

Monika Stolarska

Spółeczna sztuka poetycka. Rzecz o wpływie doboru środków artystycznych na społeczną wymowę filmów Kena Loacha

Ken Loach mówi, że chce zmienić świat poprzez robienie filmów¹. Mówi, że sztuka musi pouczać. No właśnie, czy filmy Loacha to sztuka? W dodatku pouczająca? Jakie sztuczki czy – mówiąc bardziej poprawnie – zabiegi artystyczne stosuje Loach, że po obejrzeniu *Kes* można poczuć moralny i egzystencjalny niepokój i przygnębienie.

Podobno Ken Loach robi *kino społeczne*. Podobno też jego filmy są jednostronnymi pamfletami wymierzonymi w system. Jednak te etykiety mogą okazać się mylące. Wiem z pewnością, że jego filmy mają pewien wytworny *pazur*, na który składa się w równym stopniu fabuła, jak i specyfika użytych środków. Loach „wtłacza” widza w filmy, które zaludniają mówiący gwarą przedstawiciele klasy robotniczej, śmierzący chuligani i ludzie z marginesu społecznego, ludzie przegrani, „gorzej urodzeni”, imigranci, ale także optymistyczni marzyciele i ci, którzy pragną odmienić swoje życie. Niemal każdy, oglądając filmy Brytyjczyka, odczuwa solidarność z jego bohaterami. Dzieje się tak nie tylko dzięki specyficznej fabule; Loach dokonuje też pewnych szczególnych zabiegów z obrazem. To one sprawiają, że jego filmy wywołują silne przygnębienie i moralny dyskomfort.

Gdy kilka lat temu zajmowałam się walorami artystycznymi filmów Loacha, wahałam się co do zasadności wstępnie postawionej hipotezy dotyczącej ich wpływu na odbiór jego filmów². Rozważałam, czy nie jest to dorabianie teorii do czegoś, czego nie ma. Ken Loach przecież rzadko opowiada o wartościach wizualnych swoich dzieł, a jego filmy wyglądają, jakby zupełnie nie stosował w nich żadnych zabiegów dotyczących obrazu. Loach robi kino społeczne, a kino, społeczne zwykle nie jest nastawione na wartości wizualne. Zdarzają się jednak inne głosy. Radosław Piwowarski w wywiadzie, którego udzielił miesięcznikowi „Kino”, na pytanie o to,

¹ J. Wróblewski, *Człowiek z rezerwatu*, „Polityka” 2014, nr 44, s. 84–86.

² Por. M. Stolarska, *Kadr, narracja, zaangażowanie. Moralizowanie obrazem rzeczywistości w wybranych filmach Kena Loacha*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem Rafała Solewskiego na Wydziale Sztuki UP w 2010 roku.

z czym kojarzyło mu się kino społeczne, odpowiada: „Kiedyś kojarzyło mi się źle: że to działka twórców pragnących ukryć brak talentu za zasłoną czegoś ważnego. Teraz, na starość rozumiem, że i takie filmy mogą być piękne”³.

Sama nabieram coraz większej pewności, że Loach stawia nie tylko na fabułę filmu, ale także na estetykę obrazu. Reżyser podkreśla: „Problem polega na tym, że część filmowców chce być oceniana według idei, które przekazują często z pominięciem wartości artystycznych”⁴. Porównałabym go do kronikarza, który od ponad czterdziestu lat kręci filmy, koncentrujące się wokół portretowania życia zwykłych ludzi. W jego filmach zobaczymy jak „świat peryferii przemysłowej cywilizacji staje w poprzek niewielkim aspiracjom jego pokornych postaci. Są one banalnością samą, a jednak Loach umie zainteresować nas jakąś ich cechą, może jedyną, którą trzeba by ocalić i rozwinąć”⁵. Zwyczajni ludzie i ich codzienne problemy, nieuleganie filmowym modom i słodko-gorzkie historie tworzą od razu rozpoznawalne kino Kena Loacha. Mam wrażenie, że ten reżyser czuje obowiązek rejestracji społecznych buntów czy ilustrowania i krytykowania politycznych tez. Właściwie w każdym jego filmie powtarza się sytuacja, gdzie bohater stara się wziąć odpowiedzialność za drugiego człowieka lub wyciąga rękę do tego, który trwa w społecznym upośledzeniu. Jednak dla ostatecznej wymowy istotne są nie tylko elementy fabuły, prowadzące do wyrazistych wniosków, ale i sposób ich wizualnego przedstawiania.

„Brat Orwella”

Medialny skrót, jakim podsumowuje się drogę artystyczną brytyjskiego reżysera oraz jego zaangażowanie społeczne i polityczne, opiera się zwykle na stwierdzeniu, że paradokumentalna forma jego filmów fabularnych to efekt pracy w dziale reportażu BBC i innych stacji telewizyjnych. Trudno jednoznacznie odrzucić hipotezy łączące biografię Loacha ze sposobem obrazowania i jego skłonnością do osiągnięcia efektów za pomocą prostych środków technicznych. Można jednak – by odebrać temu twierdzeniu znamiona prostego truizmu – podjąć próbę dokładnego zbadania zależności pomiędzy narracją a granicami formalnymi, które zostają w jej imię przekroczone.

O Loachu mówi się, że jest „bratem Orwella”⁶. Postawa orwellowska reżysera charakteryzuje się nie tylko demaskatorską pasją, lecz działaniem przypominającym nieco antropologiczną strategię obserwacji uczestniczącej⁷. Sprawą równie

³ R. Piwowarski, *Wypowiedź*, [w:] M. Burszta, *Małe historie, przez które widać większe*, „Kino” 2009, nr 12, s. 54–55.

⁴ J. Wróblewski, *Człowiek z rezerwatu...*, s. 84.

