouth, 1998
- O'Hagan, Sean: *Here's Looking At You, Kid*, The Guardian Weekend, 13. marec 1999, Guardian Newspapers, London
- Roddick, Nick: *Show Me The Culture*, Sight and Sound, december 1998, British Film Institute, London
- Schuman, Howard: *Alan Clarke: In It For Life*, Sight and Sound, september 1998, British Film Institute, London
- Williamson, Judith: *My Name Is Joe*, Sight And Sound, november 1998, British Film Institute, London