⁵ J. Płazewski, *Historia filmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 342.

⁶ E. Mazierska, *Ken Loach – patrz i walcz*, FilMOTEKA Narodowa, British Council, Warszawa 2002, s. 7.

⁷ Por. np. B. Malinowski, *Argonauci zachodniego Pacyfiku*, PWN, Warszawa 1981.

istotną co końcowy efekt jest drobiazgowo rekonstruowanie rzeczywistości, np. poprzez odtwarzanie naturalnych warunków, w jakich toczyłoby się życie bohaterów; wykorzystywanie naturalnych plenerów i pracę z aktorami zaangażowanymi w codzienne czynności.

Ken Loach urodził się w 1936 roku w Warwickshire – hrabstwie w środkowej Anglii, które od XVIII wieku podlegało radykalnej industrializacji. Mając na co dzień do czynienia z przemysłowym pejzażem, młody Loach nauczył się rozumieć specyficzny kod lokalnego budownictwa i infrastruktury, zdobył umiejętność „czytania miejskości” w jej robotniczej, podporządkowanej funkcjom produkcyjnym formie. W jego filmach widać wpływy nurtów powstałych w kinie brytyjskim lat 50. XX w., takich jak Free Cinema. Był to ruch, który zakładał tworzenie kina dokumentalnego wychodzącego naprzeciw rzeczywistości i rejestrującego wydarzenia rozgrywające się przed kamerą. Stawiał sobie za cel ukazywanie obrazów codziennego życia i stanu świadomości ludzi. Natomiast korzystający z Free Cinema angielscy młodzi gniewni⁸ w krytycznych obrazach buntowali się przeciwko zastanym układom społecznym. Filmowcy przedstawiali Anglię jako kraj składający się z dymiących fabryk, dusznych barów, ciągów podobnych do siebie budynków robotniczych i komunalnych, a obok nich zamków patrycjatu.

Wydaje się, że spojrzenie Loacha kontynuuje te tradycje, aktualizując je i dążąc zarazem do uniwersalnego charakteru osiąganego przez realistów⁹. Po przeszło czterdziestu latach od debiutu filmowego reżysera, społeczeństwo wciąż boryka się z problemami bezrobocia, alkoholizmem, szkodnictwem służb socjalnych, pauperyzacją robotników, biedą i bezdomnością, dostarczając tematów dla krytycznej obserwacji i dosadnego komentarza w artystycznym przekazie. „Loach zawsze był twórcą zaangażowanym społecznie. Nigdy nie interesował się bankierami ani modelkami. Reżyser skupia swoją uwagę na jednostkach zapomnianych, odrzuconych”¹⁰. Wydaje się, że Loach przez swoje filmy interweniuje i zarazem edukuje. Tworzy jakieś specyficzne więzi międzyludzkie. Uważa, że jeżeli jest dużo osób myślących podobnie, to mogą pojawić się zmiany. Jednak po latach tworzenia filmów *social-realist*, jak to określił „The Guardian”¹¹, jakoś nadal nie widać tych zmian w systemie. A tematy z *Kes* z 1969 roku, pierwszej produkcji zrealizowanej przez Loacha poza studiem telewizyjnym BBC, są aktualne do dziś.

⁸ Określenie angielskich awangardowych twórców powieściowych, teatralnych i filmowych, którzy doszli do głosu w latach 50. Za przywódcę ruchu uważa się J. Osborne’a, obok którego znaleźli się dramaturgowie: A. Wesker, W. Hall, J. Arden, powieściopisarze: K. Amis, J. Wain, D. Lessing. Por. R. Marszałek, *Nowy film angielski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 20.

⁹ W kulturze angielskiej tradycję krytycznego realizmu rozpoczynają moralizujące grafiki Williama Hoggartha czy powieści Charlesa Dickensa.

¹⁰ Wypowiedź Artura Liebhart (kurator części filmowej festiwalu „All About Freedom”) dla portalu „Stopklatka.pl” (dostęp: 09.06.2010).

¹¹ P. Bradshaw, *Ken Loach. Kes – Review*, „The Guardian” 2011, <http://www.theguardian.com/film/2011/sep/08/kes-review> (dostęp: 09.02.2015).

Wyjątkowy w tych filmach jest fakt, że poruszane zjawiska społeczne nie przysławiają historii ludzi obarczonych potężnym bagażem, będących w centrum fabuły. W pewien sposób ich losy są sprzężone z konkretnymi problemami społecznymi i politycznymi. Stąd wielka wartość dzieł, bo „filmy, które politykę z całym jej inwentarzem i instrumentarium czynią głównym «bohaterem», nawet kręcone z najuczciwszymi intencjami [...] nie mogą być godnymi konkurentami. Zarówno jeśli chodzi o intensywność doznań, jak i jakość refleksji nad sprawami, które – czy tego chcemy, czy nie – nas również dotyczą”¹².

Tymczasem filmy Brytyjczyka wyglądają jak przeniesiony na ekran fragment prawdziwego życia. Nie ma w nich postaci – są przeżywający dramaty ludzie, zanurzeni w rzeczywistości oddanej z niemalże dokumentalnym realizmem. Właśnie zależności między estetyką naturalizmu, paradokmalną poetyką, wizją artysty studiującego socjologiczną sytuację i psychologię jednostki, społeczną krytyką i przyzwyczajeniami publiczności doświadczającej rzeczywistości, decydują o szczególnej wymowie tych filmów. Wyraźne jest w nich poczucie naturalności sytuacji, prawdy szczegółu i szacunku do lokalnej specyfiki, a życie klasy robotniczej widz przeżywa niejako *od środka*, a nie tak jak wyobrażają je sobie inne klasy. Zarazem kompozycje kadrów, z pozoru spokojna dynamika montażu czy pojawiające się symbole korespondują z treścią. Nastrój obrazu współtworzy komunikat.

Rzeczywistość „jak w lustrze, odbija się w filmach Loacha”¹³

Kes opowiada o dziecku wychowywanym przez ubogą, samotną matkę. Siłą filmu jest oszczędność formy, dzięki której wydaje się być on dokumentalną historią samotnego chłopca, który ucieka od przerażającej rzeczywistości w nietypowe dla jego środowiska zainteresowania. Billy pasjonuje się sokolnictwem, które w Anglii tradycyjnie postrzegane jest jako rozrywka klas wyższych. Szkoła nie zachęca go do rozwijania jego zainteresowań, nie stwarza żadnej alternatywy dla pracy w kopalni, dziedziczonej z pokolenia na pokolenie. W filmie *Kes*, najważniejszą sceną wydawać się może ta, w której młody sokół, oswojony przez dwunastoletniego wyrostka wzbija się pod niebo. „W sercu Billy’ego (David Bradley) wykluwa się wolność. Rodzi się dystans wobec opresyjnych instytucji i biedy w domu. Pierwszy lot sokoła jest niczym samotny bunt chłopca – ta próba oderwania się od szarej codzienności – nie może trwać długo. Ikarowi nie było dane wzlecieć zbyt wysoko. Pełen wiary w siłę jednostki, w pogoni za mrzonkami, stracił kontrolę. Słońce roztopiło wosk będący spoiwem skrzydeł i syn Dedala runął na ziemię, choć miał sprzeciwić się odgórnym zasadom i przekroczyć własne ograniczenia”¹⁴.

¹² K. Załuska, *Polityka. Spoza pierwszych stron gazet*, [za:] *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2004, s. 223.

¹³ E. Mazierska, *Ken Loach...*, s. 5.

¹⁴ A. Bielak, *Dzielnica Kena Loacha*, „Stopklatka.pl”, <http://stopklatka.pl/artykuly/-/8096806,dzielnica-kena-loacha> (dostęp: 12.01.2011).

Ken Loach porusza w *Kes* wiele wątków społecznych, psychologicznych, politycznych, ale przede wszystkim moralnych. Jest to realistyczna opowieść o dojrzewaniu, nadziei i klęsce. Film w pewnym stopniu profiluje sposób widzenia Anglii jako imperium europejskiego. Za pomocą prostego przekazu uderza w pustkę i okrucieństwo brytyjskiej potęgi. W specyficzny, loachowski sposób przedstawia państwo, które nie potrafi zadbać o dzieci. Pokazuje nam imperium, w którym brak środków i pomysłów na edukację. Perspektywą człowieka z klasy niższej jest jedynie praca w kopalni, bez szans na jakikolwiek rozwój intelektualny. Reżyser mocno krytykuje brytyjski system edukacji, pokazując jak wpływa on na dalsze życie społeczeństwa, występuje w obronie oszukanych przez aparat państwowy ludzi. W nizinach społecznych widzi wartościowe jednostki, w których drzemie poczucie bycia kimś szczególnym, wartościowym, a przede wszystkim wolnym. Jak sam mówi, jego filmy to „atak na system społeczny, produkujący rodziny, które wierzą, że życie składa się z pracy, wychowywania dzieci i narzekania”¹⁵.

Autentyzm obrazu zrealizowanego w naturalnych plenerach z udziałem aktorów-amatorów poruszył nie tylko brytyjską widownię. Dostrzeżono w nim smutną diagnozę rodzenia się postaw aspołecznych, powodowanych frustracją i brakiem perspektyw. Według krytyków największym walorem filmu są kreacje głównych bohaterów, szczególnie Billy’ego. Sprawia on wrażenie jakby nie był aktorem, lecz prawdziwym człowiekiem sfilmowanym w czasie prawdziwych, codziennych wydarzeń. Mamy tu do czynienia z naturalistyczną grą aktorską, z plastycznymi, malowniczymi pejzażami otaczających miasto łąk i pól oraz z przytłaczającym industrialnym widokiem górniczego miasta. Autentyczny jest też *Kes*. Loach dba o prawdę szczegółu, który potęguje autentyzm dzieła, angażuje do swoich produkcji naturszczyków lub mało znanych aktorów, którzy mówią gwarą specyficzną dla regionu, w którym rozgrywa się akcja filmu. „Doskonałym świadectwem wrażliwości Loacha na etnograficzną prawdę jest to, że północny akcent, którego używali bohaterowie, był tak silny, że dystrybutorzy zażądali dubbingowania filmu”¹⁶.

Zamiast rozrywki problem

Kes to najprawdopodobniej największe osiągnięcie reżyserskie Kena Loacha. Od pierwszych sekund filmu możemy przypuszczać, jak rozwinie się fabuła. Reżyser „na dzień dobry” serwuje nam czarny, klaustrofobiczny pokój, dzwoniący budzik, kilka przekleństw i dwóch braci w brudnym łóżku, w górniczym miasteczku Barnsley. Barnsley to przygnębiające, biedne i ponure miasto całkowicie podporządkowane przemysłowi. Czternastoletni Billy Casper żyje w biedzie, jego dzieciństwo przesiąknięte jest brudem pochodzącym z kopalni oraz wszechobecną przemocą. Mieszkańcy Barnsley żyją w ubóstwie; ogłupieni alienującą pracą nie są

¹⁵ Por. np. *Kenneth Loach*, [w:] J. Hacker, D. Price, *Take Ten: Contemporary British Film Directors*, Oxford University Press 1991, cyt. za: E. Mazierska, *Ken Loach...*, s. 14.

¹⁶ E. Mazierska, *Ken Loach...*, s. 8.

zdolni do refleksji nad własnym losem, nie potrafią zaplanować przyszłości swych dzieci. Bieda zniewala, prowadzi do frustracji i upokarza. Dobitnym przykładem tych wszystkich problemów jest rodzina Billy'ego. Jego zapracowana matka przez cały tydzień żyje perspektywą sobotniego wieczoru i niewybrednych rozrywek, jakie oferuje jedyny w mieście bar. Zabawa odbywa się w alkoholowym zamroczeniu. O wiele starszy, przyrodni brat głównego bohatera, żyje podobnie jak matka. Pracuje w kopalni, otacza się ludźmi podobnymi do siebie, którzy w sobotni wieczór biorą udział w pijatykach. Warto wspomnieć o zabiegu, jakiego dokonał Loach przedstawiając bohaterów drugiego planu: wszyscy chłopcy wjeżdżający i wyjeżdżający z kopalni lub bawiący się w pubie w sobotni wieczór wyglądają tak samo. Rano idą objuczeni ciężkimi torbami do pracy, wychodzą z niej brudni i zmęczeni. Ciała i dusze zdają się być równomiernie zabrudzone węglowym pyłem. W sobotni wieczór natomiast każdy z nich ma na sobie źle dopasowany garnitur, który prawdopodobnie jest przekazywany od pokoleń. Życie Billy'ego jest trudne, matka się nim nie interesuje, a starszy brat znęca się nad nim. Główny bohater wszystko musi zdobywać sam. Codziennie rano roznosi gazety, a całe zarobione pieniądze oddaje matce, która wypłaca mu kieszonkowe. Jest wiecznie zmęczony, przysypia na lekcjach, ma problemy w nauce. Choć popisuje się błyskotliwością i wiedzą, nauczyciele nie wykazują zainteresowania nieśmiałym i małomównym chłopcem. Przez swą dziecięcą szczerość i naiwność oraz rzadką w środowisku robotniczym wrażliwość jest pośmiewiskiem. Nie mogąc znaleźć akceptacji i nudząc się w ciasnym miasteczku, spaceruje po otaczających je polach, podpatruje sokoły, szukając ich gniazd. Pewnego dnia wspina się na skały i wykrada sokole piskłę, aby je tresować. Wysiłek Billy'ego zaczyna przynosić owoce. Młody sokół wypuszczony na wolność powraca do chłopca. Czas, jaki Billy poświęcił ptakowi, którego nazwał Kes, fatalnie odbija się na stosunkach emocjonalnych w rodzinie i na sytuacji szkolnej. Jedyny z dorosłych, okazujący zainteresowanie chłopcem, nauczyciel angielskiego, jest zbyt obciążony pracą ze wszystkimi uczniami, by móc go wesprzeć. Któregoś dnia starszy brat Jud daje chłopcu pieniądze na obstawienie faworyta w wyścigach konnych. Billy przeznaczając pieniądze na karmę dla sokoła... nieszczęsnym trafem typowany przez Juda koń wygrywa wyścig. Rozwścieczony brat z zemsty zabija Kesa. Zrozpaczony i bezsilny Billy wydostaje szczątki ptaka z kosza na śmieci i grzebie je na podmiejskich polach.

Realistyczny styl, którym posługuje się Loach, jest imponujący i elegancki, a jednocześnie jakby nieco staroświecki. Warto przypomnieć, że Loach nie chce dostarczać widzom rozrywki, lecz nakłonić ich do bacznego przyjrzenia się prezentowanemu problemowi. „Paradoksalnie też, im słabsze, czy bardziej staroświeckie są filmy Loacha pod względem artystycznym, tym łatwiej skupić się nad problemami, które są w nich prezentowane”¹⁷. Pojawia się pytanie: jakie środki wyrazu wpływają na odrębny, loachowski styl?

¹⁷ Tamże, s. 33.

Styl Kena Loacha

Kes, kręcony w naturalnych, dzikich plenerach północnej Anglii, bez wątplenia jest jednym z najbardziej plastycznych i malowniczych filmów reżysera.

Jak zwykle, Loach zwraca ogromną uwagę na szczegóły. Z pietyzmem odwzorowuje język i styl życia społecznych dołów. Od dawna dostrzegam u tego reżysera pewną dozę anglosaskiego optymizmu, silnej wiary w swoich bohaterów¹⁸.

Loach jest jednym z tych twórczych, zdolnych reżyserów angielskich, których admiruje Bogusław Skowronek:

Osukcesach Brytyjczyków decyduje przede wszystkim wyczulenie na obyczajowy i społeczny konkret oraz umiejętność obserwacji rzeczywistości [...]. Wykreowana w dziełach przestrzeń jest, można rzec, „przestrzenią osadzoną” – wyraźnie umiejscowioną we wspólnocie przeżycia i doświadczenia kulturowego obydwu stron filmowego komunikatu – nadawcy i odbiorcy¹⁹.

Po pierwszej, klaustrofobicznej scenie, po której widz ma ochotę uciec, reżyser jako swoistą rekompensatę chwilę później pokazuje sielskie pejzaże pełne zieleni, które widzi Billy, śpiesząc do pracy i szkoły. Po raz kolejny reżyser wprowadza nas w chłopięcy świat, z pietyzmem przedstawia budynki mieszkalne zbudowane z cegły, która pokryta jest sadzą i wygląda jakby nigdy nie miała swojego naturalnego koloru. Kamera na długo zatrzymuje się na łące. Rozpościera się z niej widok na okoliczne pagórki, które szpeci kopalnia – industrialny dysonans w wiejskim pejzażu. Sylwetka kopalni zdaje się brać górę nad sielskim widokiem spokojnych łąk i lasów, potęguje to jej czarny kolor i zestawiona z nim biel dymu uchodzącego z kominów. Kopalnia jest jednolicie czarna, jakby wycięta z czarnego kartonu płaska plama, przemocą wciśnięta w naturalnie harmonijny krajobraz. Natomiast dzika, bo niezniszczona przez kopalnię przyroda, pokazywana w trakcie wypraw Billy’ego do lasu lub na podmiejskie łąki, jest w niemal namacalny sposób piękna, niewinna i zdrowa. Scenom ukazującym przyrodę towarzyszy rzadko pojawiająca się w filmie muzyka, która w tych momentach jest spokojna i harmonijnie zestawiona ze świergotem ptaków. Wszystkie wnętrza wykorzystane w filmie są na ogół ciasne, czarne, osmolone węglem (zresztą jak całe miasteczko i jego mieszkańcy) ponure, zatęchłe. Wyjątek stanowi szkoła, gdzie pojawiają się białe, czyste ściany, duże jasne okna. Ławki w równych rzędach wyznaczają zdyscyplinowaną organizację. Właściwie przez cały film mamy do czynienia właśnie z pewnym graficznym rytmem. Pojawia się on zwykle w formie czarnych pionów lub poziomów (rzadziej pionów w zestawieniu z poziomami) na jasnym, często świetlistym tle. Na te rytmy składają się pewne zmultiplikowane elementy, np. oparcie łóżka, kraty w oknach

¹⁸ A. Bielak, *Ken Loach...*

¹⁹ B. Skowronek, *Anglicy górą! Czyli rzecz o nowoczesnym kinie społecznym*, [w:] *Kino końca wieku*, red. A. Pitrus, Rabid, Kraków 2000, s. 53.

lub podziały okien na tzw. kwatery, sztachety płotów w mieście czy też ogrodzenia prywatnych łąk nieopodal lasu, zbudowane z jednolicie czarnych pionów i podwójnych poziomów, książki w antykwariacie, wreszcie słupy i linie wysokiego napięcia. Bardzo ważnym elementem pojawiającym się w filmie jest światło i, co znamienne, nigdy nie jest ono sztuczne. Jest ono bardzo miękkie, a ostre bywa tylko w lesie, gdzie przedziera się przez korony drzew. Obraz obfituje w rozmiękczone krawędzie i znaczne nieostrości planów.

W *Kesie* ważniejszy jest jednakże brak światła, a właściwie czerń. Ma ona specjalne zadanie. Z pewnością potęguje uczucie przytłoczenia, niepewności, niestabilności czy smutku i przygnębienia. Bardzo często widz ma przed sobą czarny ekran – jeżeli nie jest to zmierzch, noc czy bardzo wczesny ranek, to są to np. plecy bohatera, który wszedł w kadr. Ta czerń jest nieprzenikniona, pełna tajemniczości. Jej ujęcia są długie. Właściwie niezauważalnie, naturalnie dostrzegamy pewne kontury, kształty (może to być podobny efekt do nagle gasnącego w nocy światła w pokoju, gdzie oczy dopiero po dłuższej chwili „przyzwyczajają” się do ciemności i zaczynają „widzieć”). Niepokój można poczuć, skradając się w spowitym nocą lesie, wykradając wraz z Billym jaja z sokolich gniazd położonych na wysokich skałach, nie widząc przed sobą nic oprócz czerni, słysząc jedynie własny oddech, kroki, ruch czy tajemnicze odgłosy nocy.

Wracając jeszcze na moment do światła, pojawia się tu ciekawy zabieg – chodzi o sposób, w jaki przedstawione są postacie na tle oświetlonych białych okien. Światło pochodzące z zewnątrz, padające na człowieka, nie oświetla go, lecz przeciwnie, powoduje efekt „wyciętej czarnej sylwetki”, który daje złudzenie utraty trójwymiarowości. Takie oświetlenie spowodowało, że sylwetka człowieka stała się płaską czarną plamą, która silnie kontrastuje z otaczającym go jaskrawym światłem. Nie jesteśmy w stanie dostrzec rysów twarzy ani rozpoznać, jak ubrany jest bohater. Obraz często jest nieostry – tak jakby nic w nim nie było ważne.

W sobotni wieczór, kiedy w miejskim barze, w którym panuje tłok, gromadzi się wielu ludzi, Loach nie pokazuje detali ich strojów, wnętrza sali ani tego, co leży na ciasno ustawionych obok siebie stołach. Postaci kadrowane są tak, że zupełnie nie widać prawdopodobnie odświętnych strojów imprezowiczów. Kamera pokazuje tylko ludzkie twarze. W tym fragmencie filmu ważna jest jednostka, pojedyncze oblicze. Na tle muzyki, odgłosów rozmów wyróżnione są strzępy zdań, uwagi, komentarze, śmiechy. Wyróżnione nie tylko przez dźwięk – lekkie wyciszenie tła muzycznego (na które się składa właśnie natłok rozmów, szum wynikający z poruszania się ludzi, tańców i w końcu sama muzyka grana przez orkiestrę) i wyszczególnienie interesującej Loacha rozmowy. Twarz wypowiadająca ważną kwestię jest jedyną ostrą, osoba siedząca obok niej jest rozmyta, podobnie jak cała reszta. To reżyser kieruje widza, dokładnie wskazując, na kim należy skupić uwagę. Zwykle bohaterowie filmu są mniej szykowni, raczej brudni i zaniedbani.

Interesującym zagadnieniem jest także sposób przedstawienia zwierząt, które w filmie pojawiają się bardzo często. Oprócz Billy'ego funkcjonuje w nim drugi

główny bohater – tytułowy sokół Kes. Często pojawiają się celowo zamrożone kadry, gdzie w centrum uwagi jest sam sokół – takie ujęcia specyficzne są dla dokumentów przyrodniczych²⁰. Loach często zatrzymuje kamerę na zachowaniach zwierząt, przez co stwarza okazję do ich wnikliwej obserwacji. Pojawiają się też „wtargnięcia w kadr”, które mogą być zarówno efektem przypadku, jak i zaplanowanym chwytym reżysera. Bardzo często w kadr wchodzi psy, biegną za głównym bohaterem, wałęsają się po ulicach, co pozawala spekulować, że przynajmniej w części przypadków ich zachowanie nie zostało zaaranżowane. Wiodącymi kolorami są czernie, wszystkie odcienie szarości, brudne brązy, pożółkłe biele i zieleń.

Ważną rolę pełni ruch kamery, która podgląda, rejestruje bądź staje się oczami bohatera. Operator często używa długich ujęć, by szczególnie podkreślić pokazywany obiekt. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na efekt kamery poruszanej przez wiatr, co przydaje dziełu realizmu. Niekiedy kamera podąża za bohaterem. Innym razem jest ukryta, podgląda wydarzenia. Tak dzieje się w scenach rozgrywających się w lesie. Kamera przemieszcza się razem z bohaterem, rejestrując wszystko z góry, czasem liść lub gałąź zasłania obiektyw. Najczęściej występuje ustawienie *na wprost* lub *prosto w twarz*. Stosowana jest także perspektywa żabia – co może odnosić się do widoku jakby z perspektywy dziecka (może chodzić o głównego bohatera), lub plan ogólny²¹. Sceny dialogów rozwiązane są w dość niekonwencjonalny sposób – kamera patrzy na tego, do kogo skierowane są słowa, a nie na tego, kto mówi. Frapującym pomysłem jest także igranie z funkcją pierwszego planu. Często są nim plecy bohatera – jednobarwne i na dodatek rozmazane, co powoduje to, że widz nie zwraca na nie uwagi. Rozmówca osoby odwróconej plecami występuje w pełnej gamie kolorów i ostrości. Analogiczny efekt pojawia się w kadrach ustawionych wśród traw, gdzie ostre jest to, co wyłania się spoza nich. Podobne zabiegi przydają akcji tajemniczej aury.

Warto wspomnieć o pewnym zabiegu (innovacyjnym jak na czasy filmowania Kes) charakterystycznym dla filmów dokumentalnych, przekazów telewizyjnych (np. transmisja telewizyjna meczu) czy wiadomości telewizyjnych. Są to podpisy na dole ekranu. Loach zamieszcza je w scenie gry w piłkę. Na dole ekranu pojawiają się sztucznie dodane napisy, informujące, jakie drużyny ze sobą rywalizują i jaki jest wynik gry. Nowością jest także najazd kamery na kadry komiksu, które przesuwały się w nienaturalny sposób, w pewnej kolejności i wtedy kamera jest z pewnością oczami czytającego bohatera. „Krytycy, piszący o *Kesie*, zwracali uwagę na samotność Billy’ego: w domu, w szkole, pośród rówieśników”²². Jako ilustrację problemów omawianych do tej pory zamieszczam pod koniec tekstu kilka kadrów, które według mnie najlepiej obrazują poruszane powyżej zagadnienia.

²⁰ Por. np. *Tajemnice przyrody*, reż. J. Walencik, Green Umbrella 2001.

²¹ O sposobach kadrowania por. J. Płażewski, *Język filmu*, WAI F, Warszawa 1961, s. 45–48.

²² E. Mazierska, *Ken Loach...*, s.48.

„Sztuczki” potęgują treść

Wszystkie podstawowe elementy filmu, czyli obraz, fabuła i muzyka, wywołują u widza określone emocje. Potwierdza to przeprowadzony przeze mnie eksperyment na grupie czworga dzieci w wieku 7–10 lat, którym w warunkach domowych wyświetlono film *Kes*. Dzieci zainteresowały się jego fabułą i mocno ją przeżywały, choć nie rozumiały dialogów w języku angielskim. Mając do dyspozycji tylko obraz, muzykę oraz co najwyżej natężenie i ton głosu w kwestiach wypowiedzianych przez bohaterów, odczuły bez trudu empatię wobec chłopca oraz całkowicie zanurzyły się w loachowskim świecie. Film poruszył je głęboko, uznały go za niezwykle smutny. Dzieci długo nie mogły się otrząsnąć i uspokoić. Ukazuje to, iż obrazy Loacha są bardzo proste w przekazie, nawet 7-letnie dzieci przyswajają je bez trudu. Przekaz filmu istnieje niezależnie od dialogów, to specyficzny kadr dodaje filmowi walor autentyczności, odczucie tragizmu losów ludzkich w wykreowanej przez reżysera rzeczywistości. Podsumowując, zarówno opisany powyżej eksperyment, jak i obserwacje nasuwają wniosek, iż reżyser za pomocą rozmaitych zabiegów, głównie specyficznego wyboru kadru i narracji, nakierowuje widza w sposób zamierzony na odbiór przedstawionego problemu.

Modne stało się analizowanie filmów w sposób koncentrujący się na samej fabule. Punkty zwrotne akcji pochłaniają właściwie całą uwagę, przysłaniając obraz filmowy. Widz nie zdaje sobie sprawy z tego, jak wpływa na niego to, co widzi. Patti Bellantoni w swojej książce poświęconej teorii koloru w filmie uważa, że barwy tworzą świat pozawerbalny, „kreują magię”²³, lecz współcześnie „oglądamy», ale nie «widzimy». I tracimy pewne doświadczenie, które wzbogaca naszą emocjonalność”²⁴. Treść filmów reżyserowanych przez Kena Loacha jest tak silna, że zwykle przysłania efekty wizualne. Zabiegi artystyczne, które nazywam *sztuczkami*, takie jak kolor czy światło, w filmie działają na widza w niezauważalny sposób, ale mają kluczowy wpływ na to, jak się zachowujemy i czujemy; fizycznie, psychicznie i emocjonalnie. Bellantoni ten świat pozawerbalny przyrównuje do zjawiska rezonansu, powołując się na eksperta, uhonorowanego Nagrodą Nobla w dziedzinie fizyki z 1984 r. Carlo Rubbia²⁵. „W zasadzie wszelkie istoty ludzkie składają się ze światła. Wyglądamy jakbyśmy byli materią, bo jesteśmy zaprogramowani tak, żeby nie widzieć molekularnej natury światła. Jak wiesz, światło ma dwie formy: cząsteczek (masy) i fali (częstotliwości). Światło «odczuwamy» jednakże, ponieważ wchodzi z nim (w formie fali) w rezonans. To właśnie mamy na myśli, kiedy mówimy o odczuwaniu czerwieni/ złości/ energii/ itd.”²⁶ Teoria ta potwierdza, że kontrasty,

²³ P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 28.

²⁴ Tamże, s. 28.

²⁵ Tamże, s. 27.

²⁶ *Bio Resonance and Multi-Resonance Therapy*, Vol. 1, ed. H. Brugemann, Hague International, Brussels 1993, cyt. za: P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet...*, s. 208–209.

kolor, ciemności i światła zawarte w filmie dają efekt dosadnego bólu i moralnego dyskomfortu. Kadry, w których dominują smoliste czernie, powodują dyskomfort i poczucie klaustrofobii. Sceny ciemności prezentowane są właściwie naprzemiennie z jasnymi, wręcz „bijącymi” jaskrawym światłem scenami dającymi chwilę oddechu, ulgi, a nawet uśmiechu, by potem znowu zaatakować „brudnym mrokiem”. Przypomina mi to działanie lamp stroboskopowych na dyskotekach, które obecne w nadmiarze powodują zawroty głowy, wymioty, brak koordynacji, a nawet mogą wywołać objawy padaczki. Zatem ten kontrastowy zabieg zaczerpnięty z lamp stroboskopowych, daje efekt dosadnego, wręcz fizycznie odczuwanego bólu.

Kolory w *Kes* wkradają się nieśmiało, jakby nie mogły się przebić przez smoliste czernie – raz są jaskrawe, a raz to pożółkłe biele. Trafił się jeden odważny – zielony. Zielony aż do granic, taki ciężki, wibrujący i skoncentrowany, trawy nim zabarwione zdają się być jak zawiesina, w której bohater nie jest w stanie się poruszyć. Zieleń w *Kesie* powoduje przytłoczenie i niemożność działania, to „kolor, który dostarcza wizualnego kontekstu, w ramach którego historia nabiera pełniejszego, emocjonalnego znaczenia”²⁷. Ta wszechogarniająca zieleń definiuje poczucie miejsca, ciągłości, ma być tym, co nie zostało wypowiedziane wprost.

Chociaż montaż wydaje się jakby uśpiony, bo z reguły jest statyczny i monotony, to w obrębie kadru postaci poruszają się bardzo dynamicznie. Przyglądając się uważniej, można zaobserwować podobną sytuację, jak w przypadku ciemności i światła. Montaż jest również zbudowany na zasadzie kontrastów, w dodatku stosowanych naprzemiennie w obrębie narracji i w obrębie kadrów. Sceny statyczne często filmowane są dynamicznie, czasami z ręki, natomiast kamera wydaje się nieruchoma w scenach bogatych w gwałtowne ruchy postaci. Ta jakby *podwójna kontrastowość* powoduje dyskomfort. Nie zawsze tak jest. Czasami Loach serwuje nam jakby chwilę odpoczynku, ale niestety bardzo smutną. Statyczna kamera i spokojne trwanie tego samego kadru prezentuje samotną, mało ruchliwą postać. Od takich scen bije smutek, samotność, a głos więźnie w gardle. Skoro mowa o głosie; ciężki dźwiękowo język, nie dla wszystkich zrozumiały, czasem za szybki, czasem za ostry, wywołuje agresję. Gwałtowność języka i posługującego się nim równie gwałtownego bohatera powoduje nerwowość i napięcie, które stają się nie do zniesienia. Wyczerpują. Widz pragnie chociaż chwili spokoju, ciszy, bliskości. Spokój, cisza, chwila odpoczynku i miłości pojawia się w tych metafizycznych momentach, gdy mały Billy trenuje sokoła.

Jest coś niezwykle ujmującego w tym, w jaki sposób Ken Loach plastyką obrazu potęguje przekaz filmu. Dobór środków artystycznych powoduje, że częściej mamy ściśnięte gardło niż uśmiech na ustach. Na pozór wydawałoby się, że jego filmy to odarte z walorów artystycznych historie ludzkich tragedii, podbijane problemami państwowymi. U Loacha nie pojawiają się konkretne postaci – są przeżywający dramaty ludzie, zanurzeni w rzeczywistości oddanej z iście dokumentalnym realizmem. Loach nie osądza żadnej ze stron, lecz pokazuje problem w całym jego dramatyzmie

²⁷ Tamże, s. 166.

i złożoności. Społeczną wymowę potęgują, w równym (o ile nie większym) stopniu co fabuła, sposób montażu, kadr, kolor, ciemność, światło i dźwięki. Ważnym elementem narracji, która jest charakterystyczna dla filmów Loacha, jest specyficzna kompozycja scen, wywołująca u widza cień optymizmu, by na koniec ukazać całkowitą katastrofę. *Kes* opisuje bardzo tragiczne losy bohaterów, którzy w żaden sposób nie są w stanie zmienić swojej sytuacji, choć, co jest dla nich charakterystyczne, próbują to robić bezustannie. Nie jest celem reżysera dostarczenie widzowi pasywnej rozrywki, lecz skłonienie go „do bacznego przyjrzenia się otaczającej rzeczywistości i do walki o to, żeby ją zmienić”²⁸.

Intensywność doznań, takich jak: smutek, przytłoczenie, moralny niepokój, dyskomfort fizyczny i psychiczny, uczucie klaustrofobii, żalu i tego czegoś, czego nie da się nazwać, a co powoduje owo przygnębienie lub też metafizyczne pytania, Loach przekazuje widzowi w dziele filmowym na pozór bez wartości artystycznych. Jednakże wszechobecna kontrastowość, gwałtowność, prostackość, dobitność i budowanie obrazu na zasadzie zestawiania ze sobą przeciwstawnych jakości, np. ciemności i jaskrawego światła, czyni z filmów Loacha prawdziwy artystyczny popis, w dodatku opatrzone społeczną wymową. U Loacha naturalizm i zawarta w nim krytyka społeczna okazują się poetyckie. Jego filmy to bez wątpienia sztuka społeczna o dużych walorach artystycznych, odsłaniająca to coś, czego nie da się wyrazić słowami.

W ostatnich produkcjach Kena Loacha jest coraz więcej humoru i uśmiechu. Filmy nadal skłaniają do myślenia, ale nie są już tak ciężkie i przygnębiające. Przedostatnia produkcja z 2012 roku *Whisky dla Aniołów* nie dość, że jest śmieszna, to jeszcze ma szczęśliwe zakończenie. Sam obraz filmowy zdaje się ciągle być taki jak przed czterdziestoma laty, jednak kolory nieco „wysyciły się”, montaż „uspokoił”, krajobraz wyczyścił z brudów, a wszystko, łącznie z gwarą, stało się bardziej stonowane. Brak też smolistych czerni przemieszanych ze zbyt jaskrawym światłem. Widać to wystarczyło, by widz przestał mieć ściśnięte gardło, a nawet czasem się uśmiechnął.

Bibliografia

- Bellantoni P., *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec: Warszawa 2010.
- Bielak A., *Dzielnica Kena Loacha*, „Stopklatka.pl”, <http://stopklatka.pl/artykuly/-/8096806,-dzielnica-kena-loacha> (dostęp: 12.01.2011).
- Bradshaw P., *Ken Loach. Kes – Review*, „The Guardian”, 2011, <http://www.theguardian.com/film/2011/sep/08/kes-review> (dostęp: 09.02.2015).
- Liebhart A., wypowiedź dla portalu „Stopklatka.pl”, <http://stopklatka.pl/news/sztuka-a-barykady-rozmowa-z-arturem-liebhartem-150026> (dostęp: 09.06.2010).
- Marszałek R., *Nowy film angielski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968.

²⁸ E. Mazierska, *Ken Loach...*, s. 7.

- Mazierska E., *Ken Loach – patrz i walcz*, FilMOTEKA Narodowa, British Council, Warszawa 2002.
- Piwowarski R., *Wypowiedź*, [w:] M. Burszta *Małe historie, przez które widać większe*, „Kino” 2009, nr 12.
- Płażewski J., *Język filmu*, WAiF, Warszawa 1961.
- Płażewski J., *Historia filmu*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.
- Skowronek B., *Anglicy górą! Czyli rzecz o nowoczesnym kinie społecznym*, [w:] *Kino końca wieku*, red. A. Pitrus, Rabid, Kraków 2000.
- Stolarska M., *Kadr, narracja, zaangażowanie. Moralizowanie obrazem rzeczywistości w wybranych filmach Kena Loacha*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem R. Solewskiego na Wydziale Sztuki UP w 2010 roku.
- Wróblewski J., *Człowiek z rezerwatu*, „Polityka” 2014, nr 44.
- Żałuska K., *Polityka. Spoza pierwszych stron gazet*, [za:] *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2004.

Poetic Social Art. Influence of Artistic Means on the Social Tenor of Ken Loach's Films

Abstract

Reportedly, Ken Loach makes „social cinema”. His films are also reportedly unilateral pamphlets aimed against the system. Yet, labels tend to be misleading. Although the director speaks directly that he wants to change the world by making movies, adding that art must educate, my paper reveals a certain refined claw of his work, in an equal degree consisting of the plot of films and a specificity of the applied cinematic means. Loach rams the viewer into films populated by dialect-speaking representatives of the working class, smelly hooligans, dregs of society, immigrants, and losers due to being born to the wrong class, but also optimistic dreamers and those wishing to transform their lives. Practically anyone watching films from the British director forms a sense of solidarity with his protagonists. It seems that this is not only due to the plot relayed by means of a cinema screen. Therefore, what tricks, or more correctly speaking, artistic procedures performed on a motion picture does Loach use so that upon viewing *Kes* one can feel not only the moral and existential anxiety, but also dejection, regardless of their age and social standing?

Key words: socially engaged cinema, pseudo-documentary poetics, social criticism, visual artistic values, film space

Nota o autorze

Monika Stolarska – absolwentka Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie na kierunku grafika, obecnie słuchaczka studiów III stopnia pod opieką prof. Haliny Cader-Pawłowskiej. Zawodowe losy związała z działem muzycznym portalu Onet, gdzie publikuje zdjęcia z wydarzeń kulturalnych. Fotografowała spektakle teatralne, m.in. Krzysztofa Warlikowskiego, Pawła Wodzińskiego, Magdaleny Piekorz. Współpracuje z Teatrem Polskim w Bielsku-Białej i Teatrem Polskim w Bydgoszczy. Prywatnie wykonuje multimedialne projekty. Jej prace prezentowane były między innymi w Muzeum Śląskim w Katowicach, Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, a także podczas Fotofestiwalu w Łodzi oraz Krakow Photo Fringe.